

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA

**A Invenção da Arte Popular em
Juazeiro do Norte**

Germana Coelho Vitoriano

Fortaleza
Setembro/2004

DISSERTAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**A INVENÇÃO DA ARTE POPULAR
EM JUAZEIRO DO NORTE**

Germana Coelho Vitoriano

Fortaleza
Setembro/2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Germana Coelho Vitoriano

**A INVENÇÃO DA ARTE POPULAR
EM JUAZEIRO DO NORTE**

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em História Social à comissão julgadora da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos.

Fortaleza
Setembro/2004

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovada em 18 / 03 / 2005



Germana Coelho Vitoriano



Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos
(Orientador)



Prof. Dr. Gerson Augusto de Oliveira Júnior



Profª. Drª. Kênia Sousa Rios

DEDICATÓRIAS

Adauto e Ravi, amados e essenciais.

Ao meu pai, que partiu inesperadamente durante a redação dessa dissertação, e à minha mãe, pela constante e iluminada presença e palavras carregadas de amor e incentivo.

Dedico esse trabalho de uma forma mais do que especial aos pilares dessa dissertação, Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido, mestres da arte e da vida. Sem eles, não teria chegado até aqui.

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação deixou de ser apenas uma idéia e tornou-se uma realidade graças à colaboração e apoio de diversas pessoas:

Ao Régis Lopes, pela orientação, dedicação, incentivo, leveza e paciência dispensados, além das finas e relevantes considerações.

Aos professores Funes, Adelaide, Ivone e Franck, pelo caloroso acolhimento e pelas leituras e apartes ocorridos durante as disciplinas.

À Fundação Cearense de Amparo à Pesquisa – FUNCAP, pelo apoio financeiro durante todo o curso de pós-graduação.

A Regina Jucá, sempre muito paciente, atenciosa e disposta a desenrolar a burocracia inerente de um programa de pós-graduação.

A Kênia Rios, pelas reflexões e contribuições ocorridas durante o “Exame de Qualificação”.

Aos colegas da turma do mestrado: Vânia, Sander, Roberto Galvão, Beth, Nuno, Cristina, Izaíde, Ivonei, meu carinho e saudades. Foi bom demais conhecer e estar com vocês.

Ao Cacá, Edmundo Júnior e Daniel, simplesmente por existirem.

A Miminha, Vânia e Zé Hadad, tios, que por muitas vezes agiram como mãe e pai.

A Dodora Guimarães, grande amiga, com quem pisei pela primeira vez os solos carienses e que me conduziu ao universo do artista popular, sendo uma das principais responsáveis pelo despertar da minha paixão pela temática e por Juazeiro do Norte.

A Martine Kunz, pela empolgação demonstrada desde os primeiros passos do projeto de pesquisa.

Ao professor Gilmar de Carvalho, amigo e pesquisador que me serviu com seu belo conjunto de obras, importantes reflexões indispensáveis para a fundamentação teórica desse trabalho.

Ao Francorli, com sua amizade, carinho e disposição de me "ciceronear" na terra do Padre Cícero.

A Ivaneide Ulisses, de quem recebi palavras de estímulo para concorrer ao mestrado e depois compartilhei angústias no desenvolvimento da pesquisa.

A Mireyka Falcão e Angelique Abreu, sempre amáveis, acolhedoras e disponíveis à frente das suas atribuições no Museu da Imagem e do Som.

A Zuila, sorriso largo assim como sua presteza em localizar fontes e livros na Biblioteca Pública Menezes Pimentel.

As amigas Diana, Magnólia e Susi, pela solidariedade, carinho e valorosas palavras de incentivo.

Ao Roberto Franco Júnior, pelo enorme coração e por estar "sempre alerta" para prestar qualquer tipo de ajuda.

A Diretoria do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, que dispensou total apoio e não impôs obstáculos durante todo o período do desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

Ao investigar as maneiras de inventar e delimitar a "arte popular", a presente dissertação faz um estudo sobre os diversos elementos que constituem o universo da produção artística da cidade de Juazeiro do Norte, a partir dos depoimentos de dois mestres: Manoel Graciano Cardoso e Maria de Lourdes Cândido. Por meio de teorias e métodos da história oral, foi possível interpretar memórias narradas, evidenciando as tramas tecidas no cotidiano e as experiências sociais desses artistas, marcadas pela complexidade e permeadas por conflitos historicamente situados. Trata-se de um procedimento interpretativo que localiza as construções da idéia de "arte popular", levando em consideração a formação urbana de Juazeiro do Norte e as devoções em torno do Padre Cícero.

ABSTRACT

When investigating the ways to invent and to delimit the "popular art", the present dissertation makes a study on the diverse elements that constitute the universe of the artistic production of the city of Juazeiro do Norte, from the depositions of two masters: Manoel Graciano Cardoso and Maria de Lourdes Cândido. By means of theories and methods of verbal history, it was possible to interpret told memories, evidencing the trams weaveed in daily and the experiences social of these artists, marked for the complexity and full completed by historically situated conflicts. One is about an interpretative procedure that locates the constructions of the idea of "popular art" taking in consideration the urban formation of Juazeiro do Norte and the devotions around the Cícero Priest.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – JUAZEIRO E O PADRE CÍCERO	
1.1 ARTES DE JUAZEIRO: TRAMAS E TRAJETOS	25
QUADRO I - ÍNDICE DEMOGRÁFICO	36
1.2 O CENTRO E OUTROS ESPAÇOS	42
CAPÍTULO II – O FAZER ARTÍSTICO	
2.1 APRENDIZAGEM	59
2.2 ENCOMENDA	76
2.3 FONTES DE INSPIRAÇÃO	96
CAPÍTULO III – A ARTE POPULAR E O ARTISTA	
3.1 – A ARTE DO MERCADO DA ARTE E O MERCADO DA ARTE	105
3.2 – OS ARTISTAS E OS MUSEUS	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
BIBLIOGRAFIA	156

INTRODUÇÃO

O convite recebido no final do ano de 1997 para compor uma equipe multidisciplinar de pesquisa que iria coletar o acervo do Memorial da Cultura Cearense teve um sabor especial¹. Além de estar concluindo naquele momento uma pós-graduação que tinha como trabalho final propostas educativas para museus, deparava-me com uma oportunidade de percorrer alguns caminhos traçados por parte dos meus antepassados.

Festas religiosas e profanas, feiras, canções, danças, paisagens naturais, personagens, mestres de folguedo, do artesanato e tantas outras manifestações cotidianas da coletividade compunham o repertório que deveria ser documentado.

O resultado foi a coleta de um acervo com aproximadamente duas mil peças, o registro de mais de 5.000 imagens em slides, a gravação de depoimentos e de canções em fita cassete, além de um material videográfico com imagens da paisagem natural, de relatos e de manifestações religiosas, das artes, das festas e do cotidiano.

Em Juazeiro, a diversidade cultural se faz presente em inúmeros segmentos, e nos momentos de pesquisa, a pluralidade do artesanato encheu-me

¹ O Memorial da Cultura Cearense é um espaço museológico de oitocentos e vinte metros quadrados, localizado no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, um complexo que abriga cinemas, teatro, museus, dentre outros.

os olhos e o coração. Foram muitas as idas e vindas àquela cidade, por trabalho ou lazer. O envolvimento com o universo dos artesãos e da produção artística foi se intensificando cada vez mais.

As experiências adquiridas no desenvolvimento das minhas atividades profissionais têm-me suscitado inquietações, questionamentos e me levado à desconstrução de alguns conceitos. Relacionando tais experiências de pesquisa com o estudo de certos autores, como Michel De Certeau e Nestor Garcia Canclíni, realizado no decorrer do Mestrado em História Social, comecei a questionar a aparente linearidade e homogeneidade daquelas práticas sociais. A partir de então, fui percebendo a cultura numa dimensão plural, multifacetada, constituída de conflitos e tensões sociais.

O cotidiano como pesquisadora e diretora do Memorial da Cultura Cearense e a convivência cada vez mais intensa com os artesãos incitaram um confronto entre o dito e o não dito. O discurso oficial não condizia com aquele universo da chamada “cultura popular”. Desse modo, tem início um processo que vai questionar a minha própria participação nos trabalhos do Memorial. Afinal, o que significa estudar a “cultura popular?”. A partir de então, vejo-me imergida num campo tomado de conflitos e acordos, permanências e transformações, memórias e esquecimentos, sagrado e profano.

O entendimento da “cultura popular” como um sistema compartilhado e isento de tensões tem atravessado os tempos e prevalecido em muitos estudos alusivos ao tema. Ainda há intelectuais dos nossos dias que compreendem a cultura popular como um sistema finito, isolado, coerente e autônomo, sendo duas as compreensões apontadas por Chartier como as mais recorrentes: as tradições

vistas como um mundo à parte, distinto da cultura dos letrados e a outra como sendo subordinada e dependente desta “cultura da elite”².

A insistência na tentativa de se analisar a “cultura popular” dentro de modelos congelados tem levado a resultados estéreis. A interpretação historicamente fundamentada diante da cultura popular deve considerar o modo de utilização dos objetos ou de normas que circulam na sociedade e as diferentes maneiras como são inventados, copiados, recebidos, compreendidos e manipulados.³

Sobre a relação entre cultura popular e cultura dominante, Marilena Chauí diz que “seres e objetos culturais nunca são dados, são postos por práticas sociais e históricas, determinadas por formas de sociabilidade, da relação intersubjetiva, grupal, de classe”.⁴

Guardando as devidas (e consideráveis) proporções, estabeleço uma analogia com as personagens do perito e do filósofo analisadas por Michel De Certeau. “No perito, uma competência se transmuta em autoridade social; no filósofo, as questões banais se tornam um princípio de suspeita num campo técnico”.⁵ Uma atividade profissional exercida em órgãos públicos⁶ levou-me à adoção de uma fala que não é a do saber, mas o da ordem sócio-econômica. Em

² CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: “revisitando um conceito historiográfico” in *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.16, 1995.

³ CHARTIER, Roger. *Op. Cit.* 1995, p. 184.

⁴ CHAUI, Marilena: *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, 6ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.122.

⁵ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – as artes de fazer*. Petrópolis: 2000, p.65-66.

⁶ Refiro-me aqui ao caráter público do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

algum momento, porém, a face angustiada do filósofo surge imbricada a do perito, suscitando questionamentos sobre a minha postura até então assumida.

O ápice desse meu conflito deu-se ao coordenar a exposição “Nino, o essencial em estado bruto”, uma mostra realizada em 2001 que apresentou a obra de um dos mais expressivos escultores populares do Brasil. Cenas do cotidiano, bichos, figuras humanas saídas do tronco de imburana encantaram um público significativo, tendo recebido propostas para itinerância em outros países. No meio das negociações iniciais, a surpresa foi significativa quando eu relatei àqueles interessados as condições de vida daquele artista.

Não foi fácil fazê-los compreender que Nino distanciava-se daquela “realidade”, desfilada em 280 m² de área, localizada na entrada principal do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. O glamour da vernissage, a presença de intelectuais, artistas e autoridades e a ausência da estrela maior fizeram com que muitos achassem que o mestre encontrava-se pelo mundo, quem sabe negociando suas criações no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Paris ou Nova Iorque, cidades que contam com colecionadores e comerciantes dos seus trabalhos.

Porém, Nino nasceu e viveu até seus últimos dias numa casa pequena e pobre na rua General Sampaio, em Juazeiro do Norte, lugar onde estava na noite dos flashes da abertura da exposição, no dia 4 de janeiro de 2003.

Em 1998, ao cumprir a última etapa da pesquisa para a montagem da exposição intitulada “Admiráveis belezas do Ceará ou o desabusado mundo da cultura popular”, experimentei a “plenitude” da missão cumprida. Numa cenografia de feira de interior, esculturas, xilogravuras, cordéis, redes, rendas, ex-

votos, indumentárias, adornos, mamulengos, brinquedos, instrumentos musicais, utensílios e tantos outros objetos representados em madeira, barro, tecido, flandre, enriquecidos com quatro vídeos temáticos, dividiram-se no Memorial da Cultura Cearense em quatro alas intituladas Vida, Fé, Inventividade e Alegria.

O sucesso da mostra foi imediato, com a formação nos primeiros meses de longas e intermináveis filas. Nos livros de opiniões/sugestões, elogios e frases do tipo “orgulho de ser cearense”, além de verdadeiras “missivas” provenientes dos quatro cantos do planeta, embevecidas com a beleza e a criatividade da chamada “cultura cearense”.

Porém, uma questão surgiu posteriormente: quem seriam os a(u)tores daquela memória, narrada através dos objetos dispostos em imensas vitrinas? Como se localizavam neste processo? Como se dava a sua relação com o mercado? Até então, a criação escondia a criatura, ou seja, admirávamos os objetos, desconhecíamos os sujeitos. Percebi que outros aspectos da experiência humana deveriam ser levados em conta.

Com uma preocupação que ia além dos muros do Memorial, busquei estreitar as relações com alguns destes produtores, que eu havia encontrado anteriormente: os artesãos. Nos últimos cinco anos, objetivos diversos me levaram a percorrer em diferentes momentos as residências, ateliês, mercados e o principal espaço irradiador dessa chamada “arte popular”, que é o Centro de Cultura Popular Mestre Noza, em Juazeiro do Norte.

Logo após a conclusão do trabalho de pesquisa e coleta do acervo do Memorial, ocorrida em novembro de 1997, retorno a Juazeiro com o intuito de adquirir aqueles trabalhos de significativa plasticidade e criatividade, para deleite

próprio. Depois, para desempenhar a função de assistente de curadoria da Mostra “Louvado seja: a Arte de um povo que se vê”⁷. Mais tarde, como parte do treinamento de monitores da exposição “Admiráveis belezas do Ceará ou o desabusado mundo da cultura popular”.

No desenrolar das atividades exercidas no mundo da “cultura popular”, desempenhei funções e vivenciei experiências múltiplas. O trabalho intenso com o mercado consumidor da “arte popular” de Juazeiro do Norte, composto de curadores de exposições, colecionadores, cenógrafos, diretores de museus e intelectuais, realçaram delicadas matizes que envolviam a relação entre o consumidor, no qual também me vejo atada e os artistas populares. A interpretação historicamente situada só é possível se atentarmos para o emaranhado de fios que tecem a complexidade das relações sociais. O simples ato de compra e venda daquela produção artística abria espaço para a compreensão daquelas manifestações culturais como processo realizado nas imbricações e conflitos das práticas cotidianas.

Ao aportar em Juazeiro do Norte, deparei-me com um território fervilhante de encontros culturais, dentre os quais eu destaco como protagonistas os artistas e o mercado consumidor, que ali chega no decorrer de todo o ano em busca destes objetos artísticos, marcados pela “tradição” e “originalidade”. Escultores, floristas, ceramistas, tecelãs, xilógrafos e tantos outros se espalham entre ateliês, mercados e nas próprias ruas da cidade, delineando o contorno de uma imensa oficina a céu aberto.

⁷ Esta mostra fez parte da 1ª Bienal de Artes do Cariri, evento multicultural que aconteceu entre os dias 4 e 12 de maio de 2001.

Nesse sentido, emerge uma das questões da presente dissertação: Como vão se construindo as fronteiras de legitimidade para os produtores dessa arte? Como se valorizam e como são valorizados? Como esse novo mercado cria novas tensões?

O meu encantamento pelas cores e formas daquelas esculturas estorvava a realização de uma interpretação contextual dos fenômenos, conduzindo à exaltação dos produtos populares sem situá-los na tensão atual das relações sociais. Observei que a tentativa de buscar a compreensão de uma cultura baseada unicamente na expressão plástica dos objetos ou no relato de fatos conduzia a uma limitação das possibilidades das interpretações.

Uma das questões centrais do trabalho do historiador é compreender o lugar que os sujeitos ocupam nas tensões sociais e adentrar no universo das suas representações socialmente construídas. No caso do meu trabalho, o enfoque será direcionado para os artesãos de Juazeiro do Norte. Serão eles os protagonistas desta história. Nesse sentido, destaco as palavras do escultor Zé Ferreira: “o artesanato é falado muito, né? Artesanato, mas não falam em artesão, o artesão ninguém sabe, né?”⁸

As análises realizadas no campo da arte popular tendem a eleger o objeto artístico como centro das investigações, afastando a criação do artista e mais ainda a sua inserção como sujeito histórico no jogo das temporalidades. Um outro aspecto presente nesses estudos diz respeito à forma de perceber o artista

⁸ Depoimento realizado na década de 1980/acervo Museu da Imagem e do Som

como parte de um substrato cultural fixo e imutável, imune a qualquer forma de relação social e cultural.

A idéia inicial do projeto de pesquisa era compreender os conflitos decorrentes das relações entre produtores, consumidores e intermediários do artesanato comercializado no Centro de Cultura Popular Mestre Noza, entidade que agrega a Associação dos Artesãos do Padre Cícero (fundados em 1985 e 1986, respectivamente). É dali que parte a arte popular da região do Cariri (e em especial de Juazeiro) para o resto do país e exterior, pelas mãos de diretores de museus, colecionadores, curadores, cenógrafos, intelectuais e turistas.

A população de Juazeiro percebe, com admiração, que os objetos expostos em feiras e em especial no Centro Mestre Noza despertam grande fascínio nos visitantes, fazendo com que artesãos até redirecionem suas criações. Essa produção do Centro de Cultura tem sido vendida para consumidores que não residem na cidade.

Seduzido por este universo tão distante do seu, o consumidor que vem de fora busca o que ele classifica de “arte popular”, em meio aos olhares curiosos dos artesãos. Essa classificação de “arte popular”, segundo Sally Price, “não leva em conta os critérios estéticos dos seus produtores e sim outros tipos de valores(...) que lhe são imputados”⁹.

A minha primeira ida ao Centro de Cultura, aliás, foi encantador. Cores vibrantes, formas diversas e artesãos voltados para a matéria-prima moldada por instrumentos que pareciam ser o prolongamento e a projeção dos seus corpos,

⁹ PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p.11.

perfaziam aquele cenário. Os primeiros diálogos com aqueles “fazedores de arte” condimentaram ainda mais aquele lugar. Entretanto, o retorno em diferentes ocasiões foi suficiente para que rachaduras fossem surgindo até que fragmentos daquele cenário caíssem por terra.

Queria investigar esse mercado do artesanato a partir do pulsar da dinâmica social das diversas culturas que se cruzam naquele local. Sabia eu que ia iniciar uma longa caminhada por um campo minado? Sabia, mas não tinha a dimensão e o formato das questões. Iniciei diálogos informais com alguns artesãos.

Busquei ouvir alguns dos “excluídos”, que prontamente pincelaram os “subterrâneos” daquela instituição. Muitos foram orientados a desistir de “ser artista” e retornarem ao ofício primeiro, que geralmente oscila entre a lida no campo e a construção civil. A partir de suas falas, eu começava a perceber o Centro de Cultura como um espaço de segregação.

Com o avanço da pesquisa, as entrevistas com os artesãos que lá comercializam começaram a ser realizadas em suas residências-ateliês. A surpresa foi ouvir discursos mais ácidos que os do grupo anterior. Desse modo, compreendi ainda mais a complexidade da seara na qual eu estava penetrando. O estarecimento foi inevitável ao ouvir o Centro de Cultura Popular Mestre Noza ser denominado de “cativeiro” e “tirador de sangue dos pecadores”.

Vale ressaltar que desabafos dessa natureza só foram possíveis quando eu aceitei duas condições: “sair do ar”, ou seja, desligar o gravador, e manter o sigilo absoluto sobre as identidades dos depoentes. Relações de poder e

subordinação permeiam aquele lugar de comercialização, culminando num sentimento de impotência e desejo de liberdade diante das amarras.

Do mercado da arte de Juazeiro do Norte brotam inúmeras questões. A “simples” distinção entre arte popular e artesanato apresentada por artesãos descortina tensões decorrentes da relação entres eles e os consumidores. São filigranas quase imperceptíveis nesta construção de fronteiras de legitimidade para os produtores dessa arte, erguidas principalmente pelo Centro Mestre Noza, que conta com uma ou duas pessoas que determinam quem deve compor a vitrine da chamada arte popular de Juazeiro do Norte.

Entretanto, as dificuldades de dar continuidade à pesquisa naquele Centro de Cultura, devido à possibilidade de comprometimento daquela gama considerável de artistas, abriram outras trilhas de igual riqueza a serem percorridas.

Ao perceber uma considerável produção cravada na madeira e no barro, busquei percorrer esta senda. Contudo, a lista desses artesãos era extensa, fazendo com que eu delimitasse ainda mais o meu objeto de pesquisa. Optei por dois dos mais significativos mestres: Manoel Graciano Cardoso e Maria de Lourdes Cândido.

Soberanos nas suas criações, Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido dominam suas matérias (madeira e barro, respectivamente) e expressam suas idéias atreladas a um padrão estético que revela os seus viveres individuais e coletivos, estabelecendo vias de comunicação com o público. Estes mestres conhecem o ambiente em que vivem, possuindo intimidade e domínio sobre a matéria-prima das suas criações.

Para o artesão, o reconhecimento de sua criatividade e habilidade “se reveste de fundamental importância, pois mais do que o valor de troca e valor de uso, o objeto material encerra um valor moral, representação de sua própria existência no mundo” ¹⁰.

A produção dos mestres Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido é voltada para uma elite, admiradora e conhecedora das “belas-artes”. Como isso foi se constituindo? Como esses mestres lidam com esse mercado? Como inventam táticas e astúcias diante dos desafios? Como dialogam com os compradores? Como vão compondo legitimidades?

Conforme Sylvia Porto Alegre,

Estes objetos ora são vistos apenas como mercadoria, ora ganham status de “obra de arte”, dependendo das relações que se estabelecem com o mercado. Relações nas quais a sociedade, se algumas vezes reconhece esses autores como “artistas”, freqüentemente os ignora e os relega ao conjunto anônimo do “artesanato” ¹¹. [grifos da autora]

Essa natureza instável dos significados atribuída aos objetos e a universalidade da categoria “arte” é questionada por James Clifford: ser visto como “antigüidade”, “arte” ou “artefato etnográfico” é resultado do “código de percepção”¹². Quando objetos começam a ser destacados por serem “documentos” de uma sociedade ou por suas qualidades estéticas, abre-se o caminho para a institucionalização do artesanato. Expande-se um mercado de

¹⁰ PORTO ALEGRE, Sylvia. “A arte da madeira: contextos e significados”. In: *Cultura material – identidades e processos Sociais*. Rio de Janeiro, Funarte, 2000, p.50.

¹¹ PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mestres e artesãos – itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994, p.26.

¹² CLIFFORD, James *apud* WALDECK, Guacira. In “Exibindo o povo: invenção ou documento?” *Revista do Iphan*, Rio de Janeiro, nº 28, 1999, p.84.

ramificações heterogêneas entre aquilo que foi classificado como artesanato e o que guarda características de arte.

Diante das tensões que permeiam as relações sociais, como tem se processado no cotidiano destes mestres de Juazeiro esta direção colocada pela sociedade de consumo à produção dos seus objetos? Como se dá a construção da chamada “arte popular” de Juazeiro do Norte?

Para trabalhar com tal problemática, torna-se imprescindível lançar mão dos recursos da história oral, visto que através deste campo de reflexão, é possível elaborar novas questões e repensar pressupostos. Essa prática permite a interpretação de experiências, acontecimentos inexistentes nas fontes oficiais.

Dentro de inúmeras controvérsias, esse campo suscita debates sobre as possibilidades de abordar as diferenças, multiplicidades e diversidades no campo da pesquisa histórica¹³. As subjetividades das narrativas são um manancial de possibilidades para a exploração das diferenças da dinâmica social.

Segundo Alessandro Portelli, “a primeira coisa que torna a história oral diferente, portanto, é aquela que nos conta menos sobre eventos que sobre significados”.¹⁴ O autor, entretanto, não despreza o relato dos fatos, pois “as entrevistas sempre revelam eventos desconhecidos ou aspectos desconhecidos de eventos conhecidos: elas sempre lançam nova luz sobre áreas inexploradas da

¹³ FENELON, Déa. “O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo?” In: *Revista História e Perspectivas*. São Paulo, nº6, p.5-23, 1992.

¹⁴ PORTELLI, Alessandro. “O que faz a história oral diferente”. In: *Revista Projeto História*. São Paulo, nº14, p. 31, 1997.

vida diária da classe não hegemônica”.¹⁵ O estudo sobre a oralidade é uma possibilidade de reflexão no campo da história social.

O roteiro de perguntas elaborado foi extenso e diversificado, tendo sido abordadas questões sobre aprendizagem do ofício, a relação com a matéria-prima, o ensinamento para os membros da família e outros interessados, a relação com o Juazeiro e o Padre Cícero, a complexa intermediação com o mercado consumidor, as encomendas, o processo de criação, os segredos do ofício e outras indagações.

Foram estudados, também, os depoimentos registrados durante a pesquisa que participei no Cariri e que hoje fazem parte do acervo do Memorial da Cultura Cearense. Vale ressaltar que as falas de outros artistas foram consideradas, dentre eles, os escultores Zé Ferreira, Mestre Noza, Nino e, em especial, de Cícera Fonseca da Silva e Maria Cândido Monteiro, irmã e filha de Maria de Lourdes, respectivamente.

Temos ainda uma hora de entrevistas com artesãos e um destaque para a fala do escultor Nino, gravada em fita cassete, realizadas entre os dias 3 e 6 de junho de 2001, em Juazeiro do Norte. Contamos também com o acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS), com depoimentos registrados nas décadas de 1970 e 1980.

Por outro lado, os relatórios oficiais não foram desprezados. Os relatórios trazem estudos sobre o desenvolvimento do artesanato cearense no final da década de 50 e início dos anos 60, com o objetivo de levantar dados quantitativos para fins de assistência técnica e financeira aos artesãos. Outras

¹⁵ PORTELLI, Alessandro. *Op.Cit*, p.31.

fontes consultadas foram: imprensa, catálogos de exposições, literatura de cordel e as próprias peças produzidas.

Sublinhamos a obra de Michel De Certeau e Néstor García Canclini. De Certeau enfoca as pessoas ordinárias, que para ele são dotadas de uma criatividade mesclada de astúcias silenciosas e sutis. Ele destaca a cultura comum e cotidiana, afirmando que “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) do seu desenvolvimento”.¹⁶

Néstor García Canclini afirma que “dentro de uma visão social da história, a arte popular não pode ser vista como uma mera coleção de objetos e nem os costumes repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva”.¹⁷

Mas o desenrolar dessa pesquisa processou-se de maneira peculiar, pois o meu envolvimento é significativo: faço parte desse mercado que consome essa arte. As faces de pesquisadora e consumidora dessa produção artística popular se fundem e se separam, proporcionando a visualização da existência de um território conflituoso.

No primeiro capítulo da presente dissertação será realizada uma análise sobre como se dá o desenvolvimento econômico de Juazeiro, como se torna um centro irradiador da arte popular. Estudei, também, a relação dos mestres com determinados lugares, as experiências cotidianas vividas com a religiosidade e as diversas histórias narradas pelos artistas sobre Padre Cícero.

¹⁶ DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 5ªed., Petrópolis: Vozes, 2000, p.63.

¹⁷ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. 2ªed., São Paulo: EDUSP, 1994, p.219.

No segundo capítulo, Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido apresentam a densidade e a criatividade dos seus trabalhos. São depoimentos sobre o fazer das “brincadeiras pra menino”, os primeiros passos na “arte do artesanato”, o repassar dos seus saberes dentro e fora do núcleo familiar, os novos experimentos, a constituição e o diálogo com o mercado consumidor, o manancial de inspiração, muitas vezes assinalado pela presença viva do Padre Cícero (“é o Deus que eu tenho por aqui na terra” - nas palavras de Graciano).

No terceiro capítulo, serão problematizadas as seguintes questões: o início do interesse pela produção estética popular; a relação entre objeto e espaço museológico; o ingresso dos artistas populares no circuito das grandes exposições e como os mestres Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido visualizam esse processo, no qual são protagonistas.

CAPÍTULO I

JUAZEIRO E O PADRE CÍCERO

1.1 ARTES DE JUAZEIRO: TRAMAS E TRAJETOS

A história da cidade de Juazeiro do Norte entrelaça-se com a produção artesanal e a biografia do padre Cícero Romão Batista. O embrião deste celeiro de criatividade desenvolveu-se à margem da estrada Missão Velha-Crato, a partir dos pousos dos viajantes provenientes das longas andanças pelos sertões, originando as primeiras moradias e negócios. A fundação do povoado deu-se a partir de três juazeiros, “que foram incorporados também pela iconografia e estão em todas as representações que são feitas da origem do povoado que hoje seria a cidade de Juazeiro do Norte”.¹

Até fins do século XIX, Juazeiro não tinha mais do que doze casas de tijolo e telha, vinte de taipa e palha, uma escola, uma capela e cerca de duzentos habitantes.

Segundo Ralph Della Cava,

o povoado ostentava uma capela, uma escola e 32 prédios com tetos de palha. Havia somente duas ruas. A rua Grande, mais tarde rua Padre Cícero, estendia-se, paralelamente, ao longo da capela e encontrava-se em perpendicular com a rua dos Brejos. Do ponto de vista comercial, o povoado pouco oferecia a seus habitantes. Vez por outra, mercadores paravam em Joazeiro, de passagem para o Crato, vindos de Missão Velha.²

¹ CARVALHO, Gilmar. *Madeira matriz – cultura e memória*. São Paulo: Annablume.p.20-21.

²DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p.41.

Inexistia um comércio organizado e a economia baseava-se na troca. Uma praça em frente à capela convertia-se em feira. O desenvolvimento do lugarejo será impulsionado com a chegada do padre Cícero em abril de 1872, que levará não só a palavra divina, mas também lições de trabalho. “Não há dúvida, porém, de que a fama de santo e milagreiro do padre Cícero contribuiu, tanto quanto a fertilidade do vale, para atrair alguns poucos trabalhadores para o Cariri”.³

As boas novas sobre as transformações do lugarejo chegaram a locais longínquos, de onde veio um certo número de sertanejos em direção à capela de Nossa Senhora das Dores, construída a mando do Padre Pedro Ribeiro por volta de 1827.

Mas foi um extraordinário acontecimento que modificou o dia-a-dia daquele lugar para sempre. No dia 1º de março de 1889, Maria Madalena do Espírito Santo de Araújo, uma beata que tinha padre Cícero como orientador espiritual, recebeu de suas mãos a hóstia consagrada que se transformou em sangue. Maria de Araújo “foi uma das primeiras a receber a comunhão. De repente, caiu por terra e a imaculada hóstia branca que acabava de receber tingiu-se de sangue”.⁴

O fenômeno repetiu-se várias vezes, sempre às quartas e sextas-feiras da Quaresma, no período de dois meses, continuando a partir do domingo da Paixão até o dia da festa de Ascensão do Senhor, sucedendo-se diariamente por quarenta e sete dias. A associação ao sangue de Jesus Cristo foi imediata. Além

³ DELLA CAVA, Ralph. Op. Cit. p.143.

⁴ DELLA CAVA, Ralph. Op. Cit.p. 45.

desse, outros fatos extraordinários foram anunciados no pequeno povoado do Cariri: colóquios da beata com Jesus, sangramento de crucifixos e êxtases”.⁵

A notícia foi rapidamente disseminada e uma leva de romeiros procedentes de várias cidades nordestinas chegava para atestar a existência dos panos manchados de sangue e outras tantas marcas. “Ao partirem de volta, os romeiros levavam consigo um talismã, uma fita ou um pedaço de fazenda que tinham sido esfregados no vidro da redoma onde se guardavam os panos e as toalhas do altar manchados de vermelho pelo que se acreditava ser o Precioso Sangue de Cristo”.⁶

Duas comissões episcopais chegaram a Juazeiro para investigar melhor estes fatos “do outro mundo”. A partir daí, iniciou-se um movimento religioso que desafiou a Igreja e o Estado. As conseqüências do milagre para o padre foram árduas, tendo ele sido acusado de estimular a crença nesse fenômeno, o que levou à suspensão das suas ordens. Fato, aliás, portador de conseqüências devastadoras para o padre Cícero.

Um de seus muitos afilhados, o escultor e gravador Mestre Noza, assim falou sobre o padrinho:

Ele só nos fez benefícios, mas sofreu muita injustiça, sobretudo do governo e dos padres. Não queriam se convencer dos milagres que ele já fazia em vida. A hóstia escorria sangue quando a beata comungava. Padrinho Cícero mostrou a Padre Monteiro, que confirmou e disse que sustentava. “Se eu negar, que cegue!” Mais tarde, quando apertaram ele, negou – negou e cegou. Milagres como esse houve muitos, por mais que quisessem negar.⁷

⁵ RAMOS, Francisco Régis Lopes *O meio do mundo: territórios de sagrado em Juazeiro do padre Cícero*. Tese de doutorado. PUC, São Paulo, 2000, p.28.

⁶ DELLA CAVA. Op. Cit., P.59.

⁷ COIMBRA, Silvia et all: *O reinado da lua*, p.229.

Mas a peregrinação continuou em ascensão, sendo ela responsável pelo desenvolvimento urbano de Juazeiro, originando um imenso movimento migratório proveniente de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Maranhão, Bahia e Alagoas. Em 1909, a cidade contava com vinte e duas ruas, duas praças públicas iluminadas a querosene, duas padarias, três barbearias, quinze alfaiatarias, duas farmácias, vinte escolas primárias, uma tipografia, uma estação de telégrafo e uma agência de correios. “Foi ele (padre Cícero) que fez ... estrada, prédio, casa... antes era só sítio e mato”, disse o escultor Manoel Graciano, durante uma entrevista gravada em janeiro de 2003.

Em 1909, Juazeiro contabilizava mais de quinze mil habitantes, que chegaram ali não só movidos pela fé, mas também pela vontade de aprender um ofício e reverter a difícil situação econômica na qual muitos viviam. “No meio de uma crônica escassez de mão-de-obra, Joazeiro e o vale circunvizinho surgiram como uma das poucas regiões do sertão árido que adquiriram, em vez de perderem, capital humano”.⁸

Foi numa dessas romarias que chegou a Juazeiro Inocêncio Medeiros da Costa, o Mestre Noza. Nascido no ano de 1897, em Taquaritinga, Pernambuco, o escultor e gravador chegou na cidade em 1912 em uma romaria. Noza deixou sua marca após seguir a idéia de um amigo de esculpir imagens do padre Cícero: “fiz e levei pra ele ver. Meu padrinho Cícero achou graça e perguntou: “Eu sou assim?”.⁹

⁸ DELLA CAVA, Ralph. Op. Cit. p.143.

⁹ COIMBRA, Silvia. Op. Cit p.228.

Ainda em 1909, o “fundador” de Juazeiro adquiriu uma das primeiras máquinas de beneficiar algodão do Cariri, que pôs “Juazeiro em contato com a ‘revolução industrial’: a máquina rasgou as matas e, em nome de Deus, desvirginou o sertão.”¹⁰

Aliás, é voz comum atribuir ao padre Cícero o progresso de Juazeiro.

Segundo Régis Lopes, isto se configura numa

imagem fundante para grande parte dos moradores da cidade. O “milagre do progresso” é, desde as primeiras décadas do século [XX] até hoje, reapropriado das mais diversas formas: como auto-valorização individual ou coletiva, como definição da cidade e do Padre Cícero, como defesa contra acusações de fanatismo ou banditismo, como exaltação patriótica, como marketing de políticos, comerciantes ou industriais, como sagrado e profano.¹¹

Ao lado do incentivo dado às atividades ligadas ao cultivo da terra, padre Cícero aconselhava também que praticassem uma “arte”, através da fabricação de pás, enxadas, foices, cavadores para as cercas, chocalhos, apetrechos para o vaqueiro.

Conta a tradição popular que, ao apresentar a sua situação de penúria e de dizer ao padre que era flandeiro, imediatamente um romeiro foi orientado a fazer tantas quantas ele pudesse fazer. “O homem foi para casa, fez lamparinas dia e noite. Veio a festa de Nossa Senhora das Dores e o padre pediu aos romeiros que viessem à noite em procissão para a igreja e que queria ver cada um com uma lamparina. O flandeiro ficou rico”.¹² Essas narrativas reafirmam o poder do padre Cícero no desenvolvimento artesanal da cidade, firmando também seu

¹⁰ RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op. Cit. p.125.

¹¹ RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op. Cit., p.125.

¹² Artesanato e desenvolvimento – O caso cearense. São Paulo: SESI e CNI, 1962, p.31

lugar de destaque na trama das memórias, que atualizam e fortalecem a sacralidade de Juazeiro. Nesse sentido, os trabalhadores sentem o trabalho como uma benção do padre Cícero. No início, estava o sagrado, que deu legitimidade para as mais variadas maneiras de sobreviver “com o suor do próprio rosto”.

O estímulo a essas atividades artesanais conferiu à cidade ares de centro manufatureiro. Conforme a tradição oral, o sacerdote preocupava-se em manter ocupado aquele contingente que não cessava de chegar, pois percebia que naquele regime agrário inexistia a capacidade de absorção dessa mão-de-obra, atentando para a possibilidade daquele imenso sertão agropecuário oferecer um cabedal de oportunidades, através de diversos produtos manufaturados.

Conforme Della Cava, as indústrias artesanais sobressaíam-se com a

manufatura de vários artigos de uso doméstico confeccionados com matéria-prima local: louças de barro, vasos, panelas, cutelaria, chapéus, objetos de couro, chapéus, esteiras de fibras vegetais, cordas, barbante, sacos e outros receptáculos para estocar e expedir gêneros alimentícios. Simultaneamente, o influxo constante de turistas-romeiros (aqueles que regressavam para suas casas após uma breve visita) estimulou a manufatura de fogos de artifícios – que eram queimados, segundo a tradição, pelo romeiro logo ao entrar em Joazeiro – e ainda, de artigos religiosos e recordações: imagens de madeira e de barro da Virgem, dos santos e, acima de tudo, do Padre Cícero; crucifixos e medalhas de latão, prata e ouro; rosários, escapulários e santinhos.¹³

Os conselhos dispensados por ele aos mais necessitados fizeram com se que espalhassem na nova cidade centenas de tendas, onde funcionavam oficinas de ferreiros, ourives, seleiros, fabricantes de redes e relógios. “Os

¹³ DELLA CAVA, Ralph. *Op. Cit.*, p. 145.

romeiros que vinham em busca da “cidade sagrada” encontravam a “cidade profana” que oferecia possibilidades de sobrevivência através de atividades comerciais e artesanais”.¹⁴

As histórias de vida dos mestres Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido fazem parte da história do crescimento do espaço urbano de Juazeiro. Graciano partiu de Santana do Cariri e chegou em Juazeiro com os pais na década de 1930, fugindo de uma seca “muito braba”. Já a família Cândido deixou a cidade de Barbalha e aportou na terra do padre Cícero na década de 1960.

Maria de Lourdes resolveu entregar as panelinhas, cavalinhos, casinhas, mesinhas e outras miudezas feitas “pras meninas brincarem” numa loja do centro da cidade. Em uma entrevista realizada em 2002, perguntei o porquê: “sei lá, pela precisão, privação que não tinha... o ganho do velho era pouco e era muita gente em casa, né? Aí era o meio que eu podia ajudar ele”. O trabalho primeiro foi na roça, lida lembrada com nostalgia: “Ainda hoje eu reclamo. Tô aqui, mas... depois que nós viemos aqui pra rua, tá com uns cinco anos que nunca mais ninguém tocou uma roça. Não agüento. Eu adoro uma roça”.

Graciano também trabalhava no campo plantando feijão e fazia para sua distração pequenas peças de aspecto lúdico, por ele chamadas de “brincadeiras de menino”. Depois, começou a fazer umas “eguinhas, uns jumentos, uns cavalos, uns bichinhos, caçuazinho, cangalhinha cheio de pau de mandioca, vendia naquelas bancas de rua mesmo”. Segundo ele, se não fosse essa arte, teriam sucumbido: “nós estávamos lá se acabando, o que é que a gente vai fazer na roça sem ter dinheiro? Era melhor trabalhar nisso aí.”

¹⁴ RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op. Cit.p 90.

A história dos “tempos primeiros” do escultor Nino parece a mesma de Graciano: “o meu trabalho na agricultura era um ganho muito pouco. Daí eu fazia uns macaquinho miudinho assim com rabinho de corda, pintava, ajeitava e o povo acharam engraçado. Aí eu toquei o ócio a fazer”.¹⁵

Um centro urbano delineava-se em solos juazeirenses, com a vinda de inúmeros romeiros atraídos pelas festividades em torno da padroeira, Nossa Senhora das Dores e da romaria de finados, intensificada ainda mais após o santuário erguido pelo padre Cícero juntamente com o dirigente da Sociedade de Penitentes do Crato, padre Félix de Moura e com o vigário da mesma cidade, padre Fernandes Távora.

Segundo o pesquisador Gilmar de Carvalho, “Juazeiro do Norte é sitiada durante as romarias. Como se fosse tomada de assalto pelas levas de peregrinos e a cidade original fosse diluída ou ficasse temporariamente submersa em relação à cidade provisória”.¹⁶

A serra do Horto foi se transformando em um dos territórios de maior relevância para os devotos. Segundo Gilmar de Carvalho, o “horto é uma redução da realidade nordestina, espaço sagrado numa cidade que já é sagrada. Lugar de promessa e de meditação, com suas capelinhas, seus marcos que fazem história e suas tradições que passam por cada pedra polida pelos pés penitentes¹⁷”. Esse é um dos pontos mais significativos para Maria de Lourdes: “às vezes, nós ficamos assim ... muito perturbadas em casa e vamos pro horto e pra igreja assistir á

¹⁵ Depoimento concedido em 2001.

¹⁶ CARVALHO, Gilmar. Op. Cit. p. 89.

¹⁷ CARVALHO, Gilmar. Op. Cit.,p. 96

missa pra olhar e rezar, nós nos distraímos e voltamos mais leves, mais maneiras”.

Todavia, a atmosfera mítica que envolve a cidade de Juazeiro do Norte não pode embaçar a compreensão dessa grande afluência como algo somente ligado aos fatores da fé, religião ou veneração ao clérigo. “Essa multidão de trabalhadores que fazia a “cidade oficina” (grifo do autor) constituía seus modos de vida por caminhos variados. Imaginar que todos giravam em torno crenças sobre os poderes do Padre Cícero seria idealizar uma homogeneidade abstrata”.¹⁸

O contexto sócio-econômico da época, agravado com secas que marcaram o final do século XIX e início do XX, abalaram profundamente a economia do semi-árido nordestino, fazendo das terras férteis do Cariri uma possibilidade de melhoria e, quem sabe, até de prosperidade.

Não se pode atribuir às romarias a responsabilidade única pela expansão econômica da cidade. Segundo Régis Lopes, “boa parte dos rendimentos que entravam em Juazeiro era oriunda das relações comerciais que as oficinas de artesanato e as pequenas indústrias mantinham com outras cidades”.¹⁹

Ainda de acordo com o historiador Régis Lopes, o traçar dos contornos da “São Paulo do Cariri”, denominação dada pelo jornal Correio do Juazeiro em fevereiro de 1949, firmou-se com a intensificação do número de pequenas indústrias:

Ourivesarias: 75

¹⁸ RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op. Cit., p.142.

¹⁹ RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op. Cit., p.142

Oficinas de facas e artefatos de ferro: 87

Sapatarias e artefatos de couro: 108

Movelarias e carpintarias: 87

Tecelagens de redes: 38

Fogos e explosivos: 23

Fábricas de colorau: 02

Fábricas de doces: 02

Bebidas: 06

Fábricas de espingardas: 03

Objetos de gesso: 02

Fabricação de tamancos: 06

Chapelaria e tinturaria: 01

Niquelaria: 01

Perfumaria: 01

Serraria: 01

Beneficiamento de algodão: 03

Beneficiamento de cereais: 03

Padarias: 07

Fábrica de relógio: 01

Uma ampla pesquisa realizada pelo BNB em 1958 ratifica este quadro, mostrando que o Ceará é o Estado com maior ocorrência de atividades

artesanais.²⁰ De acordo com outro relatório apresentado pelo Serviço Social da Indústria – SESI e Confederação Nacional das Indústrias - CNI em 1962, “os poucos recursos, o desemprego e as condições climáticas são alguns dos fatores que conduzem os indivíduos a este tipo de atividade, através da qual complementam a renda obtida através de subempregos ou ocupações temporárias”.²¹

O levantamento realizado pelo SESI - CNI aponta ainda alguns fatores que podem ameaçar as atividades artesanais, dentre elas a industrialização de certos produtos no próprio local, destruindo as características de criação pessoal no objeto e a modificação de traços culturais, diminuindo o consumo de determinados artigos, como louças de barro, selaria e trançados.²²

Assim como a pesquisa realizada pelo BNB em 1958, o trabalho do SESI - CNI demonstrava uma preocupação dos artesãos com a concorrência dos produtos industrializados. Um exemplo assinalado foi a diminuição do consumo de artefatos de flandre e de barro pela população de Juazeiro do Norte e seu crescente interesse por panelas e canecas de alumínio. Atualmente, é visível a grande incidência destes artigos e de outros de fabricação industrializada e de importados no mercado central de Juazeiro.

Entretanto, a produção artesanal continua forte no município, com casas transformadas em verdadeiras oficinas. Um exemplo é a casa da tecelã Alzenir Brito, conhecida na região do Cariri pela fabricação de redes. São teares dispostos

²⁰ Este relatório intitulado *Aspectos técnicos do artesanato nordestino* teve como objetivo avaliar as atividades artesanais em termos de renda e de emprego.

²¹ *Artesanato cearense: o caso nordestino*. SESI – CNI, 1962, p. 43.

²² Op. Cit., 1962, p.70.

na cozinha e na sala, além de linhas, tesouras, agulhas e outros instrumentos ordenados pelo corredor e quartos. Quando indago sobre estas condições, ela diz que “é comum na região trabalhar e morar no mesmo canto”.²³

Mesmo após a morte do Padre Cícero em 1934, o comércio, o artesanato e as pequenas indústrias continuaram em ascensão. Ao contrário das previsões da época, não houve uma redução das romarias e o movimento migratório continuou em franco crescimento. O quadro abaixo apresenta o aumento do número de habitantes de Juazeiro, em face de outras cidades do Ceará. O índice demográfico foi triplicado:

QUADRO I – Índice Demográfico

	1920	1940	1950	1960
Crato	29.774	38.968	48.503	59.464
Iguatu	32.406	35.148	42.302	51.570
Sobral	39.003	56.250	71.121	78.818
Juazeiro	22.067	38.530	56.904	68.494

(Fonte: O meio do mundo: territórios de sagrado em Juazeiro do Padre Cícero. Tese de Doutorado: PUC, São Paulo, 2000, p.132)

Ascendente também é a produção e a comercialização de outra parcela do artesanato de Juazeiro, composta por esculturas em madeira e barro, que se destacam pela elaborada plasticidade e criatividade. Gilmar de Carvalho diz que a riqueza dessa criação artística advém da exaltação ao trabalho que firma a cidade:

²³ Depoimento concedido em 1997.

Essa apologia do trabalho, em pequena escala e diversificado, contribuiu para atrair para a cidade um grande número de artífices e artistas e é responsável pela riqueza da produção artesanal e pela qualidade da arte popular que Juazeiro apresenta. Padre Cícero, cada vez mais, renova essa atribuição de fundar, sedimentar e consolidar a cidade que é a Nova Jerusalém das expectativas e dos sonhos do povo romeiro.²⁴

As tramas que entremeiam a criação popular de Juazeiro são tecidas por fios que apresentam a relação dos mestres com o padre Cícero, com a religiosidade e com a cidade. “Meu trabalho todo eu vendo por ele”, disse Graciano. A presença viva do padrinho perpassa pelo cotidiano do artista:

Eu não conheci o padre Cícero, assim... não que eu nunca tenha visto, vi sim. Quando o vi era desse tamanhinho e estava nas costas de meu pai, ele me tirou para mostrar para o padre Cícero de longe, vi só a cabeça e a voz dele e o meu pai disse: “Olhe, é padre Cícero quem está falando”. Eu digo pra senhora: o meu padim padre Cícero é meu mesmo. É ele que faz tudo, é ele que traz gente que eu nem conheço pra me conhecer.

Maria fala: “nós, quando trabalhamos, não esquecemos dele. Ele está sempre no nosso trabalho”. Histórias narradas pelos mestres sobre o Padrinho são muitas. O avô de Maria de Lourdes, Manoel Cândido da Lira, trabalhou como vigia do padre, por isso ouviu muito sobre ele:

Eu nunca o vi, mas ouvi muitas histórias dele, porque ele morreu em 34 e eu nasci em 39, meu pai e meu avô eram quem andavam com ele. Eu ouvi muitas histórias quando era pequena, mas eu lembro de muitas passagens. É que domingo ficávamos todos em roda de conversa e padre Cícero gostava de falar, dar conselho... eram uns conselhos que o meu padim gostava de dar. Sobre criar os filhos, para os pais não deixarem as filhas mal-vestidas, os filhos não dormirem com os pais, pois a criança é

²⁴ CARVALHO, Gilmar. Op. Cit., p.61

carinhosa demais, sobre convivência em casal, convivência com vizinhos, chamava os malcasado pra conversar. Se um animal de um bem-casado passasse para um malcasado, o bem-casado deixasse e não fosse buscar. Buscasse na primeira e na segunda vez, mas na terceira vez não fosse buscar porque o veneno do cão entrava no couro do bicho e iria para você. “Esqueça que o animal é seu e deixe-o lá”. Muitos não aceitavam os conselhos dele. Diziam que ele já estava velho e não os seguiam. Quando ele ia celebrar missa na Matriz, ficava o celebrante, padre Cícero e papai do lado dele encostado.

Graciano narra uma passagem na qual o seu pai estava pra morrer e padre Cícero salvou-lhe da morte:

Quando ele estava botando fogo na roça, o fogo começou a se alastrar, ele começou a lutar contra o fogo e de repente veio uma chuva de vento e meu pai passou dois anos deitado, a sola da chinela e pé também caíram queimada, aí minha mãe fez uma promessa para padre Cícero, ela foi até o padre Cícero e ele disse que não, o meu pai não ia morrer, pegou uma panela, entregou para minha mãe e ensinou um remédio que eu não lembro mais.

Algumas particularidades presentes nos momentos de falar com Deus, com os santos e com o padrinho foram narradas quando perguntados sobre a presença do taumaturgo em suas vidas:

Manoel Graciano - Rezo, não durmo e nem levanto sem rezar para ele e pra Deus, as quatro ou cinco horas eu já estou cuidando. Não gosto de dizer pra ninguém, rezo escondido. Acordo de madrugada e rezo, mas não gosto de dizer...

Germana – Por quê? Qual o problema de dizer?

Manoel Graciano– Está ligado o negócio aí e eu não gosto de dizer não.

Germana – Mas por quê?

Manoel Graciano– As pessoas evangélicas mangam... e eu não gosto de dizer.

Germana – Mas eu não mango.

Manoel Graciano– A senhora é entendida, mas a parte fraca manga.

Cícera (esposa de Graciano) – tem gente que manga quando os católicos dizem que rezam.

Manoel Graciano– Gosto de reza, rezo à noite, nove horas... dois ou três rosários.

Germana – Esse rosário no seu pescoço, você tira?

Manoel Graciano– Tiro pra rezar, a senhora não sabe como se reza um rosário não, né? Mas eu vou lhe ensinar, viu? (pausa) Olha o negócio de besteira aí, hein?

Germana – Negócio de besteira? (Risos)

Manoel Graciano– É assim, ó: pelo sinal da Santa Cruz, livre-nos Deus, nosso Senhor, de nossos inimigos. Aí depois começa: Pai nosso que estais nos Céus santificado seja... Até o fim. As brancas são Ave-Maria, começa Ave-Maria até o fim e continua: são dez, mais dez... até terminar. Eu rezo muitas vezes da noite com a minha mulher.

Germana - Qual os outros santos que o senhor pede?

Manoel Graciano - São Francisco, Santo Antônio, São Sebastião... se for falar o nome de todos os santos, vamos ficar aqui o dia todo.

Germana – E Jesus Cristo?

Manoel Graciano– Nosso Senhor? Ele não é o chefe dos outros? Mas é assim, eu peço primeiro pro padre Cícero pra ele pedir pro “chefe maior”.

Germana – E a Nossa Senhora, o senhor pede?

Manoel Graciano– Nossa Senhora das Dores, que é minha mãe, eu chamo mãe, ela é uma santa misteriosa que é mãe de Nosso Senhor, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Socorro, não pode falar tudo não se não vamos passar o ano falando.

Graciano diz que não vai à missa, pois “meu padim dizia que se não pudesse ir à missa, rezasse o rosário em casa que dava na mesma que assistir à missa”. Sua mulher Cícera completa com veemência:

Ele (padre Cícero) disse que ia chegar um tempo que ninguém ia poder sair de casa por causa da violência. E está no tempo agora. Todas as palavras que padre Cícero

disse, nós já estamos vendo e quem viver mais vai ver mais para frente. As palavras dele não caem no chão!

“As palavras dele o quê? Não caem no chão?”, perguntei a Cícera. Num tom de “encerramento de assunto”, Manoel responde: “Padre Cícero é bom. Às vezes não falo dele não, fica só coração”.

Porém, retomo a prosa e peço para que fale sobre o rosário. Mais uma vez a fala foi de Cícera:

O padre Cícero ensinava que quem era romeiro tinha que usar o rosário no pescoço. Se alguém tivesse andando por aí e visse uma pessoa morta com um rosário no pescoço, era cristão, podia enterrar. Mas se não tivesse rosário, podia deixar lá que era um bicho. Ele (padre Cícero) disse: “Assim vocês fazem”.

Manoel completa: “Eu sou romeiro e sou forte, mas tem ensinamentos que critica a missa. Minha igreja é aquela mesmo e pronto”.

Maria de Lourdes diz que carrega o rosário desde criança:

Somos muito devotas de nosso padim Cícero e eu nunca me afastei dele. Meu pai era muito rezador, desde que eu me entendo por gente, no início da noite nós rezamos. Nos sábados rezamos: “Maria, valei-me” e todos os dias, de madrugada, acordamos para rezar o terço.. Aí eu faço minha obrigação só. Eu rezo o ofício...

As “marias” se dizem “muito religiosas” e indago se seus trabalhos têm a ver com essa fé: “e como tem, tem muito!”, responderam num tom quase uníssono. Percebe-se nos discursos dos Graciano e das Cândido que o patriarca de Juazeiro habita seus cotidianos, proporcionando um maior fortalecimento das suas relações com a religiosidade, mesmo que essa não siga à risca os preceitos do catolicismo. Refiro-me aqui ao conflito que perpassa

pelo processo de criação de Maria de Lourdes e Maria, expressado quando procurei saber sobre os temas que apresentam anjos, umbanda, candomblé, demônio etc.

Maria de Lourdes – Socorrinha tira das revistas, nós não freqüentamos, só achamos interessante, mas fazemos só no trabalho.

Germana – Vocês não se incomodam?

Maria de Lourdes – Eu não gosto, me arrepio só de falar. (Risos)

Germana – Gosta, Maria?

Maria – É, só quando é de mentira. Só aquela cena de Lampião no inferno.

Maria de Lourdes - Maria tem mais facilidade de fazer, eu não gosto nem de lembrar.

Maria - Não sabia o que fazer aí ela deu a dica: pode ser um quadro com um anjo tomando banho, dançando forró, lavando roupa, aí eu respondi: “ah, é?”.

Uma das engrenagens que dão movimento à cidade é a relação do artista com o padre Cícero, que, em alguns momentos, se faz tão próxima e em outros, tão distante. Amarrar a história de Juazeiro aos seus marcos de “pedra e cal” embaça a visualização e a compreensão dessa dinâmica, ocultando o pulsar da história tecida no cotidiano.

A cidade é construída e reconstruída na dinâmica das experiências sociais, onde o autor das narrativas é também um personagem que participa da trama com um santo, o padre Cícero. Em Juazeiro, segundo Régis Lopes, “as vivências das relações sociais foram constituindo várias cidades, isto é, várias espacialidades em um mesmo espaço físico”.²⁵

Ainda na esteira desse espaço urbano, analisaremos como Juazeiro se torna um centro difusor da sua produção artística popular.

²⁵ RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op. Cit., p.15

1.2 O CENTRO E OUTROS ESPAÇOS

O Centro de Cultura Popular Mestre Noza é uma instituição que abriga a “Associação de Artesãos do Padre Cícero” (fundados em 1985 e 1986, respectivamente) . O local funciona como oficina para alguns artesãos e, aos sábados, o movimento é intensificado pela presença daqueles que possuem seus próprios ateliês e pelo público consumidor. Ali ocorre um verdadeiro entrecruzamento de culturas que fervilham no caldeirão das múltiplas relações sociais, das quais fazem parte os produtores, os consumidores e os intermediários.

Antes, porém, de aportar naquele Centro de Cultura e buscar compreender o porquê desse espaço ser chamado por um artista de “cativeiro”, e também antes procurar entendê-lo como principal divulgador da chamada “arte popular de Juazeiro”, percorri a cidade para visualizar a comercialização de “outras artes” que escapam ao “padrão” estabelecido. Tal qual um reconhecimento de área, iniciei uma trilha pelas ruas para sentir o pulsar feérico do comércio do centro da cidade.

Uma rápida passagem pelo mercado central em janeiro de 2003 demonstrou uma considerável incidência de produtos industrializados e importados, dividindo espaço com artigos diversos em couro e palha, brinquedos de flandres, santos de gesso, pequenas esculturas em madeira e os conhecidos bonecos de barro de Caruaru. Essa diversidade extrapola os limites territoriais do mercado, localizados num quadrilátero traçado pelas ruas São Pedro, Santa Luzia, São Paulo e Alencar Peixoto. O espetáculo visual de cores e formas é enriquecido

pelos odores exalados dos temperos, ervas e raízes, como umburana-de-cheiro, casca de caju, jatobá e canapu, comercializados juntamente com artigos em palha e bolos de corda. Um espaço especializado na venda de alho se destaca pelo senso de estética utilizado para dispor o seu único artigo. Outras pequenas lojas de fogões de flandre, utensílios em ferro e barro, baladeiras compõem a variedade.

A esquina da rua São Paulo com Alencar Peixoto é ocupada por uma tradicional loja de bibelôs de louça, artigo quase que obrigatório nas estantes das residências da cidade e que, muitas vezes, disputam e tomam o lugar do artesanato local, chegando a causar discórdia familiar como a narrada pelo escultor Janjão: “a população da cidade só gosta de bibelô de louça. E eu não vou muito longe não, a minha irmã tirou a minha peça da estante que eu dei pro meu pai e botou um bibelô de louça e escondeu por lá, até eu queria tomar, mas ela não deixou. Foi uma briga danada!”.²⁶

Em pequenas bancas da rua São Paulo, uma chamava a atenção pela variedade de modelos e tamanhos de lamparinas, feitas a partir de latas de óleo, ervilhas, milho verde e recipientes de vidro. Uma olhada rápida oculta a complexidade das elaborações realizadas pelo produtor na confecção do seu trabalho, fazendo com que não se perceba que as mãos daquele homem traçaram um caminho inverso da ordem estabelecida, com o retorno da utilização do recipiente industrial à manufatura. Essa operação me remete a uma prática de dissimulação ou arte de fazer apresentada por Michel de Certeau, quando se

²⁶ Depoimento concedido em 2002.

refere ao trabalho com sucata: “longe de ser uma regressão para unidades artesanais ou individuais de produção, o trabalho com sucata reintroduz no espaço industrial (ou seja, na ordem vigente) as táticas “populares” de outrora e de outros espaços”²⁷.

Observo a predominância de artigos importados, como óculos, bolsas, bijoutherias, confecções, flores de plástico, pôsteres com estampas de santos e artistas etc. Porém, isto não impede que boxes especializados em brinquedos importados dividam o espaço com brinquedos feitos a partir de reaproveitamento de recipientes de lata. Há outra loja que vende e conserta relógios, juntamente com uma pequena amostra de folhetos de cordel.

A produção local resiste à avalanche de artigos de fora, onde santos de gesso e utensílios de couro contam com locais exclusivos para este tipo de mercadoria. Outros diversificam, mas mantêm uma linha, como explica Firmino, do Box “Firmino do Artesanato”:

Aqui nós sabemos o que o turista quer, por isso estamos crescendo. Temos brinquedos de madeira, imagens de santos, esculturas, jangadas, terços, oratórios. Para agradar, vendemos peças do Maranhão, como esse colar Pernambuco e de Juazeiro, que apareceu numa novela. Mas as peças de maior expressão são daqui, como as do Diógenes e do Valdecir, as de fora são sem expressão.²⁸

Enquanto eu escolhia algumas miudezas (dentre elas curiosos e iminutos chocalhos e padres cíceros transformados em ímãs de geladeira), escutava uma “verdadeira aula” ministrada por Firmino a um cliente gaúcho, que gostaria de saber qual a diferença entre São Francisco de Assis e São

²⁷ DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano – As artes de fazer. Petrópolis: ed. Vozes, 2000, p.88.

²⁸ Depoimento concedido em 2003

Francisco das Chagas. Ao final, o atento aluno saiu com uma imagem de um destes santos embalada cuidadosamente para uma longa viagem.

Com o olhar atento, prossigo pelos estreitos e escuros acessos do mercado, encontrando próximo a ala de vendas de carnes, frutas, flores naturais e hortaliças, algo de delicada plasticidade – tapetes em forma circular feitos com retalhos de tecidos em texturas e tons com combinações e contrastes. O preço oferecido era quase simbólico – quatro reais – para aquele trabalho de visível paciência e habilidade, o que me levou a adquirir um pequeno estoque de três peças por um valor um pouco acima do ofertado.

Ao rever algumas fontes da pesquisa após alguns dias, encontro aqueles tapetes, porém denominados “fronhas para almofadas”, ilustrando uma das páginas da luxuosa publicação “Ceará feito a mão – artesanato e arte popular”, patrocinada pelo Governo do Estado do Ceará, publicada em 2000.

Não perdi a oportunidade de voltar ao mercado na viagem seguinte e tirar a dúvida sobre a função daquela peça com o “seu Messias”, dono da banca: “olha, a Sebastiana que faz diz que isso aqui é um tapetinho, não sei se a senhora sabe o que é, a gente bota na porta de entrada da casa pra limpar os pés, mas o freguês é que dá o rumo, se ele quiser, pode chamar e usar como fronha, é ele quem dá o caminho” .²⁹

Ao retomar a caminhada pelas ruas do Centro, busco as oficinas a céu aberto, feitas principalmente pelas floristas da rua São Pedro nos dias de

²⁹ Depoimento concedido em 2003.

sábado, que capricham nas cores e no brilho das flores em papel crepom e purpurina que ornamentarão os santos nos altares domésticos e oratórios de procissões. Mais adiante, pintores, que trabalham próximo à rua Todos os Santos, desenhando e pintando formas geométricas nas malas conhecidas como placas de matuto, fabricadas a partir de caixas de frutas, revestidas com sacas de cimento e forradas com recortes de revista.

O “flanar” por aquelas ruas tinha como parada principal o Centro de Cultura Popular Mestre Noza, local de comercialização de certa fatia da produção artística de Juazeiro, em madeira e barro, além do espaço com uma módica sala expositiva dita “sala de acervo” ou “museu”, que reúne as primeiras peças dos artesãos já consagrados no mercado das artes.

A primeira impressão que tive ao retornar àquele local após alguns anos foi de que havia surgido na cidade uma escola de arte. Um mar de esculturas em madeira carregadas nas cores sugeria uma aparente homogeneidade e autoria única. Reisados, lapinhas, bandas cabaçais, bichos, figuras antropomorfas, casais de Lampião e Maria Bonita pareciam travar um diálogo naquele amplo espaço. O título de “maior produtor de artesanato do Ceará”, largamente difundido pelos poderes públicos, apresentava-se ali naquele local de escoamento da produção artística local.

Próximo dali, alguns artesãos que trabalhavam interrompem suas conversas com a minha chegada. Após um breve cumprimento, converso com um deles que havia conhecido em 2001, na I Bienal de Artes do Cariri, e que recentemente ocupou o cargo de presidente da Associação dos Artesãos Padre

Cícero. Enquanto esculpia e lixava algumas imagens de santos, falei da pesquisa que estava desenvolvendo e da intenção de conhecer um pouco mais do cotidiano da Associação e do Centro de Cultura. Instantaneamente, a cordialidade deu lugar à frieza e indisponibilidade, tendo ele se retirado em seguida para atender algum compromisso externo.

Mas o que me levou ali foi o encontro marcado com Manoel Graciano, não por acaso marcado no sábado, dia de intensa movimentação de artistas que para lá se deslocam para prestação de contas sobre os trabalhos vendidos, assim como pela presença do mercado consumidor interessado no que há de mais representativo do artesanato do Cariri, em especial da cidade de Juazeiro do Norte.

Não encontrando Manoel na hora marcada, dirijo-me à casa da família Cândido, que terminava de embalar as peças que levariam ao Centro de Cultura e onde deixaria as mesmas e receberia pelas vendidas na semana anterior. Acompanho Maria de Lourdes e auxílio no transporte das peças até lá, mas a frustração veio rápida com a notícia de que não havia nada pra receber. Sem esconder a indignação, Maria desabafa.

Aproveito e alinhavo algumas questões sobre a produção e a comercialização dos seus trabalhos. Busco os motivos de alguns artesãos usarem o Centro de Cultura como ateliê e outros não. Porém, fomos interrompidas com a chegada de outro artesão que insistia em apresentar-se, não perdendo a oportunidade de responder ao meu questionamento dirigido à Maria de Lourdes: “trabalhar em casa é melhor pra mim, vir pra cá pra tomar

café e merendar, aí eu vou ganhar o que depois? É um pedaço de pão, uma xícara de café, é uma banana, é um bolo, é uma manga. Tudo eu faço mais ligeiro sentado na minha casa”.

Neste meio tempo, encontro Manoel Graciano e seu filho Cícero, conduzindo um carrinho com três esculturas para deixar ali naquele local de comercialização. Uma transfiguração dos seus semblantes ocorre ao saberem da negativa sobre a existência dos recursos e da aceitação das esculturas.

Tentando distraí-lo, pergunto pelos afamados lagartos, adquiridos por mim há algum tempo e que já apareceram em algumas publicações de circulação nacional. Ele me leva àquela área repleta de bonecos de madeira para mostrar-me, mas descobre que já estava vendido. Aponta-me uma banda cabaçal, mas logo descobre que não era de sua autoria. Pergunto se a imitação incomoda-lhe. Ele disse que não, que tem duas ou três pessoas em Juazeiro imitando seus trabalhos, mas o povo já conhece os seus traços e só compra os dele. Aliás, um dos seus imitadores encontrava-se ali e se apresentou, mostrando os seus trabalhos (cópias escancaradas das obras de Nino e Graciano) e dizendo que suas peças tinham ido para Washington e aparecido no “Fantástico”.

Ainda no Centro de Cultura, inicio um breve questionamento com Manoel sobre a comercialização naquele local, porém, o ruído da serra elétrica que cortava as toras de umburana que são comercializadas para os escultores da região impediu a compreensão das suas considerações. Antes disso, porém, já havia atentado que não deveria ser esse o trajeto principal dos

nossos diálogos e, a partir daí, estabeleci contatos com outros artistas, com o intuito de ouvi-los sobre estas questões. Para a minha surpresa, eles me solicitaram “sair do ar” (desligar o gravador) e manter sigilo sobre suas identidades.

Uma das queixas é a não aceitação do fato de “ter três pessoas pra escolher o que é bom e fazer preço. Pode ser do tamanho que for, peça daquele tamanho, peça miudinha assim desse tamanho, tem que ter três pessoas pra fazer aquele preço e dizer o que presta”. A mobilidade dos valores impostos por essa “pequena comissão” é incompreensível:

Eu já botei peça de vinte e um e venderam por quarenta. São pessoas desconsideradas mesmo, que não considera o artesão; às vezes que nós vamos vender peça lá, eles diziam “essa peça tá barata”, é, e ela (diretora do Centro de Cultura) cansou de fazer isso comigo mesmo e com algumas pessoas lá que iam vender. “Essa peça tá cara, tá barata fulano, eu vou pagar por tanto”, aí subiu quando eu virava as costas, tem dia que era cem, às vezes valia cento e vinte; sei lá, tem hora que a gente fica grossinho, sem dizer nada, se disser não querem mais saber da gente, aí ...

Não foram poucas as vezes que o tom dos discursos inflamava-se:

O Centro de Cultura explora e a gente não explora. Por que é que nós estamos sofrendo? Porque nós vendemos barato, eles botam caro e nós não pegamos em dinheiro, porque o povo acha caro e nós morrendo de fome, estão tirando o pão da nossa boca. Aquela casa tá cheia porque bota preço alto.

Um outro artista complementa: “por que ali cai dinheiro, ali cai dinheiro, não é brincadeira não. Por que aquilo ali todo dia tem movimentação, de compra

de peça ali. E esse pessoal que compra, eles não vão deixar fiado. Ninguém deixa fiado”.

Se, por um lado, as queixas ao Centro de Cultura se esbarrotam, por outro, a voz dissonante do artista José Ferreira da Silva defendeu os seus ditames. O mesmo escultor que disse que só se fala em artesanato e que ninguém fala em artesanão. Assim ele falou num depoimento concedido no final da década de 1980:

(...) E nós temos nosso Centro de Cultura, nós temos nossa gerente dona Lourdes, que assumiu aquela responsabilidade acolá, muito grande.(...) Uma pessoa como dona Lourdes promove muita exposição aí por fora. Eu tenho mais de dez pessoas que estão comigo aqui no Juazeiro e nunca deu certo, só veio a dar certo agora, com o Centro de Cultura”.²⁹

Por outro lado, vale lembrar as portas desse fervilhante mercado da arte em Juazeiro do Norte não foram abertas pelo Centro de Cultura Popular Mestre Noza. Graciano não lembra, mas Maria de Lourdes situa sem titubeio que o pontapé inicial deu-se com uma cooperativa fundada pelo gravador Stênio Diniz na década de 1980. Uma entrevista realizada nesse período falou sobre essa entidade:

A cooperativa não pode ser um órgão que fique parado, precisa ir na casa do artesão, precisa conversar com ele, precisa sentir os problemas dele(...) A gente tem que escutar primeiramente o artesão para poder fazer as leis. Agora, a gente tem que deixar o artesão realmente conscientizar que ele pode falar, e ele pode mandar as coisas, né?³⁰

²⁹EVANGELISTA FILHO, João Andrade. *Mestres de Juazeiro – cotidiano e símbolo na escultura popular*. Brasília: ed. UNB, 1991, p.233.

³⁰ Depoimento depositado no Museu da Imagem e do Som.

Peço para que Maria de Lourdes fale sobre essa cooperativa e ela ressalta a relevância de Stênio Diniz:

Maria de Lourdes - A cooperativa era aqui no mercado grande. Aí o pessoal via, aí foram encomendando, foi chegando gente, e lá vai, pra entrevistar a gente, pra fazer encomenda também, lá vai. O pessoal ia, mas enchia de gente, quando ia carro, ía carro grande, cheio de gente.

Germana - Esse pessoal era de fora ou era daqui?

Maria de Lourdes - Tudo de fora. Não era gente daqui não.

Germana - Era de Fortaleza ou de fora do estado?

Maria de Lourdes - Era turista de fora mesmo. Eu não conhecia nenhum não, um pessoal de uma voz que ninguém entendia.

Germana – A senhora acha que o Stênio teve uma importância para o desenvolvimento do artesanato em Juazeiro?

Maria de Lourdes – E grande, grande mesmo. Muitas vezes ele ... ele... quando eu dava fé, a gente tava lá em casa, quando eu dava fé ele chegava com o carro cheio de gente. Era ele que guiava o pessoal pra lá. Na cooperativa foi que eu vim entender e perceber o meu trabalho.

O aumento da procura pela arte popular de Juazeiro, iniciado com a cooperativa e expandida com o Centro de Cultura Mestre Noza, contrasta com o desinteresse dos moradores da cidade. A arte de Juazeiro não é uma arte para Juazeiro. Pergunto como visualizam essa questão e Manoel Graciano diz que o máximo que compram “é uma promessa, uma cabeça, um braço, um pé, o resto eles não dão valor”. As “marias” analisam:

Maria de Lourdes – O povo daqui chega acha bonito e lá vai, mas pra comprar num compra, né? Então não dão valor a arte.

Germana – Mas por que eles não valorizam ?

Maria – É que cada lugar tem seu ponto fraco. Talvez eles queiram comprar, mas o dinheiro não dá e quando o dinheiro dá para comprar alguma coisa, eles compram de fora, não daqui.

Maria de Lourdes – As pessoas daqui já estão acostumadas com o trabalho da região, acham os de fora mais interessantes e compram.

Maria – Se eu pudesse comprar um de cada para ajudar, compraria, mas esconderia porque uma hora iria ficar cansada de ficar olhando.

Maria de Lourdes – O pessoal de fora entende, compreende e valoriza o trabalho. Até aqui mesmo de Juazeiro, por aqui que vem, chega aqui e vem dizer que o pessoal daqui não valoriza o nosso trabalho.

Germana– Eles chegam e ... como é? Eles chegam aqui e olham ...

Maria de Lourdes – Chega e olha assim o trabalho na parede e olha assim, vira a cabeça assim, se retira e vai embora. Porque se gostasse dava valor, num é? Às vezes dizer ao menos alguma coisa, né? Uma palavra já é um conforto, né?

Essa mesma cidade que não “aprecia” a arte dos seus mestres é apontada por Maria de Lourdes “como a melhor do mundo”. A referência ao Horto é recorrente, sendo este o espaço mais denso de conteúdo simbólico e socialmente compartilhado com a memória coletiva. Ela, porém, cita o “Shopping Cariri”: “nós o achamos muito importante e interessante porque divide a responsabilidade”.

Uma fala de Manoel Graciano, iniciada quando perguntei se ele havia conhecido o escultor Zé Ferreira, apresentou indícios da relação do mestre com a cidade, com a sua arte e com o seu público consumidor:

Germana – O senhor conheceu o José Ferreira aqui?

Manoel Graciano – Com certeza, grande amigo ele; ele morreu e era meu amigo e ainda hoje é. Trabalhava muito e comia pouco, porque o dinheiro dele num dava nem pra comer. Zé Ferreira; agora Zé Ferreira não sabia trabalhar

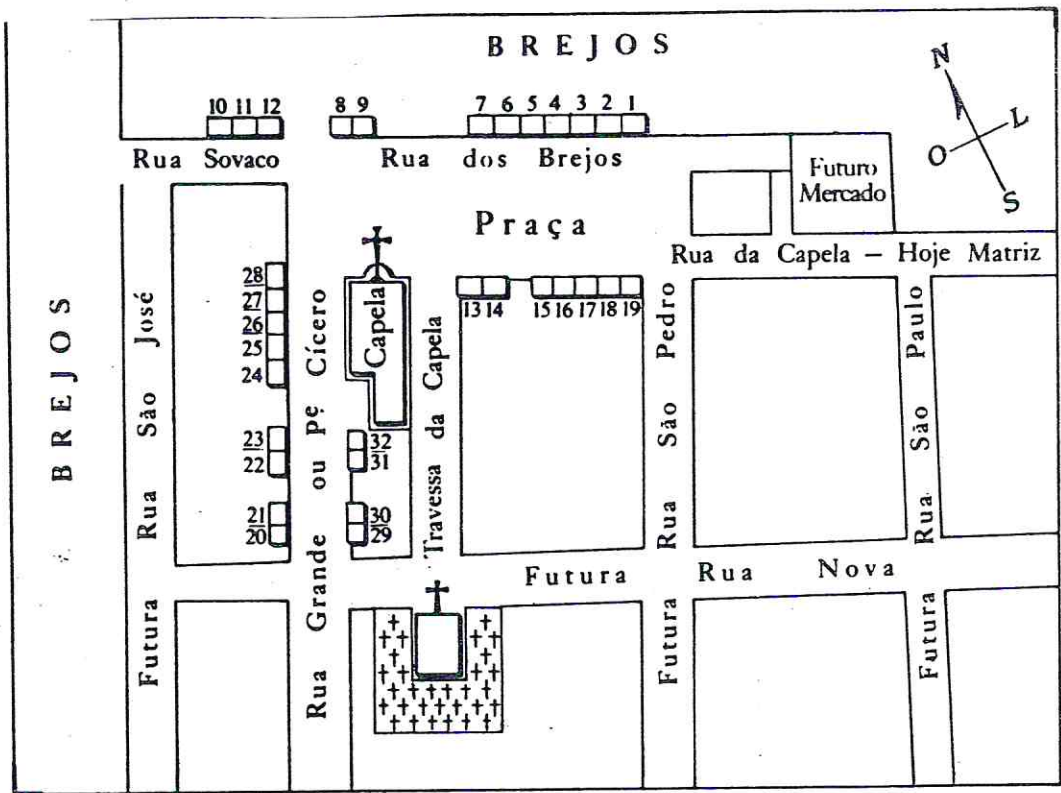
não. Fazia peça boa mas botava o trabalho dele a perder com palavras desonestas no trabalho dele, como é que ele ia fazer uma peça e colocava terra da miséria, terra do ... da fome, gravado na peça que ele faz. Morreu de fome mas é por causa da língua.

Germana – Morreu com fo...

Manoel Graciano – Foi. Num foi de fome que ele morreu não. Eu tinha pena dele e ele também. Eu não tinha mais pena dele porque ele gostava de devorar o nome dele e o dos outros. Ele chamava nossa terra de minha, nossa terra da miséria. Como é que pode fazer isso aí, minha senhora? Terra da fome. Um carro de boi, fez um carrinho e botou lá mas escreveu na ... “terra da fome”, “terra da miséria”, num sei que, num sei que e outras coisas que ele botou. Foi um mapa danado ali naquela peça que ele fez. “Seu Zé Ferreira vem aqui, o senhor fez essa peça, tava tanto nome feio aqui na sua peça, o senhor tá atingindo o seu Juazeiro e você mesmo tá se atingindo e nós estamos tranquilos, vamos rezar pra Deus, tira isso da cabeça homem, bota isso na cabeça não. Eu disse o senhor tá defamando nós, como você, com o Juazeiro, com tudo. O que é que o povo lá de fora quer ver com nós, rapaz, depois de isso aí? Você é que enfrenta uma coisa dessa e outro é que vai ...Você tá falando de você. É.” Aí ele disse: “seu Manel, acho que eu tô errado mesmo.” Você acha que tá errado? O senhor tá errado é muito, homem, agora eu num posso é lhe empatar, eu tô aqui lhe pedindo numa amizade, um conselho amigo pro senhor não fazer mais isso, nos seus trabalhos que fizer. `Cê tá acabando com nós, homem, `cê tá se acabando com isso aí, palavras feias, injustas, que num dá ...

Essas palavras de Graciano realçaram a posse de uma percepção aguçada dos vários elementos que compõem esse emaranhado universo da arte popular e, em especial, do mercado consumidor. A “inspiração” que produz a obra de arte, portanto, não é um ato isolado e sim uma tensão criativa que se constitui em diálogos, confrontos e acordos.

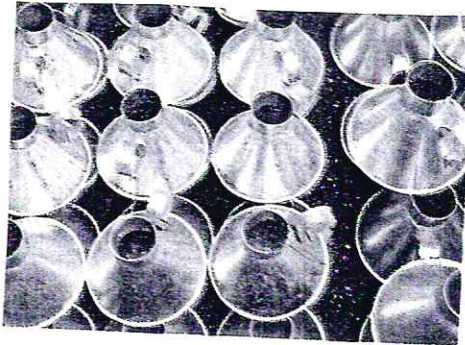
Dando continuidade, analisaremos no próximo capítulo o processo de criação dos mestres Manoel Graciano e Maria de Lourdes, partindo do “começo de tudo”, passando pela constituição e relação com o mercado consumidor e chegando nas fontes de inspiração.



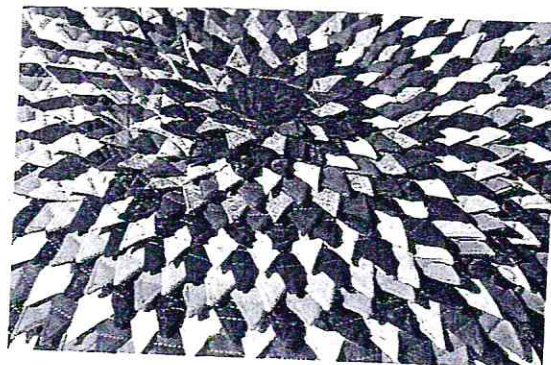
Juazeiro em 1875, com sua capela e suas 32 casas (Della Cava, Ralph. "Milagre em Joaseiro", 1985)



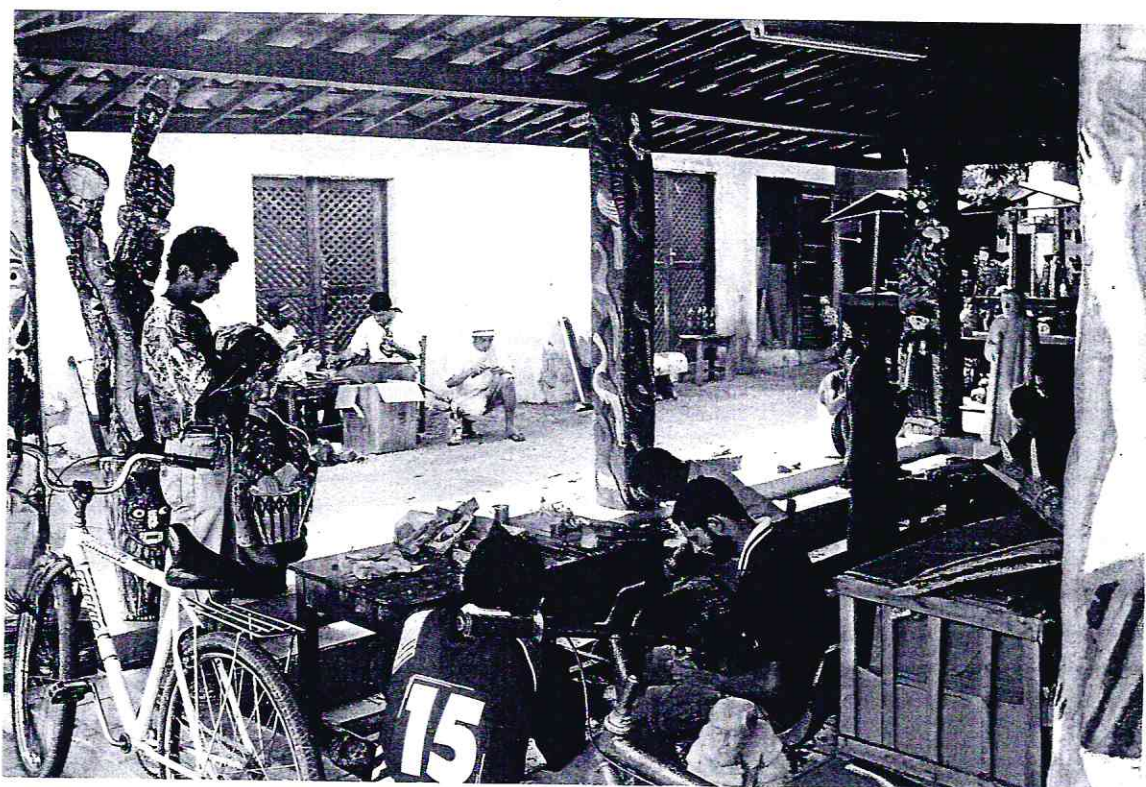
"Mar de Esculturas" – entrada do Centro de Cultura Popular Mestre Noza. 2003.



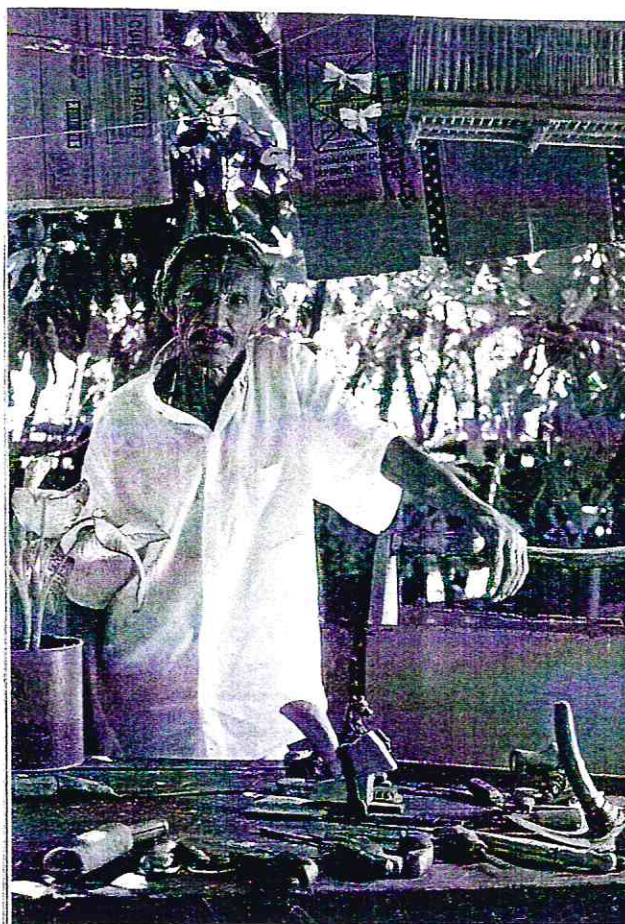
Bonecas de pano, brinquedos em barro, objetos de flandre e barro nas feiras populares ("Ceará Feito à Mão", Fortaleza, 2000)



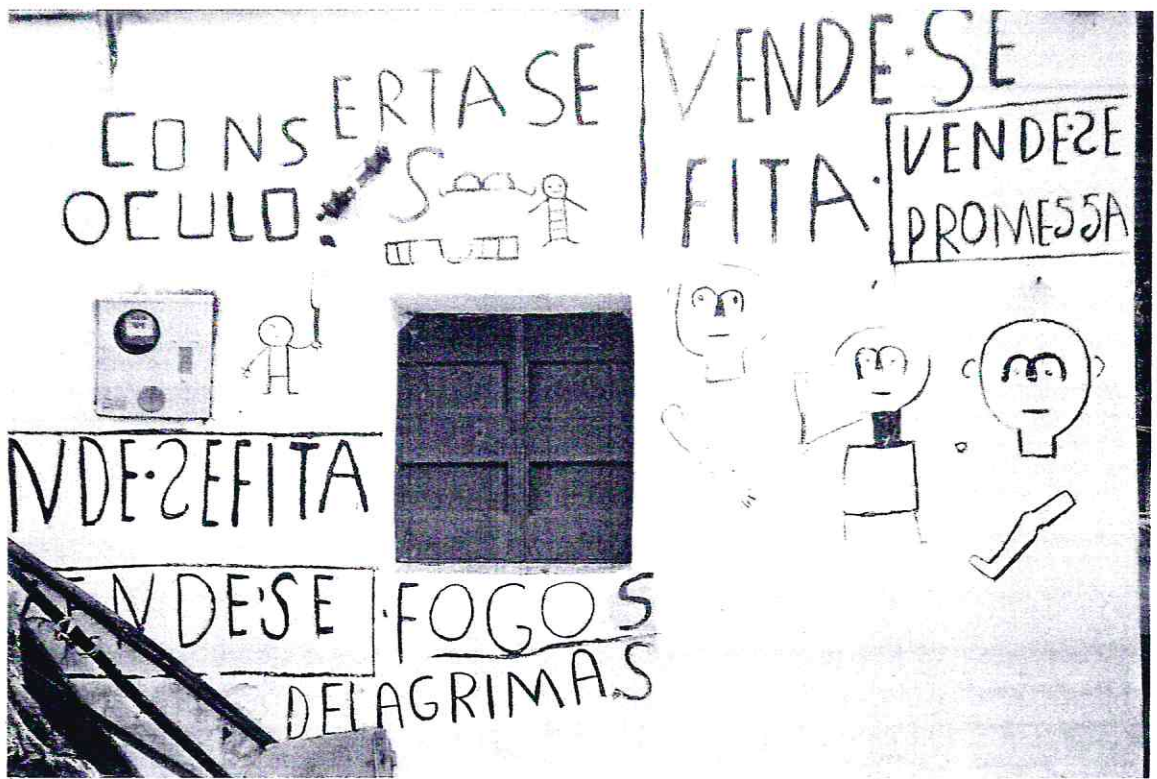
Tapetes confeccionados com retalhos de tecido, vendidos na Banca do "seu" Messias, no Mercado Central de Juazeiro. 2003.



Artesãos trabalhando no Centro de Cultura Popular Mestre Noza – destaque para Elosman, em pé à esquerda, e Zumbi, sentado à direita de caminha vinho. 2003.



Zé Ferreira, escultor falecido em 2000 ("Mestres Artesãos, São Paulo, 2000.)



Detalhe da parede de um estabelecimento localizado na Praça do Socorro, em Juazeiro. 2002.



Florista da rua São Pedro. 2002.

CAPÍTULO II

O FAZER ARTÍSTICO

2.1. APRENDIZAGEM

Uma aura de tranqüilidade circunda a nova casa da família Cândido, localizada no número cinquenta e quatro da rua Boa Vista, próxima ao burburinho do centro da cidade de Juazeiro do Norte. Numa manhã de fevereiro de 2003, sou carinhosamente acolhida pelo patriarca João Américo, marido de Maria de Lourdes Cândido e pai de Maria Cândido Monteiro e Maria Socorro Cândido. A afabilidade dispensada por elas não foi menor. Maria Cândido terminava de embalar as peças que levariam para comercialização no Centro de Cultura Popular Mestre Noza.

Um altar doméstico enfeitado com flores coloridas de papel crepom compõe uma das paredes da sala principal, que antecede um segundo ambiente adornado com seus célebres “temas”, nomenclatura atribuída pelo xilógrafo Stênio Diniz às placas em barro cozido policromadas com tintas látex e xadrez.

Na entrada, a fotografia de família está representada por um conjunto de pequenas placas ovaladas esculpidas com os semblantes de Maria de Lourdes, Maria, Maria do Socorro, Luis, Das Dores, Elias, Francisca, Josefa e mais outros tantos Cândido, que registram no barro cenas diversas do cotidiano, sagradas, míticas, profanas. Foi nesta sala que iniciamos o desfiar das memórias de Maria de Lourdes Cândido, pontuadas pela fala da sua filha Maria, que me

disponibiliza a mais confortável das poltronas. Antes disso, sou conduzida à “cozinha-atelier”, espaço ocupado por panelas, tintas, fogões a lenha e a gás. No chão, repousam algumas criações ainda na cor natural do barro: um conjunto de doze cenas representando uma festa de casamento, encomenda que em breve deveria ser enviada para a cidade de Recife.

A presteza de mãe e filha alia-se à paciência de retomar repetidamente alguns momentos da conversa devido a problemas técnicos do gravador. A timidez impediu que Maria do Socorro, a mais nova, dividisse a fala com a família. Aludindo à nobreza do barro, pois “foi dali que Deus fez o homem”, as ceramistas trazem à tona figurações que habitam um sem número de imaginários, apresentando fluidez de múltiplas fronteiras temáticas. Casais namorando, caminhões de romeiros, lapinhas, reisados, quadrilhas, terreiros de umbanda são alguns dos repertórios e que ganham forma e cores nas mãos das “marias”.

A reinterpretação é uma constante nos seus trabalhos. Como compreender uma cena que abriga uma mulher-unicórnio com o corpo seminu e uma odalisca, tendo em cima da sua cabeça a inscrição “Karl Marx”? Talvez o depoimento de Manoel Graciano concedido em outro momento dê uma pista: “o importante é mudar a natureza. A gente sonha no juízo e muda a visão da peça”.¹

Confirmando, em certa medida, Pierre Bourdieu quando diz que inexistem amor à primeira vista no encontro com uma obra de arte, pois “o olho é um produto da história, reproduzido pela educação”², me deleito diante da beleza e

¹ ANDRADE FILHO, João Evangelista. *Mestres do Juazeiro – cotidiano e símbolo na escultura popular*. Brasília: UNB, 1991. p. 98.

² BOURDIEU, Pierre apud PRICE, Sally. *A arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 41.

criatividade de um objeto até então inédito. Uma moldura de barro para espelho (pintada com tenras matizes do rosa, verde, azul e amarelo, ornadas com flores em alto relevo) enfeitava a sala, fazendo com que eu traçasse de maneira fugaz e pretensiosa a forma de embalagem para transportar aquela delicada peça. “Que maravilha, quem fez?”. Maria responde: “foi Corrinha, mas ela fez pra ela, não foi pra vender, ela queria fazer uma moldura pro espelho dela”.

As mãos de Maria de Lourdes delineiam no barro cenas e personagens multifacetados, saídos de um mundo próximo e distante, expandido pela destreza das filhas e parceiras de trabalho. Das suas mãos, os elementos primários – água, terra, fogo e ar – misturam-se e transformam-se em formas diversas.

É uma sensação tão gostosa... Só em você saber que um pedaço de barro desse, você vai fazer uma coisa assim, tipo uma vida, porque você só não vai fazer ele respirar, só não vai dar vida a ele pra sobreviver e tudo, mas o máximo que você quiser fazer, você faz.³

Trazer à tona essas experiências sociais coloca-me à frente de um constante cuidado de não sacralizar uma “história dos vencidos”. Segundo Alistair Thomson, a prática da história oral “recupera histórias não-conhecidas e capacita as pessoas a fazer suas próprias histórias”.⁴ A memória é apropriada, é re-trabalhada pelos seres humanos, que estão sempre recriando o sentido do passado. Naquele momento, iríamos iniciar um diálogo sobre reminiscências,

³ Depoimento de Maria Cândido Monteiro –Documentário romance de terra e água, 2001.

⁴ THOMSON, Alistair. “Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (org). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 66.

entendendo que as mesmas fazem parte de um processo dinâmico da memória, sendo repleto de contradições e complexidade.

Com uma pungente saudade, Maria de Lourdes fala de sua vida, dos seus primeiros trabalhos e do apoio da irmã, a escultora de máscaras em barro Cícera Fonseca da Silva:

Eu nasci em Pernambuco no dia 11 de fevereiro de 39 e vim pra Juazeiro com três meses de vida. Comecei a trabalhar, eu tava com ... deixa eu ver, depois que das Dores nasceu, das Dores nasceu em 70, não foi? Foi. Não, em 71. Foi. Em 72 eu comecei a trabalhar fazendo aquelas panelinhas, aquelas loucinhas pra brincadeira de menino. Onde nós morávamos tinha um barreiro, lá no sítio tinha um barreiro que a gente pegava água. Aí a gente colhia aquele barrinho molinho, aquela laminha e amassava bem amassadinho, aí ia fazendo uns brinquedinhos para elas brincarem de boneca, fazer aquelas mesinhas, os brinquedinhos, panelinha, cavalinho, tudo eu fazia para elas brincarem, né?

Aí comadre Ciça (*sua irmã*) andou lá, há tempo que trabalhava nisso aí. Aí, ela andou lá, e disse assim: "quem foi que fez isso aqui? Aí eu disse: "Eu, pr'os meninos brincarem". "Por que tu não pega um barrinho lá em casa e não vê se tu trabalha? Com pouco tu dá certo pra trabalhar nesse barro".

Aí eu mandei o João pegar, e ele foi, trouxe o barro e eu fiz, fiz as panelinhas, fiz meio cento de surtimentozinho pequeno. Aí fiz cavalo, fiz boi, fiz os negros a cavalo, outros com caçuá. Aí fui, levei pra casa dela, ela queimou e acabou-se, por que eu não fui buscar. Não liguei. As miudezas eu pintei pras meninas brincarem. Disse pro velho (seu marido João): "Mas quer saber, homem? Vai buscar barro, deixa eu me entreter aqui". Ele foi pegar o barro no brejo. Aí eu continuei, fazendo as miudezas, fazia aquelas casinhas, cofre, pro pessoal guardar as moedinhas, né?

Indaguei se começaram com barro porque seus familiares já faziam. Maria de Lourdes respondeu em tom de boa nova: "É, eu nunca soube que meu pai fazia, agora que tenho 64 anos foi que eu descobri que ele trabalhava, isso

numa conversa dele aqui. Sabia que ele fazia casas de taipa e nós ajudávamos a tampar as paredes”.

Quando pergunto a Maria Cândido sobre como se deu o início do seu ofício, é sua mãe Maria de Lourdes quem responde:

Quando eu comecei, elas começaram também, porque o pai trabalhava com elas na roça e a gente morava no sítio e o pai vivia com elas na roça. Aí eu comecei no trabalhinho do barro e elas começaram comigo, eu achei melhor que ficaram em casa mais eu. Saíram do campo. (Risos).

Peço para Maria falar sobre isso: “eu comecei fazendo panelinha também. Eu não lembro quantos anos eu tinha não, agora eu lembro que meu aprontamento todo foi tirado do barro”. Quando pergunto sobre o que significa exatamente esse “aprontamento”, Maria de Lourdes diz: “assim pra comprar ... os arrumamentos dele. Todos os filhos meus que se casaram os aprontamentos foram todos do barro. O jantar dos noivos, tudo que eles precisavam saíram do barro. Graças a Deus fizemos tudo como devia”.

A semelhança entre os trabalhos de Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido encontra-se na união de diferentes estratégias para traduzir mensagens, impregnadas com força e criação que expressam um rico imaginário que povoa a diversidade da nossa cultura material. Os efeitos dos traços esculpidos são obtidos por um reduzido instrumental, formado por simples ferramentas ou objetos adaptados, funcionando como extensões do corpo.

Para a madeira, Graciano usa serrotes, enxós, faca e formão, mas sonha em obter um corripio, “pra serrar cabeça de madeira e fazer a aparagem

também, ninguém nunca teve condição de fazer isso”. Maria de Lourdes fala dos instrumentos essenciais: “uma faca para cortar o barro, uma vasilha com água, um pano para secar, tinta xadrez, tinta látex branca, vermelha, azul, amarela e as outras cores a gente cria. Ah! E as mãos, claro!”.

Numa tarde de sábado de fevereiro de 2003, passei com Manoel Graciano e percebi que eu estava atada às teias do multifacetado universo da cultura popular. Ao chegar a sua casa, localizada no bairro Pirajá, percebo de imediato uma mudança: a tabuleta com os dizeres “Escultura Madeira Artipopular Manel Graciano”, estampada na fachada, não era mais a mesma de alguns anos atrás. Fotografo aquela nova sinalização que indica a complexidade das relações entre o erudito e o popular. Mais tarde, tomo conhecimento do destino daquela antiga placa: Maceió. Ele diz que uma senhora passou lá e “botou preço”. Porém, o “povo” (recorrente denominação dada por ele aos seus clientes) não gostou dele ter vendido e ele, por sua vez, não entende o motivo da repreensão, pois ele fez uma maior que a anterior. Percebe-se a diferença entre os critérios de avaliação do artista em relação à sua obra e a do seu público consumidor.

Sou recebida por um vizinho da família, que me aguardava no arejado quintal transformado em ateliê, no qual o teto é composto de uma frondosa mangueira, antiga morada de sagüis. Até lá, percorri o único caminho que me obrigava a passar pela sala, quartos, cozinha (pequenas figuras em madeira de bichos de autoria do filho Cícero Ferreira Cardoso misturavam-se aos utensílios domésticos) e finalmente o ateliê, localizado nos fundos da casa. Deparo-me com um cenário: Manoel trabalhava numa talha, Cícero esculpia e lixava outra peça e sua filha de seis anos colava pequenos pedaços de madeira entre si. Nesse

instante, percebo a dimensão da complexidade do universo do artista popular e o tanto de astúcia que se faz presente em Manoel Graciano. Ele parecia saber “exatamente” o que eu queria ver e ouvir.

Entre a família, toras de umburana e esculturas multicoloridas (com aproximadamente um metro de altura) de músicos da banda cabaçal (esculpidos em um único tronco), bichos e figuras antropomorfas. Serrotes, facas, formões e enxós compõem também o ambiente. Ainda presentes mais dois netos de Manoel e a nora, mulher de Cícero. Um caloroso abraço da companheira Cícera Graciano vem de imediato, sendo que os homens permaneceram na labuta e me cumprimentaram na mesma posição em que se encontravam.

Após uma prévia apresentação sobre o motivo da minha presença ali, iniciamos a nossa conversa. Cícera dispõe uma cadeira defronte de Manoel Graciano. “A gente tem muito pecado, porque tem muitos anos que trabalha, tem muita coisa pra contar, só não vai contar tudo porque não lembra de tudo”. Essa foi a primeira assertiva disparada por ele, me fazendo lembrar que os lugares de memória não são fixos, não são espaços arquitetados por uma lei, e sim territórios que se movem. Na ânsia de conhecer mais sobre outro trabalho artesanal que desenvolvia antes dos bonecos de madeira, eu disse: “sei de uma história que o senhor fazia pilão”. “Fazia pilão”, disse ele, “mas tá lá pro meio da história ainda”.

Em meio ao forte ruído da lixa usada por Cícero, ele inicia com uma certa altivez o remexer da mais remota de suas lembranças:

Meu nome é Manoel Graciano Cardoso, nasci em Santana do Cariri, em 18 de julho de 1926. Eu vim pra cá tinha 7 a 8 anos. De pequeno eu trabalhava na roça,

plantando feijão, mais meu pai e minha mãe, meus irmãos, lá no Baixio, na Santa Rosa, onde eu me criei. Mas antes, fiquemos por ali, pelo Buriti, que é do Crato pra cá um pouquinho, não sei se ainda tem, um bocado de tempo, quase dois anos nós passemos lá, viemos no tempo da seca mesmo, de 32, a seca era muito braba e nós viemos.

Eu menino eu era sabido, gostava de falar, sem precisão não, mas quando precisava eu falava. Na rua era tudo de palha, casa de palha, coberta com palha e enrolada com palha também nas paredes, se pegasse fogo ali acho que o mundo se acabava todo. Na Santa Rosa, fiquemos ali um bocado de ano mais um homem que nos criou. Meu pai morreu eu tava lá ainda, aí quando ele morreu, ele nos entregou ao patrão. Mas eu vou chamar ele de patrão nosso, sabe? Aí nós fomos trabalhar e o patrão disse: "você tá menino pequeno, você vai ficar mais os meninos aí, botando comida pra porco, dando de comer a galo, galinha, carneiro, o que tiver aí, você vai cuidar deles". Eu tinha uns oito anos, mas filho de pobre começa a trabalhar antes de nascer os dentes. Quando tava com 10 anos, tava trabalhando em todo trabalho, puxando lenha, puxando água, às vezes varrendo casa também, não que lá fosse cativo, lá tudo era gente boa, parece nós sermos filhos dele igual aos filhos, o zelo que ele tinham com a gente.

De tudo que tinha lá nós participávamos igual aos donos da casa. Aí eu me casei com a filha dele, do patrão. Outro irmão casou com a filha do patrão também, o outro irmão casou com a neta, ficou tudo dentro de casa. Nós ajudávamos muito em todo ponto, os filhos dele não faziam o que nós fazíamos, e o meu irmão mais velho casou com a neta dele, já não tinha mais filha na casa dele. Mas foi tudo aproveitado.

Manoel parece saborear estas palavras que lhe remetem a um passado longínquo, em especial quando sublinha a relação de respeito e igualdade com o patrão, passagem retomada algumas vezes em situações aparentemente descoladas do contexto abordado. Porém, não perco de vista que este momento foi revisitado e selecionado e que estas lembranças não são simplesmente lembranças estanques, mas reconstruções complexas.

Com o mestre Antonio Fulô, aprendeu a fazer fusos e porcas para casas de farinha: "ele me emprestou a ferragem dele, mas não era muito boa".

Depois, passou para as tampas de garrafas feitas com timbaúba, comercializadas principalmente para as fábricas de bebidas de Crato, Juazeiro e Barbalha. Nessa lida, passou cinco anos. Não tardou para que partissem encomendas de paragens distantes, como Porto Alegre. “De todo canto eles pediam, ganhei dinheiro, viu?”. A cadência da narrativa altera-se sensivelmente quando vasculhamos a memória mais recente. Um ar desconfiado logo surgiu após a pergunta sobre como é que ele começou a fazer esse artesanato.

Faz mais de trinta anos que eu estou nisso aqui. Tava aqui morando em Juazeiro e tava sem nada, né? Casinha de palha, esse chão aqui era uma casinha de palha, aí fui ajeitando ela com os ganhos desse trabalho. De trinta anos pra cá, sempre trabalhei com escultura em madeira, pra trás eu trabalhava também, mas quando tava na roça fazendo aquelas brincadeiras pra menino, era de brincadeira mesmo. Só pra nós, porque nós trabalhávamos na roça nesse tempo, aí no domingo eu aproveitava o ensejo pra fazer pra mim, né? Mas os meninos viam e queriam também, aí os pais mandavam eu fazer pra eles.

De trinta anos pra cá que eu comecei a fazer isso aqui, nunca mais parei. Comecei assim, eu fazia lá pros meninos, depois cheguei aqui tinha o Centro de Cultura (Mestre Noza) e eu entrei dentro, foi uma das primeiras peças que entraram neste Centro de Cultura foram as minhas. Já eram pecinhas grandes já, só não eram bem feitas, porque a gente tava começando, né?

Sobre a convivência com o Mestre Noza, ele fez questão de frisar que não trabalhou nem aprendeu com ele, o que foi contradito no decorrer da sua fala:

Trabalhei com ele não e nem aprendi, vi ele trabalhando. Eu era um “cabrinha” de uns treze anos. Ele tinha uns setenta, ele trabalhava na rua e eu ficava olhando pela janela e ele me chamava: “desce para cá, para nós conversarmos”. Aí eu ia ajudar, eu lixava, pinicava cortando os quase acabados. Aí quando eu abusava eu dizia: “já vou mestre, cuidar da minha vida”.

O movimento de Graciano sobre as trilhas de suas memórias, onde ele passeia pela infância até trinta anos atrás e estabelece uma fronteira com os dias de hoje, demonstra como a tradição está com suas estacas fincadas no passado, porém interagindo com as experiências sociais e culturais do hoje e do amanhã.

Uma das possibilidades de expansão dos territórios do conhecimento historicamente situado sobre o saber e o fazer do artista popular se dá através da narração e interpretação das suas falas. Alessandro Portelli analisa a questão da subjetividade a partir da relação entre a filosofia e os fatos, onde o narrador não aceita reduzir sua vida a um simples amontoado de fatos a mercê da filosofia dos outros: “pois [a filosofia] não só vai implícita nos fatos, mas a motivação para narrar consiste precisamente em expressar o significado da experiência através dos fatos: recordar e contar já é **interpretar**” (grifo do autor)⁵. A memória de cada pessoa é construída socialmente e culturalmente de forma complexa e contraditória, sendo possível compreender o movimento e o significado das relações sociais.

Graciano não me deu atenção quando eu disse que ouvira falar que ele havia aprendido com o escultor Nino a arte da escultura. Sem dar importância, ele lançou a seguinte pergunta com ares de aborrecimento: “a senhora não quer saber agora o começo da história do pilão?” “Claro”, respondi. “Mas só vou falar dos tempos primeiros, depois eu conto o resto”. Com o pai, Graciano Cardoso dos Santos, aprendeu a arte de fazer pilão e colher de pau:

⁵ PORTELLI, Alessandro. “A filosofia e os fatos”. In: *Revista tempo* 2,. Rio de Janeiro, Delume-Dumará, 1996. p 60.

Eu vi meu pai fazer colher de pau e pilãozinho de pilar tempero. Eu ia mais ele pra dentro do mato, pra mata, fazer pilão e colher de pau, passava o dia fazendo coisas para vender com ele. Aprendi tudo com ele, eu só vivia o tempo todo com ele. Quando eu não queria ir, ele perguntava: “por que você não vai”? E eu respondia: porque o senhor não chamou, e o senhor também já tá zangado com tanta graça que os outros fazem que.... “Mas você não vai lá pra atrapalhar, pelo contrário, vai é trabalhar comigo, não deixe de andar comigo não, que lá pelo menos você vai aprender alguma coisa” .

Aí, toda vida que ele ia eu ia também, os outros irmãos não iam, preferiam ficar jogando baralho, pião, jogando de bola. Tinha um irmão mais velho que não acompanhava, e eu vivia diretamente mais meu pai, todo canto eu ia, interessado e vendo ele fazendo aquilo aí, eu arrumava uns ferrinhos também, ferrinhos de tarisca de bola, cabo de colher pra ver se dava uma faquinha amolada, cabo de colher não prestava não, mas tarisca de bola dava, de aviamento, aí eu fazia também umas coisinhas miudinhas pra vender domingo, pra eu brincar mesmo e passei foi toda a minha vida, aí meu pai morreu, aí esmoreci.

Uma pausa para a retomada deste assunto mais tarde me foi solicitado. Após a concordância, ele indagou: “E agora?”. Diante dessa indagação para que eu traçasse o rumo do próximo diálogo, percebi como o envolvimento do nosso corpo e da nossa alma no decorrer das entrevistas se faz necessário para que se possa compreender os múltiplos significados dos olhares, da linguagem, das idas e vindas para determinados temas, as pausas, as ênfases, os silêncios, as digressões.

Pergunto aos mestres Manoel Graciano e Maria de Lourdes se é uma constante este interesse pelo ensinamento de seus ofícios para além do território familiar. Maria diz: “tem muita gente que pede pra gente dar um curso do trabalho da gente, mas aí o pessoal diz – não aceitem não. Vocês não aceitem porque quem ensina perde o valor. Como diz o ditado, o que é o do homem o bicho não

come". Pergunto se elas não acham que o sol nasceu pra todos. Maria de Lourdes concorda: "isso mesmo, né? É, mas eu digo assim, se por acaso alguém se interessar, a gente não ia escurecer a verdade não".

A artista continua: "tem um casal que tem uma vontade doida de subir na vida mais rápido do que os outros. E passaram um dia aqui, vieram outro dia e não conseguiram fazer nada. Eles queriam aprender com a gente pra chegar em São Paulo e trabalhar". Maria Cândido acredita que não adianta o esforço se não carregar o dom: "tem que ter o dom, ou a pessoa tem ou não consegue".

Digo que há também a questão da ganância, de querer aprender só pra ganhar dinheiro. Maria diz:

A gente percebe no jeito da pessoa, só no modo de conversar, a gente sabe se é por interesse, ganância, ambição também, né? De passar por cima dos outros. Uma moça ali d'uma escolinha lutou, ela lutou muito comigo, pra eu ensinar, dar umas aulas lá na escolinha, mas aí eu vi o interesse dela que não era pra criança aprender, era ela quem queria. Aí eu ... não dou não. Ela procurou e eu só dando o fora, dando o fora, pronto, aí ela desistiu. Na Bienal (*de Artes do Cariri*) ela tava lá, aí ela vexou-se muito pra gente, pra gente ir pra lá pra representar para os alunos. Ai ela mandou os meninos tirar as fotos. Ela disse "depois eu vou mandar o jornal pra vocês com uma foto de vocês". Até hoje. Eu digo: não tem nada não Maria, ela tirou, ela aplica a foto lá na parede num cantinho, pode ser orienta que os meninos aprendam através disso aí.

Graciano diz que depende do interesse de cada um e que não ensina por falta de tempo:

Muitas vezes eu dava incentivo, incentivação da pessoa começar. Perguntava a gente e a gente conversando lá, se interessando a perguntar, fazer pergunta a gente, né? Não que eu ensinasse ninguém, só dou orientação, porque nisso aí todo mundo pode trabalhar, depende de você ter interesse. Você aprender às suas custas não é as custas dos outros não. Você tem interesse que nem eu, aprendi às minhas custas, eu

não tive mestre não, meu mestre é eu mesmo, se você quer aprender, você tem cuidado nisso aí, você só se lembra disso, tudo dela. Agora se eu fiz é porque tinha destino, desde pequeno que já tinha destino de fazer, não fui perguntar nada a ninguém. Eu já tenho ensinado a algumas pessoas, meus netos, meus filhos, e se alguma pessoa não aprendeu é porque não queria. Pra gente de fora, não dá, só os da gente mesmo. Nós temos até prazer em ensinar, se ensinar tem que parar pra ensinar os outros e a gente não pode parar. O tempo da gente é muito minchado. Se pagar, o cabra ensina até... mas se for um preço bem pouquinho, a gente vai é trabalhar.

Percebe-se aqui uma contradição na sua fala, quando ele ressalta com veemência que, para ser um mestre, o indivíduo deve buscar por si só esse objetivo. Entretanto, existe uma “permissão” para que se repasse os saberes e fazeres do ofício ao núcleo familiar.

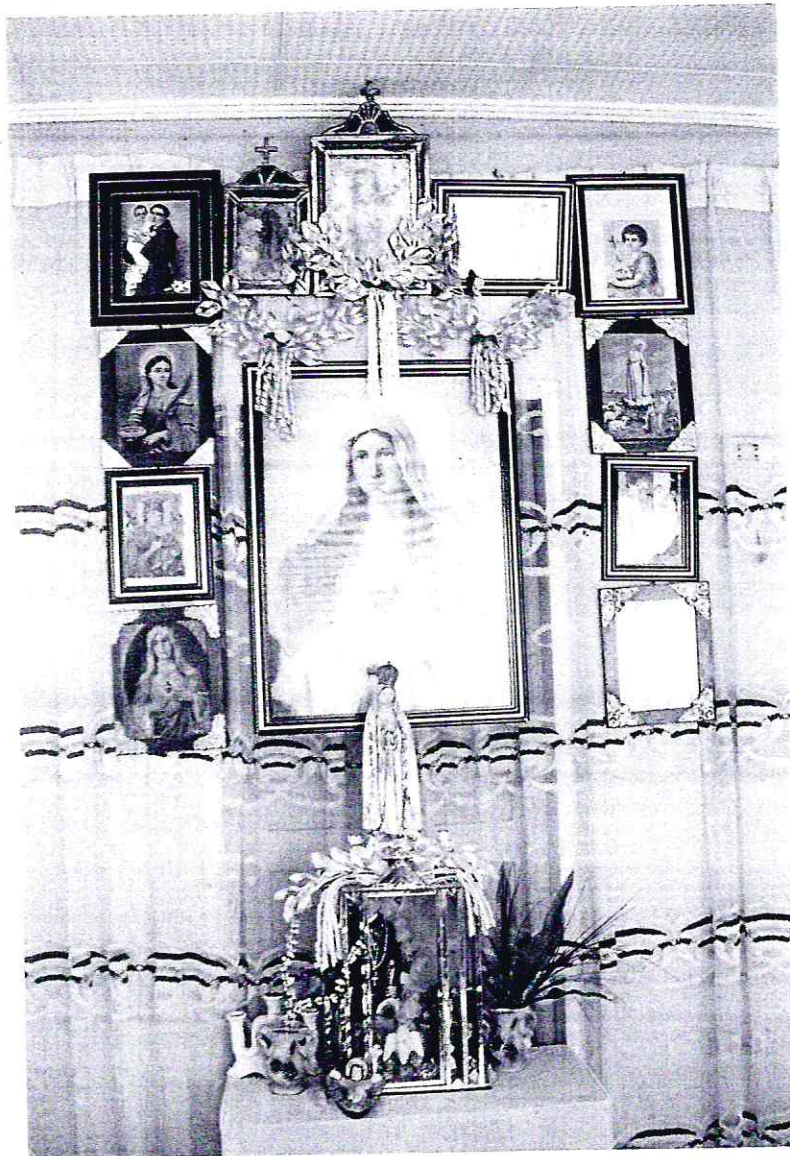
O experimento, o desejo de desvendar e a persistência devem fazer parte do caráter do artista. Manoel discorre sobre isso: “se uma peça não prestar primeiro, você faz outra, na outra, na terceira vez você já vai fazendo melhor. Se você continuar vai ser mestre disso aí. Se fizer só uma e condenar porque não sabe, foi você que quis perder seu tempo, você tinha que continuar”.

Manoel conta com a companheira Cícera na execução da pintura das suas esculturas, além dos filhos Cícero, que é também “um feitor de casa” e Francisco, o “Mozinho”, trabalhador da roça. Na família Cândido, são dezesseis membros, entre filhos, netos, noras e cunhados na arte do barro. Maria de Lourdes relata como se dá essa apreensão do saber e do fazer pelos filhos:

Eles vêm a gente trabalhando e ficam curiando, eu digo: “meu filho, vá fazer bolinho de barro, vá fazer alguma coisa”. Ele diz: “eu não tenho jeito pra coisa não”. Mas ele já bateu umas temazinhos, quando ele tá fazendo, a Sandra (*esposa*

dele) diz: "vai, Raí, vai Raí. Aí ele fez... eu faço um cometa, né? Aí ele inventou de fazer, tá bom. Até que eu levei e vendi na Associação (*Centro de Cultura Mestre Noza*). Depois ele fez uma cachorrinha pra Bienal (*de Artes do Cariri*), não saiu muito parecido não, mas ele fez e Dodora (*Dodora Guimarães, curadora desta Mostra*) ficou louca pela danadinha, a lobazinha. Agora o resto todo faz, cada um faz o seu, traz pra cá, eu queimo, entrego, eles pintam, eles mesmos levam, entregam, recebem o que é seu e pronto.

Após ser acolhida e conduzida pelos mestres à intimidade de suas mais longínguas lembranças (e esquecimentos), que compõem suas histórias e que remetem aos primeiros passos no território da arte e o repassar desse ofício, discutirei a questão da encomenda e a controvertida interferência do mercado consumidor.



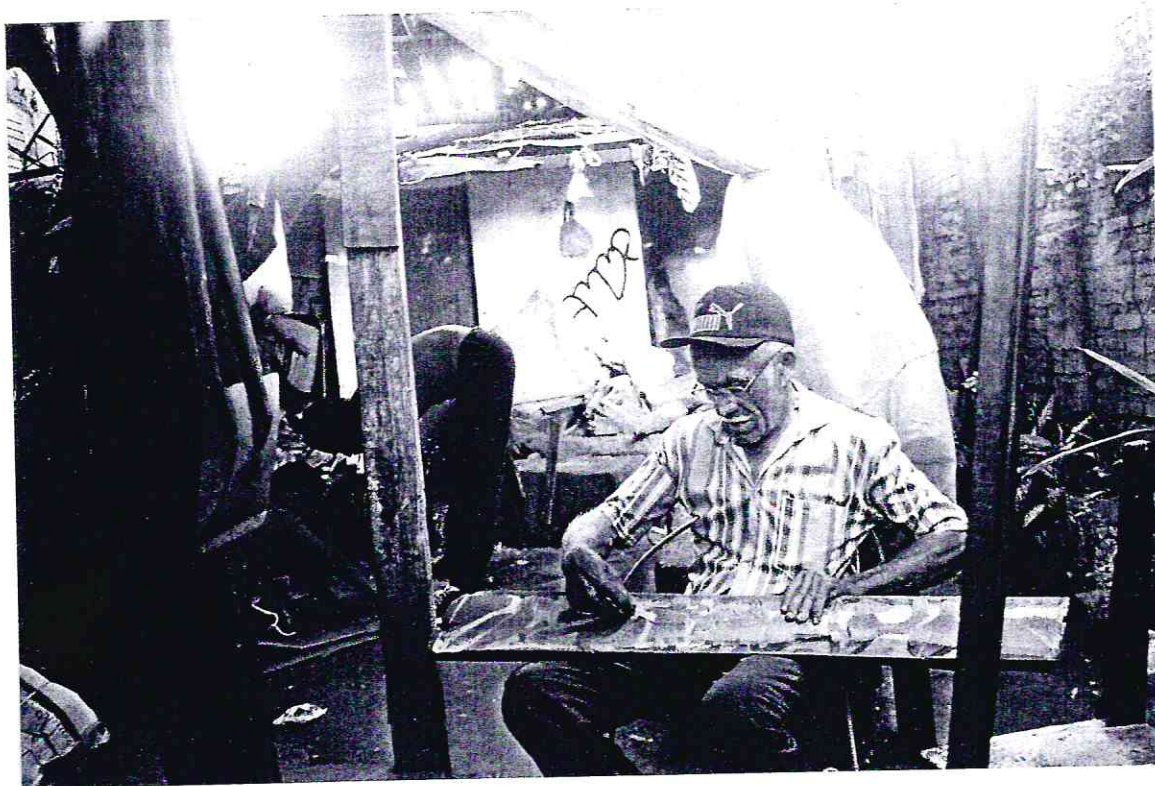
Altar doméstico da casa de Maria de Lourdes Cândido. 2003.



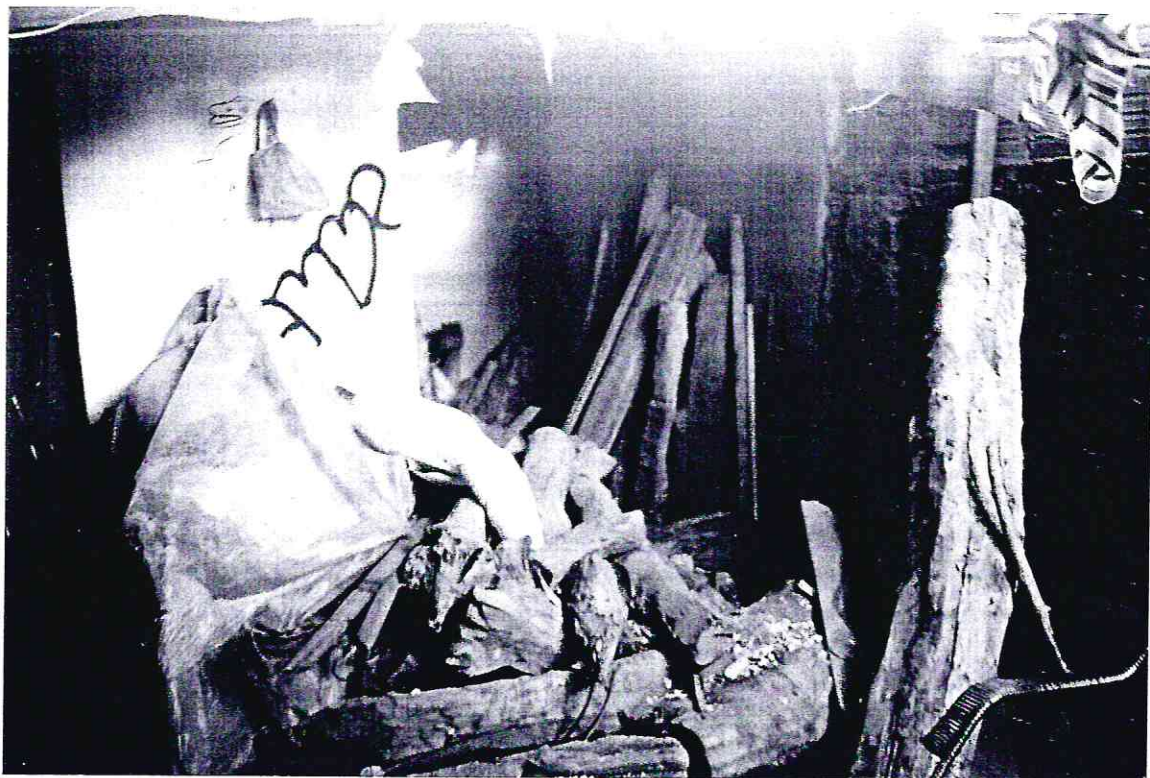
Maria Socorro Cândido, Maria de Lourdes Cândido e Maria Cândido Monteiro sentadas ao lado do forno, no quintal de casa. ("Mestres Artesãos, São Paulo, 2000.)



Fachada da casa de Manoel Graciano. 2003.



Manoel Graciano trabalha numa talha. Nos fundos, seu filho Cícero e um neto. 2003.



Toras brutas de umburana dispostas no atelier da família Graciano. 2003.



O casal Cícera e Manoel Graciano no "quintal-atelier". 2003.

2.2 ENCOMENDA

Ao continuar o percurso do olhar pelos quatro cantos da casa da família Cândido, uma série de quatro temas me chamou a atenção pela destreza no delineamento dos traços: os primeiros habitantes do país em diferentes situações, sendo o realismo das cenas ressaltado pela introdução de penas de aves nos cocares. Imediatamente, Maria Cândido mostra um espesso catálogo em alemão de onde ela extraiu aquela seqüência, a pedido de um professor da Universidade Regional do Cariri.

Sobre o constante vaivém de pessoas e pedidos diversos em suas casas-ateliês, indago sobre como visualizam essas encomendas e como se dá esta experiência vivida em seus cotidianos. Maria de Lourdes expõe com modéstia:

O que a gente pensa é, porque... O que é que nós fazemos na nossa vida de chegar tanta gente importante, tanta gente lá de fora assim? De ver nosso trabalho, devido a gente ser assim e vem um pessoal lá de fora. Chega na casa da gente, a gente fica emocionado, não sabe nem receber direito, aí chegam, entram pra cá, conversando, e vai, vai se distraíndo, mas muita gente chega aqui e a gente fica assim tão apocado desse jeito, que depois que o pessoal sai a gente fica pensando que nem soube receber direito.

“Mas vocês sabem que as pessoas vêm por causa do trabalho de vocês, da importância do trabalho de vocês”. Ela completa:

É por causa do trabalho, porque quem faz assim lá fora, representa lá fora, e mostra nosso trabalho lá fora, aí o pessoal vem ver como é o nosso trabalho, vem pra ver como a gente faz aquele trabalho. Aí quer dizer, que através disso aí, é o que faz eles virem aqui, que por nós mesmos não sairíamos daqui de jeito nenhum, né? Morria

aqui mesmo, pois é, porque através de vocês, que vêm ao nosso encontro, vêm à nossa procura, ver como é o nosso trabalho, saber como é, é que através disso aí, nós estamos seguindo, não nós mesmos, digamos assim, o valor, né? (risos) Vai aí, no meio do mundo por aí, se não fosse através de vocês que vêm fazer por nós, nós estávamos no cativeiro pesado, porque daqui mesmo ...

Já Graciano é mais objetivo e diz só ter prazer em receber só se estiver esperando:

Se for de repente eu não gosto não, porque empata muito. Se eu tiver uma encomenda eu não posso parar para dar atenção, não é? Mas se falar que vem, eu tenho que esperar e passo até o dia porque eu não sou ninguém não, eu sou do povo, eu não sou aqueles políticos. Bom, às vezes até pareço, até porque muitos vêm até de fora para me conhecer. Aqui é assim mesmo, chegam aqui, começam a conversar com um e com outro e quer saber quem é o mais interessado.

Mas, nos momentos mais difíceis, apela para o padre Cícero e Nosso Senhor, que segundo ele, ajudam a trazer compradores:

Eu nunca fiz um pedido a padre Cícero pr'eu não ver e nem também a Nosso Senhor. Rezo meu rosário, encomendo a Deus, peço, faço pedido e eu vejo, se não vejo num dia, vejo no outro. É o padre Cícero quem manda as pessoas, que eu nem conheço, virem aqui comprar. Às vezes, a pessoa tá lá no fim do mundo, eu peço a Deus, rezando e pedindo, passa muito dia, mas vem comprar as peças da gente, e bota a gente pra frente, pra melhorar a situação da gente, quando chega uma pessoa pra fazer negócio com a gente. Que nem o governo veio aí, nós estávamos fazendo aqui, aperreadozinho, fizemos umas encomenda dele aí, parece que foi uma encomenda de dez mil reais.

O cotidiano destes artistas é apresentado através de suas incontáveis criações, a partir de reflexões sobre suas realidades históricas e experiências sociais, muitas vezes provenientes de um saber tradicional adquirido de seus

antepassados. Ao evocar a memória, eles combinam elementos do passado com experiências vividas no hoje e com outras que poderá vir a fazer.

Ao costurar os fragmentos das suas reminiscências, os mestres Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido aliam estes ensinamentos e localizam na “arte” a sua maior fonte de sobrevivência. Graciano disse que se não fosse escultor, estava sem emprego: “Eu fazia casa para vender barato e apareceu isso aí e eu deixei de fazer as casas porque eram baratas”.

O movimento decorrente do atendimento à demanda e à própria satisfação pessoal representa um exercício no processo de criação e conseqüente valorização dos seus ofícios. Para o artesão, o reconhecimento de sua criatividade e habilidade “se reveste de fundamental importância, pois mais do que o valor de troca e valor de uso, o objeto material encerra um valor moral, representação de sua própria existência no mundo”⁶.

Voltando para a casa das “marias”, indago se as encomendas com interferência incomodam-nas. Elas afirmaram que isso é muito bom por ser uma possibilidade de ampliar os conhecimentos, pois diante do que observam, elas podem não somente copiar, mas “criar em cima”. Além do mais, na encomenda reside um “ganho certo”.

O intervir do mercado, porém, pode não agradar às artesãs. Maria e Maria de Lourdes narram uma experiência vivida no Rio de Janeiro:

⁶PORTO ALEGRE, Sylvania. “A arte da madeira: contextos e significados”. In *Cultura Material – identidades e processos sociais*. Rio de Janeiro, Funarte, 2000. p50.

Maria - Eu acho importante nosso trabalho por uma parte, porque às vezes uma peça que a gente faz ela vai representar muita coisa lá fora, né? E às vezes coisa que você nunca viu você pensa e faz, aí quando chega lá fora a gente num sabe nem dá o nome, né? Lá fora o povo batiza (*as peças dela*) é “peça fulana de tal” (risos), né? Quem fez essa peça foi eu ou foi fulana que fez, não foi? Qual o nome que botaram? A gente não botou nome, mas olha o nome. Então o povo lá fora sabe o que é. Uma peça que é... foi mamãe ou Corrinha que fez e ninguém sabia o nome e lá fora batizaram a peça de “Mon Amour”.

Maria de Lourdes - Foi eu quem fiz, nesse tempo que eu fiz essa eu tava morando no Tiradentes e eu fiz essa peça e mandei pra Ana, no Rio (*da Galeria Pé de Boi*). Quando nós fomos naquele tempo ao Rio, ela tava lá.

Maria: Pois é, aí lá batizaram a peça de “Mon Amour”.

Germana – E vocês gostam disso, vocês gostam dessa interferência no trabalho de vocês, acham que isso é bom ?

Maria de Lourdes – Eu acho. Sabe por quê? Porque nós fazemos o que vem na mente da gente e não batiza aquela peça porque eu não sei que nome eu vou dar a essa peça. Eu vou deixar assim mesmo, quando chegar lá fora eles batizam. Ora, não é bom? Aí quando chega a gente aí, eu já sei que peça é essa, né? Quando a gente fizer outra vez, já batiza ela pelo nome que deram a ela, né?

Maria – Por uma parte é bom, porque a gente é um pouco fraca na leitura, né? Aí, a gente fica sabendo o que é, né? Mas por outra parte é ... eu não acho, eu não concordo bem, não. Porque a gente quando faz, não sabe nem como seria batizado, botar o nome, porque muitas vezes na hora em que você faz você não tem idéia do que poderia ser aquilo ali, né? Que nome você poderia dar. Só que depois você bota lá na parede e fica olhando, aí vai vindo mais ou menos como ... que nome você poderia dar àquela peça. Mas, às vezes, você faz, mal você põe na parede aí chega gente e leva, né? Aí ... (risos), não sei, não gosto não.

Não escondo que uma dos pontos que me incomodava em demasia era essa “subordinação” destes produtores aos ditames do mercado consumidor.

Porém, a reação dos artistas entrevistados (e em especial das “marias”) a esta realidade possibilita a elaboração de várias questões diante do conceito da “perda das tradições”. Todos eles deliciaram-se ao responder esta indagação, pois a soma *encomenda* mais *interferência* resulta em *prosperidade*.

Por outro lado, é preciso ressaltar que, na situação da entrevista, elas estavam falando para uma entrevistadora que também fazia parte do variado grupo de pessoas que solicitam a confecção de peças.

É comum o desejo de receber essas encomendas e as possíveis interferências dos consumidores. Néstor García Canclini diz que “a renovação de seu ofício artesanal e a adaptação a uma interação complexa com a modernidade conseguiram uma independência florescente que não teriam conseguido fechando-se em suas relações ancestrais”.⁷

Todavia, essas encomendas podem chegar a ferir os valores do artista, e, porque não dizer, seus princípios morais. Alguns trabalhos podem expressar conflitos e provocar tensões por muito tempo. Essa experiência foi vivida no início de 2002 e narrada com certa repugnância pela família Cândido, pois a temática solicitada era estranha e distante: cenas de nudismo e sexo grupal. Não lembram em quantos quadros retrataram-nas. O pedido partiu de um amigo da cidade, que apresentaria a “história” num evento em São Paulo. A vergonha intensificou-se por ter envolvido vários membros do clã para atender a produção. Maria de Lourdes descreve este sentimento:

⁷ Néstor García Canclini refere-se aos índios mexicanos nahuas, de Ameyaltepec, habilidosos ceramistas que vendiam suas máscaras, vasos e cinzeiros e passaram as decorações da cerâmica para o papel de amate. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998. p238.

Depois que as peças ficaram prontas é que nós olhamos e dissemos: meu Deus, fomos nós que fizemos isso? Não pensamos antes de fazer, só vimos quando ficou pronta. E nenhuma de nós queria apresentar o trabalho ao dono, mas se fomos nós que fizemos e estava com nossas iniciais, tivemos que entregar, mas de novo, nunca mais. Aí apresentaram o nosso trabalho em São Paulo. Ligaram de lá perguntando se tínhamos sido nós que fizemos, respondemos que sim e ela disse: “não façam isso não, vocês estão acabando o trabalho de vocês” . Mas nós já havíamos nos arrependido. Deus me livre, nunca mais faremos estes trabalhos, tínhamos até fotos, mas tirei do álbum e escondi.

Não é difícil de imaginar que a minha curiosidade foi aguçada e de imediato Maria traz uma caixa de sapatos. No interior, o registro das “cenas censuradas”: casais, muitos casais, amor a dois, a três, no chão, na praça, em redes, na praia, no lago, na cozinha, na banheira, sobre o cavalo e até num palco de teatro. Uma “voyeur” despe-se do seu manto azul-rei entre três casais, sendo os homens portadores de longas asas de anjos.

Enquanto mostrava em silêncio as imagens, Maria de Lourdes falou: “o ganhador é coisa medonha” . Não entendendo o sentido, perguntei o que ela chamava de “ganhador”. “O ganhador é a pessoa que trabalha para sobreviver desse tipo de ganho, pega qualquer serviço”. Aqui ela parece estabelecer diferenças entre categorias de artistas, enquadrando-se na ala daqueles que atendem encomendas, mas seguem uma linha que funciona também como limite, que até permite ir além do seu repertório, mas esbarra nos seus preceitos morais.

Um pedido envolto com ares de estranheza bateu à porta de Graciano certa vez. De João Pessoa, um senhor que ele não recorda o nome desenhou-lhe um ser que, talvez, tenha lhe aberto o caminho para o fabuloso:

Ele desenhou no papel e perguntou se eu fazia, eu disse que fazia. Ele perguntou: "já fez algum desses alguma vez?". Não, respondi. Mas pode deixar que eu faço. Perguntei: moço, mas que bicho é esse? Ele disse: "é um sanutário". Tinha corpo de cobra e cabeça de vaqueiro. Aqui e acolá aparece alguém pedindo para fazer uma coisa esquisita, eu penso até que não é certo, mas faço. Não sei o que é, mas se pedir eu faço. Chegou um rapaz dizendo que pagaria mais se eu fizesse, não sabia o que era, nunca tinha visto, mas fiz, quando terminei, ele disse que estava até melhor do que esperava. Bom, eu não sabia o que era, mas se ele disse que estava bom... eu fiquei satisfeito.

Se por um lado, a avidez do público consumidor leva à provocação de valores e sentimentos contraditórios, por outro, pode representar a abertura para um caminho de transformações bem-vindas. Veio de uma pernambucana a sugestão para que Maria de Lourdes abrisse um orifício nas placas de barro com temática religiosa, para que assim pudesse pendurar nas paredes e também diversificar as cenas representadas:

Lá pra 75, foi que eu comecei nesse trabalho, lá nas peças (os temas). Assim, é... A gente fazia as praças, as mesas de bebedeira, com pessoal bebendo, fazia as praças, fazia batizado, casamento, missa, tudo nas placazinhas só para colocar em cima de móvel, né? Aí quando Mônica chegou, de Recife, tá com muitos anos, ela veio só umas duas vezes, não apareceu mais não. Aí foi que ela falou, que podia a gente... Assim que nem a gente fazia a placa para colocar nas estantes, podia colocar eles numa forma que ficasse bem apoiada assim, furava um buracozinho e colocava na parede. Aí começamos a fazer assim.

Numa entrevista ocorrida poucos meses depois sobre o início e a renovação da sua arte, surpreendo-me com as suas palavras, um tanto distantes das proferidas na entrevista acima, quando afirmou que foi a Mônica que orientou furar um orifício nas placas de barro para pendurá-las na parede:

Germana – Vocês começaram a fazer a partir de quê?

Maria de Lourdes – Da imaginação mesmo, pegava sem plano, recortava o barro e colava... Cenas de homens bebendo, já quase caindo, mas ainda com o copo na mão com uma mesa no meio, casamento, reisados, missas e entregava. Nós saímos para morar em um sítio perto de Tiradentes e um homem encomendou peças para mim e para uma irmã minha.

Germana – E como eram essas peças?

Maria de Lourdes - Fizemos uns assim... (traduz em gestos), outra assim. Não por nossa livre vontade, mas do homem. Nós éramos principiantes, alheias, estranhas no trabalho, colocávamos uma bola de barro com um prego atrás da peça para segurar na parede, mas não ficou bom. Aí mudamos, colocamos um prego na peça para pendurar.

Germana – A Mônica ensinou isso?

Maria de Lourdes– Não, mas quem deu esse nome de “tema” no nosso trabalho foi Stênio (*Diniz*). Ele perguntou qual era nome, eu falei que não tinha, aí ele colocou esse.

Germana - A Mônica foi a primeira pessoa de fora que pediu encomenda para você?

Maria de Lourdes – Foi, ela já levou peça de parede sim. Trabalho de Ciça e meu.

Um entusiasmo transparece nos detalhes do diálogo entre o mestre Graciano e “um homem que veio do Rio de Janeiro, caçar pilão pra comprar e levar pro Rio” , trazendo ao lume uma das mais significativas encomendas recebidas. A maestria do seu trabalho aparece desde os tempos da feitura deste utilitário, ofício aprendido com o pai:

O velho disse: “você faz pilão?” Eu digo: faço. “Tem algum feito?”. Tem não. “Por que não tem feito?” Porque não tem encomenda, eu só faço encomenda. Ele disse: “então não faz pilão bem feito, só faz de encomenda não faz pra vender na feira”. Eu digo: “não senhor, não faço porque eu não tenho mais dinheiro

pra comprar madeira, porque da encomenda sai o dinheiro pra comprar madeira, pra fazer a encomenda da pessoa. Ele disse: "pois faça dois pilões pra mim". Digo faço, o senhor tem dinheiro pra comprar a madeira, o material? "Tem onde vender?". Tem. "Pois eu vou deixar dinheiro pra você comprar duas toras de pau, pra fazer dois pilões de metro". Eu comprei. Quando é que o senhor vem olhar? "Quando é que eu venho? Digo: venha daqui a três dias que dá pro senhor olhar, se não tiver feito, eles estarão ao menos enformado.

Aí com 3 dias ele veio, já tava enformado, feito boca, feito cintura, ele olhou e disse: "e aqui o que é que vai ter mais?" Eu disse: só é limpeza, que ele está só enformado, só é fazer a limpeza, lixar, dá polimento, limpar o cavaco pra não ficar ninguém pegando em cavaco. "Venho amanhã?" Digo: venha.

Aí ele veio e disse: "agora eu quero meia dúzia, é muito bonito", ele disse. Eu digo: não, é bem feito. Ele disse: "eu tô gostando, que é pr'eu levar pro Riio (ênfase nessa palavra), de Janeiro, que eu moro lá". O nome dele é Antonio Machado, ele era vereador. Aí eu fiz os pilões, eu lixei, quando ele chegou tava tudo polidinho, ele disse: "quero seis pilões agora". Aí quando veio tava mais bonito que os outros. Ele disse: "tá mais melhor que aqueles ali, agora eu vou querer é..."

Quantos foi Ciça, que ele mandou fazer, de tonelada? "120 mão, 120 pilão, pra interar com aqueles que já tava feito" (palavras de Cícera, sua esposa). "Você vai fazer uma carrada agora de pilão", ele disse. Tem dinheiro, se o senhor tem dinheiro, eu vou fazer o tanto que o senhor quiser.

Nesse tempo eu trabalhava sozinho, esse menino aí (Cícero) não tava trabalhando mais eu ainda não. Aí eu fiz os 120 pilão dele, porque eu tava já vendo a chegada do trato dele levar e não dar certo, porque não ia dar. Me disseram que aquilo era serviço de doido, "você só trabalha porque você é doido, você não tem juízo não". Eu digo eu não sou doido não, eu tenho é precisão de dinheiro, precisão de ganhar. Depois passei a fazer gamela mais dois filhos meus, Assis e Francisco.

No campo da encomenda reside, também, inúmeras possibilidades de atitudes. Como disse Michel de Certeau, "a arte de dar um golpe é o senso da ocasião".⁸ A malícia e a astúcia deslizam nessa narrativa recheada de discretos risos do artista e escancaradas gargalhadas de Cícera, que não se conteve ao

⁸ DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2000. p 101.

lembrar das artimanhas do marido, quando atendeu um pedido do Governo do Estado para esculpir algumas peças para o Memorial Antonio Conselheiro, localizado na cidade de Quixeramobim:

Se ele quiser fazer uma peça cara, ele faz cara, se ele quiser fazer barata, ele faz barata, se ele quiser enganar as pessoas só com um bolo de barro dentro, engana, lá pra essas etapas que foi pra Quixeramobim, foi um pau oco deste tamanho dentro, com um bocado de barro dentro. Nós fizemos uma peça todinha, quando acabar não tinha condições, do cabra ajeitar pro outro meio. Já tava feita, tivemos que encher ela de barro. Mas ela foi bem tampada, por cima e por baixo, na cola, serrada e botada cola dentro, nunca teve perigo, ainda hoje tá igual às outras.

Um sentimento de contrariedade que povoa o espírito do mestre Graciano diante do mercado é vencido pelo de satisfação em atendê-lo. Satisfação aliada à subserviência:

Tem pedido de pecinha também, de 30, 25 cm, mas não gosto não. Se a madeira der metro, a gente vai aproveitar o tamanho dela. Faz pena cortar um pedaço de pau que dá uma peça grande. Peça pequena dá muito trabalho pra gente fazer, mais do que uma grande. Antes fazer um bocado de peça grande do que uma pequena. A gente faz porque quem trabalha com essas coisas não pode negar, tem que fazer o que o povo manda, o que o povo quer. Por mim, fazia tudo grande, não fazia peça pequena nunca, mas o povo quer de todo tipo e a gente tem que cumprir a ordem do povo! (bem enfático)

Esse cumprimento à “ordem do povo” foi contundente por parte de Inocêncio da Costa Nick, o Mestre Noza. Na década de 1980, a antropóloga Sylvia Porto Alegre quis saber o motivo que levou um dos pioneiros da arte popular de Juazeiro a deixar de pintar suas esculturas; ele explicou: “porque os franceses pediram a mim, que eu não lixasse também, porque eles achavam que

tirava a arte”. Sem permitir a conclusão da pergunta seguinte, que foi sobre se ele achava mais bonito pintado ou não, respondeu: “não, sem a tinta, sem a tinta. A tinta mata o gosto daquela arte”.⁹

Quando indagado se esse atendimento ao mercado consumidor não adentra no âmago da sua criação, Graciano aponta para um outro aspecto que é muito recorrente:

Só acho melhor fazer quando o povo diz “eu quero assim, assim...”. E, às vezes, a natureza ele não diz, ele diz: “eu não quero que o senhor faça o que eu quero não, quero é que o senhor faça o que o senhor sabe fazer”. Quase todo mundo diz isso, eu digo: o que é que o senhor vai querer ou a senhora?. “O senhor faz o que o senhor quiser, que toda peça do senhor é bonita e bem feita e eu quero que o senhor faça da sua natureza, não vou dizer o que eu quero não. Pode não prestar se eu disser o que eu quero, pode não prestar. E toda peça que eu vejo que o senhor fez, em todo canto que eu ando, ela é melhor do que o senhor diz.”.

Essa questão da encomenda mira para um dos pontos primordiais da criação artística popular: a marca autoral. Sutis diferenças entre os mestres apresentam-se nos diálogos, tendo Graciano realçado por diversas vezes na sua fala o quanto o seu “traço” é exaltado pelo público consumidor. Pergunto o que mais pedem pra ele fazer e ele responde de modo enfático:

Mas não mandam mais, eles dizem para eu fazer o que eu quiser, nem dizem mais, querem que eu escolha. Chegam e dizem: “faça o que o senhor quiser fazer, eu não quero saber o que é, o senhor decide. O senhor não faz nada ruim (*tom de orgulho*). Estou satisfeito com isso porque estou com cartaz pra fazer o que eu quiser.

⁹ PORTO ALEGRE, Sylvania. *Mãos de mestre – itinerários de arte e tradição*. São Paulo: Maltese, 1994. p.53.

De um lado, há uma execução do trabalho em si, esse sim, prontamente atendido. Do outro, há o espaço livre para a criação do artista. Acredito que quando esses elementos se encontram no instante da expressão estética, seja ela na madeira ou barro, a marca individual do artista sobressai-se.

As figuras de Graciano, sejam elas divinas, humanas ou antropomórficas, apresentam-se em atitudes hieráticas, exalando um ar de soberania. Outro marcante traço dos seus bonecos são enormes dentes em bocas escancaradas ou riscos minúsculos: “A gente faz de um jeito e de outro d’outro porque o povo prefere. Ou é grandona ou bem miudinha, não tem normal. Quanto mais grande, melhor, o povo acha melhor, só depois que eu fui fazer boquinha pequena também”.

A busca do novo é uma prática cotidiana desses artistas populares, que se dá através do experimento de novas encenações, materiais, personagens, tintas, tonalidades. A volta ao passado e a insistência para a retomada de antigos trabalhos incomodam-lhes.

O mote e a problemática que envolvem a questão da mudança foram enfatizados por Manoel Graciano. Ele diz que o povo só fala no que ele fazia antigamente: “quando eu fazia uns tipos de peças que já fiz, o povo ainda hoje lembra, mas seu Manel Graciano, o senhor nunca mais fez umas pecinhas daquelas primeiras.” Peço para que discorra sobre o que fazia:

Eram animais também, nas *estações* da gente. Eles querem fazer pra trás, a gente deixou pra lá, porque tudo no mundo tem mudança, aí o povo falava numa mudança, foi o que eu entendi. Agora se é pra voltar pra trás, a gente volta de novo, faz aquele mesmo tipo que começou. Não gosto. O povo já pede esse tipo aí muito.

O povo pedindo pra você fazer uma coisa que fazia há um tempo atrás, será que é bom pro artista que cria ou não? A essa questão, ele responde:

É melhor pra ele que pra gente, porque eles tão no que eles querem, a gente tá no que a gente não quer, mas nós temos que fazer. Nós somos obrigados a fazer o trabalho que o povo pede. Porque se ninguém fizer, eles não ficam gostando da pessoa, o cabra tá se negando. Não é pra gente viver assim, tem que ser amigo, ser honesto, ser direito. Fazer o que o coração dos outros pedem, a gente fazer com o coração igual a eles.

Parecia ser um recado pra mim, pois no início da nossa conversa, lancei ares de nostalgia ao dizer que tinha um casal de Lampião e Maria Bonita pintado em tons pastéis fosco feito por ele na década de 1980. Perguntei porque ele não fazia mais esses personagens e não usava mais aquela tinta “tão bonita”. “Aquele tinta não prestava pra nada”!, disse com um pouco de desprezo.

Maria de Lourdes fala dessa inovação:

Eu gosto de fazer peças diferentes, é bom sempre renovar o trabalho, porque a gente já sabe, de muito que a gente vem fazendo desde o início, e chegando novidade, a gente acha bom porque vamos cultivar ainda mais o nosso trabalho. Haja imaginação! Se hoje eu faço uma peça de um jeito, amanhã já busco uma forma de fazê-la diferente. Gosto de mudar. Teve gente que pediu pr’eu fazer uma floresta, que tem lá no museu do Mestre Noza (espaço do Centro de Cultura destinado à exposição permanente das primeiras obras dos artistas) querem igual e eu não faço. Faria se fosse diferente, ficou muito malfeito, pois foi quando iniciamos. Hoje, olhamos pra ela e dizemos: como é que eu fiz uma coisa dessas? Tenha dó. (Risos)

Maria concorda com a mãe:

É muito importante a renovação. Por mim, eu tirava todas as minhas peças (*que se encontram na sala de exposição*) que estão lá no Centro de Cultura (*Mestre Noza*) e trocava por outras. Já me encomendaram pra fazer, mas não fiz. Se me pedirem pra fazer de outra forma, eu faço. Não faço nem por muito dinheiro.

Sobre os seus trabalhos feitos há alguns anos atrás e que também estão expostos no Centro Mestre Noza, Graciano fala com segurança: “Ah! Está muito mais bonito agora. Hoje eu faço peça não é nem pensando em mim não, é pensando no povo que pediu”.

Não podemos esquecer que “a novidade de hoje se torna a tradição de amanhã, e o processo cultural popular se mostra dinâmico e aberto a influências, pouco lhe importando os escrúpulos dos folcloristas apegados ao preservacionismo”.¹⁰ O trabalho do artista se constitui de inúmeras possibilidades dele pensar e sentir, imbricando elementos e noções do hoje com os de sua ancestralidade.

No emaranhado em que me encontro com meu sujeito/objeto de pesquisa, pesquisadora e consumidora daquela produção artística popular entrelaçam-se. De repente, vejo-me saindo daquelas casas-ateliê carregando peças e deixando, além de outras encomendadas, uma dívida de cento e cinquenta reais. Vieram comigo de volta para Fortaleza um “tema” de autoria de Maria Cândido Monteiro, representando uma santa ceia, duas esculturas, sendo uma “mulher-cobra” (que, segundo seu autor Manoel Graciano, ele a viu dançando numa praça de Juazeiro do Norte) e uma placa sinalizadora semelhante à exposta

¹⁰ ANDRADE FILHO, João Evangelista de. Op.Cit. p.115.

no seu ateliê, porém, com uma pequena diferença na primeira palavra: ESCULTRI EM MADEIRA ARTIPOPULAR MANEL GRACIANO.

Em outro momento, lancei um pedido para que a família Cândido conte a sua história em temas, desde a época da lida na roça até o atual reconhecimento como artistas. Sem titubear, aceitam o desafio, pois há muito que refletem sobre essa possibilidade, acreditando que quinze cenas são suficientes para a narração desse enredo. Num exercício de afirmação de identidade, a matriarca Maria de Lourdes estabeleceu uma metodologia que se constitui da escrita das suas memórias em um caderno para que não sejam esquecidos detalhes, como, por exemplo, os primeiros passos da filha Maria na arte do barro. Infelizmente, este trabalho não se concretizou.

A partir da posição que ocupo como consumidora dessa produção artística popular e dos diálogos específicos sobre as encomendas, compreendo que o imbricado campo que envolve a relação entre o artista e mercado consumidor tem proporcionado um alargamento das possibilidades de comercialização e criação. Um outro aspecto que deve ser ressaltado é a minha posição diante dos mestres, pois existe a ciência de que consumo a sua arte e pesquiso as suas histórias de vida, daí entender que, por alguns momentos, seus discursos podem apresentar-se “prontos”, sem no entanto, serem subtraídos de riqueza e densidade. Como ressaltava Alessandro Portelli:

Portanto, a palavra-chave aqui é *possibilidade*. No plano textual, a representatividade das fontes orais e das memórias se mede pela capacidade de abrir e delinear o campo das possibilidades expressivas. No plano dos conteúdos, mede-se não tanto pela reconstrução da experiência concreta, mas pelo delinear da esfera subjetiva da

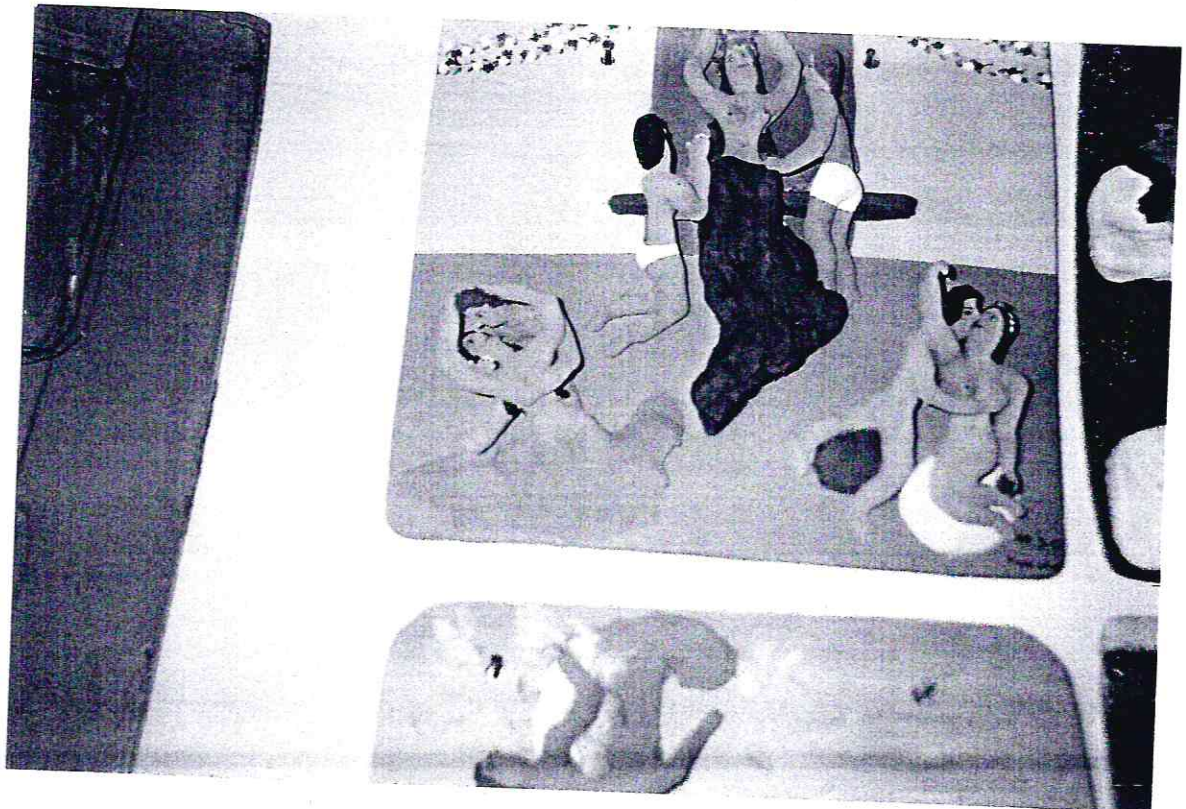
experiência imaginável: não tanto o que acontece materialmente com as pessoas, mas o que as pessoas sabem ou imaginam que *possa* suceder. E é o complexo horizonte das possibilidades o que constrói o âmbito de uma subjetividade socialmente compartilhada.¹¹

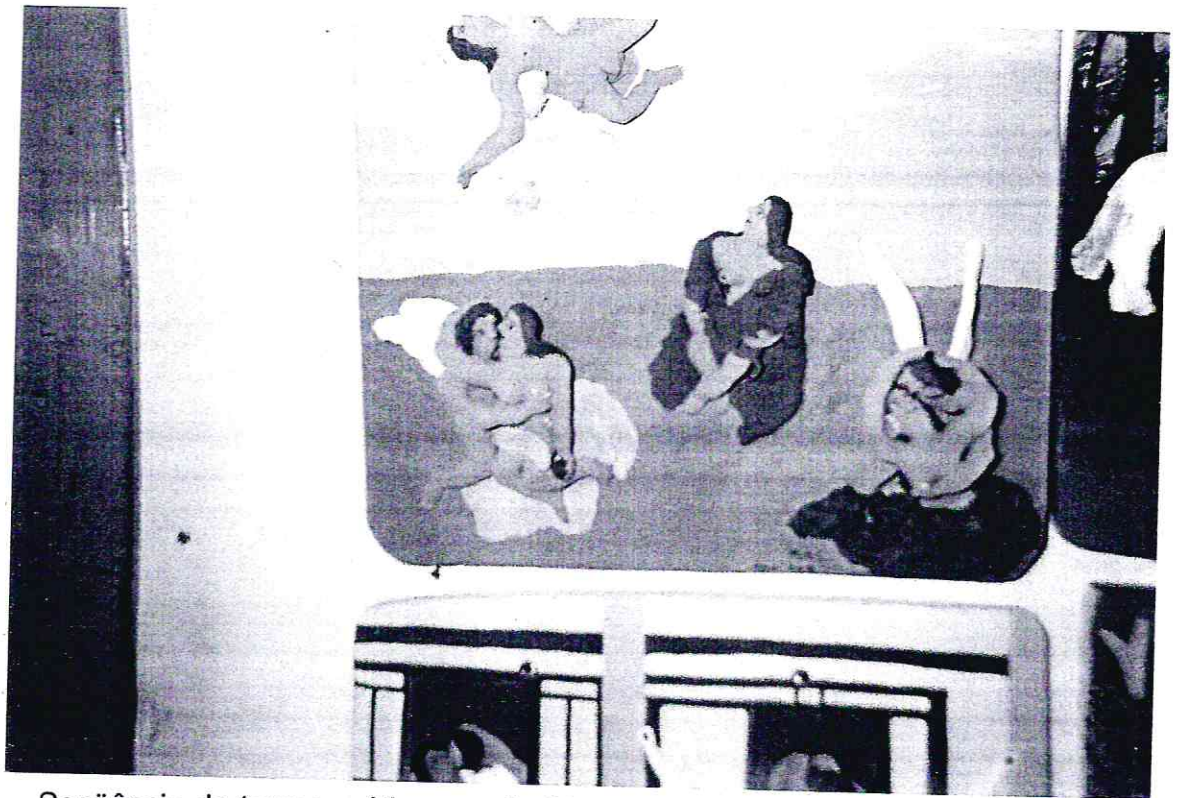
No sentido de compreender ainda mais as linhas que tecem esse processo criativo, buscarei interpretar as nuances que delineiam a inspiração de Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido.

¹¹ PORTELLI, Alessandro. *A filosofia e os fatos*. In revista Tempo. Rio de Janeiro, ed Delume Dumará, vol 2, 1996, p.70.

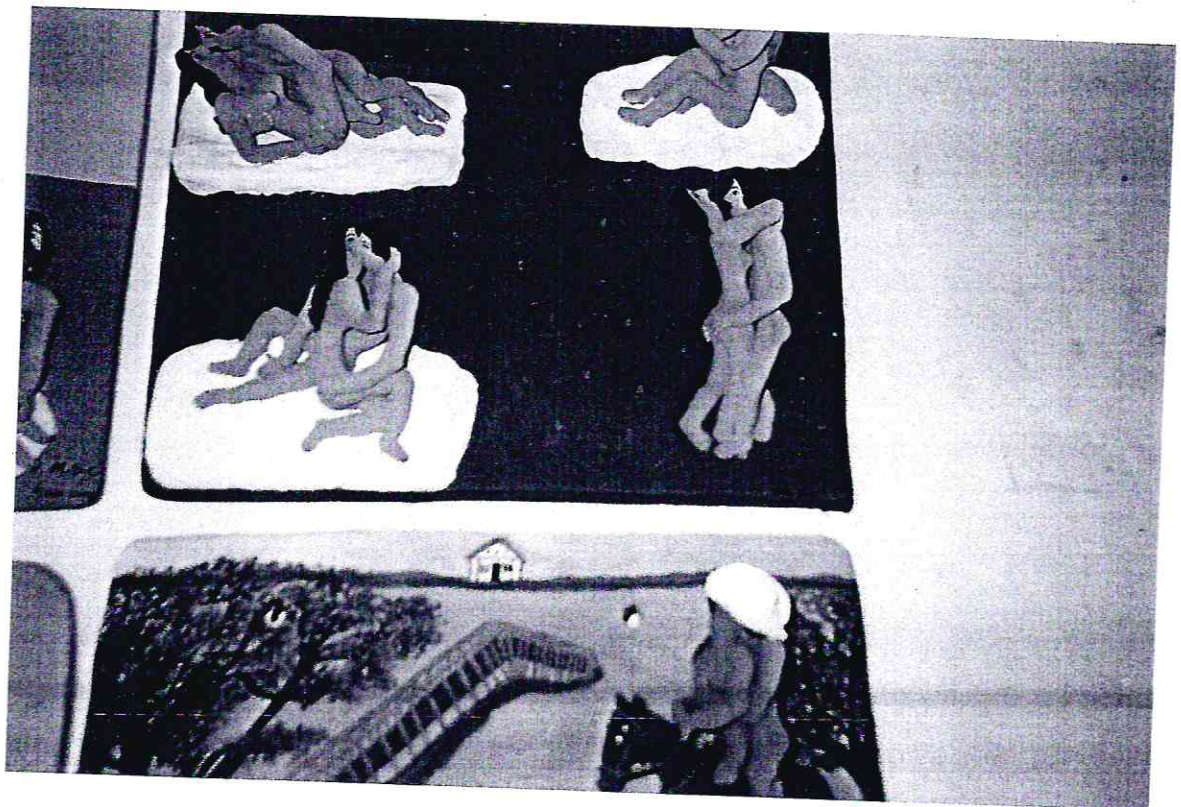


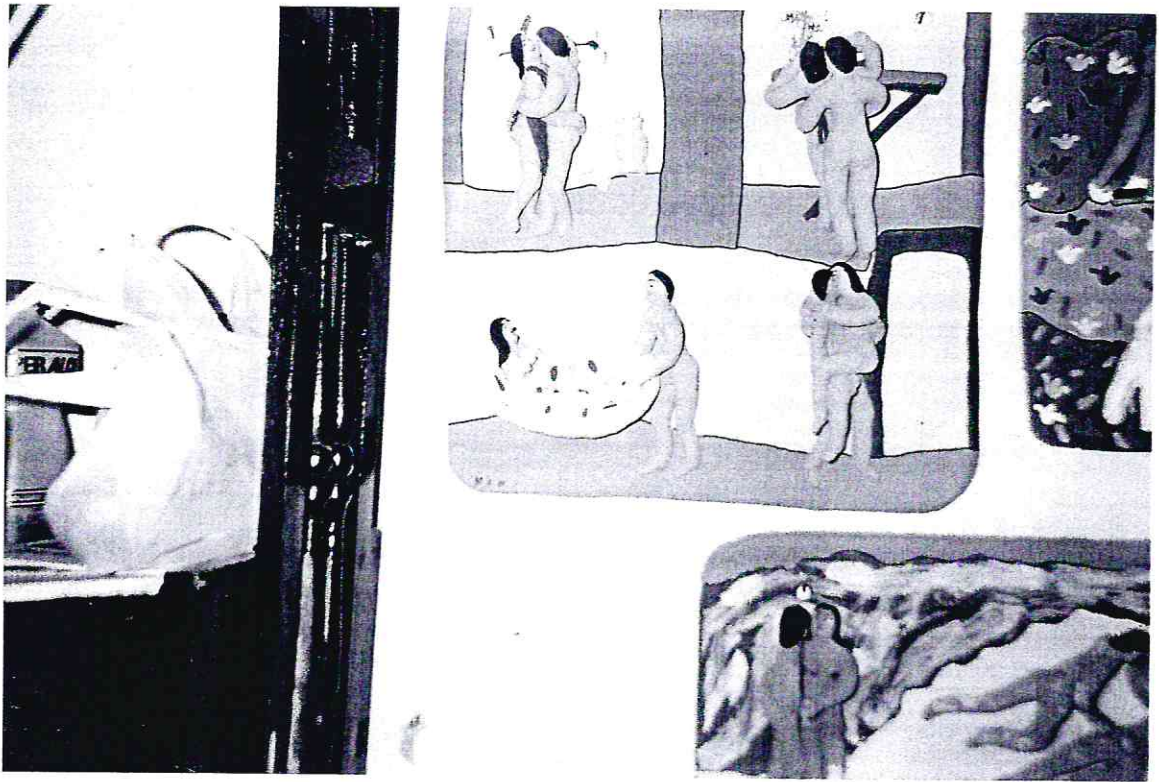
Seqüência dos temas eróticos produzida pela família Cândido (fotografias cedidas pelas artistas)



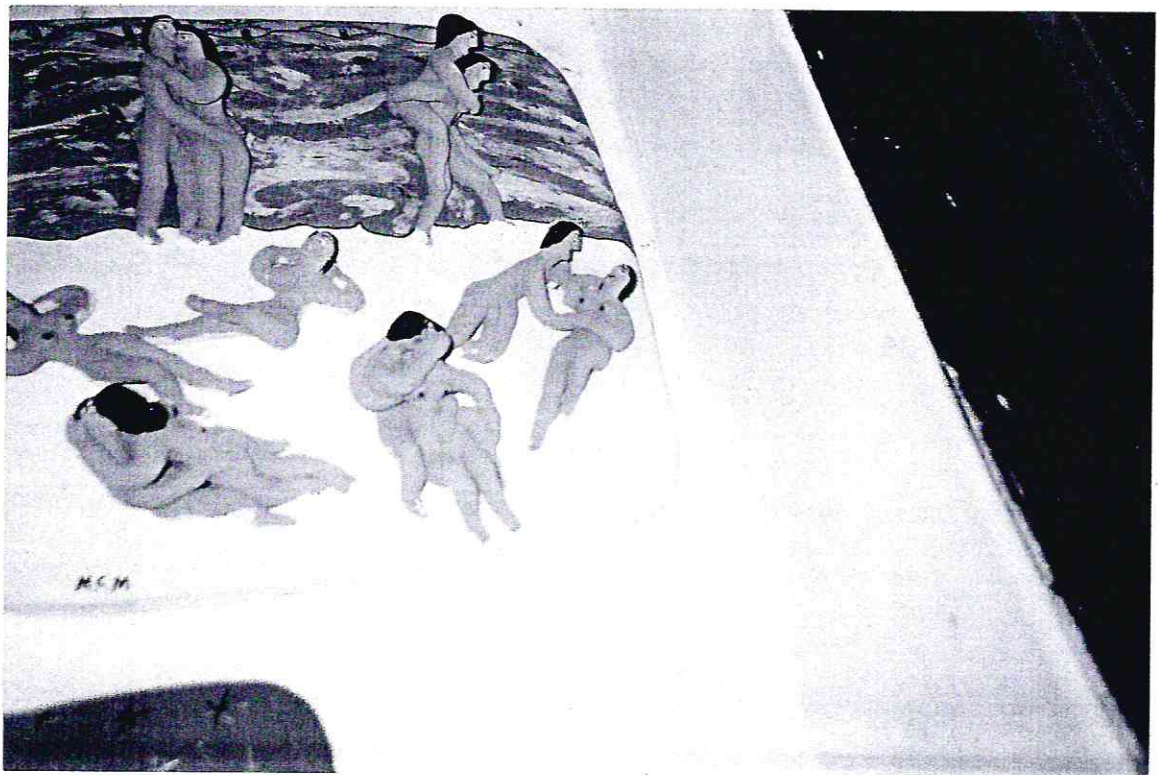


Seqüência de temas eróticos produzidos pela família Cândido (fotografias cedidas pelas artistas)





Seqüência dos temas eróticos produzida pela família Cândido (fotografias cedidas pelas artistas)





Lagarto, de Manoel Graciano ("Mestres Artesãos", São Paulo, 2000)

2.3 FONTES DE INSPIRAÇÃO

Extraído de uma candente imaginação, um mundo fantástico passeia pelo repertório destes mestres, com conceitos abstratos e concretos de Deus, diabo, bestas, estranhas figuras e rituais, lutas entre o bem e o mal, que revisitou e ressignificou a antiga tradição utilitária da madeira e do barro.

Segundo Graciano, o aumento nas dimensões dos seus bonecos deu-se a partir da própria natureza da matéria-prima, pois o trabalho tinha que acompanhar a proporção da imburana. O pesquisador Gilmar de Carvalho diz que “a tábua não é cortada, ela se deixa cortar. (...) a umburana pede para ser cortada, num jogo ambíguo de sedução”.¹² Isso vai ao encontro do que disse Graciano: “Você não sabe o que tem dentro dessas madeiras, porque dentro da madeira tem toda a natureza”. As figurações, porém, nasciam de outras fontes: “reisado, banda cabaçal, tá na gente, tá dentro da gente mesmo. O povo pede, aí eu vou fazer o que ele pediu, mas se ele disser eu quero uma encomenda sem dizer o que é, eu vou fazer e ainda sai melhor do que ele pedindo”. Televisão, revista e jornal, nem pensar. Em tom baixo, diz que não sabe ler.

Não, figura a gente mesmo que mexe, não costumo olhar e fazendo uma não. Eu pego uma tábua e boto ela aqui na perna e aqui e eu pinico todinha, sem olhar revista nem nada. Vem da cabeça mesmo. Eu não quero não, aquilo perto d’eu não, quero tirar é aqui da minha cabeça, é que tem que sofrer aqui dentro. Só pra isso.

Minha insistência sobre as fontes de inspiração foi bruscamente interrompida: “Não, ninguém, nunca precisei andar, nem revista nunca peguei,

¹² CARVALHO, Gilmar de. *Madeira matriz – cultura e memória*. São Paulo: Annablume, 1999. p.38.

nenhuma pra pegar pra fazer peça e nem quero pegar”. Entretanto, um diálogo ocorrido em 1997 entre a pesquisadora e curadora de exposições, Dodora Guimarães e o escultor Nino, deságua no terreno da aprendizagem e vai de encontro às palavras de Manoel Graciano, o que demonstra o quanto é movediço o terreno da história oral:

Dodora - Você teve algum contato com outra pessoa que trabalhasse com madeira?

Nino - Não, eu já tenho ensinado, tem um cabra velho lá que se chama Manoel Graciano, é aquele que tem um bocado de peça do lado de fora no chão, pois ele fazia sabe o que era? Gamela e pilão, aí pegou a andar aqui em minha casa e vendo que eu era associado lá no Centro de Cultura... “ah, seu Nino..” e coisa e tal, quando acabar eu trabalhando aí e ele reparando: “mas rapaz, como é que você faz essa coisa?” “Seu Manel, é assim, assim e coisa”. Peguei a dar explicação e depois ele ficou fazendo, mas deixa que ele não faz dos que eu faço”.

Dodora - “Não, é diferente”.

Nino - “É diferente os dele, viu? Ta cheio lá do lado de fora, não sei, o povo chega lá e coisa, parece que não se agrada”.

Dodora - “Não, ele vende bem também”.

Nino - “Vende, né?”

Dodora - “E ele tem muita estima pelo senhor, ele me contou isso”.

Nino - “Contou? Eu dei muita explicação pra ele, é tanto que ele deixou de fazer os pilões e as colheres de pau, essas coisas que ele fazia e ficou fazendo essas peças assim, agora é diferente das minhas.

Dodora - “É muito diferente”. (Entrevista arquivada no Museu da Imagem e do Som).

Quando falei com Manoel sobre esse diálogo, ele imediatamente sorriu e rebateu com uma certa ironia: “Ah não, não era assim, eu ia lá conversar com

ele porque eu gostava dele. Ia muito lá; toda vez que ia para o mercado passava pela casa dele. Ele era muito amigo meu. Eu ia só para olhar, ele nunca me ensinou nada”.

Apesar de distintas formas de encomendas serem dirigidas às famílias Graciano e Cândido, percebe-se nestas ações o delinear de um caminho de reafirmação simbólica. De um lado, temos em Manoel Graciano um repertório delimitado pela negação de diálogo com os meios massivos, pois, segundo ele, ver televisão, revista, jornal ou ouvir rádio pode interferir na sua criação. A sua intensa vivência na mata e a presença das festas populares no seu cotidiano aliado a algo “que tá dentro da gente” (palavras dele) habitam o seu universo de criação, traduzido em bichos, figuras de reisados, músicos de banda cabaçal e figuras antropomorfas.

Já as “marias” imprimem no barro um sem-número de encenações, possíveis devido à derrocada das fronteiras por elas realizadas, dando vazão ao imbricamento entre as interferências inusitadas e o tradicional. Percebe-se uma invenção continuada e cotidiana nas obras da família Cândido, tanto no formato e dimensões das placas de barro quanto nas criações. Fotografias, jornais, catálogos de exposição, revistas e, mais recentemente, canções alimentam esse cabedal ressignificado a cada trabalho. Ao entrar em contato com novos meios, o artista mergulha em um universo onde ele passa a conhecer uma gama de referenciais desconhecidos, que vão se amalgamar aos tradicionais, possibilitando uma nova experiência no campo da estética.

A música Triste Partida motivou Maria a expressar no barro a conhecida obra do poeta Patativa do Assaré: “em cima dessa música eu vou fazer um

trabalho, quero fazer um tema grande. Primeiro eu ouço a música e coloco num papel as partes mais importantes e depois vou fazer. Sei que vou fazer numa placa de barro maior”.

A música, por sinal, é muito bem vinda quando estão trabalhando, de preferência Reginaldo Rossi, Caju e Castanha, Padre Zezinho e Nonato Luis (“quando ela tá perturbada, ela liga naquele ali, Nonato Luis”, disse a mãe Maria de Lourdes, apontando para um CD do violonista, cuja ilustração da capa é um trabalho de Maria).

Sobre os bichos estranhos ao seu habitat, pergunto a Graciano como eles aparecem abundantemente na sua mente:

Essa inspiração aqui (*apontando para a talha que ele esculpia durante toda a entrevista*) já anda na cabeça da gente. Você faz sem saber o que está fazendo, aí o povo pergunta e a gente não sabe dizer. Só parece uma marmota (risos), mesmo o bicho que a gente não sabe dizer, pelo que eu conheço, aqui não tem muito bicho, muito animal, é diferente.

“Quem batiza, é o povo?”, pergunto.

É, bota o nome que quiser pra lá, porque os que eu conheço aqui na minha terra, eu faço e todo mundo já sabe que aqui tem isso, mas lá fora eu não ando (*ênfase explicativa*). Fazendo aqui, aparece uma coisa que eu nunca vi. Aquele lagarto ali foi da cabeça, tantos faça como não dá, não demora em canto nenhum, nem cá nem lá, em Fortaleza.

A idéia da combinação das cores vem junto à da figuração no barro, por isso Maria atesta não dar certo o uso de quatro mãos na execução de um trabalho: “a gente faz tudo, do começo ao fim. Cada um faz o seu porque o que eu

faço, elas não têm idéia pra pintar. Quando a gente tá fazendo a peça a gente já tem na cabeça o modo que vai pintar. Fica sempre gravado na cabeça. Se outra pessoa mexer, aí pronto, desmantelou tudo”. Maria de Lourdes continua: “às vezes, acontece assim: se alguém pintar, eu posso dizer: mas eu não ia pintar assim. E como é que eu você ia pintar? Eu ia pintar do jeito que interessa. Eu digo: então passa a tinta branca em cima e agora resolva”.

Todo indivíduo se desenvolve numa realidade social e contexto cultural e todo artista popular imprime sua individualidade no seu trabalho, fazendo com que a produção artística seja uma expressão dos seus conflitos e traduza concepções sobre o mundo em que vive. Daí a relação com padre Cícero ser intensa, sendo simbolizado por um rosário em torno do pescoço que não tiram por nada. As singularidades evidenciam-se quando diz respeito à ajuda do padre na execução dos seus fazeres artísticos. Manoel acha que a inspiração só é possível por causa do taumaturgo:

Porque sempre eu só peço a ele pra ter inspiração, é o Deus que eu tenho por aqui na terra, só ele mesmo, eu sei que ele é mesmo o pedidor pra Nosso Senhor também pra nós, eu tenho certeza disso. Eu acho que se não fosse por ele eu não estava aqui hoje. Tudo no mundo que tem de arte aqui foi o padre Cícero que incentivou a pessoa pra fazer. Tudo isso foi ele que incentivou todo mundo. Tem arte, quis trabalhar, ele que mandava, continue, não pare, use e será honesto, se você só tem aquilo, use aquilo, você vai ser mestre um dia. Tudo isso ele dizia pra ensinar às pessoas. Se você desistir de um trabalho que você começa, você não quer ele, depois pode ser pior pra você, você pode não achar outro que dê igual ao que você começou. E o primeiro é o certo.

Maria de Lourdes endossa:

Eu faço que nem o dizer do outro: tenho fé que tudo vem dele. Sinceramente, quando eu me sento pra trabalhar, eu sempre digo que vem aquele dom, pra mim é como uma visão, parece que eu estou vendo alguém colocando a minha mão naquele trabalho. Quando a gente vai trabalhando, chega aquela ajuda- assim, como que seja uma ajuda que chega às mãos da gente, ajudando a gente, sei que é o padre Cícero, uma fé, uma inspiração que chega à gente, um claro, uma luz que chega na gente. Vem por dentro, viu?

Num depoimento concedido na década de 1990 à antropóloga Sylvia Porto Alegre, Cícera Fonseca, irmã de Lourdes, se recusa a modelar o padre Cícero no barro:

Eu não faço porque não tenho paixão de fazer imagem do meu padrinho. Não tenho paixão de fazer. Porque o barro, pra gente fazer ele é obrigado a queimar, que sem queimar ela não dá cores, não pode pintar porque não apresenta qualidade, é preto. E para queimar eu não quero queimar – estátua do meu padrinho. Deus me livre, eu fazer ela pra botar no fogo! Às vezes o pessoal diz assim: "e porque não queima, não faz isso com outros santos?" Sim, bem verdade, eu faço com os outros... Mas ele, minha natureza não pede pra eu fazer, de jeito nenhum.¹³

Maria de Lourdes também não aceitava por não ter que "queimá-lo" no forno:

No começo, eu não queria fazer não, mas depois a gente é... faz que nem o dizer do outro, a gente não faz dizendo que é ele, a gente não queima sendo ele (risos). Depois de pintado, queima quando tá na cor do barro, aí depois de pintadinho, prontinho, ali é ele.

Já a filha, Maria Cândido, sempre conseguiu, porém, estabelece um diálogo com sua própria religiosidade:

¹³ Depoimento concedido a Sylvia Porto Alegre. Op. Cit. 1994, p.135-136.

Aquela imagem que está indo ao forno é apenas um boneco de barro e não o "padim". Eu acho engraçado é porque eu acho que o Senhor Jesus Cristo é mais fácil do que o padre Cícero, né? É mais que o padre Cícero. A gente faz a Santa Ceia, a gente faz todo tipo de Jesus Cristo, a gente queima sem problema.

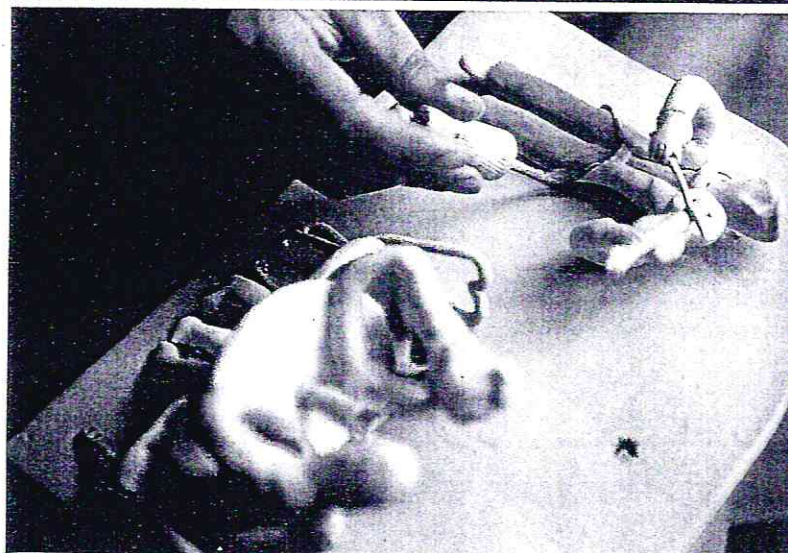
Manoel Graciano diz ser a única figura que ele não consegue esculpir, pois só consegue fazer "a estátua" (designação de corpo da imagem dada por ele), "mas nele mesmo eu não vou dar as feições nele, tomo meu tempo, que eu vou gastar a dar as feições dele pura mesmo. Eu não sou imaginário, i-ma-gi-nar o que vai fazer, agora, quantas pessoas ele (*imaginário*) não passa imaginando, somente pra pegar uma feição?". Quando ele recebe uma encomenda para esculpir a figura do Padre na imburana, ele passa para seu filho Cícero.

Deus também tem seu lugar no desenrolar do processo de criação das Cântido: "sem Deus, não somos nada, tudo que nós quisermos, mesmo sendo pecador, ele dá, nós elevamos nosso pensamento em Deus e recebe as graças. Aí quando nós sentamos pra trabalhar, é como se a imaginação pegasse nossa mão e dissesse: "vem que é isso que você tem que fazer". E fazemos. Muitas vezes acontece isso".

No capítulo a seguir, buscarei compreender os diálogos que os mestres estabelecem com o público consumidor e legitimador de sua arte, o interesse pela estética popular, as questões que rodeiam a produção artística popular nos espaços expositivos e como os artistas se situam nos museus.



Nino e sua mulher Perpétua (Ceará Feito à Mão, Fortaleza, 2000.)



As "Marias" pintando seus temas e no detalhe, o uso do pincel de esmalte de unha (Ceará Feito à mão, Fortaleza, 2000)

CAPÍTULO III

A ARTE POPULAR E O ARTISTA:

3.1 – A ARTE DO MERCADO E O MERCADO DA ARTE

Em 22 de junho de 1947, mais precisamente na Biblioteca Castro Alves do Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, ocorreu a Exposição “Cerâmica Popular Pernambucana”, tornando pública a vida e a obra do ceramista pernambucano do Alto do Moura, Mestre Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963). Essa eleição de Vitalino fundamenta uma questão crucial: a barreira erguida a partir da definição da categoria “arte popular”, presa às amarras da rusticidade, coletividade, pureza e autenticidade como antagônica à “arte erudita”. Não são poucas as categorias para classificar estes artistas: ingênuos ou *naïves*, primitivos, arcaicos, geralmente “incapazes” de transcender da narração do processo descritivo do seu habitat natural.

Antenados ao presente, estes homens e mulheres registram diálogos que mantêm com a contemporaneidade, demonstrando através dos seus objetos traços de uma tradição, renovação e inventividade, que muitas vezes podem passar despercebidos pelos chamados “observadores”¹.

¹ Michel de Certeau denomina de observadores os colecionadores, descritores e analistas do saber fazer das oficinas.

As oficinas dos artesãos brilham em todos os cantos com um espírito e uma inventividade que, no entanto não atraem os nossos olhares. Faltam observadores a instrumentos e a práticas extremamente úteis e muito engenhosamente imaginadas.²

Muitas vezes, é feita a seguinte divisão: à elite, cabe o saber; às camadas populares, resta o fazer. Geralmente, o objeto artístico é eleito como centro das investigações, sendo afastada, em certo sentido, a noção de criação individual do artista. Há uma tendência de percebê-lo como parte de um substrato fixo e imutável. Michel de Certeau questiona: “como funciona a expressão cultural com relação à sua inserção social?”³

As mãos que dão forma à madeira, ao barro, ao flandre e a tantos outros materiais trabalhariam de forma dissociada do intelecto, afastando-se qualquer possibilidade de interação e abstração. A ligação visceral entre a obra e seu autor continua desconhecida. Segundo Certeau, “a idealização do ‘popular’ (*grifo do autor*) é tanto mais fácil quanto se efetua sob a forma do monólogo”.⁴

Para focar a questão da historicidade do conceito “arte popular” em Juazeiro, vale a pena destacar alguns aspectos da trajetória de vida do Mestre Noza.

Foi pelas mãos do artista Sérvulo Esmeraldo que, na década de 1960, Inocêncio da Costa Nick – o Mestre Noza - ganhou projeção além da região do Cariri e abriu caminhos para que outros fossem inseridos nesse mercado da arte.

² FONTENELE apud.DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – as artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p138.

³ Michel de Certeau levanta essa questão quando busca saber em que sonhos e em que mitos a chamada “cultura popular” se organizou nos aspectos da vida camponesa do século XVII. In: *Cultura no plural*, São Paulo: Papyrus, 1995, p.72.

⁴ DE CERTEAU, Michel.. Op.Cit, 1995, p.59.

Para Manoel Graciano e seu filho Cícero, Noza foi o pioneiro do artesanato da cidade:

Germana - Como começou esse artesanato em Juazeiro?

Cícero - Eu acho que foi começado pelo Mestre Noza.

Manoel Graciano - O primeiro artesão de Juazeiro foi Mestre Noza.

Germana - Você acha que foi, Cicim?

Cícero - Foi.

Manoel Graciano - O primeiro artesão de Juazeiro foi Mestre Noza. Ele sabia muito trabalhar e todo mundo estava querendo artesanato e o padre Cícero pediu para o Mestre Noza fazer artesanato. Foi padre Cícero quem indicou ele para fazer artesanato.

Como reza a tradição, Noza aparece aqui entrelaçado à figura do padre Cícero. Segundo Gilmar de Carvalho, “impossível dissociar Mestre Noza do Padre Cícero. A começar pela história de vida”.⁵ Graciano continua, referindo-se aos momentos vividos com Noza:

Manoel Graciano – Eu ajudei muito ele a trabalhar ainda quando era menino.

Germana - Quer dizer que o senhor trabalhou com Mestre Noza?

Manoel Graciano - Trabalhei com ele não, vi ele trabalhando. Eu era um “cabrinha” de uns dezesseis anos. A senhora sabe onde é o sobradinho dele?

Germana - Não.

Manoel Graciano – É na saída da rua São José, lá embaixo.

Cícero – Trabalhava em santo.

Manoel Graciano – Agora o negócio dele era só santo. Eu andava mais ele andando por aí pelo a rua, às vezes. Andando mais ele e um menino, ele e eu, mas ele gostava muito d’eu. Aí eu ajudava ele lá em cima, quando eu chegava ele: “entra pra cá, pra nós conversarmos.” Eu ficava lá embaixo olhando pra

⁵ CARVALHO, Gilmar de. *Mestres santeiros – retábulos do Ceará*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004, p. 99.

ele, falando com ele lá do chão, lá do meio da rua, que ele tinha um sobradinho. Ele fazia umas pecinhas, ele ia cortando e eu fazendo também. Ele disse: “compra uns ferrinhos.” Eu digo: “eu não gosto de fazer isso não, homem, não tenho dinheiro pra comprar ferro também”.

Germana - Ah! Quer dizer que o senhor ajudou Mestre Noza.

Manoel Graciano – Ajudei ainda quando era ... brincadeira, com a minha mão, não sabe? Aí eu ia ajudar, eu lixava, pinicava cortando os quase acabados. Aí quando eu abusava eu dizia: “já vou mestre, cuidar da minha vida”. Agora não era atrás de vender não, ele fazia as peças e me dava, jogava e eu pegava e ia cortando também ali. Ele era um homem velho e eu era um rapazinho novo com dezesseis anos, com quinze; ele já era um homem de já quase a minha idade. Uns setenta.

O filho Cícero retoma a assertiva:

Cícero – Foi o Mestre Noza que começou o artesanato.

Manoel Graciano – Foi ele é quem era o primeiro artesão, ele ... e tinha outro também, mestre Telui, mas o mestre Telui morreu e não é conhecido não; agora o Mestre Noza ainda hoje é conhecido, o mestre Telui era quem fez todas aquelas imagens que tem dentro da Matriz. E eu ajudei Mestre Noza a fazer as pecinhas brincando, o bolso cheio de pedacinho de pau desse tamanho fazendo santinho miudinho. Ele era muito conhecido, ele era... investigador da polícia. Eu andava mais ele de noite, tudo de pé, num era de carro não, era tudo andando de pé.

Uma das poucas informações concretas sobre Mestre Noza, talvez, seja o seu nome de batismo (Inocência Medeiros da Costa), local e ano de nascimento e morte, Taquaritinga, em Pernambuco, em 1897 e São Paulo, 1983 (respectivamente). De acordo com Gilmar de Carvalho, “Noza reinventava sua própria biografia. Da descendência holandesa ao episódio em que ia se integrar

ao bando de Lampião”.⁶ Escultor de santos, talhou na madeira um “sem-número” de imagens de padre Cícero.

Porém, a projeção deu-se após a visita de Sérvulo Esmeraldo em 1962, que encomendou gravuras de uma via-sacra e levou-as a Paris. O sucesso foi imediato, tendo sido esgotada em pouco tempo. “Em 1973, a via-sacra de Mestre Noza – edição brasileira – era citada pela revista *Visão* e situada entre presentes raros e caros”.⁷ Desse modo, foi se constituindo um campo de legitimidade que valorizava a chamada “arte popular de Juazeiro”.

Atualmente, a relação dos artistas de Juazeiro do Norte com seu largo mercado consumidor tem proporcionado uma desenvoltura tal que receber encomenda dos “quatro cantos do mundo” tornou-se uma prática cotidiana. Busco saber quem são e de onde vêm as pessoas que compram suas peças. Graciano diz:

É o povo que tem galeria, lá por fora, no Rio, no São Paulo, Minas Gerais, Fortaleza. Não é todo dia, mas tem de Porto Alegre, de Nova Iorque, pedindo encomenda pra gente; de João Pessoa, de Maceió, de Natal, de Recife, de Belo Horizonte, Campina Grande, de todo canto vem pedido pra nós aqui de casa. Que nem um menino aí, que ele é do Japão, comprar aquela peça ali (*aponta para um boneco de reisado*).

Maria Cândido fala desse variado público: “tem de tudo! É gente de moda, é gente de museu.....tem gente de Fortaleza, do Rio, de São Paulo, da França, já foi muita encomenda pra lá. Foram umas encomendas pra Portugal. Pra todo canto que precisa, vai”.

⁶ CARVALHO, Gilmar. Op. Cit. 2004, p100

⁷ COIMBRA, Silvia et al. *O reinado da lua – escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, p.229, 1980.

O desembaraço se estende também à relação com ilustres clientes, expressa na descrição detalhada feita por Graciano de um diálogo seu com D. Risoleta Neves, a então viúva de Tancredo Neves, ocorrido no Centro de Cultura Popular Mestre Noza e inesperadamente narrado quando eu fiz perguntas sobre os nomes dos seus trabalhos:

Germana – O senhor bota nome nessas suas peças ?

Manoel Graciano – Não senhora. É o povo que bota. Agora é que nem a mulher do Tancredo Neves, a viúva, ela pediu umas peças aí antes do ... do homem morrer. Quando ele morreu, ela já tinha pedido umas peças, eu levei lá pra dona Lourdes (diretora do Centro de Cultura Mestre Noza), eu fui e já tava lá a dona, a mulher, a viúva.

Germana – E aí?

Manoel Graciano – Conversando mais dona Lourdes, só elas duas. Cheguei fiquei lá, escorado na porta, escutando a conversa delas. Aí quando ela olhou pra mim, dona Lourdes: “seu Manoel o senhor conhece essa mulher?” Eu digo: não senhora. E ela espiou assim, a viúva, cheguei bem pertinho dela assim, espiou pra mim e disse: “O senhor não me conhece não?” Eu digo: não senhora, tô conhecendo não. “Como é que o senhor nunca me viu, tantos anos que eu lhe conheço.” Digo: eu não sei da senhora não. “Pois eu já vi o senhor, eu já comprei peça sua, tá lá em casa. Um tronco muito do legal, tá com um bocado de anos que eu tenho esse tronco lá, na minha sala, num vai vendido nunca. Aí já comprei outro. Esse ali não é seu?” Eu digo: é, vim buscar o dinheiro dele agora, dona Lourdes disse que eu viesse agora. “Pois ela não recebeu ainda não, quem comprou foi eu. Tem mais uma lá?” Eu digo: tem, tem uma lá do mesmo jeito, a senhora vai olhar. Ela disse: “eu não preciso de olhar peça sua não, seu Manel. Não é um tronco do tamanho desse.?” Eu digo: é um tronco desse aí, desse tamanho, dessa mesma grossura. “Eu não vou olhar peça sua porque não precisa eu ir lá olhar. O senhor vai trazer pra cá, embala e traga que eu vou comprar, se eu não tiver o senhor traz e entrega aqui, aí eu entrego a dona Lourdes dessa que eu comprei a ela que ela também não lhe pagou ainda. Eu não quero ver peça

sua porque toda peça que 'cê faz é bonita. Eu tenho certeza que essa que tá lá, eu não vi, mas eu sei que ela é mais bonita que a que tá lá em casa e mais bonita que essa daqui. Tem nem uma mais feia de que outra não, tem mais bonita, não mais feia." A viúva de Tancredo Neves, conversando; eu, dona Lourdes e ela.

No documentário produzido na década de 1990 pela UFPE intitulado "Nordeste Feito à Mão", Graciano diz: "Eu digo que é artesanato, mas o povo diz que é arte e eu digo que é arte. Eu acompanho a linguagem do povo. O povo que compra sabe mais do que quem fabrica". Peço para ele me dizer o que ele quis dizer com essa última frase. Numa tirada de mestre (literalmente) ele disse que "o povo que compra sabe mais porque procura quem faz melhor".

Aproveitando o mote, pergunto se foi ele quem criou a placa indicativa do seu ateliê – "ESCULTURA EM MADEIRA MANEL GRACIANO ARTIPOPULAR" - e ele diz categoricamente que não:

Germana - E o senhor nunca pensou nessa diferença....

Manoel Graciano - Do que é um pro outro, eu não entendo.

Germana - Mas o povo diz que é arte popular e o senhor não sabe.

Manoel Graciano - Não sei não.

Germana - O seu universo é artesanato.

Manoel Graciano - Eu mesmo chamo artesanato, agora o povo chama arte popular.

Retomo o assunto em outro momento. Percebe-se que, no final das contas, as fronteiras não estão definidas. A fala é, em certo sentido, irônica, evidenciando as astúcias do narrador:

Manoel Graciano - Eu acho que é arte mesmo.

Germana - Por que o senhor acha que é arte?

Manoel Graciano - Porque... Já tem. Eu sei que é porque o chefe foi quem disse aqui. O chefe dele aqui do artesanato.

Germana - Quem é o chefe?

Manoel Graciano - Como é o nome do homem que dirige o artesanato de Fortaleza?

Germana - Da CEART?

Manoel Graciano - Não tem um chefe, um chefão lá?

Germana - Não conheço não.

Manoel Graciano - Que veio aqui buscar uma banda cabaçal que um camarada mandou fazer. Ele falou aqui na CEART de Fortaleza. Era o gerente, parece que era o gerente que chama. Deve ser o gerente que chamou aí.

Germana - Mas da CEART?

Manoel Graciano - Do artesanato de todo mundo.

Germana - E ele disse que é arte?

Manoel Graciano - Ele disse que é arte popular!

Germana - O senhor concorda com ele, né?

Manoel Graciano - É, se ele é o chefão mesmo lá de dentro... Ele sabe mais do que eu, aí a gente vai pela moda dele.

Germana - O senhor acompanha a moda dele (risos)

Manoel Graciano: É, tem dois nomes, né? Chama arte popular e chama artesanato também. Mas que certeza é arte popular. Dá pra entender bem (risos). Duas naturezas. Mas agora sei que tudo que é feito de bom é arte.

As “marias” associam seu trabalho a uma estética menor quando discorrem sobre como diferenciam o artesão do artista:

Maria de Lourdes – Eu acho que o artesão, em classe é mais baixa e artista mais alta.

Germana – A classe mais alta é o artista?

Maria – É mais elevado, é mais prestigiado, eu acho que é o artista.

Maria de Lourdes – Eu acho que artista é mais pra ... pra negócio de televisão, cinema, essas coisas ... Eu acho assim.

Germana – Vocês acham?

Maria de Lourdes – Eu penso e acho (risos), né?

Germana - Mas quando dizem que vocês estão fazendo arte popular, o que vocês entendem disso?

Maria de Lourdes – Eu acho que a gente sobe um degrau.

Germana – Com arte popular.

Maria – É.

Germana – Mas por que que sobe um degrau?

Maria – Artista é outra coisa ... é teatro, é essa coisa assim.

Germana – O artesão vem primeiro que o artista?

Maria – Não, o artista vem primeiro de que o artesão.

Maria de Lourdes – A nossa arte é mais ... baixa.

Germana – Mas as pessoas de fora ... a senhora acha que as pessoas que vem aqui de fora acham que a sua arte é mais baixa?

Maria de Lourdes – É quem sabe o valor que dar à peça.

Germana – O pessoal lá fora.

Maria de Lourdes – É. Nós achamos bom o nosso trabalho, nós mesmos nos valorizamos com o nosso trabalho. Mas o ponto alto quem dá é o pessoal, né? Não somos nós.

Estas considerações realçam ainda mais a construção do conceito de “arte popular” como um termo social e historicamente ordenado em territórios estranhos aos espaços daqueles que a produzem. A dinâmica na criação artística

e a apropriação desse conceito são permeadas por tensões e conflitos, que penetram pelas fronteiras porosas existentes entre artistas e mercado consumidor.

Segundo a antropóloga Sylvia Porto Alegre, “as diferenças que caracterizam o exercício de uma arte por parte das camadas populares, quando comparadas a outras categorias, não se situam só no plano conceitual, mas em toda experiência vivida”.⁸

Michel de Certeau comenta sobre o saber presente nas oficinas dos artesãos:

Mas embora reconhecendo ali um saber que precede os eruditos, procuram [os observadores] destacá-lo de sua linguagem “imprópria”, inverter em um discurso “próprio” a expressão errônea das “maravilhas” que já estão presentes nos inúmeros tipos de saber-fazer cotidianos. Todas essas Gatas Borracheiras, a ciência ela há de transformá-las em princesas.⁹

Essa análise de De Certeau me remeteu a uma fala de Graciano, quando afirmou a um galerista do Rio Grande do Sul que não fazia carrancas e imagens de santos, mas mesmo assim foi publicado num catálogo:

Germana - (*lendo um catálogo*). Esse catálogo tá dizendo que a temática mais abrangente do seu trabalho é a carranca, imaginária etc. Carranca? O senhor faz carranca?

Manoel Graciano - Faço não, mas o “seu” Marinho diz que eu faço porque eu faço uns bichos com uns dentões.

Germana: E imaginária? O senhor já me disse que não faz imaginária...

Manoel Graciano - Faço também não, eu não faço santo, faço só estátua de santo.

⁸ PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mestres e artesãos – itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994. p.38

⁹ DE CERTEAU, Michel. Op. Cit, 2000, p.138-139.

Germana - E qual é a diferença?

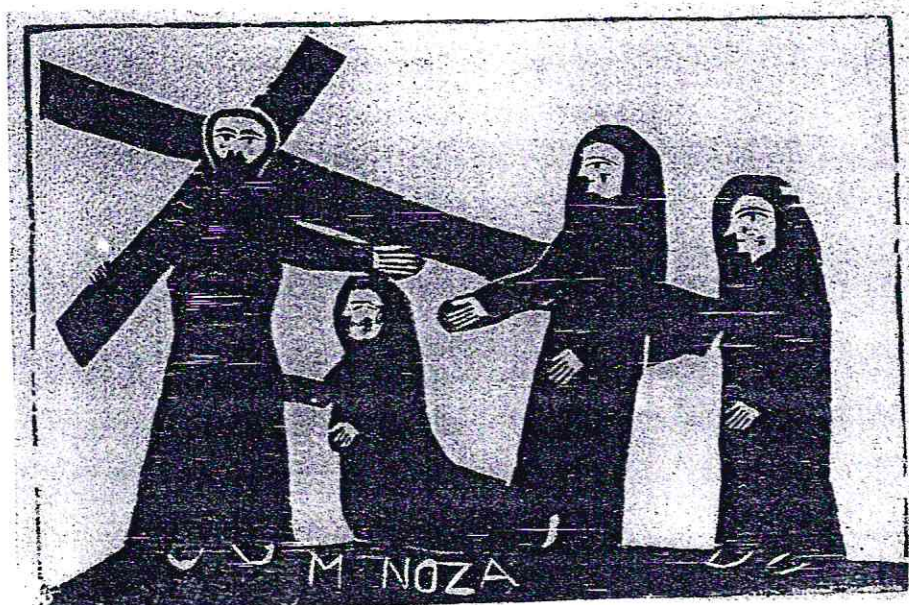
Manoel Graciano - Eu faço estátua de santo, não sua visão de santo, mas sua aparência de santo.

Entre artistas e consumidores há, portanto, uma relação de acordos e tensões. Os clientes produzem legitimidades para qualificar o trabalho dos artistas, inventando categorias, palavras e valores. Os produtores, por outro lado, utilizam essas categorias, essas palavras e esses valores das mais variadas maneiras. Diante das exigências e dos ideais que dão forma à dinâmica do mercado consumidor, os produtores recriam táticas de sobrevivência. Nessa trama, nesse jogo de padrões estéticos, é até possível encontrar encomendas sem o menor sentido para o artista. Mas, a falta de sentido não é um impedimento, pois o sustento para cada dia fala mais alto. É por isso que Graciano já fez peças sem saber, em certa medida, o que estava fazendo.

Dando continuidade à investigação sobre como é tecida a rede de relações que envolvem os artistas populares e o público consumidor, discutiremos no próximo tópico a relação com os museus e os diversos elementos que compõem o circuito das exposições.



Cícero Ferreira Cardoso ("Ceará Feito a Mão", Fortaleza, 2000.)



Uma das cenas da Via Sacra, de Mestre Noza ("Art Populaire Contemporain. Paris, 1987.)

3.2 OS ARTISTAS E OS MUSEUS

O alargamento do interesse pela produção artística popular pode ser situado a partir da exposição “Cerâmica Popular Pernambucana”, ocorrida no Rio de Janeiro na década de 1940:

Ao ser apresentada ao mundo a obra de Vitalino Pereira dos Santos, escrevia-se um novo capítulo da história da arte no país. Introduziam-se no domínio da arte, até então centrado em sua quase totalidade na produção de caráter marcadamente erudito, objetos dotados de uma estética popular, postos que originários de outro universo, que se convencionou denominar arte popular” .¹⁰

Entretanto, esse “tipo” de arte encontra-se atada à pecha folclorista que, detida nas definições e descrições, não busca compreender os processos sociais que perpassam pelas tradições e que lhes dão uma função atual. Para Michel de Certeau, o zelo folclorista “deseja localizar, prender, proteger”.¹¹ Em certo sentido, os folcloristas não conseguem perceber que seu objeto de estudo está intrinsecamente ligado à história das sociedades.

Conforme Néstor García Canclini,

os folcloristas interessam-se mais pelos bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que o geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais a sua repetição que sua transformação.¹²

¹⁰ LIMA, Ricardo Gomes; FERREIRA, Claudia. “O museu do folclore e as artes populares”. In: *Revista do IPHAN* n. 28, Rio de Janeiro, 1999, p.102.

¹¹ DE CERTEAU, Michel. Op. Cit, 1995, p.63.

¹² CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1998 p.211

Ainda de acordo com Canclini, a cultura tradicional está fundamentada em experiências sobre os modos que um grupo tem de vincular-se a seu contexto social. A sacralização das tradições constitui-se um obstáculo conceitual para entendê-las na dinâmica das relações sociais.

Essa autonomia imaginada permite o resgate da cultura de um povo, mas não o conhecimento das dinâmicas e tensões que estão na vivência cotidiana dos que são vistos como agentes da “cultura popular”. Michel de Certeau afirma:

O impressionante nessas análises não são, como dizia M. Maget, as “aporias” resultantes dos termos do problema tal como é colocado, mas o alcance desse problema: encontrar a origem perdida. Seja qual for o seu tratamento científico, essa fascinação do objeto perdido toma posse dos métodos na vertigem da sua contradição interna. Ela os captura na sua impossibilidade.¹³

E essa busca da origem fecha caminhos para reflexões sobre a própria historicidade das classificações que delimitam o que é caracterizado como cultura popular. Conforme ainda Certeau, “O povo é, como um todo, o bom selvagem: o confinamento cultural pode ser seguido da reserva ou do museu. O olhar dos letrados pode se querer neutro e – por que não? – simpático”.¹⁴

No Brasil, pesquisadores e colecionadores atravessam o país imbuídos de um espírito desbravador da “genuína cultura popular brasileira”. O destino mais comum do resultado dessa pesquisa não poderia ser outro: o museu. E foi essa inventividade dos artesãos nordestinos que a arquiteta italiana naturalizada brasileira Lina Bo Bardi buscou expor na mostra por ela idealizada “Civilização do

¹³ DE CERTEAU, Michel. Op. Cit. 1995, p.68.

¹⁴ DE CERTEAU, Michel. Op. Cit. 1995, p.65.

Nordeste”, realizada em 1962, repercutindo nos quatros cantos do Brasil, encantando uma elite que até então pouco conhecia (ou ignorava) tais produções, passando a classificá-las de “arte popular”. Aliás, Lina Bo Bardi aboliu a palavra “folclore”, que para ela foi criada para colocar, no seu devido lugar, perigosas e incômodas posições da cultura popular periférica. Ela disse que “quando a produção popular se petrifica em folclore, as verdadeiras e suculentas raízes de uma país secam”.¹⁵

Procurar com atenção as bases culturais de um país (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as **formas** e os **materiais** (grifos da autora), significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.¹⁶

No caso específico da arte popular, a arquiteta bradava pela necessidade de livrá-la imediatamente de qualquer paternalismo e romantismo. Ela devia ser vista com frieza crítica e objetividade histórica, para saber qual o lugar que competia a essa arte e qual a sua verdadeira significação.

A peregrinação de um outro estrangeiro pelo Nordeste brasileiro, na década de 1950, resultou na formação de um acervo de oito mil peças, tendo sido uma parte exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1976.

O francês Jacques Van de Beuque, que era arquiteto e artista plástico, ansiava pela preservação daquelas expressões artísticas que encontrava em seu

¹⁵ BO BARDI, Lina . *Tempos de grossura - O design do impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994, p.21.

¹⁶ BO BARDI, Lina. Op.Cit., 1994, p. 21.

caminho e que, segundo suas palavras, “estavam tumultuando a minha vida”.¹⁷ Atualmente, esta coleção constitui na mesma cidade o Museu Casa do Pontal, composto por obras do mestre Graciano e da família Cândido, além de Nino, Cícera Fonseca, da família Celestino - Antonio, José e Zulmira e tantos outros de Juazeiro.

Segundo o Internacional Council of Museums (ICOM), a Casa do Pontal constitui-se não “apenas um museu completo de arte popular brasileira... pode ser considerada como um verdadeiro museu antropológico, único no país a permitir uma visão abrangente da vida e da cultura do homem brasileiro”.¹⁸

Esbarro aqui com uma definição legitimada por colecionadores, curadores, museólogos, museógrafos e intelectuais em geral. Ao constituírem coleções, conceberem os cenários para as mostras ou discorrerem sobre a temática, acreditam estar apresentando um panorama “completo”, “verdadeiro” e uma “abrangente visão” da arte e da cultura popular brasileira. Fica escondido um princípio básico: uma coleção é feita de eleições e supressões.

Canclini questiona:

Mas 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 permita 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

¹⁷ MASCELANI, Maria Ângela. “A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira”. In: Revista do IPHAN, Rio de Janeiro, nº28, 1999, p.140.

¹⁸ MASCELANI, Maria Ângela. Op. Cit, 1999, p.122.

do Estado e do saber dos cientistas sociais. Raras vezes os produtores da cultura que é exibida podem intervir.¹⁹

A experiência vivida no museu Casa do Pontal por Maria Cândido e Maria de Lourdes é relatada durante uma conversa sobre o vaivém do mercado consumidor:

Maria - Não sei se tu conheceu o Jackson (*Jacques Van de Beauque*), do Rio de Janeiro, do museu.

Germana – Do museu Casa do Pontal, ele até morreu recentemente. Eu vi as peças de vocês lá uma vez, uns anos atrás.

Maria – Pois é, uma mulher de lá ligou aí pediu o nome da gente, é ... o endereço, foto, data de nascimento, tudo certo, tudo, tudo, tudo pra botar lá no museu, né? Porque ela disse que ficava um pouco é ... dificultoso, né? Pra ela. Quem fez essas peças foi fulana de tal, foi Maria Cândido, foi Maria de Lourdes, foi Maria do Socorro. Mas quem é? Porque não tinha foto, não tinha nada né? Aí ela pediu pra botar lá, fazer ficha da gente e deixar lá. Aí é muita gente.

Germana - Vocês já viram as peças de vocês em algum museu que vocês venderam, já foram ver?

Maria – A gente viu é... Nesse museu lá no Rio. Eu fui lá mais mamãe foi em oiten... Em oitenta e sete.

Germana – Oitenta e sete. Eles levaram vocês pra lá?

Maria– Foi. A gente foi, passou três dias, não foi ?

Germana – Vocês gostaram? Qual foi a sensação de terem visto aquelas peças de vocês lá? O que vocês sentiram?

Maria de Lourdes – Ave Maria! Nós nos sentimos felizes demais, nas alturas, viu? (risos). Outra que a gente nunca tinha saído pra ver o trabalho da gente em algum canto, né? Aí saímos, fomos pra lá, aí passamos dia por lá. Aí quando foi de noite, assistimos teatro, né? Quando foi no outro dia, pois é, no outro dia nós fomos ... Ana foi nos pegar, seguiu com a gente lá para o museu, do museu veio com a gente para a praia, aí rodamos a praia ...

¹⁹ CANCLINI, Néstor García. Op. Cit., 1998, p. 188.

Germana – Rodaram por onde mais?

Maria de Lourdes – Andamos! Ave Maria, nós adoramos demais! E lá o trabalho, tava lá o trabalho da gente todo exposto lá na parede. Mas já tudo marcadozinho que já tinham comprado tudo, né? Ave Maria! Uma felicidade muito grande! Agora tinha muita coisa linda lá, assim feito... que era... tinha a banheira da ... de uma moça lá, d'uma que tinha morrido, não foi? Tava lá, ninguém podia chegar perto, só podia assim na vidraça. Tanta estatuazinha bonitinha, uns santinhos, umas coisas lindas!”

As lembranças da praia, do teatro e do museu aparecem imbricadas e moldadas por um sentimento de satisfação e nostalgia exalado em cada palavra, enquanto os momentos vividos por Manoel Graciano na mesma cidade encaminharam-se para o esquecimento. Ao falar das dificuldades atuais de “levar nas costas” seus bonecos para vender fora, pois “uma viagem pro Rio leva três dias e três noites”, indaguei sobre o que o levou até lá:

Manoel Graciano– Não lembro mais... Era para ver umas coisas lá... com um pessoal do governo.

Germana – Uma exposição?

Manoel Graciano– Não sei, era só pra divulgar, pra vender, só pra promover por lá mesmo.

Ao remexer num amontoado de folhetos de divulgação de exposições guardado na casa de Graciano, encontro a razão da viagem ao Rio de Janeiro: a participação na “Grande Mostra Viva o Povo Brasileiro”, ocorrida no Museu de Arte Moderna, por ocasião da ECO 92. Quando li em voz alta alguns trechos desse folder, ele disse: “Pronto. Foi lá que eu conheci a cidade, passei lá treze dias.”

Algumas Mostras de produção artística popular fundem elementos de exposição museológica com feiras, ou seja, num mesmo espaço, é possível contemplar o objeto e adquiri-lo. Segundo a antropóloga Guacira Waldeck, isso pode funcionar como elementos de tensão:

O que permite analisar uma feira a partir da categoria museu é, sobretudo a possibilidade de eliminar, na análise, todo trabalho de mediação, todo investimento feito nos objetos, que reorganizam os elementos expostos; construir outra realidade, para representar aquela que está além dos objetos.²⁰

Na sua maior parte, os objetos de uma exposição encontram-se esparsos e fragmentados, não havendo nenhuma relação entre si. Conforme ainda Waldeck,

O espaço museológico, o mundo das coleções supõe necessariamente o deslocamento do objeto do seu contexto de origem. Nesse processo de separação, perdem-se as ambigüidades, as tensões, a multiplicidade de usos e funções dos objetos para criar-se uma narrativa na qual elas passam a representar uma totalidade coerente.²¹

O espaço expositivo cria outros sentidos para os objetos, articulando os mesmos de modo específico, sem dar abertura para a expressão das pluralidades do meio social no qual foram produzidos. O caráter plástico de determinado tipo de cenografia pode ocultar conflitos, diálogos, perguntas e respostas.

²⁰ WALDECK, Guacira. “A exposição ou “quando vai ser a feira?” In: Cultura Material – Identidades e Processos Sociais, Rio de Janeiro, Funarte, 2000., p.83.

²¹ WALDECK, Guacira. Op. Cit, 2000, p.83.

O museu, de acordo com Régis Lopes,

institui a coleta de artefatos locados e deslocados. Exibe-os em outra rede de sentidos e institui, necessariamente, algo diferente: a cultura exposta. Retira a vida social dos objetos transformando-os em coisa exibida.²²

As experiências compartilhadas com artistas populares (e de maneira especial com os mestres Graciano e Maria de Lourdes) proporcionaram a visualização de um contorno sutil que encerra a já trivial expressão “deslocamento do objeto do contexto de origem”, bradada nas discussões em torno do objeto artístico popular. Por fim, qual seria essa origem?

Essas investigações têm como premissa compreender a criação do objeto como algo “espontâneo” e “natural”, originado na comunidade na qual vive o artista, daí a necessidade de “reprodução” desse meio social quando deslocado.

Entretanto, o “deslocamento do objeto do seu contexto de origem” ocorre quando se expõe no museu o objeto utilitário, ou seja, elementos de uso cotidiano são (re) apresentados e ressaltados pela beleza ou criatividade.

Essa compreensão não pode ser a mesma para a produção do objeto artístico, visto que, na maior parte, os mestres delineiam seus trabalhos com o intuito de vendê-los para os museus, galerias ou coleções particulares. Em outros termos: a “origem” desses objetos se situa na encomenda ou no próprio anseio do artista em comercializar suas peças. Muitas dessas peças já nascem com destino definido: o museu ou outros espaços de exposição.

²² LOPES, Régis. *A danação do objeto – o museu no ensino de história*. Chapecó: Editora Argos, 2004, p.136.

O “mundo” das exposições comporta inúmeras questões alusivas à estética popular. O módulo “Arte Popular”, por exemplo, da “Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 é Mais”, ocorrida em São Paulo no ano de 2000 como parte das comemorações dos quinhentos anos do país, realçou uma preocupação central com a estética, o que conduziu à apresentação de um vasto panorama da arte popular do país, sombreando, em alguns momentos, diversos elementos de tensão e conflito.

O conceito desta exposição, entretanto, foi norteado por um questionamento feito pelos curadores:

Essa exposição não pretende apenas mostrar objetos, pretende também apontar as idéias que nos permite pensar uma estética popular(...). A visão eurocêntrica de arte exclui estas manifestações do campo da grande arte, as coloca como artesanato, como folclore, traz uma visão desses objetos como símbolo de algo primitivo, atrasado, inferior. Dentro dessa revisão geral dos 500 anos, como pensar a arte popular?²³

Creio que essa indagação poderia ser respondida se os organizadores de mostras de caráter antropológico fugissem do lugar comum de exposição e exaltação de estereótipos. Segundo Ulpiano Bezerra de Menezes,

o emprego do “típico” (fácil de descambar para o estereótipo), constitui simplificação que inelutavelmente mascara a complexidade, o conflito, as mudanças e funciona como mecanismo de diferenciação e exclusão.²⁴

²³ Trecho narrado na abertura do CD - Guia Digital da Mostra do Redescobrimento.

²⁴ BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. “Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. In: Anais do Museu Paulista – história e cultura material. São Paulo: USP, vol.2, p.28, 1994.

Uma outra exposição, só que de caráter permanente, merece destaque: a do Museu do Folclore Édison Carneiro, no Rio de Janeiro. Essa Mostra apresenta a arte e a cultura popular através de cenários e objetos de cunho antropológico contemporâneo:

O museu está ciente do lugar que ocupa enquanto instância de consagração da arte popular junto aos diferentes segmentos da sociedade nacional, e busca instigar no olhar, predominantemente estético, do público, a percepção do espaço ocupado pelo objeto no seu contexto original de produção e fruição.²⁵

A utilização do cenário como recurso primeiro pode ser um equívoco, ou seja, uma via que poderá conduzir ao velamento das mais diversas possibilidades de compreensão da relação dos elementos da cultura popular com a contemporaneidade. Ulpiano Bezerra de Menezes comenta:

imaginar-se que é possível, por intermédio de exposições museológicas, expressar a “significação” de determinado grupo ou cultura, “povo”, nação ou segmento social é ingenuidade em que os museólogos profissionais não poderiam cair. Não é possível, decididamente, exhibir culturas.²⁶

Régis Lopes diz que “para expor uma peça, a estratégia de colocá-la em um cenário onde ela certamente se encontrava antes de ir para o museu mostra-se como equívoco epistemológico”.²⁷ Essa tentativa de “congelamento do tempo” num determinado espaço museológico esconde a complexidade experiências sociais e de compreensão que as manifestações estéticas do artista

²⁵ LIMA, Ricardo Gomes, FERREIRA, Claudia. Op. Cit, 1999, p.111.

²⁶ BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. Op. Cit, 1994, p.28.

²⁷ LOPES, Régis. “Museu, ensino de história e sociedade de consumo”. In: Revista Trajetos, Fortaleza: UFC, nº1, p.126, 2001.

popular são tecidas em um cotidiano feito de acordos e conflitos, mudanças e permanências, dúvidas e certezas, memória e esquecimento . Isso pode decorrer da recorrente maneira de se trabalhar em exposições museológicas o tema “povo” e “cotidiano”. Ulpiano Bezerra de Menezes faz uma crítica “à introdução de temas democráticos” nos museus:

O povo é um conjunto de estereótipos, necessários para o funcionamento do modelo, heroicizado, idilizado como convém a pioneiros e fundadores. O cotidiano, por sua vez, é apenas uma enciclopédia de “ações típicas”, atemporais, a-historicizadas, liberadas de qualquer estrutura ou sistema. Parece até que o cotidiano deixou de ser o locus de instituição e produção efetiva das relações sociais. Não há conflito, tensão, apenas “vida”, que se concebe, é claro, de maneira puramente cinética: it lives!²⁸

Já em 1998, o Memorial da Cultura Cearense norteou a constituição do seu acervo em busca da resposta à pergunta “quem somos nós?”. Objetos individuais, coleções de peças artísticas e utilitárias, manifestações, personagens e artistas do sertão do Cariri foram representados de diferentes formas.

O objetivo foi “narrar, através de imensos painéis, o processo de formação cultural do Ceará e sua gente, proporcionando um mergulho nas origens e raízes da nossa história”.²⁹

Se na exposição “Admiráveis Belezas do Ceará ou o Desabusado Mundo da Cultura Popular”, resultado dessa coleta, não houve uma preocupação primeira com a estética dos objetos, pelo menos na montagem final assemelhou-

²⁸ BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material . São Paulo: USP, vol.2, p.28, 1994.

²⁹ Jornal O Povo, 14/12/1997: caderno Vida e Arte, p.1.

se ao Museu Edison Carneiro. Enquanto os módulos deste intitulam-se “Vida”, “Técnica”, “Religião”, “Festa” e “Arte”, a Mostra “Admiráveis Belezas” denominou suas alas de “Vida”, “Fé”, “Alegria” e “Inventividade”.

Por outro lado, o escultor Manoel Graciano falou com orgulho da presença dos seus já famosos bonecos na ala “Alegria”. Perguntei o que ele sentiu quando viu suas peças no museu:

Eu fiquei muito satisfeito. É tudo bem legal, tudo bem expositiva, bem limpinha, não leva poeira ali de jeito nenhum, colocaram tudo no vidro. Foram vinte e sete peças lá pra CEART, lá pro Dragão do Mar. As portas tudo fechada, a porta de entrar também, tudo é na chave. É bem guardado, é um negócio bonito.

Alguns aspectos podem diferenciar o enredo dessas exposições, entretanto, todas contam com uma marcante presença à frente da composição dessa narrativa: o curador.

O cotidiano vivido com essa categoria de profissionais apresenta um manancial de questões que permitem-me, nos dias de hoje, fazer uma análise de suas ações quando em processo de elaboração de conceito de uma exposição, onde os objetos adquirem outro sentido em decorrência da mediação realizada pelo curador, que tentam localizar o objeto na reprodução de seu contexto original, apoiados também em textos e imagens.

Atualmente, é “politicamente correto” manifestar o interesse de apresentar o homem e suas “múltiplas facetas” se faz presente nas linhas da concepção de uma mostra de cultura e arte popular. Apesar das inúmeras tentativas, pouco se sabe sobre esses mestres: “Engraçado, a gente aqui trabalhando e lá vai o trabalho, vai, vai lá fora e... O pessoal conhece o trabalho e

não conhece quem faz, né ? Lá no subúrbio em Juazeiro, sem saber de nada, sem conhecer”, comentou Maria de Lourdes.

Esses artistas e suas obras são objetos de análise contínua por parte desses especialistas, que não cessam de buscar conceitos, nomear estilos, analisar suas inspirações a partir do seu entendimento e não da voz do seu autor.

Em alguns momentos, as trocas entre artistas populares e público consumidor podem (con)fundir determinados conceitos, transformando em sinônimos as palavras “museu”, “artesanato” e “escultor”:

Germana – Eu perguntei como o senhor se chamava, se é artista, artesão ou escultor, o senhor se diz escultor. E entre arte e artesanato, o senhor acha que tem diferença?

Manoel Graciano – Tem não, pra mim tudo é uma coisa só. É por que uns chamam artista, outros chamam museu, escultor, outros chamam artesanato, eu não sei o que é não.

Germana – Aí o senhor chama escultor?

Manoel Graciano – É.

Germana – No seu entendimento é escultor?

Manoel Graciano – É. Foi invenção do jeito que o povo quer.

O “pessoal de museu”, também, pode provocar no artista a descoberta de novos terrenos até então inexplorados. É Cícera Ferreira da Silva, a “ Ciça das Máscaras”, renomada escultora de máscaras e de cenas cotidianas em barro, irmã e grande incentivadora de Maria de Lourdes Cândido, quem fala:

Comecei com dez anos fazendo panelinha e cavalinho de barro para vender na feira. Quando me casei fiz um paradeiro, eu parei. Quando começou a chegar a família, quer dizer, o sapato apertou, aí eu disse: “homem, o jeito é começar a trabalhar no barro”. Aí fui vender na feira da Alencar Peixoto, aí veio um pessoal de São Paulo,

que trabalhava aqui no museu, achou importante. Aí a mulher fez um pedido, um reisado e uma banda cabaçal, mas eu não tava muito por dentro, mas ela desenhou num papel. Com uns 15 dias, eu fiz as peça e eles compraram. Eles foram embora e eu continuei fazendo (depoimento armazenado no Memorial da Cultura Cearense).

Ciça escreveu seu nome no “seleto mundo das artes” a partir de um pedido feito para que esculpisse no barro uma máscara carnavalesca. Desde então, tornou-se a “Ciça das Máscaras”, saltando das feiras populares do Crato para as mostras internacionais, tendo, inclusive, uma desses trabalhos ilustrado a capa do catálogo “Brèsil – Arts Populaires Contemporain”, exposição realizada em 1987, no Grand Palais, em Paris.

E foi Manoel Graciano que me mostrou esta publicação e mais um punhado de matérias de jornais, fotografias, folders e catálogos diversos com alusão a ele. No interior, alguns rabiscos a caneta feitos por Graciano e Cícero: assinaturas de ambos, desenhos de personagens de reisado, contas de somar. Em cima da fotografia do artista, que divide a página com Nino e Antonio Poteiro, uma seta e os dizeres: “Manoel Graciano, eu, pai de Cícero Ferreira Cardoso” . O título da matéria: “os artistas do povo criam um estilo”. Outros artistas de renome figuram no catálogo: Geraldo Teles de Oliveira (G.T.O.), Antonio de Oliveira, Mestre Dezinho de Valença, José Antonio da Silva.

Aproveito este momento para presentear-lhe com alguns catálogos que tinham suas obras ilustradas, dentre eles, um elaborado kit pedagógico da Mostra do Redescobrimento, que destaca algumas peças pertencentes a colecionadores de São Paulo. Ele folheia sem muito entusiasmo, mesmo quando visualiza suas

obras e chama a atenção de sua mulher Cícera: “Olha, Cícera, é daquelas primeiras!”

Demonstrando minha admiração, leio em voz alta alguns trechos de outras publicações, como o folder “Feito bicho – o mundo mágico de Manoel Graciano”, exposição realizada em Fortaleza em 1999, com texto de apresentação de Gilmar de Carvalho. Em outra publicação, Graciano aparece “lado a lado” com celebridades da arte brasileira, como Brennand, Franz Krajberg, Amílcar de Castro e Sérvulo Esmeraldo. Mas nada de esboçar qualquer reação. Insisto para que fale sobre como se sente em ser conhecido lá fora e ele comenta sem entusiasmo: “Legal, às vezes, pego um livro que tem a minha foto e digo: vixe, já estou nesse meio de mundo. O povo dá valor pra gente. Eu gosto disso.”

De maneira inteiramente inversa, a família Cândido recebe com euforia parte desse material que contempla seus trabalhos, tendo sido a alegria tamanha que me presenteiam com um “tema” e um recipiente de biscoitos caseiros. Com orgulho, conversam sobre o que vêem: “olha, Maria, Patativa, parece até que eu tô vendo!”. E Maria aponta: “mãe, olha aquele trabalho da senhora! E esse casal na rede, eu nunca mais fiz desse. O último foi pra capa do CD do Nonato Luis!” Maria não largou um instante sequer este material durante toda a entrevista.

Depois, ela me mostra um catálogo intitulado “Mestres artesãos”, que traz na capa uma obra de Manoel Graciano e matérias sobre seus trabalhos, dentre outros. Esta publicação refere-se a uma oficina de arte popular, realizada em São Paulo em 2000, com participantes do Projeto de Artesanato e Geração de Renda do Conselho da Comunidade Solidária.

Esse projeto teve a finalidade de “demonstrar a dinâmica da produção e escoamento do trabalho realizado em catorze localidades do sertão, que vem contribuir efetivamente para a inserção dos grupos afetados pelo crivo da distância que os separa dos habitantes da metrópole”.³⁰

Maria dá sua versão sobre esse evento quando eu perguntei sobre experiências vividas fora de Juazeiro:

Maria – Eu não sei se era museu, eu não lembro, eu só sei que parece que lá não vendia as peças não. Certo tava lá... Bem grande em São Paulo, foi quando eu fui ... Naquele tempo que a gente foi o... Aquela, que era um curso de artesã, era Passa e Repassa, não é?

Germana – Foi com o Rubens (*Rubens Matuck, coordenador da pesquisa do projeto Mestres Artesãos*), lá no SESC?

Maria – Foi.

Maria de Lourdes – Ela foi (e solta uma risada).

Maria – Aí a gente ... eles levaram a gente pra um local, eu num sei não como é o nome não. Eu sei que era bem grande, aí chegamos lá, tava os trabalho da gente.

Germana – O quê que você sentiu quando viu?

Maria – Ah, eu fiquei tão emocionada! Dá uma sensação assim acelerada, assim.

Maria – A gente roda em São Paulo, no Rio e a gente vê o trabalho da gente, né?

Maria de Lourdes – A gente se sente nas alturas com o trabalho da gente, a gente quando chega numa loja de arte, se sente completa. Mas olha mesmo onde é que está o trabalho da gente?

É inevitável uma análise das diferentes aceitações das famílias Graciano e Cândido diante da projeção dos seus trabalhos. À primeira vista, a

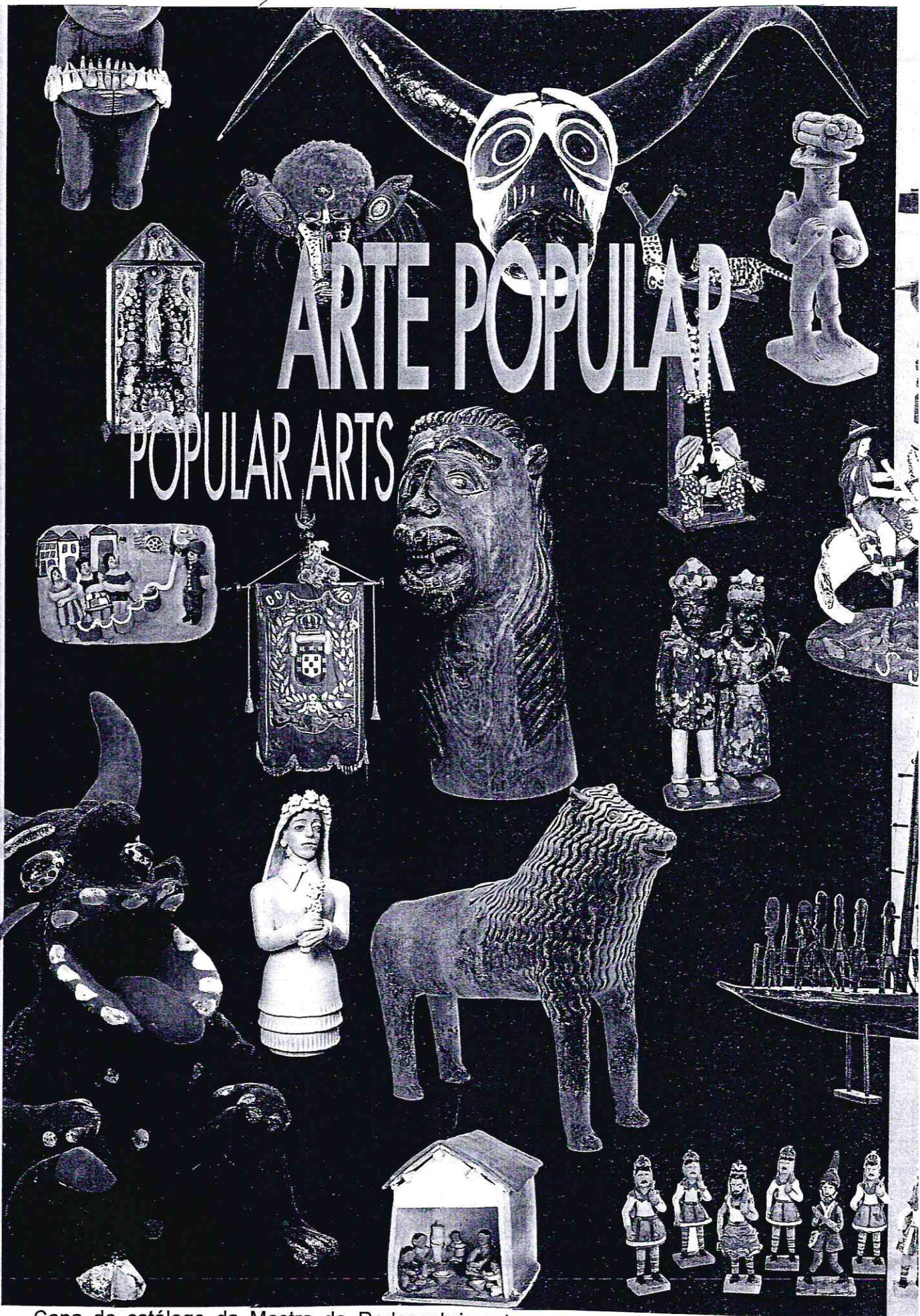
³⁰ MIRANDA, Danilo. *Mestres artesãos*. São Paulo: SESC, 2000, p.11.

atual situação de ambas pode ser o caminho para essa compreensão, visto que a vantagem das marias em relação a Graciano é notória. Os pedidos para a produção de temas são intensos, enquanto o mercado das esculturas de Graciano está mais ou menos parado, fazendo com que recorra, segundo ele, “a empréstimo a juros”. As queixas não são poucas e a sua indiferença diante das referências nacionais e estrangeiras pode decorrer desse marasmo do momento.

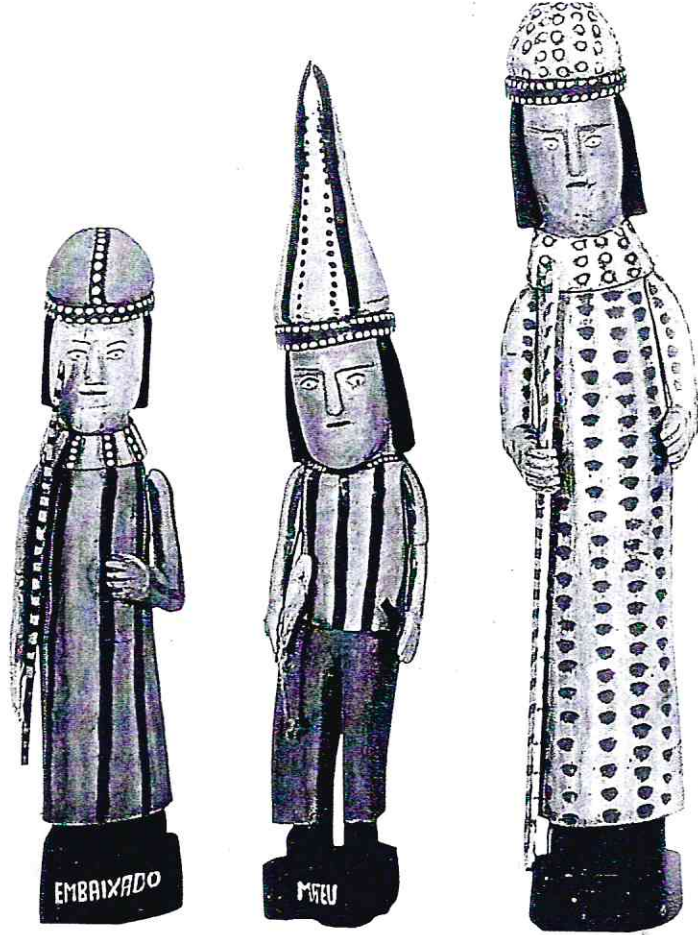
Com base em princípios da história social, esse estudo sobre a inserção dos artistas no mercado da arte popular, dos diálogos que mantém com os legitimadores de suas criações artísticas e dos percursos por eles traçados nos museus, trouxe à tona experiências sociais diversas vivenciadas no “mundo da arte” pelos mestres Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido.

Para esses mestres, o “mundo da arte” guarda íntima relação com as táticas de sobrevivência. O “mundo da arte” é próximo e distante. Próximo porque são produtores, criadores diante do barro e da madeira. Distante porque os padrões de beleza dessas criações são avaliados e valorizados pelos consumidores que constroem o conceito de “arte popular”, a partir de variados interesses. Esses mestres criam uma “arte popular” que o povo não gosta nem consome. Por outro lado, intelectuais, pesquisadores, colecionadores, curadores, galerias de arte e museus escondem um processo fundante: o papel da encomenda, ou melhor, a fabricação desses objetos direcionada para compradores que (re)criam, de variadas maneiras, a legitimidade da chamada “arte popular”.

Mostra do Redescobrimento



Capa do catálogo da Mostra do Redescobrimento, com um tema de Maria de Lourdes Cândido na parte central. São Paulo, 2000.



Reisado, de Manoel Graciano ("Catálogo da Mostra do Redescobrimento", São Paulo, 2000.)





Manoel Graciano dando forma à umburana ("Ceará Feito à Mão", Fortaleza, 2000.)



Presépio, de Manoel Graciano ("Catálogo da Mostra do Redescobrimento", São Paulo, 2000)

*Internationale
de l'Imaginaire*

Bésil

ARTS POPULAIRES — GRAND PALAIS
3 AVRIL 18 MAI



Ministère de la Culture et de la Communication
S.A.T.

MAISON DES CULTURES DU MONDE

NUMERO 8
Pentemps

Capa do catálogo da exposição "Brésil- Arts Populaires", com destaque para uma máscara de Cícera Fonseca (Paris, 1987)



LUMIÈRE DU BRÉSIL

Jayme Zettel

Lumière blanche intense — Lumière du Brésil -
Lumière tropicale qui aveugle et dessèche.
Blancs les murs et les socles. Valorisation de la
couleur et du contenu dramatique de chaque
pièce.

Parcours libre. La recherche de chacun à travers
cet art ponctué et choisi par Lelia Frota qui trace
les voies de l'art populaire.

De l'homme dans son environnement socio-cultu-
rel depuis l'artisanat et sa fonction utilitaire
jusqu'aux œuvres destinées aux galeries des
grands centres urbains.

Histoires racontées de la présence de l'Hom-
me/Artiste dans la vie quotidienne : au travail et
dans le loisir ; dans la religion et dans la fête.

Défilé, comme dans une Ecole de Samba, non
contemplé, mais parcouru par le spectateur.

Rio de Janeiro, janvier 1987.

Rabiscos de Graciano no interior do catálogo "Brésil - Arts Populaires (Paris, 1987.)

FAISEURS D'EX-VOTO

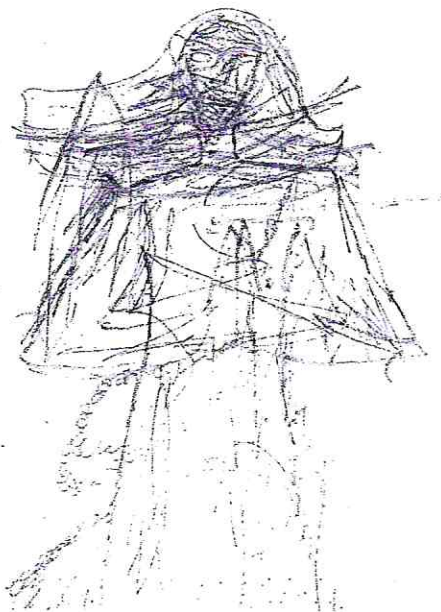
Santeiros, imaginarios, bonequeiros, et milagreiros sont tous des faiseurs d'ex-voto. C'est le cas par exemple de Jose Antonio da Silva qui, à la foire de Juazeiro do Norte, vend les votos et en reçoit des commandes. Il travaille avec l'imburana de espinho et le tambor.

Rosa do Valdemiro et Maria Calais Alves sont issues de trois générations de céramistes, au lieu-Sítio Tope, à Viçosa (Ceará) où près de cinquante familles vivent de la fabrication et de la vente de leurs pièces au marché. Toutes reçoivent des commandes de milagres qu'en général elles ne font

suffit que l'artiste voit la personne pour reproduire symboliquement tous ses caractères physiologiques.

Mais tous les ex-voto ne sont pas des commandes. Il arrive très souvent en effet que la personne qui fait la promesse au saint, réalise elle-même le voto, comme Dona Nelsa Avelino de Mesquita, de Guaraciaba do Norte, dans la région de Serra Grande, Ceará. (Bois utilisé : mulungu).

Pour la plupart, quand ils arrivent à destination, dans les salles des milagres à l'intérieur des chapelles, les ex-voto connaissent le destin le plus en adéquation avec l'univers mystique des pèlerins : le feu. Car, comme ils le disent eux-mêmes, seul le feu purifie.



Rabiscos de Graciano no interior do catálogo "Brésil - Arts Populaires (Paris, 1987.)

BULLETIN D'ABONNEMENT A ADRESSER : X

MAISON DES CULTURES DU MONDE — 101 bd Raspail — 75006 PARIS

NOM : *Ci. Cero Francisco Carlos* Prénom

ADRESSE :

rue : *avenida rapaite* immeuble :

ville : code postal :

pays : *Juazeiro do Norte CEARA*

POUR L'ETRANGER :
 par avion courrier lent autre moyen (l'indiquer) : *D*

NOMBRE D'ABONNEMENTS : × 170 F = F
(port en sus par avion)

..... date et signature

JE JOINS MON RÉGLEMENT DE :

à l'ordre de LA MAISON DES CULTURES DU MONDE,
par chèque bancaire ou par C.C.P. au compte N° 1730 L. Paris

Formulário para obtenção de assinatura das publicações da Maison des Cultures du Monde, publicado no interior do catálogo "Brésil - Arts Populaires (Paris, 1987)

Manoel e Graciano em Pal de Ciego Frazista e Andosa



31 ▲

Ayant quitté, dans leur quasi totalité, leur lieu de naissance dans le milieu rural, et souffrant de l'impact des moyens de communication de masse, ces créateurs offrent une représentation symbolique encore plus individualisée, comparable à la construction d'un *style*, selon la norme érudite. Leur production est destinée maintenant à la clientèle qui dispose d'un revenu supérieur.

Ils se situent au seuil — entre la culture où ils se sont formés et celle qui consomme leur art — et la lecture de leurs créations est accessible, précisément parce qu'elles se trouvent « *entre* » les deux, aussi bien à la norme populaire qu'à la norme érudite. Loin de constituer des phénomènes isolés, qu'on qualifie communément de *primitifs* ou *naïfs*, ces artistes expriment, de la même manière et au même niveau que les érudits, la condition de la très grande majorité des Brésiliens, engagée dans ce processus de changement.

Leur production est révélatrice de la situation de ces groupes sociaux, au même titre que l'œuvre d'artistes érudits reflète la conscience et l'inconscient de leur milieu, sans que pour autant on néglige en elles la présence de l'archétype. Éléments du peuple projetés en avant par leur art, ils participent par conséquent, sur un même pied d'égalité, d'un même mouvement historique auquel ils apportent une contribution d'égale importance.

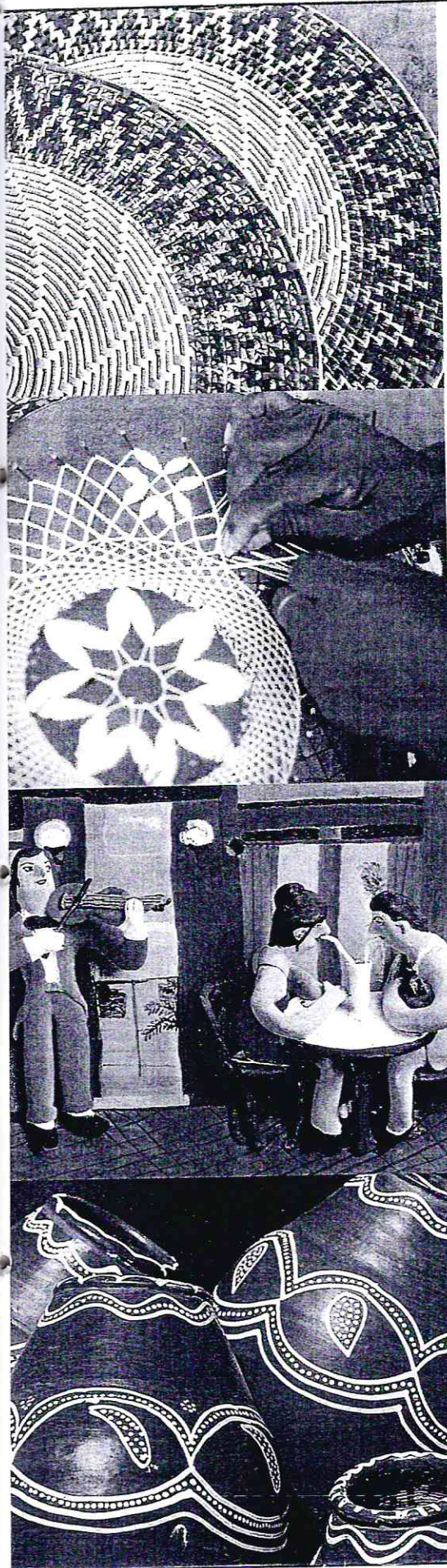
mestres-artesãos



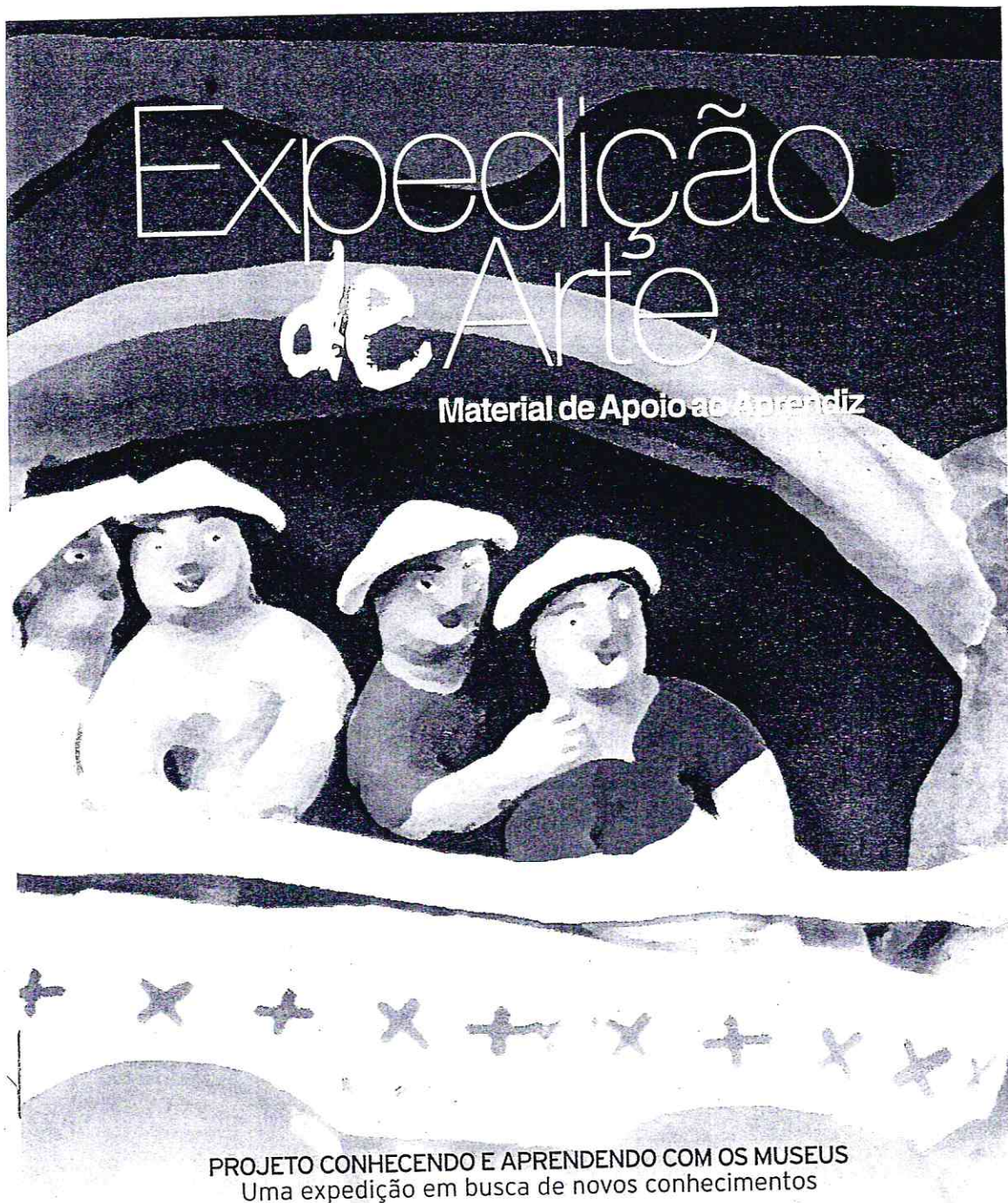
Capa da publicação "Mestres Artesãos", com destaque para uma dos "bichos" de Manoel Graciano (São Paulo, 2000)

Ceará

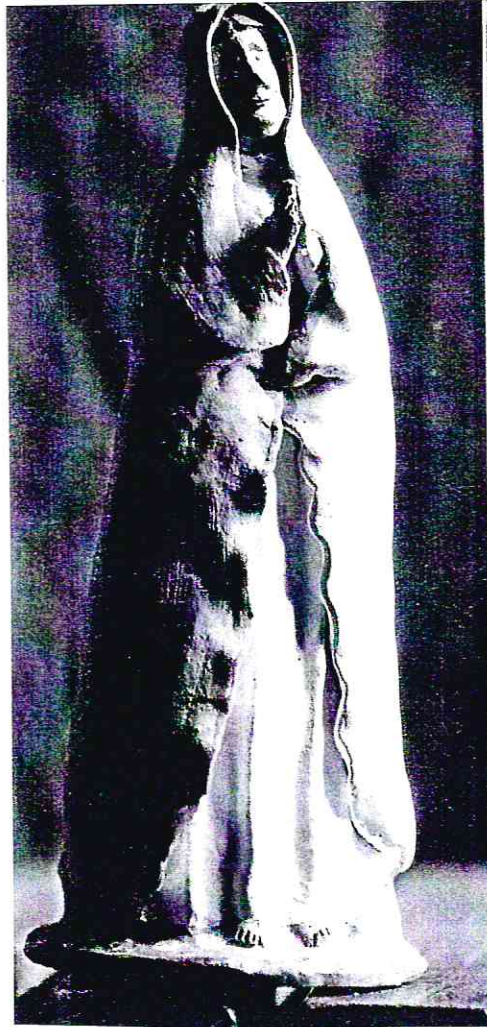
feito a mão



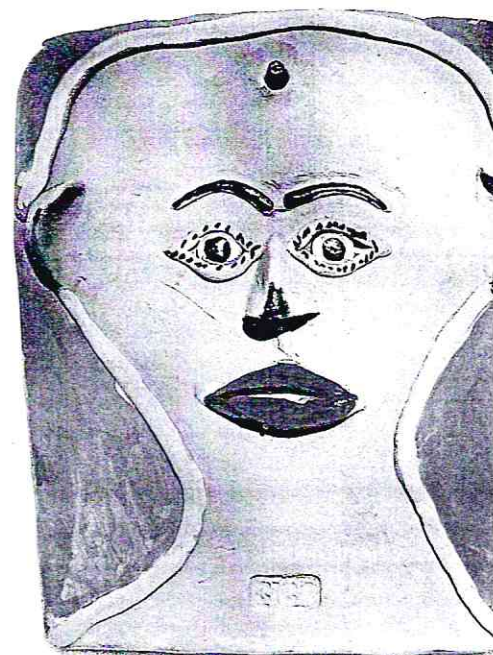
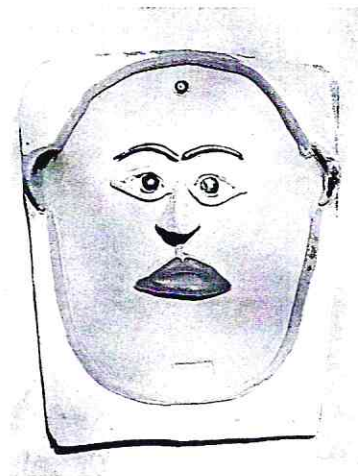
ARTESANATO E ARTE POPULAR



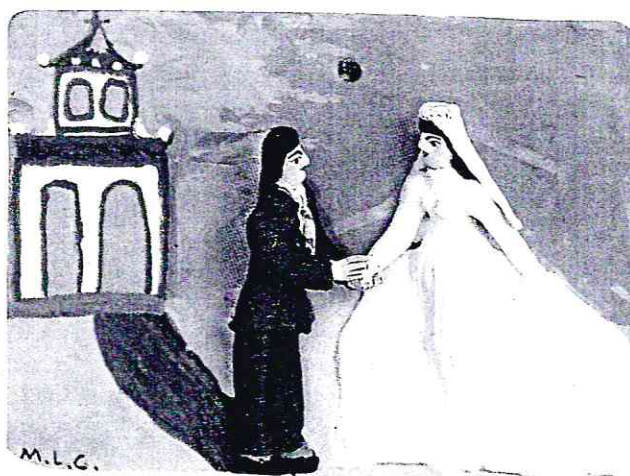
Capa do material de Apoio ao Educador, com destaque para o tema "Caminhão de Romeiros" (edições Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, 2001.)



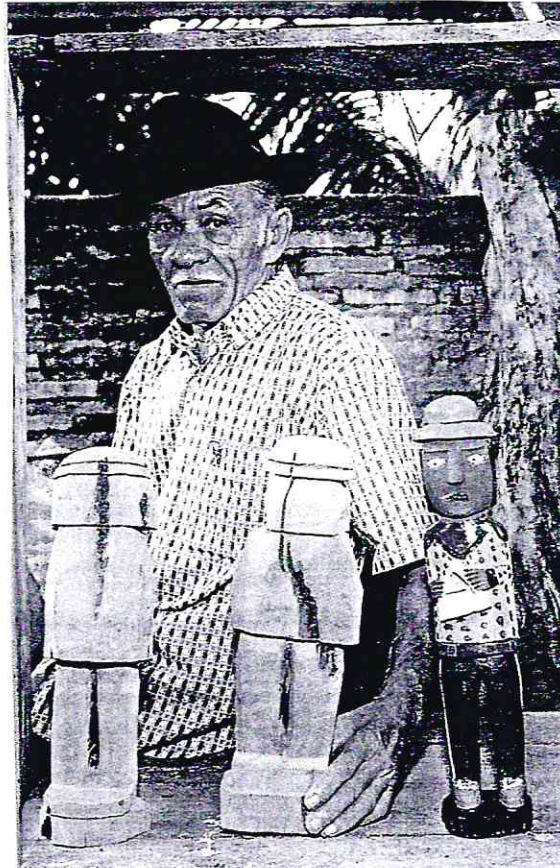
Nossa Senhora de Lourdes, por Cícera Fonseca ("Mestres Artesãos", São Paulo, 2000)



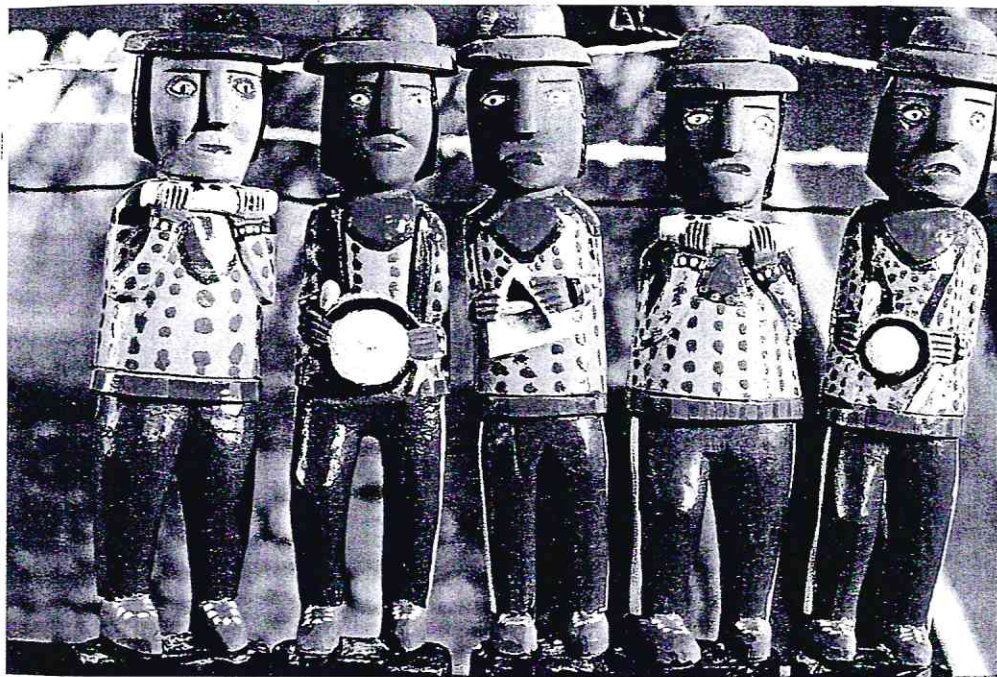
Máscaras, de Cícera Fonseca ("Ceará Feito à Mão", Fortaleza, 2000.)

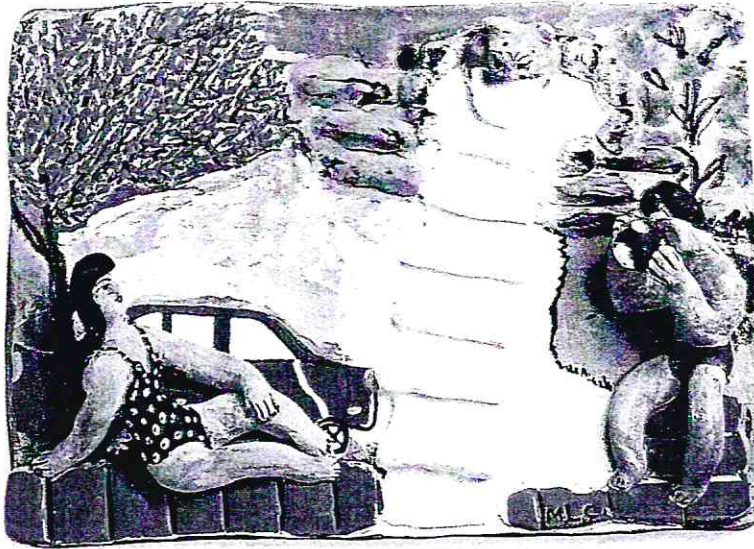


"Cena de um Casamento", de Maria de Lourdes Cândido ("Mestres Artesãos", São Paulo, 2000)

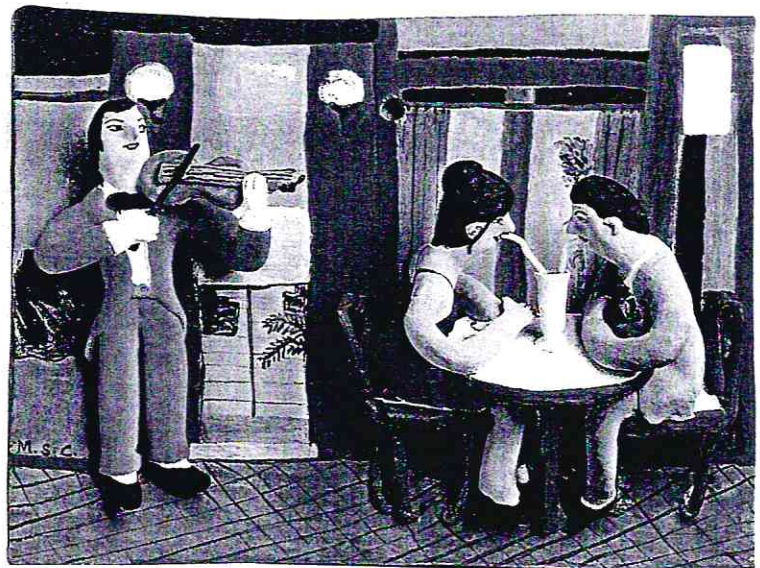


Graciano e músicos de uma banda cabaçal ("Mestres Artesãos", São Paulo, 2000)





Temas de autoria de Maria de Lourdes Cândido e Maria Socorro Cândido ("Ceará Feito à Mão, Fortaleza, 2000)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando optei por compreender o universo da produção artística popular de Juazeiro do Norte, sabia que iria pisar em solo espinhoso, porém, instigante. O meu envolvimento com os artistas em momentos diversos desempenhando diferentes papéis pôs-me em diferentes limiares, já que estive naquela cidade como membro de uma equipe de pesquisadores representantes do governo do Estado, como assistente de curadoria da 1ª Bienal de Artes do Cariri, como turista e consumidora contumaz dessa arte e por último como pesquisadora acadêmica.

Não é difícil perceber que a dissolução dessas fronteiras e a convivência “pacífica” dessas faces é especialmente complexa. Alie-se a isso meu próprio exercício profissional nos últimos sete anos, marcado pelo convívio intenso com o mercado consumidor da arte de Juazeiro, mercado esse sublinhado por curadores, cenógrafos, museógrafos, diretores de museus, pesquisadores, colecionadores e admiradores. Fator, por sinal, desencadeador dos muitos questionamentos presentes nessa pesquisa. Como já vinha desenvolvendo esses estudos no campo da cultura popular, em especial com os artesãos, não foi fácil escolher com quais dessa considerável gama deveria iniciar o percurso.

Em princípio, concentraria as investigações nos elementos que compõem o Centro de Cultura Popular Mestre Noza: artistas, consumidores e intermediários. Queria compreender a imbricada teia que envolve esse “tripé” formador deste local, mas os obstáculos não tardaram a surgir. Um deles, porém,

foi decisivo para que não continuasse por esse caminho: o pedido de alguns artistas que ali comercializam para ocultar suas identidades na publicação dos depoimentos.

Uma outra alternativa foi a de trabalhar com João Cosmo Félix, o Nino, considerado um dos mais expressivos nomes da escultura contemporânea popular brasileira. A partir das suas narrativas, tentaria desfiar os fios desse complexo campo da arte de Juazeiro. Infelizmente, Nino encontrava-se doente, vindo a falecer no dia 26 de agosto de 2002.

Achei ter finalmente enterrado minhas “angústias” quando decidi que os atores dessa trama deveriam ser as famílias Celestino, Graciano, Cândido, sendo que esta seria ressaltada pela presença da irmã de Maria de Lourdes, Cícera Fonseca da Silva, a “Ciça das Máscaras”.

José, Zulmira e Antonio Celestino da Silva esculpem na madeira imburana figuras diversas, santos, retirantes, animais, ex-votos e apitos eróticos, que, por sinal, despertam um grande interesse do mercado consumidor. As cenas do “Kama Sutra”, de José Celestino, saem da sua imaginação e não são jamais repetidas. Já seu sobrinho, Antonio, expressa na madeira insetos fantásticos ou não, além de figuras antrozoopomorfas e retirantes atormentados.

Cícera Fonseca dispensa apresentações, já que sua fala foi pontuada no decorrer da dissertação; e sua irmã, Maria de Lourdes, a ela se refere por algumas vezes, inclusive por ter sido a sua maior incentivadora.

Entretanto, percebi que uma análise do mercado da arte popular de Juazeiro, a partir das experiências sociais narradas por todos os membros desses clãs, poderia, por questões metodológicas, negligenciar a densidade das

trajetórias de alguns, e, por conseguinte, não abordar as suas singularidades. Por fim, cheguei nos mestres Manoel Graciano e Maria de Lourdes Cândido.

As formas emergidas da madeira e do barro, aliadas aos depoimentos, dimensionam a historicidade das suas táticas de sobrevivência, seus modos de vida, costumes, suas relações com a comunidade e com o mercado consumidor.

Quando estão ou não atadas a livros, revistas ou músicas, as “marias” realizam um trabalho de descrição e comentário do dia-a-dia da cidade, funcionando como uma trama de memórias e de interpretação dos gestos da vida.

Em Manoel Graciano, percebemos a complexidade do vocabulário das formas, seja ele proveniente do cotidiano, seja de idéias nítidas ou figuradas. A cidade de Juazeiro é palco de realizações de práticas simbólicas desses mestres.

Diante de um território consideravelmente fertilizado pela presença de mestres do artesanato, não é difícil perceber o quanto foi árduo a tomada dessa decisão. Afora os apontados, Juazeiro do Norte conta com diversos outros expressivos artistas populares, além dos que já não estão mais aqui, como os mestres Noza e José Ferreira.

Interpretar a historicidade da construção do conceito de “arte popular” em Juazeiro, significa estudar a constituição do mercado consumidor, as elaborações dos diálogos, das táticas e astúcias dos artistas ao lidar com esses consumidores, a composição de legitimidades que orientam práticas cotidianas.

E essa compreensão só tornou-se possível a partir dos longos diálogos mantidos no desenvolvimento da dissertação. A história oral, por sinal, foi uma possibilidade de reflexão e compreensão da história desses artistas populares. Infelizmente, uma grande parte dos estudos sobre a produção artística popular

insiste em percorrer um viés que se detém em conceitos já determinados pela elite conhecedora das “belas artes”. O resultado quase sempre é um “apanhado geral” sobre a “arte popular” ou o “artesanato” de uma determinada região do país, adjetivos para essa produção, informes diminutos sobre seus autores ou ainda a tentativa de fazer regras para mostrar as diferenças entre arte popular e artesanato.

A antropóloga Sylvia Porto Alegre questiona:

Quais são as fronteiras entre arte e artesanato popular? Entre “artista” e “artesão”? Intrigante porque mesmo quando silenciada ou evitada, está implícita na avaliação de especialistas, museólogos, colecionadores e estudiosos, permeando as classificações e tipologias. Com isso, ora se promovem determinados autores à categoria de “artistas”, com o que se reconhece socialmente e se prestigia culturalmente seu trabalho, ora ficam eles submergidos na categoria coletiva de “artesãos”.¹

Devemos pensar a arte popular, não como uma manifestação artística ou isolada, mas como prática social historicamente situada. Ao se definir de modo geral estas expressões populares, se ocultam as particularidades dos modos desses mestres se relacionarem com as suas criações. Afinal, o objeto artístico popular conjuga estética com cotidiano.

Nesse trabalho, procurei partir da fala desses mestres para a construção de uma história da arte popular de Juazeiro do Norte. Essa história tecida no cotidiano e nas experiências sociais proporciona uma interpretação de conflitos, de táticas de sobrevivência e de uma nova forma de compreensão do universo da criação artística popular.

¹ PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mestres e artesãos – itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994, p. 28.

O desvelar desse universo foi se dando de diversas formas. Em alguns instantes, a transparência se fazia presente em respostas diretas, em outras, o pedido para desligar o gravador (“eu falo, mas dá pra desligar esse bicho aí?”), além dos ares de mau-humor em confronto com outras falas ou o cansaço. Percebi o quanto é relevante compreender o significado dos olhares, dos silêncios, das respostas curtas ou longas, das pausas, das ênfases, das idas e vindas.

Trabalhar com a memória é buscar o seu fazer e refazer na vida cotidiana das pessoas. Ela muda com o tempo, é um processo. As memórias são recriadas e agregadas de novas experiências. Por algumas vezes, os mestres pareciam degustar as palavras quando traziam as mais remotas lembranças e, em outras, o compasso da narrativa declinava quando procurava ouvir as recentes. A contradição dos discursos também é evidenciada, sendo elemento desencadeador do movimento inerente à história social.

Devemos pensar os caminhos da transformação e não nostalgicamente, pois apesar da tradição localizar-se no passado, ela dialoga com as experiências sociais do hoje e do amanhã. De acordo com Canclini, “a reprodução das tradições não exige fechar-se à modernização”.¹ Esse aspecto saltou aos olhos quando discuti com os mestres uma das questões mais controversas do mercado da arte: a encomenda.

Canclini completa:

Trata-se de averiguar se o que significa, nesse quadro de injustiça, manter as tradições ou participar da modernidade tem para os setores populares o sentido que tradicionalistas e modernizadores vêm imaginando.²

¹ CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. São Paulo: USP, 1998, p. 238.

² CANCLINI, Nestor García. Op. Cit., 1998, p.240.

Para Maria de Lourdes e Manoel Graciano, a encomenda é uma possibilidade de ganho certo e de abertura de novos caminhos para a inspiração e transformação, pois em cima do pedido, podem não só copiar, mas “criar em cima”. Mesmo com as loas lançadas às encomendas, num determinado momento pode haver um estranhamento, como o ocorrido com as Cândido ao atender a um pedido de uma seqüência de temas eróticos. Mas nada de ofuscar a satisfação de responder ao mercado, intimamente atrelado às táticas de sobrevivência.

Entretanto, não estimam repetir criações do passado, reiterando ainda mais que o desejo de inovação é uma prática cotidiana desses artistas, que não cessam de buscar novos experimentos, cores, formas e materiais.

Esse mercado também pode ser “ludibriado” através do uso de artimanhas. Segundo De Certeau, “a tática é a arte do fraco.”³ Graciano narrou entre risos o “golpe aplicado” para esculpir um conjunto de peças para compor o Memorial Antonio Conselheiro, na cidade de Quixeramobim, atendendo um pedido do Governo do Estado: “eu não podia perder o pau, então enchi dentro dele de barro e cola. Gastei quase um litro de cola, só gastei foi isso mesmo. Mas nunca deu defeito não, nunca disseram nada, não deu em nada!”

O movimento do exercício da inspiração é intenso e diversificado, porém, num certo momento, os passos dos mestres convergem num mesmo caminho quando o assunto é a relação de proximidade com o padre Cícero. Isso se deve também à realidade social e o contexto cultural nos quais estão inseridos,

³ DE CERTEAU. A invenção do cotidiano – as artes de fazer. Petrópolis: ed. Vozes, 2000, p.101.

o que demonstra que as suas criações são uma expressão das tensões e dialogam com o mundo em que vivem.

A arte popular é permeada com a experiência vivida, sendo suas manifestações e vivências estéticas tecidas no cotidiano. Seus saberes e fazeres são apropriados e reapropriados.

As subjetividades das narrativas são um manancial de possibilidades para a exploração das diferenças presentes na dinâmica social. O enredo da fonte oral apresenta uma pluralidade de significados das memórias narradas, pondo em xeque fatos instituídos pelas “verdades” da história oficial.

Segundo Alessandro Portelli,

A história oral e as memórias, pois, não nos oferecem um esquema de experiências comuns, mas sim um campo de possibilidades compartilhadas, reais ou imaginárias. A dificuldade para organizar estas possibilidades em esquemas compreensíveis e rigorosos indica que, a todo momento, na mente das pessoas se apresentam diferentes destinos possíveis. Qualquer sujeito percebe estas possibilidades à sua maneira, e se orienta de modo diferente em relação a elas. Mas esta miríade de diferenças individuais nada mais faz do que nos lembrar que a sociedade não é uma rede geometricamente uniforme como nos é representada nas necessárias abstrações das ciências sociais, percebendo-se mais com um mosaico, um patchwork em que cada fragmento (cada pessoa) é diferente dos outros, mesmo tendo muitas coisas em comum com eles, buscando tanto a própria semelhança como a própria diferença. É uma representação do real mais difícil de gerir, porém parece-me ainda muito mais coerente, não só com o reconhecimento da subjetividade, mas também com a realidade objetiva dos fatos.⁴

“O artesanato é falado muito, né? Artesanato, mas não falam em artesão, o artesão ninguém sabe, né?” À frente da fertilidade e das inúmeras

⁴ PORTELLI, Alessandro. *A filosofia e os fatos*. In: revista Tempo. Rio de Janeiro: ed. Delume Dumará, nº2, 1996, p.72.

possibilidades de análises desse mundo da arte popular de Juazeiro de Norte e de que as trilhas a serem percorridas são diversas, permanece o desafio colocado pelas palavras do mestre José Ferreira citadas acima. Trata-se de um mote para que outros estudos busquem a compreensão desse imbricado universo da arte e da cultura popular, a partir do cotidiano e das experiências vividas.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE FILHO, João Evangelista. **Mestres do Juazeiro – cotidiano e símbolo na escultura popular**. Brasília: Editora UNB, 1991.
- ARAÚJO, Iaperi. **Elementos da arte popular**. Natal: UFRN, 1978.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- CARVALHO, Gilmar. **Madeira matriz – cultura e memória**. São Paulo: Annablume, 1999.
- _____. **Mestres santeiros – retábulos do Ceará**. Fortaleza: SECULT, 2004.
- CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. **Cultura insubmissa – estudos e reportagens**. Fortaleza: Nação Cariri – Secult-CE, 1982.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – as artes de fazer**. 5ª. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- _____. **Cultura no plural**. São Paulo: USP, 1994.
- CHARTIEU, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil**. 6ª. ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- COIMBRA, S.; MARTINS, F.; DUARTE, M. **O reinado da lua – escultores populares do Nordeste**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1980.
- DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FERREIRA, M; AMADO, J. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- JEUDY, Henri-Pierre. **A memória do social**. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

LOPES, Régis. **O verbo encantado: a construção do padre Cícero no imaginário dos devotos.** Rio Grande do Sul: ed. Unijuí, 1998.

_____ **A danação do objeto – o museu no ensino de história.** Chapecó: Argos, 2004.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada.** São Paulo: Contexto, 1992.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas.** São Paulo: Olho d'Água, 1992.

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

PRICE, Sally. **A arte primitiva em centros civilizados.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

TAVARES, Íris. **Súditos da arte.** Juazeiro do Norte: Acauã, 2000.

VIEIRA, Maria; PEIXOTO, Maria; KHOURY, Yara. **A pesquisa em história.** 3^a. ed. São Paulo: ed. Ática, 1995.

FONTES

REVISTAS

História e Perspectivas n. 6, 1996

Estudos Históricos n.16, Rio de Janeiro, 1995.

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN n. 28 – **Arte e Cultura Popular**. Rio de Janeiro, 1999.

Projeto História – **Cultura e Representação**. São Paulo: Educ, 1997.

_____ **História e Oralidade**. São Paulo: Educ, 2001.

Revista Trajetos n.1, Fortaleza, UFC, 2001.

Revista Tempo n.2, Rio de Janeiro, Delume Dumará, 1996.

PUBLICAÇÕES ESPECIALIZADAS

Artesanato e Arte Popular – Bahia: SENAI e Instituto de Economia e Finanças da Bahia, 1957.

Os Artesãos do Padre Cícero – Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967.

O Artesão Tradicional e seu Papel na Sociedade Contemporânea (ensaios). Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

Pequeno Atlas de Cultura Popular do Ceará – Juazeiro do Norte. Rio de Janeiro e Fortaleza: Funarte/EUFC, 1985.

Art Populaire Contemporain. Paris: Maison de Cultures du Monde, 1987.

Tempos de Grossura – O Design do Impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material. São Paulo: USP, 1994.

Artesanato e Geração de Renda. Brasília: Funarte, 1999,

Série Encontros e Estudos - **Seminário Folclore e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

_____ - **Cultura Material – Identidades e Processos Sociais**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

Ceará Feito à Mão – Artesanato e Arte Popular. Fortaleza: Terra da Luz, 2000.

Arte Popular – Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

RELATÓRIOS

Aspectos Econômicos do Artesanato Nordestino. Fortaleza: Escritório Técnico de Estudos Econômicos do Nordeste – ETENE. Banco do Nordeste do Brasil, BNB, 1958.

Artesanato e Desenvolvimento – O Caso Cearense. São Paulo: Serviço Social da Indústria (SESI) e Confederação Nacional da Indústria (CNI), 1962.

JORNAIS

Série de reportagens realizadas pelo Jornal O Povo durante a pesquisa para a coleta do acervo do Memorial da Cultura Cearense:

Quem Somos Nós? – 14/12/1997.

Juazeiro do Norte é a Primeira Etapa da Expedição – 14/12/1997.

Surpresas em cada Curva do Caminho – 14/12/1997

A Arte Garimpada de Juazeiro a Saboeiro – 21/12/1997.

Benjamin é Louise Bourgeois do Sertão – 21/12/1997.

As Criaturas do Mestre José Ferreira – 21/12/1997

Antonio de Bié é um Sábio que faz Arte para Conversar com a Natureza –
21/12/1997

Um Reino de Artes sem Fim – 04/01/1998

No Centro do Mundo – 04/01/1988

Um Roteiro de Artes e Ofícios – 04/01/1998.

O Cariri Antigo – 11/01/1998.

Passagem de Pedras – 11/01/1998.

A História do Sangue “Aprecioso”- 11/01/1998.

Histórias de Antonio de Bié –15/01/1998.

Circos, Cordas e Mulheres – 25/01/1998.

Memorial da Cultura - 15/01/1998.

Vou Embora pra Triunfo – 17/01/1998.

Um Estilista do Couro – 01/02/1998.

O Sertão já era Pós-Moderno – 01/02/1998.

Sertão de Louceiras e Cantadores – 22/02/1998.

Relatos sobre o Sertão Cearense – 22/02/1998

DEPOIMENTOS

Acervo Memorial da Cultura Cearense, depositado no Museu da Imagem e do Som;

Acervo Museu da Imagem e do Som - quarenta e seis horas de depoimentos registrados em fitas cassete nas décadas de 70 e 80.

CD

Guia digital da Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 é Mais”, ocorrida em São Paulo em 2000.