

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

ANTONIO MARCELO CAVALCANTI NOVAES

**O PROCESSO DE ARTIFICAÇÃO EM JUAZEIRO DO NORTE – ANÁLISE DO
CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA**

**FORTALEZA
2011**

ANTONIO MARCELO CAVALCANTI NOVAES

**O PROCESSO DE ARTIFICAÇÃO EM JUAZEIRO DO NORTE – ANÁLISE DO
CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA**

Tese submetida à Coordenação do Curso de Pós Graduação em Sociologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Sociologia.

Área de Concentração:
Sociologia da Cultura

Orientador: Prof. Dr. César Barreira.

CAVALCANTI, Marcelo

O processo de artificação em Juazeiro do Norte – análise do Centro Cultural Mestre Noza / Antonio Marcelo Cavalcanti Novaes. 2011. 226 f. ; il. color. enc.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Barreira

Área de concentração: Sociologia da Cultura

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará,
Departamento de Ciências Sociais, Fortaleza, 2011

1. Sociologia da Cultura 2. Sociologia da Arte 3. Juazeiro do Norte 4. Centro Cultural Mestre Noza I. Barreira, César (Orient.) II. Universidade Federal do Ceará – Curso de Doutorado em Sociologia III. Título

ANTONIO MARCELO CAVALCANTI NOVAES

**O PROCESSO DE ARTIFICAÇÃO EM JUAZEIRO DO NORTE – ANÁLISE DO
CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA**

Tese submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Sociologia Área de concentração em Sociologia da Cultura.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. César Barreira. (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profª. Dra. Andréa Borges Leão.
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. Ismael Pordeus Júnior.
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof(a). Dr(a). Lígia Maria de Souza Dabul.
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof(a). Dr(a) Kadma Marques Rodrigues.
Universidade Estadual do Ceará - UECE

A você, Paloma!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por nunca ter colocado obstáculos maiores do que eu pudesse suportar e por sempre ter escrito de forma correta e benevolente nas linhas tortas da minha vida.

Minha eterna gratidão à minha esposa Paloma. Gratidão não só afetiva, pois esta seria redundante para quem nos conhece, mas por estar ao meu lado em todos os momentos – os de alívio e os de tensão – e, pacientemente, me ajudar nas línguas alienígenas (espanhol e inglês), esperar por horas em livrarias quando em lua de mel ou de férias, ser trocada por um livro ou pela tese em dias de domingo mórbido no alto sertão paraibano. Agradeço por me acompanhar em campo tantas vezes, por ter resignadamente ficado nas pousadas e hotéis enervantes, por ser minha embaixatriz junto aos amigos quando o cansaço me tomava conta depois de uma semana inteira em Juazeiro do Norte, por ter me ensinado tanto e por ser minha leitora numa primeira revisão.

Agradeço a Cesar Barreira, que, além de orientador, é exemplo profissional para toda uma geração de acadêmicos – a minha principalmente, na área das Ciências Sociais. Pelas aulas de Metodologia da Pesquisa e os truques repassados, que não se encontram em manuais e foram com toda maestria e generosidade compartilhados, meu muito obrigado. Minha gratidão também à confiança depositada na realização desta pesquisa, ainda que à distância.

Agradeço a Ismael Pordeus Júnior, professor instigante que, no primeiro dia de aula, selou minha opção profissional, ser um Cientista Social. Mostrou nossa capacidade e fragilidade intelectual, ainda que não compreendêssemos na época; hoje, guardo com carinho cada puxão de orelha e cada incentivo dado à continuidade nos estudos. Muito obrigado.

Agradeço à professora Claudia Leitão por ter participado em minha vida intelectual. É uma das pessoas mais inteligentes que já conheci e nunca esqueço as aulas que ministrou na UECE, a generosa ajuda na dissertação da qual fez parte, viabilizando entrevistas e contatos além de dicas e, agora, por mais uma vez ter contribuído na minha trajetória profissional.

Agradeço ainda a professora Andrea Leão por toda a orientação dada desde a dissertação até este momento da tese. Devo muito às palavras de incentivo e aos rabiscos demonstrativos da crença que depositou em meu trabalho – espero ter chegado próximo ao que sugeri. Por vezes, nós nos referenciamos em pessoas sem citá-las. Minha gratidão à sua participação nesta pesquisa é inestimável.

Minha gratidão às professoras Lígia Dabul e Kadma Marques Rodrigues, por terem aceitado o convite para participar deste momento. Faço valer meus sinceros agradecimentos à Líssia da Cruz e Silva que, pacientemente, revisou e normatizou esta tese.

Agradeço à minha família, principalmente ao Eymard, que sempre esteve disposto a ajudar, sem fazer concessões, imprimindo em gráficas qualificações e teses, conferindo-as, entregando-as, resgatando documentos perdidos no ciberespaço, fazendo o croqui do espaço da pesquisa, enfim, todo o apoio concedido na trajetória desta pesquisa.

Aos amigos da UFC, desde os da graduação aos do doutorado, Vinícius, Mário, Marcos, Thiago, Laila, Jânia, Clodson, Leonardo Sá, Leonardo Mota, Erle, Maurício, Gledson, Daniele, Fernanda, Camila, Luís Fábio, entre outros inúmeros. Aos amigos de trabalho da UFCG, Jônica, Jardel, Helmara, Flávio, Conceição, Jacyara.

Aos amigos fora do ciclo acadêmico por terem me desviado em momentos de tensão e feito com não perdesse os carnavais ou sorrisos, ainda que preocupado com o encaminhamento desta pesquisa, agradeço muito a vocês Marcelo, Raquel, Sávio, Daniel, Renata, Hugo, Antunes e Aline – principalmente, mas não somente.

Aos professores Irllys Barreira, Jawdat Abu El Haj, André Haguette, Diatahy Bezerra de Menezes pelo exemplo de vida acadêmica e seriedade com que assumiam a árdua missão de nos fazer aprender. Vocês foram além: ensinaram-me a gostar de aprender e, seguindo-lhes, hoje tento ensinar.

À equipe técnica da secretaria da Pós-Graduação em Sociologia, Aimberê e Socorro, muito obrigado pela paciência, atenção e disponibilidade.

Agradeço a todos os membros do Centro Cultural Mestre Noza e aos artistas que participaram desta tese, mesmo os que não fazem parte daquele Centro: Nilo, Diomar, Verino, Deley, Gilberto, Hamurabi, Zumbin, Prof. Abraão, Vicente Gregório, Paulo do BNB. Não poderia deixar de agradecer aos comparsas de pesquisa, professores da URCA e UFC do campus do Cariri, ao Geová e à Fanka principalmente, bem como outros pesquisadores que encontrei no campo.

Enfim, agradeço a todos que fizeram parte desta empreitada, que por mais que pareça um trabalho solitário, sem a presença de cada uma dessas pessoas citadas e de outras tantas que foram não voluntariamente esquecidas, jamais seria possível.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo mostrar uma situação de transição de um grupo específico de artesãos em Juazeiro do Norte, um processo de transformação dos valores, racionalidades, posturas e práticas dos membros do Centro Cultural Mestre Noza (CCMN), que é um dos locais mais representativos da prática artística do Cariri cearense. Tal transformação ocorre no posicionamento de alguns de seus membros de maneira distintiva. Sentem-se artistas e não mais como artesãos, veem suas obras como arte e não artesanato. Tudo como se ultrapassassem uma fronteira imaginária a fim de acompanhar as mudanças sociais. Mudanças das coações e restrições sociais que sofrem e conseguinte modificação das hierarquias de valores e do ordenamento de mundo. Para tanto, foram utilizadas diferentes formas de coleta de dados, mesclando a natureza qualitativa e quantitativa da pesquisa científica, preponderantemente fazendo uso da primeira. O *corpus* da análise é composto de documentos, entrevistas, autobiografias e fotografias e esses dados são vistos à luz de diferentes aportes teórico-sociológicos. A tese mostra como características sociais da atualidade e históricas se impõem como coações exteriores ao indivíduo e têm relevância no processo de produção artística. Mostra, ainda, a capacidade dos indivíduos analisados em se autorregular, por vezes seguindo as regras sociais artísticas, outras vezes, não, num misto de adequação e transgressão. Percebe-se, através da dinâmica entre as coações externas e autorregulação dos indivíduos analisados, uma singularidade no processo de artificação. Constata-se que este processo tende a conciliar visões de mundo, como no caso estudado entre a arte e o artesanato, fato típico do Centro Cultural Mestre Noza e que, por vezes, traduz e representa o *ethos* das relações sociais de Juazeiro do Norte.

Palavras-chave: Sociologia da Cultura. Artificação. Juazeiro do Norte. Centro Cultural Mestre Noza.

ABSTRACT

This research's main goal is to show a specific craftsman group's situation of Juazeiro do Norte, a transition situation, a process of values, rationales, attitudes and practices transformation of the members of Centro Cultural Mestre Noza (CCMN), one of the most representative places for the Ceará Cariri's artistic practice, which is placed on Juazeiro do Norte. This transformation takes place with some member's distinctive posture. They feel like artists, not as craftsmen, they see their work as art, not as handicraft, as they had crossed an imaginary border to follow the social change. A change of a social coercion and restriction and, therefore, a value hierarchy and a global organization modification. Thereunto, different ways of data collection were used, mixing the scientific research's qualitative and quantitative nature, although qualitative methodology was preponderantly used. The analysis of this research is composed with documents, interviews, autobiographies and photos. The data is watched through different sociological theoretical contributions. The results demonstrate how social and historical features and an individual external constraints are relevant on the process of artistic production. It shows, as well, the individual's analyzed capacity of self regulation, that sometimes follow the social rules, and sometimes don't, a mixture of adequacy and transgression. It is possible to see that, between the external coercions and self regulation of the analyzed individuals, there is a singular artification process. It can be concluded that this process tends to conciliate world visions, as in the case studied between art and handicraft, a typical fact of Centro Cultural Mestre Noza, that, many times, translates and represents the *ethos* of Juazeiro do Norte social relations.

Keywords: Sociology of Culture. Artification. Juazeiro do Norte. Centro Cultural Mestre Noza.

LISTA DE FIGURAS E IMAGENS

Imagem 1 – Jacarés e outras espécies de animais.....	27
Imagem 2 – Trabalho ao sábado.....	31
Imagem 3 – Preparação da madeira para um novo trabalho	32
Imagem 4 – Observando o observador	34
Imagem 5 – Padre Cícero feito pelo Mestre Noza.....	76
Imagem 6 – A entrada do prédio, estreita de onde é impossível deduzir seu espaço interno. .	85
Imagem 7 – O corredor de entrada visto a partir da rua, as grandes portas de madeira e o formato do pórtico arqueado são heranças arquitetônicas das funções anteriores do prédio...	87
Imagem 8 – Lojas de artesanato e souvenir que se situam nas laterais.	88
Imagem 9 – <i>Mateu</i> , palhaço típico da região.	89
Imagem 10 – Muita arte para pouco espaço.....	91
Imagem 11 – Estoque a céu aberto	92
Imagem 12 – Espaço coberto no centro onde são expostas diversas peças.	93
Imagem 13 – Motocicletas dos artesãos/artistas no pátio do Centro Cultural Mestre Noza....	95
Imagem 14 – Capacete personalizado.....	96
Imagem 15 – As ferramentas mais usadas pelos artesãos do CCMN.....	97
Imagem 16 – Dedé dando movimento numa peça com a faquinha de esculpir.	98
Imagem 17 – Utilização de barraca de exposição para armazenamento.....	101
Imagem 18 – Cachorro pintado no estilo de Manoel Graciano perdendo a cor.	102
Imagem 19 – Madeiras para serem reaproveitadas na confecção de embalagens para envio de peças para fora da cidade.	103
Imagem 20 – Salas utilizadas no processo de produção.	104
Imagem 21 – Parte interna da marcenaria.	105
Imagem 22 – A outra forma de transformar.	106
Imagem 23 – Produto.....	107
Imagem 24 – Pedacos de madeira expostos ao sol para secar.....	108
Imagem 25 – Turista no CCMN tirando fotografias.....	110
Imagem 26 – Uma obra embalada para envio a um comprador de Minas Gerais.....	111
Imagem 27 - Trabalhando e esperando o início da reunião em um sábado no pátio central do CCMN	115
Imagem 28 – Música para animar e agrupar os artesãos.	116
Imagem 29 – Hamurabi Batista canta uma embolada.	117
Imagem 30 – Em alguns sábados festivos o espaço da “telhosca” serve de refeitório para o almoço.	118
Imagem 31 – Banquinho com a frase: <i>Eu amo a Cultura porque vem da Natureza</i>	165
Imagem 32 – Menino arteiro	181
Imagem 33 – Banco no meio do Centro Mestre Noza utilizado para fazer arte por crianças	182

Imagem 34 – Menina ajudando a avó a levar e prestar contas da produção de artesanato em palha	183
Imagem 35 – Santo Antônio, autor incerto.	190
Imagem 36 – Padre Cícero de autoria de Everaldo	191
Imagem 37 – Diomar pintando as “véias”.	193
Imagem 38 – Encontrando os nós da madeira	201
Imagem 39 – Banda Cabaçal, obra de Zé Celestino.	211
Figura 1 - Esboço do espaço do Centro Cultural Mestre Noza	86
Figura 2 - Curva de valor artístico de Elster.	207

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Frequência de artesãos e artistas pela cidade em que residem.....	129
Tabela 2 – Frequência de tipologias, tipos de arte/artesanato, que são produzidos pelos membros do Centro Cultural Mestre Noza.....	130
Tabela 3 – Cruzamento de pessoas que trabalham com um determinado tipo de material, tipologia, com o sexo.	132
Tabela 4 – Cruzamento dos indivíduos do Centro Cultural Mestre Noza por tipo de material com que trabalham e a cidade onde residem	133
Tabela 5 – Distribuição por bairros de Juazeiro do Norte dos indivíduos que fazem parte do Centro Cultural Mestre Noza.....	134
Tabela 6 – Quadro qualitativo de relação entre as coações estéticas e as coações não estéticas no processo artificador do CCMN em Juazeiro do Norte	226

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
1.1 A ARQUITETURA DA TESE.....	22
2 TROPEÇANDO NO OBJETO	26
2.1 A RELAÇÃO SUJEITO E OBJETO	29
2.2 METODOLOGIA - ESTRATÉGIAS E TÁTICAS	38
2.2.1 Alavancas metodológicas	43
2.2.2 Cartografia dos dados.....	46
2.2.3 Orientações e filiações.....	47
2.3 O ESTADO DA ARTE NAS CIÊNCIAS SOCIAIS	48
2.4 O ESTADO DA “ARTE” DE JUAZEIRO DO NORTE.....	59
3 O PALCO E OS CENÁRIOS	66
3.1 HÁ CEM ANOS	67
3.2 JUAZEIRO DA ATUALIDADE.....	77
3.3 O CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA.....	83
3.3.1 Os ingredientes da arte	99
3.3.1 Quem vai ao centro cultural mestre noza?.....	109
3.3.3 Os sábados no centro cultural mestre noza.....	113

3.4 A POLITICA NO CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA	119
3.5 QUEM FAZ O CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA	126
3.5.1 Vida e obra severina	141
3.5.1.1 Severino, mas meu nome artístico é verino	145
3.5.1.2 No mundo das artes me chamam gilberto.....	150
3.5.1.3 Zé celestino, uma vida para a arte e a arte de viver.....	155
3.6 POR UMA IDENTIDADE SOCIAL	159
4 ARTESÃOS E ARTISTAS	164
4.1 UM BANQUINHO - A RELAÇÃO ESTÉTICA-SOCIEDADE	165
4.2 IMAGINÁRIOS DA ARTE EM JUAZEIRO DO NORTE.....	178
4.3 ARTE E RELIGIÃO – REENCANTAMENTO DE MUNDO?.....	189
4.4 NA RODA DE CONVERSA.....	195
4.5 NÓ NA MADEIRA – RESTRIÇÕES E PRÉ-COMPROMISSOS	200
4.6 ASSINATURA E VALOR	210
4.6.1 O valor econômico e o valor estético	217
5 CODA	221
REFERÊNCIAS.....	229
REFERÊNCIAS HEMEROGRÁFICAS	235

1 INTRODUÇÃO

Uma introdução deveria ser um exercício da imaginação sociológica que há entre o pesquisador e seu objeto. Demonstrar de onde vieram as ideias e ideais, sintetizar as escolhas feitas e descrever, de forma convidativa, o resultado de uma pesquisa. Para isso, é preciso deixar claro o objeto e os objetivos, um trajeto que sirva como mapa do que o leitor irá encontrar. A isto me proponho – escrevendo no limiar do lírico: compartilhar meu exercício imaginativo e sociológico. E tudo começa numa lembrança.

Lembro-me da primeira vez que estive em Juazeiro do Norte, quando ainda era uma criança. Foi de passagem, indo para o Crato. Juazeiro me assustou. Lembro-me do cheiro de coentro que havia nas ruas, era sábado e havia uma grande quantidade de pessoas no centro da cidade, um barulho incompreensível partia das caixas de som penduradas nos postes, as famosas difusoras de interior. Ao sair dali, senti um alívio, principalmente, chegando ao Crato onde provei um caldo de caridade¹ de Dona Francisquinha, no Mercado Público. Ao final da tarde, em frente à estação, no ambiente mais tranquilo, em meio a uma nuvem de poeira de crianças jogando bola e trocando palavrões com seus sotaques carregados no *t* e *d*, palavrões que nunca havia escutado e que não faziam sentido para mim, MOBREAL²!

Esta lembrança fora colocada no limbo das minhas memórias durante vinte e poucos anos. Talvez por que todas as viagens que fazíamos em família acabavam ali. Talvez por que não havia nada de interessante para lembrar. Limbo não é o mesmo que esquecimento, mas apenas uma tentativa deste último. Aos poucos essas lembranças emergem de sua situação voltando a ocupar seu lugar de referência de mundo, mundo interpretado e subjetivado pelo indivíduo.

Assim, em outubro de 2008, voltei a Juazeiro do Norte, distante aproximadamente 150 quilômetros de Bonito de Santa Fé, cidade onde estava residindo na época. Fui para reoxigenar, assistir a um filme no cinema, se o cinema que havia visto pela internet estivesse em funcionamento, e comprar uma televisão. Saímos num sábado, voltaríamos no domingo.

¹ O caldo de caridade é uma comida típica da região, é um caldo feito à base de uma pequena quantidade de carne onde são postos ovos para dar uma maior riqueza nutricional. É comum que os consumidores desse tipo de caldo também acrescentem farinha para deixá-lo mais consistente.

² O analfabetismo ainda é um dos maiores motivos de vergonha no interior do Nordeste. É comum encontrar pessoas que não sabem ler ou escrever afirmarem que sabem desenhar o nome e que por isso não são analfabetas. Essas pessoas são pejorativamente chamadas de Mobreal, em referência à sigla do Movimento Brasileiro de Alfabetização, um programa do governo federal que foi implementado durante a década de 1970, principalmente, e que visava a alfabetização em larga escala no país. O seu enfoque na funcionalidade do processo de ensino aprendizado fez com que muitos indivíduos que participaram do programa fossem considerados alfabetizados sem que soubessem compreender um texto. O Mobreal também atingiu outras áreas como a Saúde e a Cultura, entretanto, este não é o foco quando a palavra é posta como um termo depreciativo como visto aqui.

Não sabíamos se encontraríamos alguma pousada ou hotel com vaga. Era uma despreziosa aventura.

Chegando a Juazeiro do Norte, após aproximadamente duas horas de viagem, fui tomado de assalto, o choque foi imediato. Uma cidade que não aquela que insistia em ser lembrada por mim, saltava diante dos meus olhos. Fui ao centro, o ritmo das pessoas, os carros, as lojas tudo chamava a atenção, parecia que estava em outra cidade.

Os tipos de pessoas diferentes misturadas, romeiros, religiosos, garotas vestidas na moda. Tudo misturado. Fascinado, fui me deixando levar, conheci o que pude e o que não pude naquele final de semana. Fui ao Crato, não havia mais o caldo de Dona Francisquinha. Aliás, ao inquirir pela própria não logrei êxito, teria minha cabeça me traído? Mas havia uma praça onde as pessoas da cidade se encontram e onde estão até hoje alguns restaurantes com os padrões (variedade e tipo de comida) de uma cidade de maior porte. Ao invés de acalmar os ânimos, isso só aumentava meu estranhamento e curiosidade.

Voltei outras vezes no decorrer de dois meses a Juazeiro do Norte. Minhas lembranças já não me incomodavam, desenvolvi um sentimento de pertença a Juazeiro do Norte, que chego a tomar partido no despeito³, como é intitulado o caso, entre Crato e Juazeiro. Torço por seus times, sou fascinado pela sua multiplicidade, pelo seu encontro de antagonismos que vivem conciliados, pelo credo, mas, principalmente, pela prática artística desse caldeirão cultural. À expressão de arte típica deste lugar que é objetivada no Centro Cultural Mestre Noza⁴ (CCMN) é que dediquei meus últimos três anos. Através desta arte me descobri apaixonado, um amador do Cariri cearense.

Fiz desta prática artística o objeto de um projeto de tese, já não era mais o deleite contemplativo das obras que me ligava àquela produção tão singular. A empreitada agora era explicar este fascinante fenômeno que é o processo de transformação do artesanato em arte, algo que foi intitulado de artificação recentemente na Sociologia da arte – a respeito desse conceito nos ateremos mais adiante. E não há como mudar o *status* social de um produto artístico sem mudar o *status* de seu produtor. Assim, esta pesquisa traz em seu bojo, também, sem que isso constitua um segundo objeto, a transição dos indivíduos que são artesãos em

³ Segundo o dicionário, *despeito* seria o ressentimento por uma ofensa ou decepção. No caso de muitas cidades do interior do Nordeste atribui-se esta palavra para falar de uma rivalidade entre as cidades – rivalidade que vai desde critérios de desenvolvimento econômico até o comportamento de seus moradores ou mesmo do clima.

⁴ O nome Mestre Noza é uma homenagem ao primeiro artista popular de expressividade na região de Juazeiro do Norte, Inocêncio da Costa Nick. Sylvia Porto Alegre (1994) coloca que o sobrenome deste seria em verdade Níquel, mas vulgarmente era chamado de Mestre Noza, que se tornou famoso por fazer imagens do Padre Cícero em madeira e vendê-las aos romeiros que iam a Juazeiro do Norte.

artistas, transição que também está em processo no Centro Cultural Mestre Noza, no coração de Juazeiro do Norte.

A pesquisa tem como *locus* a cidade de Juazeiro do Norte, especificamente o CCMN, representado principalmente pelo grupo de artistas e artesãos que são ligados de alguma forma àquela instituição. O recorte histórico da pesquisa situa-se desde a formação de Juazeiro do Norte, há aproximadamente cem anos, passando pela constituição do elemento agregador desse grupo de artesãos e artistas, que é o Centro Cultural Mestre Noza, em 1983, chegando ao seu foco principal que é a atualidade.

De início, a dificuldade foi desanimadora: a distância geográfica e social, a escassez teórica e bibliográfica sobre o assunto na região e mesmo a falta de contato com informantes ou pessoas que abrissem espaço no campo de pesquisa. Foi assumindo essas dificuldades, utilizando uma natureza de pesquisa indutiva, que comecei a evoluir na pesquisa, com erros e acertos, a ver quais eram as aproximações possíveis e quais as eficazes, que me trouxessem dados interessantes para análise e compreensão do que me propunha a fazer.

Mudei o método, o que era para ser uma etnografia passou a ser uma pesquisa de campo com relatos etnográficos e com dados oriundos de outras matrizes, como: fichas cadastrais, artigos de jornal, fotografias, documentos históricos, entre outras coisas. Essa transição metodológica permitiu a mudança de postura na análise de uma abordagem mais antropológica, aos moldes de Malinowski, para o que considero uma abordagem mais sociológica, que mescla campo de pesquisa, história, o olhar macro e o micro da sociedade, *à la* Elias e Heinich.

Há ainda uma movimentação consciente entre formas de coleta de dados. Num primeiro momento fiz algumas gravações de vídeo pensando que tal forma de coleta me permitiria uma enriquecedora mineração dos dados, através da linguagem corporal, dos interditos e dos lapsos. Isso não ocorreu. A fotografia foi mais bem aceita e, para minha surpresa, numa hierarquia de aceitação crescente, o gravador digital, discreto, junto com um bloquinho de notas que sacava do bolso vez por outra, foram as ferramentas que percebi serem menos inibitórias dentre as utilizadas no decorrer do trabalho de coleta de dados junto aos indivíduos que formam o grupo pesquisado.

Essas transições, metodológicas e de instrumento de coleta de dados, influenciaram os posicionamentos teóricos, orientando a área de trabalho a ser cada vez mais aprofundada – se no início da pesquisa, como será percebido, há uma forte influência da Antropologia da Arte, no seu decorrer há uma movimentação para tematizações de cunho mais Sociológico e que, fique a ressalva, não se trata estritamente de questões da Sociologia da Arte.

A cada novo autor lido, um novo deslumbramento, um novo campo de possibilidades, alçava voos na minha imaginação, comprava livros e me empolgava com cada uma das novas perspectivas. Testava seu poder de análise, vislumbrava sua utilização, esboçava algo. Ao fim, o que está sendo apresentado é o que considere mais pertinente para a análise e explanação da pesquisa. Mas para chegar a este resultado foram necessárias rupturas e cisões.

Minha primeira cisão foi entre a perspectiva adotada do ponto de vista da Sociologia da Arte, se seria uma sociologia da recepção ou uma sociologia da produção artística. Optei por esta última e me direcionei aos autores mais recorrentes na área, para que, à luz de suas experiências, pudesse desenvolver minha tese. Não tentei compreender o que os compradores considerariam como artesanato ou arte ou, quais artistas os compradores acreditavam ser valiosos, tão pouco busquei entrevistar os mecenas e atravessadores, como curadores de museus ou pesquisadores que incentivam as obras locais e as promovem. Mantive o foco nos próprios produtores e nas suas percepções acerca da sua produção, bem como a dos seus pares; convivi e vivenciei algumas formas de sociabilidade entre eles, observei suas posturas com relação a alguns temas e ao ordenamento social que lhes é apresentado diariamente no Centro Cultural Mestre Noza. Foi sobre este grupo de produtores de arte, quer se considerem artesãos ou artistas, que fechei o foco e concentrei os esforços.

Em síntese, esta pesquisa tem por objetivo mostrar a situação de um grupo específico de indivíduos em Juazeiro do Norte, uma situação de transição, um processo de transformação dos valores, racionalidades, posturas e práticas, enfim, da transformação do que é considerado artesanato e passa a ser considerado arte, não de maneira substitutiva, mas coexistindo, num reflexo de um *ethos* conciliador, típico de Juazeiro do Norte, que une artesãos e artistas como membros do Centro Cultural Mestre Noza.

A transformação ocorre no posicionamento de alguns de seus membros, que passam a considerarem-se artistas e não mais artesãos, bem como suas obras, que deixam de ser artesanato e passam a ser arte, como se ultrapassassem uma fronteira imaginária a fim de acompanhar as mudanças sociais. E o mais interessante é que alguns indivíduos posicionam-se como os dois, tanto artesãos como artistas, dependendo do que esteja sendo feito, uma escultura, uma placa etc.

Este processo é intitulado de artificação. A artificação nada mais é que, em suma, a demonstração de como algo se torna ou passa a ser considerado arte. A identificação do processo desdobra-se em questões como saber quais as influências, normas, valores entre tantas outras facetas sociais necessárias que foram movimentadas para isso. O estudo da artificação visa, então, o rastreamento de como ocorre transição de algo que é considerado

não-arte passa a ser considerado arte, que mudanças de conduta e de relações entre as pessoas esta transformação ocasiona ou contribui para isso. Como bem define Heinich:

Além disso, e mais importante, é que a questão da artificação precede um problema um pouco diferente e muito mais familiar à sociologia: a ascensão da hierarquia interna aos vários campos artísticos. Este fenômeno não é a artificação, mas a questão da "legitimidade", que por muito tempo esteve confinada a sociologia da arte através dos temas de menores como: artes menores/ artes maiores, o erudito / o popular etc. No entanto, este fenômeno visa superar esse problema de posicionamento na mesma categoria ("arte") em favor de um problema mais ambicioso: a de que a própria definição das pessoas, coisas, ações levaram a fundamentar a qualificação do que é arte ou de quem é artista. A transformação feita da não-arte em arte, resultante de um trabalho complexo, não só axiológico (diferença de valor), mas ontológico (diferença de natureza a ser atribuído) que nos obriga a observar as mudanças no estatuto das pessoas, objetos, atividades, trabalhando descontinuidades (fronteiras) em vez de viajar em uma escala contínua (legitimação)⁵. (HEINICH, 2008a, p. 99, tradução nossa).

Entretanto, apesar do termo artificação ser novo⁶, o processo que o conceitua, não é. Um processo social com um tipo de transformação como este já havia sido demonstrado por Elias (1995), ao analisar a sociedade na época em que Mozart viveu. O autor depreendeu tal análise valendo-se da biografia deste artista. Na pesquisa aqui apresentada, esse processo específico não abrange um período histórico tão vasto quanto o abordado pelo citado autor, mas vale-se de algumas de suas ideias e reflexões sobre o processo descrito.

Eis a potência desse tipo de pesquisa: a observação da constituição dos fatos, do processo em momentos de transição e transformação que os fez passível de observação.

⁵ En outre, et surtout, la question de l'artification est antérieure à une problématique quelque peu différente, beaucoup plus familière à la sociologie : celle de l'élévation sur l'échelle hiérarchique interne aux différents domaines artistiques. Ce dernier phénomène relève non pas de l'artification mais de la problématique de la « légitimation », à laquelle s'est longtemps confinée la sociologie de l'art à travers les thématiques de type arts mineurs/arts majeurs, art savant/art populaire, etc. Or, il s'agit ici de dépasser cette problématique du positionnement au sein d'une même catégorie (« l'art »), au profit d'une problématique plus ambitieuse : celle de la définition même des êtres, des choses, des actions amenés à endosser la qualification d'art ou d'artiste. Bref, la transformation ainsi opérée du non-art en art, résultant d'un travail complexe, n'est pas seulement axiologique (différence de valorisation) mais ontologique (différence de nature attribuée à un être); elle exige donc d'observer les changements de statut des personnes, des objets, des activités, en travaillant les discontinuités (passages de frontière) et non plus les déplacements sur une échelle continue (légitimation).

⁶ A utilização do termo *artificação* em português se dá a partir de seu uso em inglês, de uma tradução direta do conceito que, a meu ver, não levou em consideração sua genealogia. O conceito passou a ser vulgarizado como *Artification* em trabalhos apresentados na International Sociological Association (ISA), principalmente os de Shapiro e Heinich. Entretanto, apesar de não ter uma referência direta feita pelas autoras à obra de Elias, a forma de construção – processual e/ou figuracional – desse conceito remonta ao que Elias trabalhava como sendo um processo civilizador especial, ou seja, uma parte, uma unidade do processo civilizador como um todo. É dessa forma que se pode, por analogia, fazer a referência aqui citada entre o termo e seu equivalente na sociologia de Elias, ou seja, processo civilizador analogamente relacionado com o processo artificador. Daí podermos falar deste como *artificador*, isto por si só esclareceria a dinâmica de tal processo social específico, da arte e sua relação de interdependência com outros processos, suas oscilações históricas e o jogo de coações que se lhe impõem.

Longe de tentar igualar a amplitude elisiana ou heinichiana, mas com a consciência de que o processo aqui descrito contribui na compreensão da transformação dos valores de uma sociedade e que acometem um novo prisma sobre a arte, bem como remetem os seus produtores a um novo *ethos*. Debruçamo-nos sobre o trabalho de demonstrar essa transição e fazer inferências tanto sociais quanto individuais. Isso se deu no intuito de demonstrar as relações que existem entre sociedade e indivíduo e que tornam possível compreender uma prática que, ao mesmo tempo em que carrega consigo uma grande carga de individualidade, como a criatividade do artista, depende das forças sociais que a direcionam.

A construção do fenômeno pesquisado, o processo de transição entre artesanato e arte no Centro Cultura Mestre Noza, se deu a partir de visitas ao *locus* de pesquisa e da inconstância no discurso de alguns dos membros do grupo em definir seus trabalhos: ora os intitulado de *peças*, como comumente os artesãos referem-se à sua produção, ora *obras* como os que se definem artistas o fazem.

Além do fato linguístico, diferenças entre artistas e artesãos, percebi uma diferenciação interna entre os membros que é mais explícita, pois, *a priori*, alguns se intitulavam artistas. Não ao ponto de propagandear, mas quando se referiam aos seus trabalhos falavam em: minha arte, meu estilo, entre outros maneirismos específicos da área das artes. Também cobravam preços variados em trabalhos que não aparentavam muita diferença aos olhos leigos quer em forma, tamanho ou cor. Uns por R\$ 30,00 (trinta reais) outros R\$ 1.000,00 (mil reais). Sobrepuham-se a este posicionamento algumas falas que divergiam entre os membros quando inquiridos sobre suas práticas, alguns simplesmente respondiam de maneira individualizada, utilizando uma história individualizada e o pronome “eu”; outros remontavam à história de formação do grupo associando o pronome “nós” ou “a gente” quando se referiam às suas práticas. A primeira forma de autorreferência num primeiro momento pareceu ser o posicionamento de alguém que se vê como artista e a segunda, como a autorreferência de algum artesão que pensa no coletivo, no grupo. Mas não era bem assim. Eis um exemplo das armadilhas que foram encontradas no campo no decorrer desta pesquisa.

Foram necessários três anos para o quebra-cabeça que se depreende dessa situação fosse montado em forma de tese a fim de demonstrar que a transição, o limiar e o fronteiroço como pontos de conciliação de perspectivas diferentes definem a prática artística diferenciada que se faz em Juazeiro do Norte e especificamente no Centro Cultural Mestre Noza.⁷

⁷ Escrevo esta tese para obter o grau de doutoramento, mas faço deste também um ato político pelo reconhecimento das pessoas que são aqui apresentadas como artistas ou como artesãos. Pessoas que carregam uma memória cultural e um patrimônio criativo indelével para nosso Estado e país, entretanto continuam

1.1 A ARQUITETURA DA TESE

Conforme já fora explanado acima, o objetivo desta pesquisa é, em síntese, descrever e analisar o processo de artificação que creio ocorrer em Juazeiro do Norte através de um estudo de caso do Centro Cultural Mestre Noza.

De antemão, em virtude deste objetivo, parti da seguinte questão: Quando algo passa a ser considerado como arte? Uma questão generalista que foi desdobrada em questões guias, elaboradas no ir e vir da pesquisa de campo, tais questões são: Como se dá o processo de artificação em Juazeiro do Norte? Quais são os índices macrossociais, históricos e atuais, que influenciam em sua ocorrência? Como se desenvolve este processo de artificação no âmbito de um grupo, em relação a imagem de si, a valorização, e aos seus critérios de definição e diferenciação entre seus pares? Destas, outras surgem no decorrer da pesquisa mas são apenas desdobramentos.

Para realizar a apresentação dos resultados deste estudo, tendo vista o objetivo e as questões apresentadas, o trabalho está estruturado em três partes relacionadas entre si e estão filiadas à proposta de pesquisa, facilitando o seu entendimento. Esta divisão se constitui num recurso didático metodológico de apresentação das análises e resultados obtidos pela pesquisa de campo. Cada parte traz uma abordagem de coleta e tratamento dos dados de forma específica, tal qual a ideia de tratar de maneira inventiva o estudo sociológico, principalmente quando se trata da arte como objeto. Esta postura já foi bem demonstrada por Becker em sua analogia do estudo sociológico da arte ao *jazz*, pois ambos precisam de suas improvisações (KATZ, 1994; BECKER, 2009; 2010).

Tal material é composto de fotografias, vídeos (documentários e vídeos etnográficos) entrevistas narrativas, matérias jornalísticas veiculadas em meios de amplitude regional, documentos (leis, estatutos, fichas cadastrais etc.), tudo concernente ao objeto.

Assim, a primeira parte apresenta a construção do objeto de pesquisa. Esta parte trata das coações e autocoações do pesquisador, narra a entrada no campo, as dificuldades e primeiras percepções, as movimentações metodológicas feitas no decorrer da pesquisa, tateando qual seria a melhor forma de apreender o objeto; os posicionamentos teóricos pesquisados e questionados para a compreensão e análise do que se propunha realizar enquanto pesquisa. Já que é indissociável a coação que trabalhos anteriores, principalmente os mais expressivos, exercem sobre pesquisadores em início de carreira, creio ser importante

relegadas à posição do exótico, bonito de ver, porém não há qualquer envolvimento ou ação de valorização da produção dos mesmos.

mostrar as filiações e influências possíveis que são encontradas no curso da apresentação da pesquisa – mesmo que, por vezes, não sejam diretamente citadas, foram salutares pela abertura de perspectivas ou para refutar formatos que não eram convergentes com o planejamento desta pesquisa.

Neste momento da pesquisa, de levantamento do que já havia sido produzido sobre o *locus* pesquisado, uma coisa chamou a atenção em Juazeiro do Norte: a centralização de uma temática específica, a religiosidade, na produção da literatura de cunho técnico, científico e/ou popular na região. Vale ressaltar que a região onde se encontra a cidade, o Cariri cearense, tida como um caldeirão cultural do Ceará e, para alguns, do Nordeste, serve como referência em matéria de cultura popular, senão regionalmente, ao menos em sua mesorregião. Contudo, muitos trabalhos – para não dizer a maior parte, conforme exposto adiante – desenvolvidos sobre/e em Juazeiro findaram por se ater à questão religiosa, à epopeia romeira anual e suas consequências comerciais principalmente. É interessante mostrar que há outras perspectivas e que esta pesquisa se insere nessa corrente alternativa à maioria e, ainda assim, em meio aos que tratam de outras temáticas, pode-se afirmar que este é diferente.

A segunda parte diz respeito às coações externas que são postas ao indivíduo produtor de arte em Juazeiro do Norte. Essas coações são explicitadas na medida em se constrói a cena social que alicerça o objeto de pesquisa, qual seja, o processo de artificação. Este processo só pode ser compreendido se nos debruçarmos na história da cidade, que influencia na percepção do grupo produtor de artesanato e arte, e na história do espaço social, onde este mesmo grupo se concentra, que é o Centro Cultural Mestre Noza, e a descrição desse espaço, levando em consideração a dimensão objetiva sobre o grupo pesquisado. Após uma breve etnografia do espaço, mergulho na atividade de mapeamento e recorte do grupo a ser analisado. É uma atividade de redução sim, mas uma redução que permitirá, na terceira parte, abordar a percepção que o grupo faz de si e uma análise sobre suas obras.

É esta parte que trata da correlação existente entre o macro e micro sociológico, numa tentativa de união de perspectivas que possa dar vazão a uma interpretação enriquecida com detalhes por vezes deixados de lado quando se opta por uma das perspectivas anteriormente citadas excluindo a outra. Para tal empreitada utilizei uma abordagem metodológica diversificada.

Tal abordagem envolveu um resgate histórico e documental da cidade e do Centro Cultural Mestre Noza, sua constituição, origens, rupturas e marcos. É a história de personagens já conhecidos, como Padre Cícero, Mestre Noza, entre outros, narrados pela perspectiva de quem vai aproveitá-los, utilizá-los, como os membros do CCMN, artistas ou

artesãos, em interpretações de fenômenos atuais. Entretanto ressalve-se que como toda narrativa histórica, esta também é parcial e subjetiva não pretendendo em momento algum representar uma visão total, detalhada ou minuciosa dos fatos descritos. Antes disso, esta parte da tese demonstra através de uma visão geral (da história da cidade) que vai reduzindo seu foco (até chegar à história do indivíduo) com intuito de mostrar as coações não estéticas que se impõem aos membros do Centro Cultural Mestre Noza.

No que tange ao material utilizado, esta segunda parte se constitui através dos dados coletados em amplitudes diferentes, quais sejam, dos aspectos macro sociais representado pelo histórico da cidade e histórico do Centro Cultural Mestre Noza, aos aspectos micro sociais erigidos da história dos indivíduos envolvidos na pesquisa, definindo-os de maneira coletiva e sob uma ótica institucionalista para depois mergulhar na individualidade de suas autobiografias (biografias contadas por eles mesmos) para, a partir daí, remontar seus pontos em comum e construir uma possível identidade social artística dos membros do Centro Cultural Mestre Noza.

A terceira parte é o momento de apresentar as autocoações dos próprios produtores de arte do Centro Cultural Mestre Noza. Assim, depreende-se uma análise das obras de arte que podem ser consideradas mais expressivas e as menos expressivas a fim de, movimentando a teoria das restrições aplicadas à arte, tentar compreender o nível de consciência e racionalidade que estes produtores têm ao fazer obras de maior ou menor valor. Além disso, faz-se nesta parte uma construção da imagem de si que o grupo tem. Esta inserção visa aprofundar a percepção de conciliação e de limiar na prática artística dos membros do Centro Cultural Mestre Noza, ao nível mítico, subconsciente e arquétipo. Deste campo remoto percebe-se o momento de transição e pode-se inferir o que é valorizado na composição de uma peça artesanal para que seja considerada obra de arte.

É deste momento que se extrai a criatividade e o diferencial entre os produtores de arte ou artesanato e seus respectivos trabalhos, quer essas diferenças sejam ou não voluntárias, isto é, quer as restrições que dão o salto criativo às suas obras sejam impostas pela tipologia, gênero, entre outros fatores da sua área de produção, quer sejam autoimpostas. É esta a parte que debruça sobre as coações estéticas sofridas pelo grupo estudado – coações estéticas que se apresentam de maneira coletiva, através de uma distinção de técnicas e estilos, distinções que, por vezes, hierarquizam tanto o artista quanto a obra.

Finalmente, remeti à análise um último aspecto: a conciliação entre o valor econômico e o estético/cultural. Para tanto, me vali da posição dos membros acerca da “assinatura” para compreender a valoração das obras segundo este critério. O material utilizado para esta

análise é composto principalmente de imagens e discursos, posicionamentos dos membros acerca do ato de assinar uma obra.

2 TROPEÇANDO NO OBJETO

Há vários significados e sentidos movimentados ao se chegar numa cidade ou a um local específico. Locais conhecidos podem despertar sensações boas por variados motivos, como o clima, suas atrações históricas, sociais ou naturais etc., mas podem também nos aflorar anseios inexplicáveis. Quando os locais são desconhecidos, quando é o primeiro contato, o misto de medo e euforia é comum no desbravamento, porém, quando se conhece um lugar, embora não tenha voltado há algum tempo, é necessário valer-se de um distanciamento para descobrir velhas ou novas boas novidades e, às vezes, tropeçar em objetos de pesquisa. Foi dessa forma que cheguei a Juazeiro do Norte, de volta, surpreso e tropeçando no que viria ser meu objeto de pesquisa.

Andando pelas ruas da cidade, não há como passar despercebido o número de pessoas que se aglomeram nas principais ruas do centro da cidade. Entre produtos disponibilizados, em meio às calçadas e outros transeuntes, ocorre a disputa pelo espaço. Carros oriundos de diversos locais beiram essas mesmas calçadas e em som alto e estridente anunciam seu destino: Iguatu, Brejo Santo, Icó!!! Pau dos Ferros, Alexandria, Caicó!!!

No bom senso da região, o porte ou poder de uma cidade é mensurado pelos carros que recebe de outros lugares, trazendo compradores que impulsionam o comércio local. Compram para revender, compram para si. Sobre Juazeiro do Norte, Adalmy Araruna, morador de Bonito de Santa Fé, Paraíba, diz: “É carro de muito canto, ali só perde pra Caruaru!”

Em meio aos compradores surgem dois homens vestidos de cavaleiros com uma cruz de malta na frente de sua vestimenta... O que significa? Serve para lembrar que estamos em Juazeiro do Norte, terra do Padre Cícero, beatos(as) e outros santos populares. Mas, se não fosse por esses indícios, ainda assim, saberíamos que estamos em Juazeiro do Norte. Seria por suas ruas, nomes de santo em quase todo o centro da cidade. Saindo da São Pedro e entrando na São Luiz, chega-se ao Centro Cultural Mestre Noza. Adentrando no vestíbulo, animais antropomorfizados e surrealistas nos recebem. São cobras, lagartos e jacarés em madeira.

Há “pedaços de pau” por todo lado, de todo jeito e de toda forma... Alguns – poucos, por incrível que pareça – são de santos, ou quase, Padre(s) Cícero(s) e Freis Damião em Umburana. O Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) proíbe o uso do cedro, madeira que valorizaria as obras na sua venda pela durabilidade de sua conservação e escassez. Ainda assim, a produção faz grande sucesso fora

da região. Mais fora que dentro do estado, do país, do continente. Em casa de ferreiro, espeto de pau – literalmente.

Imagem 1 – Jacarés e outras espécies de animais.



Fonte: Antonio Marcelo Cavalcanti Novaes

Este foi o meu primeiro contato com o CCMN. Tropecei no objeto que viria a pesquisar e tatear era preciso, portanto, comecei por tentar estabelecer quais seriam os critérios de diferenciação adotados para se classificar, num local tão múltiplo, arte e artesanato. Dentre as obras no CCMN há as mais “primitivistas”, que evocam uma natureza imaginada na interpretação antropológica contemporânea; outras, que estão numa “transição”, valendo-se ainda de uma estética “primitivista”⁸, contudo já se aproveitando de certa estilização da forma; por fim, há as obras que trazem a marca de certo realismo como estilo. Estas seguem um padrão minimalista e mimético que tenta aproximar-se ao máximo da realidade.

⁸ O primitivismo nas artes serviu para definir algumas expressões artísticas dos séculos XV e XVI, como os pré-renascentistas italianos e os primitivistas flamengos. No século XIX, este conceito passa a ser utilizado para definir um tipo de arte de sociedades pré-industriais, ou o que era intitulado de arte-tribal. Por fim, no século XX, esse conceito vai definir o tipo de arte não acadêmico, feito por artistas com pouco ou nenhum conhecimento técnico e que exploram a simplicidade da forma. Na concepção dada por um dos membros do CCMN, Maurício, o primitivismo se contrapõe ao acadêmico. Ele diz: “o primitivista, que ninguém, nem mesmo ele sabe o que fez, e o acadêmico, que trabalha com motivos, temas que você reconhece”.

Preferi, naquele momento, dar maior enfoque às obras que podiam ser consideradas como do estilo “primitivista”, em detrimento das peças realistas, já que acreditava ser este primeiro estilo o mais propício para uma análise diferenciada, influenciado numa leitura de Lagrou (2008), Sally Price (2007), entre outros. Apoiei-me, para isso, numa concepção como a que é comumente atribuída nos estudos sobre artes aos surrealistas, pois incide diretamente sobre a ideia de *outro*, de alteridade assim:

Pode-se afirmar que o surrealismo era marcado pelo que Hal Foster (1996, p. 175) chama de *primitivist fantasy*, uma “fantasia primitivista”: a fantasia “de que o outro, normalmente considerado de cor, tem um acesso especial a processos psíquicos e sociais primários aos quais o sujeito branco teria o acesso bloqueado”. Essa profunda identificação imaginária com as produções de culturas distantes precisa desse modo ser interpretada no contexto das suas aspirações mais amplas. Podemos adiantar a esse respeito que era na negação do que existia enquanto arte e discursos consagrados no Ocidente que se encontrava o motor da procura por outros mundos, mundos estes que pareciam escapar ao discurso racionalizante do Ocidente e à representação objetivante do real. (WATTHEE-DELMOTTE, 2006, p. 4 apud LAGROU, 2008, p. 224).

Para começar a empreitada de aproximação e definir bem qual objetivo de pesquisa, vali-me de pistas de entrada teórico-metodológicas, como por exemplo, as desenvolvidas por Strathern (2006) e Bourdieu (2007). A primeira, ao constituir a diferença existente entre as trocas simbólicas e trocas estritamente econômicas, estabeleceu o que era a diferença entre gêneros para um grupo melanésio. O segundo, ao inquirir a respeito da violência simbólica através da relação de gênero exposta por uma estratégia de objetivação, que é a dominação masculina na sociedade Cabília, constituiu como se dá a relação entre dominantes e dominados e a respectiva reprodução desta ordem. Ou seja, através de estratégias e práticas que para serem descobertas/descortinadas e evidenciadas precisam passar por um processo de des-historização.

Havia já em mente a ideia de questionar as diferenças, embates, assimetrias entre a arte e outras paragens da vida dos indivíduos envolvidos na pesquisa para chegar à ideia do que era arte para os artistas de Juazeiro do Norte. Com este tipo de diferenciação traçada, acreditei ser possível compreender se a arte ainda se pautava em valores históricos, se buscava uma singularidade ou quais eram seus principais caminhos.

Desde as primeiras leituras pude perceber que uma das questões formuladas ao tratar de arte é de que é possível compreender a ética, as regras, valores e sentimentos que ordenam e informam as relações sociais de um determinado grupo através de suas expressões estéticas.

Isso pode ser compreendido na ideia de Leach apud Lagrou (2009) de que para se entender as regras, as normas, a ética de uma sociedade, é preciso nos valer da estética.

Para esta afirmativa, desenvolvi a seguinte questão: o que é arte (que diz respeito à essência) para os que a fazem em Juazeiro do Norte? O objetivo de tal questionamento poderia ser traduzido em “[...] ver o que estes objetos e seus variados usos nos ensinam sobre as interações humanas e a projeção da sua socialidade sobre o mundo envolvente.” (LAGROU, 2007, p. 49).

Toda esta demarcação ainda poderia ser desdobrada na seguinte questão norteadora: Quando algo passa a ser considerado como arte? Esta questão diz respeito ao desenvolvimento, ou seja, como se desenvolve a arte e o artista, o que o torna artista, o diferenciando do artesão. Como é construído o *ethos* que propicia a transformação, o processo, isto é, se há um *ethos* próprio da arte em Juazeiro do Norte ou se este *ethos* é generalizado. Existindo, é bom saber quais os imaginários, discursos, mitos, causos e racionalidades que são postos em prática neste processo etc. É bom saber o que artifica um objeto, o que propicia sua definição como arte e não mais como artesanato e o que mobiliza o seu produtor do status de artesão ao de artista. A questão norteadora acima exposta poderia ser expressa de outra maneira, qual seja: como se dá o processo de artificação para os membros do CCMN em Juazeiro do Norte? E esta última, desta forma, é a pergunta de partida que norteou esta pesquisa.

2.1 A RELAÇÃO SUJEITO E OBJETO

Para empreender a pesquisa foi, então, necessário definir o *corpus*. Construir um *corpus* para análise normalmente é uma atividade planejada e orientada. Partimos, por vezes, de hipóteses ou pré-noções para encontrar e desenvolver melhor um argumento com o qual já se está tratando. Entretanto, é quando nos deixamos levar por essa construção de capturar coisas que não estão nos planos, que o objeto investigado retribui a imprevisibilidade, mostrando o inesperado. O método conceito do perspectivismo, conforme o descrevermos permite-nos aproveitar o melhor disto. Para tanto, utilizaremos o seguinte relato etnográfico:

Parti para Juazeiro num sábado pela manhã, sem o intuito de fazer qualquer tipo de aproximação com o campo de pesquisa. Sábado, em Juazeiro do Norte, é dia de festa, é dia de feira, é dia em que as pessoas de cidades vizinhas vão às compras, para si mesmas ou para nutrir seus comércios. Sábado é dia de expectativa para todo comerciante de Juazeiro, é o dia em que o dinheiro circula e tudo que possa ser vendido deve ser exposto. Andando pelas ruas,

tem-se a sensação de que um mar de gente varre as lojas. Sacos, sacolas e caixas, carros empilhados de coisas.

O Centro Cultural Mestre Noza (CCMN) fica justamente nesse tumultuado local. Mescla de galeria de obras de arte e loja de artesanato, que também faz às vezes de atelier para a maioria dos que têm permissão para expor ali, por pertencerem à Associação de Artesãos Padre Cícero de Juazeiro do Norte (AAPC).

Não é de impressionar o fato de que em plena manhã escaldante de sábado o local esteja aberto. Qual é o público? Sabe-se lá... Tanto pode surgir um conterrâneo como um “gringo”, no primeiro caso há de se estar aberto para atender a clientela local que os sustenta em épocas de baixa estação e, no segundo, eis a oportunidade esperada por todos que ali estão.

Cheguei ao CCMN no final da manhã do sábado (onze meia para ser mais exato), num dos meses que mais faz calor na região, novembro. Era a primeira vez que me dirigia ao campo acompanhado da minha esposa. Havia ido a Juazeiro naquele fim de semana sem o intuito de pesquisar. O lazer era o objetivo, bem como mostrar a cidade a ela. Contudo, a irresistível atração pesquisador-campo me atraiu para o cruzamento no centro entre as ruas São Paulo e São Luiz e, quando percebi, já estava mostrando o meu *locus* de pesquisa.

Não havia avisado aos meus informantes que iria chegar, nem sequer contatei o membro do CCMN com quem tinha um contato maior informando que estaria lá naquele fim de semana. Cheguei e entrei. Havia poucos artesãos/artistas no local, em sua maioria desconhecidos. Alguns eu já havia tido contato, embora eu me lembrasse e eles não. A minha recepção naquele dia se deu como tradicionalmente é feito, com um vendedor-artesão. Ele se aproxima e pergunta se pode ajudar. Atônito, cambiante ao sentimento de me apresentar e dizer-lhes de quem era conhecido entre outras coisas, calei, por fim. Resolvi que aquela oportunidade aparecia para mim como uma guisa de verificação, de saber se não estava direcionando muito minhas ideias e observações por causa do relacionamento já constituído com o grupo pesquisado e pelo fato de que, sempre que estive lá, desde a primeira vez, estive acompanhado de alguns dos membros do CCMN, normalmente este membro que me acompanhava seria o entrevistado que falaria e mostraria sua obra.

Entrar desacompanhado de alguém do CCMN, com uma máquina e com a minha esposa, fez com que não fosse reconhecido como pesquisador, naquele momento. Não estava como de costume, com caderneta e gravador ou mesmo a máquina ao bolso. A máquina balançava em pêndulo, segura pela correia na mão, estava de bermudas e sem óculos. Minha esposa de tênis e com cara de admiração compunha o contexto de interconhecimento

(FLORENCE WEBER, 2007) de que precisava naquele momento, já não era o pesquisador que convivia com o objeto. Comprei a ideia de ser um observador comum, como um turista, e fiquei calado tal qual uma pessoa sem interesse em algo específico, esperei, enquanto minha esposa perguntava o que quisesse, não interfeiri sequer por um momento em quem nos atendia com perguntas mais técnicas.

Nos poucos minutos que sucederam à nossa entrada, comecei a fotografar com despreensão o local, sem preparar as peças para serem fotografadas e captando imagens dos diversos artesãos/artistas que ainda estavam ali trabalhando. Estranho trabalharem naquele horário. Normalmente, sábado era dia de partilha do apurado e alguns chegavam apenas para pegar o dinheiro da semana e sair para gastá-lo. Alguns vinham já de outro lugar, talvez de um bar onde haviam cumprido o ritual de comer uma panelada numa roda de amigos. Chegavam montados em motos e, na maior parte das vezes, acompanhados de não membros, por vezes das respectivas mulheres.

Imagem 2 – Trabalho ao sábado



Fonte: Arquivo do autor.

Nesse dia busquei imagens que dissessem respeito àquele cotidiano. A chegada com as motos, a conversa informal e o despojamento. Entretanto, já na primeira foto pude detectar o que depois da observação me pareceria estranho. Em meio às motos que fotografava estava

um representante do Centro trabalhando. Lustrava com cera uma imagem de São Francisco “estilizada” – termo usado pelos artesãos e artistas de Juazeiro do Norte para remeter a uma imagem que não tenha um padrão mimético como as imagens comuns à hagiografia e que, comumente, são feitas de maneira industrializada. As obras estilizadas são as que mais chamam a atenção entre as imagens de santos. Fazia o polimento que acentuava a estilização da obra como se já tivesse fechado um negócio e fosse entregá-la a um cliente que o esperava. “Dar um lustre”, é assim que se referem ao costume após vender uma peça, pois isto reviveria a cor da madeira. Olhei em volta e nada vi. Nenhum cliente. Apenas eu e minha esposa.

Percebi que este era o caso. Estávamos na posição de clientes. E por que então continuavam trabalhando enquanto andávamos em frente aos boxes que ocupam? Parei, tirei uma fotografia. Nesta me deixei notar enquanto enquadrava o artesão que segurava um pedaço de umburana e começava a tirar lascas a esmo como quem ainda está por imaginar o que fazer. E por que o faz? Por que ao sol de quase meio-dia de um sábado quente pôr-se a talhar a madeira? Já estava próximo da hora de fechar as portas e aquele artesão fazia seu ensaio para uma nova obra.

Imagem 3 – Preparação da madeira para um novo trabalho



Fonte: Arquivo do autor.

No ínterim de pouco mais de um mês, estive duas outras vezes no Centro, sempre num sábado. Contudo não lembrava de que em qualquer dessas outras vezes que estive lá pesquisando, haver me deparado com aquela situação, em pleno sábado. Já havia percebido que os artesãos tendiam a trabalhar em seus boxes no horário em que recebiam potenciais compradores. Lembrei que em uma das únicas vezes que estive no CCMN no sábado foi para conversar com o diretor da AAPC – a associação que controla o Centro e que tem seu diretor em comum, fazendo com que aos sábados sejam distribuídas as comissões aos associados. Nessas situações, normalmente pelo contexto de divisão, as conversas sempre tomam uma direção econômica em que os artesãos se queixam da falta de fomento à cultura local ou mesmo da situação de desvalorização de suas peças.

Nesse dia, a conversa era outra. Falavam das vendas feitas no exterior e da tradição do artesanato local. Uma narrativa que mesclava argumentos de venda com resgate e valorização do imaginário artesão. Aos poucos via que a situação se tornava uma observação participante onde podia controlar a minha própria participação. Uma participação controlada, como descrita por Bastide (QUEIROZ, 1983). Essa participação controlada, concebida como “transusão de alma” pelo autor, que significava um desprendimento, uma simpatia para com o objeto pesquisado, significa para este caso não rezear o fato de que estava sendo objetivado naquele momento.

Percebi, naquele instante, que a atividade fazia parte da narrativa de legitimação e resolvi experimentar um contrabando metodológico. Martins (2008) refere-se à prática da fotografia sem que o fotografado tenha conhecimento como uma deslealdade, falta de ética e de respeito por parte do pesquisador em campo. Ele não só desaprova como identifica tal fato como sendo um desperdício do momento fotográfico, posto que valeria a pena saber o que é levado em conta por aqueles indivíduos para serem fotografados.

A última fotografia tirada naquele dia expressa justamente a ideia de um contrabando metodológico, já que pressupõe uma contravenção aos critérios acima expostos. O método, então, se aproxima da espionagem, onde o sujeito é pego de contrapé, das técnicas de detetives que esgarçam laços sociais que não podem se deixar aparecer e nem subentender sua referência. Não representa o que gostaria de representar naquele momento, não faz pose ou participa da fotografia de maneira a retratar seu imaginário de artesão construindo a obra.

Imagem 4 – Observando o observador



Fonte: Arquivo do autor.

A fotografia foi tirada quando o fotografado não esperava e, portanto, não estava preparado. Se num primeiro momento foi feita uma inversão observacional, onde o pesquisador vira o alvo dos olhares e atitudes, agora a inversão era retomada em outra perspectiva – os artesãos passaram a ser os observados novamente, entretanto, de outra forma. Agora, sem aviso prévio e com a sagacidade de quem caça. O jogo do perspectivismo travou, dessa maneira, dois momentos. O primeiro, onde o caçador que busca informações valiosas na sua economia simbólica vira a caça do que antes era caçado e busca seu valor numa economia de trocas financeiras e simbólicas; no segundo momento, sua inversão.

Essa fotografia é a prova de que a peleja abriu espaço no próprio ambiente de pesquisa. A peleja tida como uma ética nativa, que significa a luta ou desafio pela sobrevivência e expressa a sagacidade. A peleja citada se dá entre quem observa e quem é observado, quem é a presa e quem é o caçador. Pego de contrapé, o artesão está de costas para o altar do ícone de Juazeiro do Norte (o Padre Cícero) e sem trabalhar, ainda que ritualmente sobre alguma peça, observa a conversa e não sabia que estava sendo observado pela máquina estendida à mão.

Assim, através desse contrabando metodológico, ao analisar três fotografias tiradas com o intuito de pegar de contrapé os observados, percebi que a própria fotografia já fazia

parte do seu cotidiano. Percebi, também, que o fazer artístico, a produção cotidiana, também servia de chamariz aos que vinham de fora para que se interessassem por seus trabalhos. Tal percepção só foi possível por ter tirado uma fotografia (enquanto a máquina não estava em punho) de um dos artistas/artesãos que se encontrava em processo “produtivo”. Fui pego completamente de surpresa do mesmo jeito que me surpreendi quando percebi o perspectivismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) funcionar entre o observado e o observador, entre o sujeito da pesquisa e seu objeto, pondo em cheque o domínio do pesquisador sobre os rumos da pesquisa. Naquele momento, não era um caçador, mas a presa que estava sendo cercada em seu próprio imaginário do que era e como se fazia arte, assim um protocomprador da produção que era feita naquele momento.

A concepção de perspectivismo, através de sua consequência social, tal qual definida abaixo por Viveiros de Castro (MOURA, 2009), serve como identificador de que esta ideia de perspectivismo não deve limitar-se ao adjetivo ameríndio. A ideia de que a Cultura e a Natureza já não se representam como compartimentos de conhecimento, estanques que divisam visões de mundo indígenas e eurocêntricas.

Não há mais antítese entre Natureza e Cultura e a distinção ou “corte” que identificaria uma razão como ocidental e que definiria como Outro àqueles que não distinguem estes dois compartimentos, divisores de saber e visão de mundo. Tal fato constata-se em um lócus tipicamente complexo, para usar a expressão de Viveiros de Castro para definir o urbano.

Num banquinho, uma frase chama a atenção: “Eu amo a Cultura porque vem da Natureza”. O “dizer” aponta para uma questão de ordem da cosmologia desses artesãos que, num viés perspectivista, associam noções ocidentalmente distintas. Isto, atrelado à questão econômica capitalista, que apesar de estar centrada em um ciclo curto, impera sobre a ética desses indivíduos, ou seja, o banquinho mostrado e todo objeto local vale no ato de sua produção tanto quanto na venda e, por isso, ao demonstrar a execução, a produção das peças, dá-se-lhe um valor especial. É nesse sentido que os artesãos fazem questão de serem vistos no ato de criação.

Contudo, há mais do que perspectivismo nesse fato. É necessário realizar uma *objetivação participante*, uma aproximação que leve em conta as construções sociológicas e vivenciais anteriores do pesquisador, sem dúvida um dos exercícios mais difíceis na definição do objeto de pesquisa, conforme Bourdieu (2005), que levanta a questão sobre este preceito de pesquisa sociológica. Esta postura, segundo o autor,

[...] requer a ruptura das aderências e das adesões mais profundas e mais inconscientes, justamente aquelas que, muitas vezes, constituem o

“interesse” do objeto estudo para aquele que o estuda, tudo aquilo que ele menos pretende conhecer na sua relação com o objeto que ele procura conhecer. (BOURDIEU, 2005, pag. 51).

Destarte, rebusquei em memória o que havia me chamado a atenção para o banco supracitado. Na época, influenciado pela leitura de Latour (2005), que defendia a ideia da divisão de mundo em categorias, como moderno-arcaico, objetividade-subjetividade, entre outras dicotomias, intitulada pelo próprio autor como sendo os Grandes Divisores, posto que, a partir deles, toda uma compreensão de mundo com finalidades políticas fora desenvolvida, principalmente na construção do conhecimento nas ciências ditas humanas e sociais.

Passei a questionar, a me orientar, pela ideia já explanada dos Grandes Divisores e não só pelos elencados por Latour (2005), como também a procura de outros elementos de uma desconstrução do imaginário de modernidade associado a Juazeiro do Norte. Buscava elementos pré-modernos, que, então, poderiam conflitar com o desenvolvimento comercial, os shoppings, o aeroporto e outras coisas que fazem de Juazeiro um polo para região.

Apesar da ideia de Latour não ter sido profícua na continuidade das análises que empreendia, pois seria mais válida para pesquisas no campo da epistemologia das ciências sociais, ainda assim serviu como pista de entrada para perceber a transição com que me deparava: transição entre as categorias que importavam para as pessoas envolvidas na pesquisa, entre as categorias de arte e artesanato, artesão e artista e outras que acabaram se justapondo a estas, como Crato-Juazeiro, Homem-Mulher etc.

Essa transição assemelhou-se a mim como o Barroco. Um Barroco num sentido de conciliação de posições duais como ocorre na literatura deste estilo. Entretanto, tal fazia erigir outro problema: o da ambiguidade que as categorias analisadas poderiam tomar no desenvolvimento da pesquisa. A imagem, principalmente a fotográfica, poderia facilitar a apreensão do fenômeno e amparar a análise e exposição de forma que evitasse ser dúbio num fenômeno limar e fronteiro como este.

É através da máquina fotográfica, instrumento de pesquisa ao qual por muito tempo foi atribuída a responsabilidade e o poder da objetividade de paralisar o tempo, de capturar o fato, que é intrínseco à foto (BOURDIEU, 2007), que esta mesma realidade é desestabilizada para demonstrar a falácia da construção de um conhecimento estritamente objetivo.

É justamente pela falta de objetividade da realidade social que podemos pôr em voga o perspectivismo sociológico que nos permite compreender que a captura da estética nem sempre externa atitudes éticas. Bourdieu (2007) remete ao fato da reflexividade e dos usos

que a fotografia traz consigo, o impacto da imagem na construção social (na ciência, inclusive) e a construção social de imagens representativas para seus autores (os artistas).

Por fim, cabem estas questões: Em suma, qual é a objetividade da imagem? Vale por seus produtos (fotografias, vídeos etc.) ou por sua própria intervenção desestabilizadora no ato da pesquisa em campo?

Os dois. Mas, comecemos pelo segundo. Não a imagem, mas o seu processo produtivo serviu para mostrar alguns índices, e algumas pistas no campo. Os artistas do CCMN têm receio de serem filmados, não se sentem bem quando sabem que estão sendo filmados, envergonham-se, mas, ao mesmo tempo, têm o costume de serem fotografados – e se deixam fotografar com certo orgulho de ter sido escolhido como modelo para a foto. Eles não gostavam muito de falar quando me apresentava com um gravador em punho ou com a câmera na mão e lhe fazia alguma pergunta. Esses foram os motivos principais para que eu abandonasse qualquer ideia de entrevista estruturada e passasse a usar os *causos* que me eram contados.

Os *causos* permitiram um avanço positivo, posto que através deles pude compartilhar alguns elementos que não florescem facilmente em entrevistas, elementos tais quais a concepção moral do grupo (chistes e preconceitos). Pude, ainda, conferir algumas informações, bem como dar uma rotatividade entre os informantes já que normalmente conversavam e contavam os *causos* apoiando-se no testemunho dos outros presentes.

Ao fim, por mais que o *causo* fosse contado por apenas uma pessoa, ele era construído socialmente na medida em que permitia que outros se aproximassem e vaticinassem o que estava sendo dito, quer por ter participado, quer por conhecer a personalidade dos protagonistas dos *causos*.

Além disso, o *causo* proporcionou uma experiência rica na coleta de dados que não poderia imaginar tê-la através de entrevistas. Quando jogava na roda de conversa um assunto como uma anedota que alguém de fora havia me contado sobre alguém do CCMN eles discutiam o assunto: um poderia se posicionar concordante, os outros discordantes, quase sempre havia a argumentação de ambas as partes até a proximidade ou ao próprio consenso sobre a questão.

No jogo, na negociação entre os argumentos buscando fazer valer seu ponto de vista, acabavam dando outros exemplos quando punham o *causo* em analogia a algum outro ocorrido antes ou, simplesmente, mostravam uma lógica das relações que não estava evidenciada. Resgatavam história e falavam de suas percepções sem necessariamente recorrer ao discurso oficial que todos têm na ponta língua.

E é assim que os membros do CCMN mostram ao turista, ao visitante, a obra de Manoel Graciano e dizem que vale uns 25 mil reais com um orgulho de quem pertence ao mesmo grupo. Entretanto, quando em uma roda de conversa retomam o assunto da valorização desta ou daquela obra dizem não entender como se dá e alegam que, se fosse só pela peça, pela tipologia usada, o neto de Manoel Graciano, que faz uma tipologia igual ao do avô, estaria rico.

2.2 METODOLOGIA - ESTRATÉGIAS E TÁTICAS

Ao começar a delimitar o objeto de estudo e a forma como vamos nos debruçar sobre ele, precisamos definir a mais adequada aos nossos interesses e à nossa perspectiva de análise, bem como ao próprio objeto. Dentro das possíveis filiações metodológicas deparei-me com uma que remonta a uma longa data, esta normalmente é mais praticada do que pensada. Colocada como uma forma intuitiva do trabalho de campo, etnográfico ou não, esta linha metodológica é resgata por Becker (2008) e Katz (1994) como uma proposta chave em trabalhos de campo por eles intitulada de Indução Analítica.

A Indução Analítica, doravante chamada de IA, diz respeito a uma lógica que orienta a coleta, interpretação e apresentação de dados. Historicamente, a IA surge com métodos utilizados por John Stuart Mill e é apropriada e recebe este nome a partir de seu uso por Znaniecki, nas décadas de 20 e 30 do século XX, em pesquisas sobre a criminologia e desvio nos Estados Unidos.

Esta forma de utilização da IA, conforme feita por Znaniecki, não tardou a receber críticas pela sua tentativa de previsibilidade e universalidade. Tais críticas, realizadas por Turner, acabaram por ligar este método ao trabalho etnográfico. A partir, principalmente, da década de 1950, a IA passou a ser utilizada como forma de rastrear casos negativos em estudos de campo, casos considerados como desviantes das pré-noções acerca de algum assunto. É nesse tipo de uso que podemos citar Becker (2008), que, após explanar a metodologia com usuários de maconha, sintetiza dizendo: “O argumento essencial é de que descobrir que se suas ideias estão erradas é a melhor maneira de aprender algo novo.” (p. 245).

Entretanto, é somente no início da década de 1980 que a IA passa a ser utilizada como pressuposto de orientação em trabalhos etnográficos. Isto se dá principalmente pelo estudo de Katz (2009) acerca dos defensores públicos nos Estados Unidos. Desde então, sobretudo na

região Norte do continente americano, a IA vem sendo associada aos trabalhos etnográficos. Essa concepção tem como principal defensor o próprio Katz.

Segundo Katz (2009a), há um momento em que a etnografia se torna propícia ao uso da IA. Tal fato se dá quando a redundância toma lugar nas situações de pesquisa e o pesquisador não consegue mais diferenciar os dados em campo. A busca por dados incomuns (nesse sentido, o caso negativo) levaria a um aprofundamento da análise e maior variação dos casos analisados. Em casos de etnografias realizadas em contextos muito próximos ao etnógrafo, é delicado manter o distanciamento. Por parecer não haver mais estranhamento, a busca de um caso negativo pode mostrar novas perspectivas na análise, fazendo um diferencial na pesquisa.

Assim, a lógica da IA dependente exclusivamente da riqueza de dados e se encaixaria perfeitamente à etnografia, pois a variedade e riqueza de dados é o que define a coerência do resultado final deste método. O estilo de escrita narrativo da etnografia também é colocado como um fator caro à aproximação com a IA.

Destarte, a etnografia, pelos critérios de Katz (2009b; 2009c), deve migrar de uma pergunta inicial do “Por que” para o “Como”. Segundo o autor, o mero fato de questionar o *porquê* já delimita a resposta, intimida o questionado e não dá vazão para questões que podem surgir ao explicar como tal fato é concebido ou como ocorre, gerando resultados difusos e inesperados. O *como* permite ao interlocutor desenvolver um enredo, contar uma história que enriquece o leque de análises possíveis pelo inesperado que pode advir do que está sendo contado.

Utilizarei, então, uma abordagem que tem sido intitulada de etnográfica para realizar esta pesquisa de campo. Só que esta etnografia – que ora esboço – é diferente de um padrão clássico etnográfico, não só pela sua exposição como também pelos suportes de coletas de dados de que ela se vale. Porém, para chegar a este ponto é necessário antes questionar uma coisa essencial à prática etnográfica, qual seja, o fato de ela estar ligada a Antropologia desde suas origens. A prática etnográfica, em verdade, por vezes, assume o papel de divisor de águas entre a Sociologia e a Antropologia, como se fossem disciplinas distintas, mais pelo método de abordagem do social que pelos usos de conceitos ou objetos de estudo⁹ diferentes.

⁹ Durante muito tempo, acreditou-se, no meio acadêmico das Ciências Sociais, numa distinção pelo tipo de sociedade estudada que era diferente. Na Antropologia, as ditas sociedades primitivas ou não ocidentais sempre foram postas como foco e, na Sociologia, as ditas ocidentais e desenvolvidas, ligadas à economia de mercado industrial, entre outros fatores. Atualmente, cada vez mais estas barreiras vêm sendo derrubadas, como no caso da Antropologia at home que atualmente é discutido por um grupo de Antropólogos do Museu Nacional. Para mais, vide: <<http://nansi.abaetenet.net/>>, página pertencente ao núcleo de Antropologia Simétrica do Museu Nacional, coordenado por Marcio Goldman e Eduardo Viveiros de Castro.

Entretanto, esta realidade vem se tornando cada vez mais obsoleta. Isso ocorre graças ao uso inovador dado ao trabalho etnográfico, quer seja no campo da Antropologia ou no campo da Sociologia.

Florence Weber se destaca na atualidade pelo uso etnográfico na Sociologia e, principalmente, pela diferenciação de seu estilo etnográfico. A autora assume de maneira consciente a tentativa de distinção com outras formas do fazer etnográfico que tem origem na escuta e observação, sem o diálogo enfatizado como de supra importância pela autora. Para Florence Weber (2007; 2009), a etnografia clássica trabalharia essencialmente sob a égide da observação num estilo consagrado por Malinowski e seguido por muitos, ou seja, uma associação do trabalho etnográfico a uma *mise-en-scène* malinowskiana.

Ainda que tenha havido uma distinção crescente de espaço para a inserção na narrativa etnográfica para questionários semiestruturados e entrevistas interrogativas, Florence Weber cita que sua distinção está no âmbito do escutar.

A autora defende este posicionamento descrevendo seu trabalho como construção de interconhecimento, onde o conhecimento a ser aprendido é negociado com o conhecimento sociológico pré mente ou senso comum. Para este processo tomar corpo, a autora define uma necessária autoanálise do pesquisador para que, ao aproximar-se do campo de pesquisa, não tenha somente conceitos já pré-estruturados ou conceitos que ele acredita serem “nativos”¹⁰. Acrescento que esta autoanálise não deva ser somente ao entrar em campo para a pesquisa a fim de conhecer a si, mas é mister desenvolvê-la esporádica e continuamente com o intuito de verificar as posturas postas em prática na pesquisa.

Nesse sentido, a proposta de Florence Weber aproxima-se da descrição de uma Indução Analítica associada à etnografia tal como descrita por Katz (2009), onde se busca casos negativos, pergunta-se paulatina e continuamente acerca de suas percepções em campo. Buscar os casos negativos (proposta da IA) e autoanálise contínua (proposta de Florence Weber) ligam-se, em certo sentido

Assim a etnografia adjetivada como multintegrativa é proposta por Florence Weber (2007) como uma forma de atualizar o fazer etnográfico, onde, além da descrição classicamente utilizada no método, sejam incorporados dados quantitativos, imagens entre outros dados coletados que enriquecem a compreensão do objeto por abrir campos de possibilidades interpretativas, que muitas vezes não são pensados pelo pesquisador no campo devido à sua orientação temática específica ou por falta de dados e subsídios. Para mim, a

¹⁰ A autora lança mão do termo indígena para classificar este tipo de conceito que é compartilhado pelo grupo de interconhecimento a ser pesquisado. Optei por traduzir como nativo para atenuar um possível deslize de sentido.

ideia de uma etnografia multintegrativa assume uma linha de reflexão na coleta de dados. Entretanto, é necessário demarcar o que é a Etnografia Multi-integrativa, conforme defendida por Florence Weber (2007, p. 207):

A gente gostaria de defender aqui uma renovação da etnografia integrativa que, no processo de integrar a consideração das relações de pesquisa e de análise das interações se preocupa com analisar precisamente: 1) a complexidade da imbricação de diversos pertencimentos coletivos, 2) as significações nativas das interações ligadas às cenas sociais nas quais se situam, e 3) a construção das pessoas pelas interações e pelas coisas apropriadas. Propomos chamar de “etnografia multintegrativa”, essa sequência de totalizações parciais que se preocupa com descrever os coletivos de pertencimento, as cenas sociais e as histórias pessoais.

É nesse sentido que é retomado o pensamento de Florence Weber no âmbito de uma releitura sobre a pesquisa de campo. Vale lembrar a proximidade que o instrumental desenvolvido pela autora tem com os métodos desenvolvidos por Elias (2005). Ao explicar a metodologia utilizada no seu trabalho, peremptoriamente de campo em Winston Parva, o autor descreve que faria uso de um tipo de observação participante que levaria em consideração dados não corriqueiros ao trabalho estritamente de campo, como documentos judiciais, dados estatísticos oficiais etc. Enfim, segundo Elias (2005), o seu trabalho sobre os *outsiders* de uma comunidade suburbana de Londres foi realizado como pesquisa de campo declaradamente eclética quanto aos dados recolhidos, contudo, coerente na construção de sua análise.

A aproximação entre a sociologia de Elias e a sociologia de Florence Weber vai além do que fora descrito, do uso de diversos tipos de materiais coletados. Aproxima-se, ainda, e principalmente, dos conceitos de figuração e de processo desenvolvido por Elias.

Por figuração Elias (2011d) entende como os grupos, grandes ou pequenos, de seres humanos que compartilham formas de conhecimento, transmitindo, de uma geração à outra, através do aprendizado, compartilham seus bens e símbolos e estão sujeitos aos mesmos processos de coação social externo em maior ou menor grau.

Esta ideia de figuração cara à sociologia elisiana embasa alguns dos conceitos definidos por Florence Weber. Esta, desenvolvendo seu cabedal conceitual-metodológico parece ter fragmentado a ideia de figuração elisiana em grupos de interconhecimento, que é o equivalente ao agrupamento humano presente na ideia de figuração e cena de interconhecimento como sendo um conceito análogo à parte estrutural da figuração, sendo esta última esta faceta externa e coativa ao indivíduo que é pertencente a um grupo que compõe determinada figuração, ligando-se em uma interdependência.

Entretanto, por estar em constante movimento como um fluxo, essa figuração é uma unidade de compreensão social que é construída diuturnamente no decurso da História, é determinada de maneira não planejada por sua longa duração, ou seja, para Elias, a figuração constituía um processo social e, portanto, só seria passível de ser analisada através de seu desenvolvimento, seus direcionamentos históricos. Mas tal história é tratada por Elias como um movimento de longa duração e com tendências civilizadoras, ou seja, engendradas num plano espacial maior tal qual o processo civilizador engendrado no século XVI e que ainda hoje está em expansão para o oriente, mudando hábitos, costumes e formas de divisão de poder. Quando trata de assuntos mais específicos, histórica e espacialmente, Elias (2011d) intitula os processos sociais como especiais, como um fragmento de um processo maior que é o processo civilizador.

Destarte, conceitos como grupo de interconhecimento e cena de interconhecimento trabalhados por Florence Weber (2007; 2009) servem para melhor demarcar este objeto, que é o grupo de artesãos/artistas de Juazeiro do Norte, mesmo que, implicitamente, esteja remontando Elias. Entretanto, fui além na utilização de materiais e na forma de escrita, acrescentando orientações obtidas em Richard Price (2004) sobre a utilização das narrativas e a multivocalidade que assumem, inclusive a narrativa do pesquisador. Ou, em outrora me valendo do norte de uma *história do presente*, como diz Michael Pollak (1992; 1989) na coleta e interpretação de dados históricos, memórias e trajetórias que constituem a imagem de si. Imagens de si também trabalhada por Charadeau (2005). E, ligado ainda ao campo das memórias, filiar-me à sociologia da biografia como trabalhada por Elias (1995) e, principalmente, na obra de Gilberto de Freyre (1978; 2010).

Logo, são orientações distintas e complementares entre a postura da pesquisa em campo e a interpretação dos dados coletados em campo com dados de origem diversa, como documentos e fichas cadastrais.

Numa provável definição dessa metodologia, pode-se-lhe atribuir a definição dada em forma de orientação e truque de pesquisa por Becker (2008) de que seria uma pesquisa de campo mista, qualitativa e quantitativa. E, ainda com Becker, sem um compromisso em manter um aporte teórico rígido, uma filiação a tal ou qual autor, que impediria ampliar os horizontes de análise dos dados coletados.

2.2.1 Alavancas metodológicas

Para que a metodologia utilizada ganhe uma potência na compreensão do fenômeno visado neste trabalho, elenquei alavancas metodológicas primordiais, que são, respectivamente: a análise das imagens coletadas, os imaginários, imagens de si e sociais abstraídos dos *causos*, conversas e narrativas que me foram contadas enquanto pesquisava. Tais alavancas objetivam uma maior possibilidade de atuação na análise do fenômeno proposto – a arte. Assim, busquei nas imagens e narrativas um aporte que subsidiasse a empreitada de tratamento e análise de dados.

Não obstante, este esclarecimento é necessário para delimitar a importância que creditamos a essas chaves de análise do social. No caso das imagens, vou esclarecer a utilização de recursos audiovisuais na coleta e análise dos dados. Faço isso crendo que já não é possível pensar na modernidade sem refletir sobre o uso e os impactos que a imagem traz sobre o comportamento e construção de imaginários das pessoas.

A vulgarização e a facilidade de acesso, sobretudo da fotografia, consentiu que as pessoas se posicionassem nos momentos fotográficos de maneira a serem interpretadas e revelarem um Eu idealizado, um Eu com qual querem ser reconhecidas e lembradas, um Eu que oculte o cotidiano, o fragmentário. Entretanto, por vezes, esta própria ideia de cotidiano é manipulada nas fotografias com o intuito de passar uma imagem irreal do dia a dia, aproximando-o de um ideal, de como gostaria de ser visto. E esta manipulação pode ser feita por quem fotografa e/ou por quem é fotografado – na maioria das vezes, ambos com finalidades difusas.

Dessa forma, não poderia ser diferente o fato de que a imagem, em suas diversas formas e formatos, venha paulatinamente ganhando espaço nas ciências sociais como um recurso metodológico, instrumento de coleta de dados, interpretação e documentação da realidade social. E sendo uma metodologia como as outras utilizadas na área, constitui mais um caminho, um percurso e trajetória ao qual o pesquisador pode se apoiar, mas esta, assim como outros recursos metodológicos, é passível de contrapés e tropeços.

Construiu-se, dessa maneira, uma peleja própria da pesquisa imagética, uma peleja entre a perspectiva do observador tentando construir a foto que necessita e/ou imagina e a representação de um Eu idealizado da pessoa fotografada, do fazer artístico, enfim do observado. As fotografias analisadas neste trabalho servirão de alicerce para uma parte da construção da cena de interconhecimento, da história e memória do local onde se encontra o grupo de artistas analisados. O instrumento fotográfico serve como a captação de uma

narrativa menos poluída de ideias embutidas no grupo por outros pesquisadores, mercados etc.

Para exemplificar como a imagem se impôs na trajetória metodológica da pesquisa, peguemos o simples exemplo de que, para uma parte do grupo pesquisado, a ideia do que seja arte ou valorado como tal, é o que está mais próximo do primitivismo, haja vista estas serem as obras que os visitantes estrangeiros mais compram e/ou fotografam e perguntam algo acerca delas, além de serem as mais valoradas nas galerias que os procuram.

Na busca para perceber/compreender/descrever alguns aspectos do ato de criação e produção no processo artístico, fui surpreendido com um dos problemas que atinge a questão da utilização da imagem como método nas ciências sociais, bem como uma construção imagética identitária das pessoas fotografadas. Tal problema pode ser sintetizado como o caso da fotografia não programada, onde a tentativa é de captar a maior naturalidade possível através do momento fotográfico.

Porém, vale salientar o receio atribuído pelos pressupostos metodológicos dos usos da fotografia nas ciências sociais que são impostos a esta prática. Martins (2008), em sua obra sobre a sociologia da imagem e da fotografia, adverte-nos sobre os espaços interditos e a negociação que deve ser feita na realização de fotos das pessoas em seu cotidiano. Mas é justamente na contravenção do método que pudemos observar algumas características da construção identitária e do cotidiano das pessoas fotografadas. O próprio Martins (2008) cita que é a ruptura da ideia da fotografia como mero suporte descritivo que vai abrir ao campo das ciências sociais suas maiores potencialidades de usos e recursos.

E sobre os imaginários e imagens de si narradas? Baseando em Charaudeau (2006), acatamos a ideia de que todo imaginário almeja a verdade que essencializa a percepção do mundo em um saber, mesmo que provisoriamente, absoluto. Assim, os imaginários tanto podem ser racionalizados como os discursos-texto que circulam em instituições tanto estatais quanto privadas, lugares de ensino, lugares comuns com uma finalidade formação identitária. Porém, os imaginários podem ser in-a-conscientes e enraizados em grupos sociais e naturalmente compartilhados por todos – nesse ponto, este imaginário é mítico ou mitológico. Essa dupla construção de imaginário é observada em Juazeiro do Norte.

Para desempenhar seu papel, o imaginário tem a necessidade de materializar-se, emergir, e quando o faz é eficiente. Isso ocorre de diversas formas, em comportamentos (aglomerações, manifestações etc.) que têm por efeito dar corpo ao imaginário, na produção de objetos manufaturados e de práticas que dão ao grupo o sentimento de pertença comum e uma orientação na construção de objetos emblemáticos.

Entretanto, esses objetos enquanto arte e materializações não falam por si sós. Dessa maneira, os grupos constroem discursos diversos que dão sentido às materializações. São textos simples, expressos em documentos, causos entre outras formas, que visam à compreensão da maioria do grupo e desempenham papéis relativos ao contexto em que são empregados na sociedade. Daí qualificá-los como sendo não só discursivos, mas sociodiscursivo.

Os efeitos dessa verdade apresentada através dos discursos estão diretamente ligados à representação dos imaginários de um grupo. Logo, reagrupar discursos de valor (arte, artesanato, eu, outro, natureza, cultura etc.) que circulam e agem num grupo, é remontar o imaginário sociodiscursivo desse grupo e compreender como são estabelecidas suas relações, suas práticas e estratégias de dominação e de resistência.

Tal ideia será a constituinte de um imaginário artístico regional, fundamentada sobre um *ethos* que é próprio do artista. Esse *ethos* é retomado por Charaudeau (2006) numa perspectiva aristotélica, sendo adaptado à análise de discurso. Assim, a categoria é apresentada como a imagem do sujeito languageiro, a imagem de quem está se posicionado discursivamente.

Como imagem de si (sujeito), o *ethos* ancora-se em valores que este mesmo indivíduo reclama para si com o intuito de criar uma identidade social dele mesmo o mais abrangente possível no grupo em que está inserido. O *ethos* é assim construído por uma identidade social e uma identidade discursiva do indivíduo. A primeira diz respeito a quem é, de onde vem, valores de filiação e tradição. A segunda se origina nos valores discursivos, ou seja, valores que o legitimam ao seu propósito e o posicionam no campo da persuasão.

Todavia, Charaudeau (2006) nos remete a uma interessante questão acerca da formação da identidade social ou, como ele diz, do *ethos*, pois para o autor: “[...] entre a realidade e o potencial de percepção que um sujeito dela tem existe um processo de interpretação pela qual a realidade é construída em função da posição do mesmo sujeito e das condições de produção em que ele se encontra.” (p. 194).

Assim, podem-se conceber as representações – dentre elas as artísticas – como sendo o processo de significação da realidade originado em maneiras de classificar e de julgar. Tais interpretações são constituídas por saberes apresentados em discursos nas diversas áreas sociais. Esses saberes podem ser reagrupados em dois tipos: o de conhecimento e o de crença.

Os saberes de conhecimento podem ser exemplificados como os que compõem a razão científica. No caso específico desta análise, como um saber técnico acerca do valor venal dos objetos que produzem e do posicionamento que deve ser tomado entre artista e artesão. Esses

posicionamentos existem além da subjetividade do sujeito, pois, neles, o que funda a verdade é algo exterior ao sujeito, é toda uma ideia do que é arte em Juazeiro do Norte e o que deve ser feito para garantir sua reprodução.

Em contrapartida, os saberes de crença visam sustentar julgamentos como “verdades”. A delimitação desses saberes é porosa, opaca e, muitas vezes, os sujeitos se valem dessa porosidade com uma finalidade estratégica, apresentando um tipo de saber no lugar do outro. Ou seja, apresentam uma verdade de crença como uma verdade de conhecimento.

Pode-se, então, falar de um discurso da arte específico de Juazeiro do Norte? De uma formação discursiva em que os sujeitos não têm, mesmo eles, uma maior transparência das posições que ocupam? Ou podemos dizer que seu *ethos* é construído justamente desta opacidade?

Em face ao que fora dito, partirei dessa guisa metodológica norteadora que visa compreender o posicionamento, relações, percepções e representações de um grupo de interconhecimento específico (artistas/artesãos que compõem o Centro Cultural Mestre Noza em Juazeiro do Norte, Ceará) para analisar, os processos de artificação, o fazer artístico dos artistas/artesãos em suas práticas materiais e simbólicas.

2.2.2 Cartografia dos dados

Cada parte da pesquisa traz um norte que aponta a direção para a devida coleta de dados utilizada para a análise a que se propõe. Esse norte só aponta a direção, pois, em cada capítulo, será feita a definição do dado a ser utilizado (sendo que cada parte é constituída de alguns tópicos). Há, destarte, uma variedade na natureza dos dados, entretanto, a variedade e diversidade não deve ser vista de maneira negativa, já que há um zelo em manter a coerência necessária que torne possível agrupá-los numa parte específica. Ressalva-se ainda que, apesar de agrupar dados em partes distintas, o uso do material coletado não é excludente entre as partes, ou seja, um tipo de material utilizado em uma das partes pode ser utilizado em outra, o que ocorre, de fato, é uma preponderância à utilização de um tipo de dado, como a fotografia, por exemplo, mais que de outro num capítulo ou em uma parte.

O *corpus* de pesquisa é composto por narrativas, narrativas espontâneas, *causos*, mitologias da arte e de sua feitura. Também enquadro, dentre os dados para análise, as fotografias – de autoria própria (primárias) e de autoria de outros (secundárias), as filmagens (vídeos documentais ou etnográficos e entrevistas) primárias ou secundárias, trabalhos anteriores que fazem parte da bibliografia com uma finalidade comparativa, principalmente as

obras etnográficas, históricas e biográficas, entre outras, ligadas à área das ciências sociais e, especificamente, a Juazeiro do Norte.

Uma das partes mais profícuas da coleta de dados para esta pesquisa foi encontrada na ficha de cadastro do próprio CCMN, pois, a partir dessas fichas, foi possível observar quais são as características mais valorizadas na categorização do tipo social (artesão ou artista) e de produção dos seus bens (escultura ou objetos em palha), por exemplo. Tais fichas tornaram-se, além de um dado para análise, um método de analisar uma forma específica de divisão social de mundo.

Por fim, matérias de jornais (principalmente do *Diário do Nordeste*, por ter um caderno voltado para notícias do interior do Estado, o *Regional*), revistas como a da “Casa Cor” que durante uma exposição evidenciou o trabalho dos artistas do CCMN, documentos diversos, como fichas cadastrais (do Centro Cultural Mestre Noza, da Associação de Artesãos Padre Cícero), diários oficiais (como o edital que permitiu o Centro Cultural tornar-se um ponto de cultura ou a lei que destina uma verba do município ao projeto meninos do Horto), catálogos (como o da galeria de arte Brasileira, em São Paulo, e o da Ceart), entre outros.

Quanto ao *locus*, pode-se delimitá-lo ao CCMN e, num sentido mais amplo, a Juazeiro do Norte, priorizando antes o objeto de arte em si e o grupo de interconhecimento pesquisado em contraponto à questão geográfica. Assim, há entrevistas, conversas e narrativas que se passam em locais distintos ao CCMN, locais como: o mercado central de Fortaleza, a feirinha da Beira Mar de Fortaleza, a CEART (localizada na Praça Luíza Távora, na Av. Santos Dumont, em Fortaleza), a Casa Cor (evento de decoração esporádico que acontece nas principais capitais do Brasil – neste caso, refiro-me ao evento de Fortaleza), entre outras.

O que importa no *locus* não é tanto a sua localização, seu espaço geográfico – reafirmando, assim, o que já foi dito –, mas sim a sua ligação efetiva, sua espacialização sociotemporal com o grupo pesquisado. O que importa mais para uma pesquisa como esta nesses espaços sociais diversos é a capacidade de modificar as interpretações, significados e significantes acerca do grupo e de sua produção artística.

2.2.3 Orientações e filiações

Para realizar a pesquisa que ora é apresentada, foi necessário fazer um balanço da produção nesta área de estudo a fim de levar a termo a observação proposta, pois as artes, nas Ciências Sociais, sempre foram tratadas de forma controversa ou, no mínimo, interdisciplinar. A questão social da arte não é tão longa dentro da tradição sociológica, econômica ou

histórica social. Tal objeto de pesquisa remonta a uma longevidade maior no seio da Filosofia e da Antropologia e seus desdobramentos, como a crítica de arte e a Arqueologia. Na Filosofia, esta questão fora sempre tratada como uma disciplina própria que não pressupunha ligações maiores com outros aspectos da conduta humana. Assim, a Estética, depois de se desvincular da Ética, não mais abordaria questões valorativas (Belo/Feio) ou morais (Bom/Ruim), passando somente importar-se com o constructo artístico em si, como sistema fechado autorreferenciado.

Contudo, o mote deste estudo não permite tamanha abrangência. A pesquisa se limitará à revisitação do tema e a forma como tem sido tratado apenas através do prisma da Antropologia e da Sociologia, separadas ou em diálogo. Portanto, de antemão, não serão feitas menções a obras de crítica da arte ou teoria estética.

O intuito desta parte da pesquisa é fazer uma panorâmica, o que os cientistas da informação e os americanos de uma forma geral costumam chamar de *overview*, ou seja, uma visão geral das obras que embasam estudos nesta área e o que tem sido produzido na academia sobre o que se pretende estudar, em questões teóricas e empíricas. É saber como essas questões teóricas tornam-se coações socioacadêmicas, através do histórico do conhecimento produzido na área, e quais as escolhas possíveis.

Há duas obras que dão vazão ao questionamento organizacional de quem disse o quê, em se tratando das análises sociológicas ou, melhor dizendo, sociais da arte. São: a obra *Sociologia da Arte*, de Natalie Heinich, com publicação datada de 2001 em seu original francês, e um artigo de Ilana Goldstein, intitulado *Arte em contexto: o estudo da arte nas Ciências Sociais*, datado de 2008, mesmo ano de tradução do referido livro de Heinich para a língua portuguesa no Brasil.

2.3 O ESTADO DA ARTE NAS CIÊNCIAS SOCIAIS

Em recente obra, Heinich (2008b) faz uma divisão das correntes de estudos sobre arte na Sociologia. Nessa divisão, são utilizados aspectos temporais, metodológicos e conceituais para definir onde se pode situar, ao menos por aproximação, cada corrente de cada autor que lhe faça jus. Nas palavras da autora: “[...] podem-se distinguir três principais tendências, em que se cruzam gerações intelectuais, origens geográficas, afiliações disciplinares e princípios epistemológicos.” (p. 26).

Centrada neste modelo heurístico de aproximação entre autores que poderiam sugerir a criação de gerações, Heinich desemboca sua divisão das formas de fazer Sociologia da Arte

em três principais correntes geracionais, quais sejam: primeiro a *Estética sociológica*, seguida da *História social* e, por fim, a *Sociologia da pesquisa*.

A primeira geração, intitulada por Heinich (2008b) como *Estética sociológica*, pode ser sintetizada como sendo aquela em que seus autores se debruçaram sobre o elo entre sociedade e arte, superando o binômio tradicional da obra-autor. Essa geração, tipicamente de tradição germânica e com um viés especulativo, foi o primeiro passo para a entrada nas universidades da sociologia da arte, deixando esta de ser apenas foco de estudo filosófico ou crítico. Na primeira geração, segundo a autora, destacam-se os autores marxistas e os primeiros historiadores da arte preocupados com o viés social da obra.

A fase da *História social* é apresentada como sendo a segunda geração de estudos acerca da arte na sociologia e é datada, segundo a autora, a partir da segunda guerra mundial. Nesta geração os autores primavam mais pela empiria que na anterior. Esta geração teve seu foco principal de desenvolvimento na Inglaterra e Itália e a preocupação central estava concentrada na questão da arte na sociedade e não na relação autor, obra e sociedade. Esta geração buscava a contextualização ante a teorização almejada pela geração anterior. Contextualização esta que, num sentido histórico, produziu um legado considerável em documentos e títulos.

Por fim, a terceira e última geração informada por Heinich é a nomeada de *Sociologia da pesquisa*. Nesta, como o próprio nome conceitua, há uma tentativa de compreender a arte cientificamente, através de um aparato metodológico que recorreria à estatística e à etnometodologia. Esta geração desenvolveu-se de maneira central na França e nos Estados Unidos, demonstrando uma vasta habilidade na condução da pesquisa empírica, não mais centrada no passado ou em arquivos, mas buscando compreender a arte como sociedade, compreendendo que o que interessa nesse tipo de pesquisa não é nem interior à arte (como na primeira geração), nem sequer exterior (seu contexto como na segunda geração), interessa o que ela produz e o que a produz. Enfim, estudos concretos de situações, abandonando os valores e a metafísica. É nesta última fase onde estão alocados, segundo a autora, os trabalhos marco de Bourdieu, Becker e dela própria, Heinich.

Heinich (2008b) se põe como uma divisora de águas, trabalhando sobre a égide da pesquisa, mas com uma nova agenda de observação e desenvolvimento teórico metodológico. Esse fato lhe rende uma proposição, ao fim de sua análise, de uma quarta geração baseada em critérios pragmáticos que romperiam com a crítica bourdesiana da sociedade e dos valores de dominação que são impostos e apreendidos. Para Heinich, estabelecer de antemão uma lógica da dominação é antes de qualquer coisa esvaziar a potencialidade de conseguir obter

resultados difusos, atribuindo-lhes sempre valores estéticos, que são reproduzidos em tempo e espaço socialmente, um caráter elitista e hierarquizado. Para a autora, as gerações acima citadas incorrem no erro do *reducionismo*, quer seja de reduzir a arte à sociedade ou vice-versa. Este reducionismo será o alvo da sociologia da arte tipicamente heinichiana, como veremos adiante.

Para Heinich (2008b), ainda há de se considerar a obra de Roger Bastide, que, através de seu livro *Arte e sociedade*, de 1945, coloca-se como um caso a parte, posto que, tendo pertencido historicamente à primeira geração, sua sociologia rompe com as ideias de uma estética social da primeira geração, colocando-se de maneira intergeracional.

Para que tenhamos ideia de como o pensamento bastidiano pode ser considerado de vanguarda, este livro voltou ser publicado em 1977 e em 1979 (mesma época em que Bourdieu desponta com seus estudos sobre a morfologia dos públicos de arte na França, obra por sinal, que Bastide tece observações ao final do livro) sem ter sido feita qualquer alteração ou revisão de conteúdo. O próprio Bastide, como descrito a seguir, acreditava que se fosse necessário fazer mudanças seria melhor lançar outra obra.

A questão da arte fora trabalhada por Bastide assim que chegou ao Brasil. Sua abordagem lhe rendeu espaço em jornais e trabalhos, como o que demonstra a construção mítica do artista e/ou como se dá a formação de uma determinada escola artística em função das limitações da sociedade¹¹. Neste caso, Bastide analisa a construção mítica do Aleijadinho, desconstruindo o protótipo historicamente montado de um homem doente que trabalha só e não tinha instrução. Além de provas cabais de que o Aleijadinho, na realidade, não era aleijado – demonstrado através de assinaturas e recibos onde ele havia escrito ou calculado algo.

Por fim, é da reunião do conhecimento construído por essas análises em função de uma disciplina ministrada na USP, que surge o livro intitulado *Arte e sociedade*, anteriormente comentado.

É assim que a própria Heinich (2008b, p. 63-64) atribui a Bastide um recorte de vanguarda, um percussor das sociologias de pesquisa que considerem a arte enquanto forma de sociedade, que impede de lhe alocar de maneira inteira em alguma dessas gerações, fazendo até mesmo com que a autora considere a obra bastidiana digna de revisitação e melhor aproveitamento.

11 Um exemplo é seu artigo em parceria com Pierre Verger, intitulado “Variações sobre a porta barroca”. *Novos Estudos CEBRAP*, 75, julho 2006 p. 129-137.

Através do balanço feito por Heinich, podemos propor os principais representantes que perpassam esses conceitos de geração e seu reflexo na sociologia da arte produzida no Brasil. Dentre esses autores, nos deteremos a trabalhar com as teorias de Bourdieu, Becker e da própria Heinich, sendo estes representantes diversos da terceira geração, qual seja da pesquisa em sociologia da arte.

Há duas obras de Foucault que merecem ser lembradas, relidas aos que trabalham com a Sociologia da arte. A primeira, *As palavras e as coisas* e, a segunda, *Isto não é um cachimbo*. Em ambas, o autor desconstrói a ideia de um valor absoluto do que seria arte, discorrendo sobre como o poder de enunciação do discurso influencia na percepção que a sociedade tem do que pode ou não ser considerado artístico. E ele vai além, quando qualifica que uma obra de arte, como *As meninas* de Velásquez, pode determinar qual a posição da arte para uma determinada sociedade. Neste último caso, Foucault debruça-se sobre a visão de um artista sobre a realeza num determinado período de transição histórica, período de enfraquecimento da forma de governo monárquica e de autonomização da prática artística.

No Brasil, as obras foucaultianas não tiveram um aproveitamento tão denso no campo dos estudos sociológicos da arte. Foucault tem sido mais aceito – e suas teorias mais movimentadas – por estudiosos do campo das práticas de coesão e coação (disciplina e controle social), pelo conceito de microesfera de poder e/ou micropolítica, bem como por áreas que desenvolvem seus programas em torno da subjetividade, sexualidade etc. – estes últimos mais caros à prática psicológica social que sociológica. Entretanto, no Brasil há uma pequena escala de autores, em sua grande maioria oriunda das áreas da linguística, que se detém sobre a questão da autoria das obras como aspecto da produção artística entre outras formas de questionar o que é arte por quem a faz. A chave para a compreensão do que é arte, para a teoria foucaultiana, tem sido a sua obra sobre a análise do discurso que, em última instância, é uma arquitetura de seu projeto intelectual e reafirmação de suas ideias.

Contemporânea à obra de Foucault, a obra de Pierre Bourdieu é um dos pilares fundamentais no estudo sociológico da cultura e da arte por incluir em seu programa de estudo dados de pesquisa de campo menos especulativos, num possível caminho à objetividade científica. Pode-se perceber que é comum a ambos a atividade de desconstrução-reconstrução (por vezes, do próprio trabalho) do que é dado como um fato socialmente imposto, sem a intencionalidade dos agentes.

Em recente artigo, Goldstein (2008) faz um balanço desses principais autores, seguindo o programa de Heinich ([2001], 2008) e de Furio apud Heinich (2008), e amplia a perspectiva bibliográfica desses autores ao campo antropológico, como também o fizera

Ciarcia (2001) e Price (2007), que abriram um leque de negociação entre as duas perspectivas teórico metodológicas da arte. Entretanto, ater-me-ei ao diálogo com Goldstein por acreditar que no referido trabalho há o sumo de ambas as perspectivas ora apresentadas. Porém, irei adiante ao incluir neste levante os reflexos dessas teorias na produção sobre a arte no Brasil, ao menos através de alguns exemplos de influência bibliográfica para este trabalho. Além disso, incluirei o conceito recorrente da *artificalização* na obra de Shapiro (2007) e a ideia de uma pluriatividade ou trabalho parcial com arte de Florence Weber (2009), que a liga à Shapiro.

Segundo Goldstein (2008), a obra de Bourdieu que trata da arte faz um avanço ao questionar a pré-condição individual para o aproveitamento estético. Assim, a autora informa que a ideia de uma construção social do olhar é possível e deve seu crédito a uma obra marco na bibliografia bourdesiana, ou seja, *L'amour de l'art*. Indo além, Canclini (2006a) põe sobre essa perspectiva bourdesiana a alcunha de “sociologia do gosto” ou “da recepção”. É através dessa ideia que constituirá sua crítica à obra de Bourdieu, replicando-lhe o estudo feito em museus na França (sobre as práticas culturais) em terreno mexicano. Para Canclini (2006a), Bourdieu esvazia o potencial de construção de um olhar próprio do observador ao deixar escapar que o gosto pela arte pode acontecer de outra forma que não a formalmente imposta de maneira contemplativa.

Goldstein (2008) continua sua análise ao cabedal bourdesiano afirmando que ainda se pode perceber mais um avanço a ser atribuído ao método do autor. Tal avanço estaria na construção dos conceitos de *habitus* e de *campo*. O primeiro, Bourdieu colocará em movimentação em sua obra *A distinção* (2008) e o segundo em *O poder simbólico* (2005). Para a autora, este repertório teórico metodológico é sintetizado em *As regras da arte* (1996), com o estudo do campo literário através da obra de Flaubert.

Contudo, Goldstein (2008) deixa de fora de sua revisão um marco na obra bourdesiana, *Un Art Moyen* (2007), feito sob encomenda pela produtora de insumos fotográficos Kodak. O autor consegue, nesta obra, demonstrar como se dá um processo de construção de relações sociais através do suporte artístico da fotografia, como seus usos transformam as relações e como estas relações podem impactar o desenvolvimento da linguagem artística. Assim, Bourdieu¹² consegue avançar no plano metodológico para a

¹² Dentre os autores que compõem este panorama bibliográfico, Bourdieu pode ser considerado o que mais influenciou a produção de obras sociológicas sobre as artes no Brasil. A maioria dos trabalhos que versam sobre esta temática recorrem à obra de Bourdieu, quer seja através do conceito de *habitus*, como na tese de Kadma Marques Rodrigues (2006), quer na reconstrução de um campo literário, como nas obras de Andréa Borges Leão, ou na ideia da construção de uma elite intelectual e da reprodução de sua dominação simbólica, como em obras

compreensão da formação e transformação da morfologia social através da arte (MARTINS, 2008). Uma possível resposta a quem credita a sua teoria à estática da dominação que fecha as relações a círculos viciosos difíceis de serem transpostos. Nesse caso, basta a fotografia e tudo sofre mutações que não são de pronto previstas numa estratégia de dominação simbólica.

Outro autor, da mesma geração de Bourdieu, que desenvolveu pesquisas importantes na área da arte é Howard Becker. Ao falar da sociologia de Becker, Goldstein (2008) remete logo o leitor ao “interacionismo simbólico”. Não que o autor o siga de maneira doutrinária, mas pelo fato de que sua carreira esteja ligada a esta corrente sociológica amplamente difundida nos Estados Unidos¹³. Segundo Goldstein (2008), esse pertencimento fez com que Becker desse um salto no tipo de obras que estavam sendo feitas na área da sociologia das artes, posto que, ao se valer dos métodos do interacionismo, Becker percebeu que a arte não pertence e nem deve ser vista somente sob a ótica do artista, mas, ao contrário, há todo um conjunto de relações sociais, todo um agrupamento de pessoas que trabalham em convencionar o que é arte. Para Becker (2009), o que mais importa no caso da arte, então, é saber como definir as relações que constroem o que intitulamos arte, o que vai de encontro à sua teoria da ação coletiva (BECKER, 1977) e rompe, em alguns aspectos, com o interacionismo clássico (KATZ, 2000).

No prefácio da edição de 25º aniversário da obra *Art Worlds* (2009), Becker mostra uma possível influência europeia em seu trabalho, algo que é oriundo dos trabalhos de seus mentores Hughes e Blummer. Afirma que ao começar a trabalhar em um livro sobre a arte, tendo em vista o pobre cenário que a temática apresentava mundialmente e mais ainda em seu país, recorreu a algumas produções francesas. Becker afirma que, apesar de ter tomado conhecimento da vasta obra de Bourdieu, o que mais lhe chamou a atenção foi a obra de Raymonde Moulin, para ele uma etnografia primorosa.

Esta afirmativa leva a compreensão de outra questão primordial para a sociologia de Becker: a de que os dados determinam a teoria, não no sentido de uma etnometodologia, tal qual Garfinkel utiliza, mas como numa *indução analítica* ou tabelas de verdade, como queria o autor, que propõem casos verificados em campo. Encontrando o caso, busca-se o que mais o

de Sérgio Micelli e de J.C. Durand. Bourdieu influenciou ainda muitos autores no mundo inteiro. Seu conceito de campo artístico talvez seja, até então, o instrumento heurístico mais utilizado para compreensão da atividade artística – o que pode ser notado pela quantidade e diversidade de seus usos, como demonstrado por Wacziarg (2005).

¹³ Becker é um dos expoentes da Sociologia norte-americana tendo desenvolvido trabalhos de suma importância em áreas diversas como sociologia da saúde, sociologia do crime ou dos desvios e sociologia das artes.

diferencia, o que é mais singular ao caso, e daí se modifica a teorização anterior. Um processo contínuo e historicizado.

Becker tem sido pouco utilizado no Brasil na construção de pesquisas que enveredem pelo campo da arte. É, na maior parte das vezes, citado em revisões bibliográficas, colocando-o no patamar de mais um interacionista simbólico, o que esvazia seu potencial analítico e explicativo por considerá-lo, às vezes, como (a)histórico ou por isolar o caso estudado do contexto social que lhe é inerente.

A proximidade com os estudos de Becker no Brasil, assim como em Foucault, deu-se pelo prisma de sociologia dos desvios. Através da ideia de *outsider* o autor tem sido constantemente utilizado em trabalhos que versam sobre o assunto do controle social. Destarte, é comum ver Becker citado em trabalhos sobre violência, exclusão social, situação de risco etc. Em verdade, até estudos da área de saúde têm feito maior referência à obra de Becker, principalmente a obra sobre os estudantes de medicina e seu comportamento quanto aos pacientes ou os estudos sobre a ação coletiva num serviço de atendimento de urgência em eventos de grande público.

Entretanto, há alternativas às obras bourdesiana e de Becker que vêm ganhando espaço nos estudos sobre as artes. Uma das mais profícuas é a obra de Natalie Heinich¹⁴, ex-orientanda de Bourdieu, que seguiu os passos de outros ex-orientadores e se pôs a questionar, não de forma excludente, mas com o vértice da complementaridade, a obra do antigo tutor intelectual.

Para Goldstein (2008), ao fazer isso Heinich envereda numa tripla definição do fazer artístico na contemporaneidade. Essa temporalidade é indiferente na realidade quando se trata da observação, já que Heinich trabalha desde processos sociais de longa data, como a construção social ou mitificação de um pintor como Van Gogh, até questões atuais, como a rejeição à obra de arte moderna. O fato é que a partir dessa movimentação temporal Heinich, segundo Goldstein (2008), estabelece a sua tripla definição: a primeira diz respeito à

¹⁴ Heinich desponta como uma autora de vanguarda para os trabalhos de pesquisa sobre arte no Brasil. A área sempre teve uma maior vazão do programa bourdesiano de estudo com a movimentação de seus conceitos como *campo* e *habitus*. Tomemos como exemplos desta utilização de Bourdieu o trabalho de Kadma Marques Rodrigues (2006,) já citado, ou ainda o de Andréa Borges Leão. Entretanto, esta última tem desenvolvido em seus últimos escritos uma ponte entre a noção de campo e uma típica sociologia da singularidade heinichiana (LEÃO, 2008). Dessa forma podemos afirmar que a obra heinichiana vem traçando uma abertura progressiva nas paragens brasileiras. O grupo de estudos TRANSE da Universidade de Brasília e, principalmente, o professor João Gabriel Teixeira (2006 e 2008), que pertence ao grupo, defende esta perspectiva em suas publicações mais recentes. Além dos autores supracitados, podemos atribuir aos trabalhos de Lígia Dabul realiza um intermédio entre a Sociologia e a Antropologia, valendo-se tanto de Bourdieu, Elias e Heinich bem como de Turner.

predominância da questão estética sobre as demais; a segunda seria a originalidade; a terceira, a questão da legitimação da assinatura.

Goldstein (2008) ainda ressalta a preocupação de Heinich no estabelecimento dos valores e mapeamento de todos os discursos possíveis sobre determinado aspecto dito artístico, contudo, a autora deixa uma lacuna, pois esta perspectiva heinichiana é justamente o ponto de ruptura entre a sua obra e a de Pierre Bourdieu, posto que a meta de Heinich é a busca de uma sociologia extremamente descritiva aos moldes de uma objetividade, de uma neutralidade axiológica weberiana, a fim de escapar ao normativismo que acusa Bourdieu de praticar. Normativismo exposto na valoração *ex ante* dos processos analisados segundo a própria Heinich ([2001], 2008). Heinich se junta a Luc Boltanski para, em seu projeto de construção de uma economia das generalidades ou equivalência, desenvolver o mesmo em sua obra sociológica artística.

Assim, a própria Heinich define que seu interesse maior está no fazer sociológico geral e não no fazer artístico e que, portanto, a arte serviria a ela como um sintetizador de relações sociais ulteriores que gostaria de compreender e expor (HEINICH, 1998). Há ainda outro ponto que, apesar de toda exemplificação em seu levantamento bibliográfico, Goldstein (2008) deixa escapar. A última definição heinichiana, a da assinatura da obra, não é simplesmente uma assinatura, como a observada por Foucault, ou pelos estudos feitos acerca dos *ready-made*, como os de Duchamp. Na sua analítica das assinaturas, Heinich passa a adentrar o caminho da *artificalização*, *locus* onde está encampando suas pesquisas atuais, conforme demonstra em suas últimas produções (HEINICH, 2009).

A movimentação desse conceito pode ser observada em um dos livros marcos da obra de Heinich (1993) onde a autora descreve o processo percorrido de um pintor até se tornar artista, um processo de artificialização. Talvez seja este o momento em que a autora se aproxime mais dos regimes de singularidades, como exposto em Elias (1995).

Tratando-se de Elias, é preciso discorrer algumas linhas sobre a obra diferencial, principalmente a exposta em seus dois livros que versam mais sobre o assunto: *As peregrinações de Watteau à ilha do amor* e *Mozart: sociologia de um gênio*. Antes é necessário entender sua área de pesquisa na época.

Conforme a apresentação feita por Hermann Korte em Elias (2005), no início dos anos 1980, Elias estava às voltas com o que chamava de “cânones sociais em antagonismo e transformação” (p. 10). Nessa época, suas pesquisas debruçam-se na passagem de um tipo de ordem social para outro e seu método de observar essa questão era descrever tal transição, particularmente em indivíduos que refletissem tanto o passado quanto a novidade, que

convergissem este momento dicotômico típico de uma transição. O mais conhecido resultado dessa empreitada foi o seu livro sobre Mozart, onde descreve a tentativa de transição encarada por ele para sair de seu estado de artista dependente da aristocracia e tornar-se um compositor profissional e autônomo.

Assim é possível compreender a influência de Florence Weber (2009), outra autora que segue a trilha elisiana como Heinich. Debruçada na questão da arte, Florence Weber analisa sua produção como trabalho parcial de operários de uma região industrial da França. A transição que enfatiza em suas pesquisas não é de cunho histórico, como demonstramos ocorrer em Elias, mas sim entre espaços sociais distintos, não deixando de ser processual, num contínuo que não pode ser compreendido isolado dos demais aspectos das vidas dos indivíduos observados, como os processos descritos por Elias.

Neste caso específico, há uma guisa de compreensão para alguns processos que ocorrem no Cariri cearense. Em sua pesquisa, Florence Weber constatou que a atividade artística estava relacionada a uma forma de expressão do potencial produtivo e de exercício da liberdade que os operários não encontravam na fábrica. Tal trabalho parcial, além de lhe servir de complemento de renda, servia como construtor de uma identidade de diferenciação entre os operários, como um sistema simbólico paralelo em que ocorria uma reorganização valorativa dos membros do grupo¹⁵. Ora, mas qual arte é feita por estes operários? Florence Weber debruça-se para identificar uma correlação entre o trabalho apreendido na fábrica e o tipo de arte que é feita por estes profissionais, assim, um torneiro mecânico produz esculturas usando torno, maçarico e outras ferramentas de seu dia a dia, além de utilizar matérias primas, como porcas, placas de metal, entre outros, para a produção de suas peças. Isso remete à obra de Shapiro (2007), principalmente quando a autora discorre sobre a pluriatividade como sendo um dos fatores que levam ao processo de *Artificalização*, citado na introdução deste trabalho.

Face ao que foi dito, tanto Foucault como Bourdieu, Elias, Becker e Heinich, bem como as teses aqui citadas feitas a partir da leitura destes autores e a maioria dos sociólogos que se debruçou sobre as artes, se refere às sociedades ocidentais – com a exceção de Bastide. A Antropologia, ao contrário, desenvolve seu cabedal na pesquisa sobre a arte, tida como não ocidental ou como primitiva ou primeira. Fica evidente uma clivagem entre Antropologia e

¹⁵ Este caso descrito na etnografia de Florence Weber é fácil de ser percebido no Brasil através de alguns exemplos como o do professor que é inquirido pelo aluno: *o senhor só dá aula ou trabalha com alguma coisa?* A situação é verossímil à descrita pela autora no caso dos operários que não deixam a fábrica por creditar àquele local seu *locus* de trabalho.

Sociologia. Dá-se, então, uma primeira peleja a ser resolvida de forma teórica e metodológica, já que a arte em Juazeiro não pode ser considerada nem somente ocidental, nem puramente primitiva.

Para tanto, há um ponto de convergência a ser afirmado aqui. Trata-se da ideia de artificação, da transformação da não-arte em arte – objetos variados, como o artesanato, por exemplo e, neste caso especificamente, independe se o objeto a sofrer esta transformação é ou não ocidental. Pode-se, através deste conceito, ir da apropriação de algum artefato indígena como arte até a decomposição ou des-artificação de um objeto que antes poderia ser considerado arte em não-arte. Esta perspectiva de pesquisa tem como obras primeiras alguns artigos feitos por Roberta Shapiro na França e impulsionaram um novo movimento de compreensão e de entendimento da arte e têm sido utilizados e comentados por autores diversos, como é o caso de Heinich, que agora passa a pautar parte das suas discussões embasada neste conceito.

Já na literatura antropológica, as ligações com a arte remontam a longas datas e permearam as obras de alguns clássicos da disciplina. Goldstein (2008), que anteriormente serviu de contraponto na construção de referencial para a relação arte e sociologia, também realiza um balanço sobre a produção na área da Antropologia relacionada à arte.

Entretanto, vale a pena ser dito que a autora se limita a produções clássicas de forma assumida, como é o caso da obra de Franz Boas, que desenvolveu estudos pioneiros nos Estados Unidos e Canadá, descrevendo ainda o marco que representou para a disciplina a obra de Geertz e sua análise dos significados estéticos, oriundos de uma cosmologia diferente da ocidental. Por fim, a autora desemboca em uma obra mais recente que serve de divisor de águas para a Antropologia: a obra de Alfred Gell, em sua perspectiva de agenciamento da arte. Assim, segundo Goldstein (2008), Gell atribui à arte uma nova constituição, o objeto passa a ser motivo de ação do observador, ou seja, geraria atitudes diversas e nessa interação residiria o foco do estudo artístico.

Há ainda outros dois autores que merecem atenção e foram devidamente lembrados por Goldstein (2008) em seu balanço da produção antropológica sobre a arte. O primeiro é Lévi-Strauss. A autora elenca dois posicionamentos principais que são diferenciais na obra de Lévi-Strauss. Para Goldstein (2008), Lévi-Strauss estabeleceria uma distinção entre a arte “primitiva” e arte ocidental dizendo que a primeira teria o valor comunicativo de um sistema organizacional para dada sociedade, enquanto a arte aos moldes ocidentais seria representativa. O segundo fator é uma questão de recepção. Para Lévi-Strauss a arte

“primitiva” seria de recepção coletivizada, enquanto a arte ocidental mantém padrões de recepção individualizados.

Acerca de Lévi-Strauss, é interessante observar a reverberação que a ideia de sistema teve no Brasil, principalmente após o lançamento do seu artigo sobre as máscaras. Este artigo foi dissecado por Roberto Cardoso de Oliveira (1983) e é referência em citações sobre complementaridade, já que as máscaras estudadas completavam-se criando um sistema imaginário (como o diurno e noturno), algo visto, por exemplo, no Pierrô e Arlequim do carnaval ocidental.

Retomemos Goldstein (2008). A autora finaliza seu apanhado demonstrando a concepção de arte conforme desenvolvida pelos estudos de Overing. Relembra que, para Overing, a arte, conforme é tratada no ocidente (esteticamente), é uma invenção burguesa e não corresponde às várias formas de objetivar a arte, posto que ela pode ser traduzida por diversas práticas, como pintar o corpo de um guerreiro, realizar um ritual etc. Neste caso específico, vale ressaltar que as ideias de Overing são representadas no Brasil por Lagrou em sua pesquisa da pintura corpórea dos Kaxinawa, que significa arte para eles e também representa sua organização de mundo.

Ainda é necessário ressaltar os trabalhos do casal Richard e Sally Price e suas tentativas de compreender ou estabelecer uma ponte entre a arte primitiva e a concepção ocidental, etnografando essa relação nos mais diversos ambientes. A própria Sally Price passou uma temporada no Brasil onde desenvolveu algumas coletas de dados e influenciou algumas personagens centrais da Antropologia da arte, como a já citada Els Lagrou e Glaucia Villa-Lobos.

Ultrapassando os limites das disciplinas trabalhadas como coirmãs por Goldstein (2008) na área das Ciências Sociais, nesta pesquisa também foram utilizadas abordagens e reflexões oriundas de áreas próximas da Sociologia e que não são utilizadas de maneira comum na área específica da arte. É o caso das reflexões feitas por Elster (2009), principalmente em sua obra *Ulisses liberto*. Elster, um filósofo político, é reconhecido por suas reflexões acerca da ação social, onde defende a ideia de uma ação racional, mesmo que tal racionalidade seja tomada como uma lógica que opera de forma diferenciada da que é consagrada pelo paradigma moderno. Assim, Elster (2009) antevê entre atitudes ditas como emocionais a utilização de um tipo de racionalidade específica, por vezes com tomadas de decisão feita anteriormente já no intuito de manter o controle das condutas em momentos de emoção.

Os controles que Elster descreve também aparecem como mecanismos sociais, que condicionam os indivíduos a determinado tipo de ação e condicionam suas opções ao que é estabelecido socialmente como racional e lógico, orientando, assim, escolhas individuais. Tais controles aparecem em obras mais recentes, emoldurados sobre um viés de teoria, que o autor intitulou de *teoria das restrições*. Nesta teoria, Elster (2009) se encarrega de demonstrar como a sociedade impõe restrições, que podem ser irrestritas, ou seja, incidir sobre todos os membros, e como dentro da gama de restrições o indivíduo pode escolher a quais estará ligado; a isto o autor chama de *pré-compromisso*.

É da relação entre as restrições e pré-compromissos que Elster (2009) vê o desenvolvimento da obra de arte, onde os artistas desenvolvem estratégias de subverter parcialmente alguns pontos de restrição na sua área de produção. Esta abordagem é interessante para compreender como a transição de um produto do artesanato para a arte tem uma parcela significativa da autoconsciência do produtor do que está fazendo, dos limites que está ultrapassando ou reiterando, se for o caso.

Por fim, esta pesquisa utiliza das novas vertentes da economia sob a égide da economia criativa. Aqui, esta abordagem é movimentada pela discussão de valor material e valor estético, desenvolvida por um dos seus autores mais expressivos, David Throsby (2010). Esta vertente da Economia Criativa apresenta uma abertura para novas discussões e perspectivas para a Sociologia da Arte.

São estes autores e seus percursos de pesquisas que, em maior ou menor intensidade, coagiram de alguma maneira o trajeto de pesquisa e análise dos dados que ora é apresentado. A utilização de alguns desses autores citados representa um diferencial, uma alternativa, aos estudos na área da Sociologia da arte feita no Brasil, ao mesmo tempo em que representa as coações e condutas que foram impostas ou autoimpostas na concretização desta pesquisa.

2.4 O ESTADO DA “ARTE” DE JUAZEIRO DO NORTE

Fazer um balanço bibliográfico sobre uma determinada área das humanas e sociais, principalmente na Sociologia, significa ver o estado da Arte. Sendo assim, pode-se, por inferência, pensar a produção acadêmica como uma arte e, em se tratando de um balanço da arte sobre Juazeiro do Norte, não haveria porque este balanço bibliográfico não constar neste breve levantamento sobre a arte e artesanato na supracitada cidade.

Em suma, a pretensão é realizar o balanço e revisão bibliográfica do *locus* e o que já motivou até então várias produções na área das Ciências Sociais. Percebe-se, entretanto,

através deste levantamento, que Juazeiro do Norte, enquanto *locus* de estudo nas Ciências Sociais, tem um recorte privilegiadamente religioso e, em seguida, político. Entretanto, a análise dos tipos de produção acadêmica feitas sobre Juazeiro do Norte remete a uma situação específica em que se inscreve este trabalho, que é a disputa pelo reconhecimento de uma visão de mundo.

Bourdieu (2008) já havia demonstrado que a produção acadêmica, como qualquer outro campo de poder, é passível de lutas intestinais pelo poder de classificação e ordenamento de mundo. Em Juazeiro do Norte, não poderia ser diferente e, quando se trata da arte, percebemos que as análises feitas passam a constituir mais um capítulo de uma tentativa de alocação desse tipo de produção cultural como arte primitivista, algo que levaria a uma aproximação da arte moderna.

Entretanto, o “pecadilho”, para não perdermos o religioso de vista, é que, após defenderem esse posicionamento sobre as artes, como as produzidas em Juazeiro do Norte, estas não passam a ser tratadas como obras de arte típicas da contemporaneidade, caracterizadas, em última instância, por ser um *commodities*, um investimento. Para os que visualizam as obras artísticas de locais como Juazeiro do Norte como obras que se conectam ao imaginário coletivo local, posto hierarquicamente como primitivo, *naive* ou *naïf*, esta obra de arte é tratada como resíduo de uma cultura popular resistente e exótica.

Essa visão reconecta o *mundo das artes* que, segundo Thornton (2008), vai além do mercado e das relações de produção entre profissionais. Ela religa a totalidade da área da arte, com seus artistas consagrados e colecionadores milionários, com o ideal de criatividade originária, reoxigenando a criatividade na atualidade.

Nesta pesquisa, fui informado e informando num primeiro momento pela noção ora descrita de *mundo das artes* e de que, dentro desse mundo, as obras produzidas em Juazeiro serviriam de reoxigenação da criatividade artística de uma maneira geral e, por isso, seriam valorizadas. Entretanto, o trabalho em campo passou a mostrar que não há encaixe dessa perspectiva sobre Juazeiro do Norte se não for forçosa, pois não há essa relação descrita na ideia de mundo das artes na produção artística local. Forçosa, ainda, no sentido de forçar essa produção local a inserir-se num diálogo internacionalizado sobre a arte. A arte dos membros da AAPC e do CCMN mostrou-se não como resíduo ou como resistência cultural, mas como uma produção da ordem do dia, não mais de simples sobrevivência, mas de acúmulo e investimento, ou seja, ela é atual na sua tentativa de se inserir nos mercados e, com isso, volta-se para uma sujeição do valor simbólico pelo econômico.

Nota-se, assim, que, no início, quando o CCMN e a AAPC foram formados, a ideia era de que se estava incentivando a produção de um artesanato de sobrevivência de cotidiano e, em consequência, estaria sendo mantida a tradição local, conservando o patrimônio constitutivo de Juazeiro do Norte, que nasce e cresce com fundação no artesanato praticado nas casas de caridade estimuladas pelo Padre Cícero no combate à pobreza que assolava a região. Um artesanato substancialmente feito de palha, renda e outras matérias e materiais de uso cotidiano. Uma obra feita para vender nas feiras aos viajantes e moradores da zona rural.

A transformação da abordagem desse tipo de objeto, sua transição de um campo eminentemente econômico, pré-capitalista, de sobrevivência, para um campo econômico simbólico e uma perspectiva econômica mais pautada em um valor justaposto entre econômico de investimento, capitalista e simbólico é feita *paripassu* ao reconhecimento da mesma produção artística local dessas maneiras diferenciadas.

A significação diferenciada obedeceu a ditames globais no âmbito de algumas das ciências sociais, entre elas a Antropologia após os *Writing Culture*, na década de 1980, nos Estados Unidos, e as obras de Sally Price (2007), na Sociologia e na Economia com a sua vertente da Economia da Cultura – esta última explicando como a política passou a fazer uso da validação dos produtos e bens culturais que anteriormente eram reconhecidos apenas como uma cultura popular, coisa do povo, resquícios de uma história prestes a acabar, e passam a ser revalorizados em sua produção, colocando em outro tipo de patamar, com o intuito de gerar receitas, como bem demonstra Benhamou (2005) e Throsby (2010).

Portanto, não é à toa que, atualmente, o CCMN receba inúmeros pesquisadores de diversos lugares e áreas de estudo com o interesse de apreender a sua produção enquanto temática de suas respectivas áreas. A questão aqui é de fazer uso do balanço das produções acadêmicas sobre a área para demonstrar que, através da mudança da perspectiva acadêmica no tempo, conforme descrito anteriormente, ao menos no que diz respeito ao *locus* em questão, mudou-se também a apropriação que se tem feito da arte produzida em Juazeiro do Norte, especificamente a dos artistas da AAPC e CCMN. A produção acadêmica aparece, então, como um agente no campo com o poder de nomeação que reforça a perspectiva do mercado mais amplo das artes.

O reflexo desta concepção, a partir do mapeamento das práticas artísticas da região publicado no *Pequeno atlas de cultura popular do Ceará: Juazeiro do Norte*, de 1985, editado pela FUNARTE em associação com o Instituto Nacional do Folclore (INF). Essa obra contou a participação de intelectuais, principalmente das áreas de Antropologia, Sociologia e

Ciência Política, que tanto faziam parte do cenário intelectual regional como também havia os técnicos da própria instituição e outros profissionais da área também vinculados à instituição.

A produção de Juazeiro passa a ser considerada arte, principalmente a oriunda do Centro Cultural Mestre Noza, que é resultado e consequência da pesquisa-estudo do INF, que mapeou áreas diversas do país com o intuito de fomentar em uma delas a organização da produção local e a criação de um centro para conservação e reprodução das práticas então conceituadas como “artesanais”.

A arte e o artesanato em Juazeiro, apesar de ter motivado alguns trabalhos, não constituiu um corpo sólido na área das artes plásticas, que ainda se revela muito incipiente. A área que se sobressai como objeto de pesquisa na região é mesmo a religiosa.

Mas, conforme já fora definido, a literatura da região não se limita a questões só de natureza religiosa. Sobre a região, foi devidamente conduzido um trabalho de garimpo bibliográfico empreendido por Schröder (2000) onde o autor revela a falta de aproveitamento de certos temas como a sustentabilidade, patrimônio cultural e identidade regional na produção sobre e do local. O autor ainda constata o vasto número de obras de cunho historiográfico que permeia a produção do e no Cariri e, num esforço de síntese, classifica as obras que encontrou em seu levante por área e região. Ao invés disso, dividirei em temas de que tratam as obras, pois seria a melhor forma de realizar o levantamento para este trabalho. Esse critério classificatório das obras, no momento, se apresenta como de maior valia para a finalidade de buscar a arte entre elas.

Destarte, focarei em três categorias classificadas como vias de pesquisa bibliográfica. A primeira foi classificada como *arte* e compreende as obras/fontes: *Pequeno atlas de cultura popular do Ceará: Juazeiro do Norte*, de 1985, editado pela FUNARTE em associação com Instituto Nacional do Folclore, que serve como um guia interessante, dando dicas de locais a serem observados, quando o assunto é artesanato, em Juazeiro do Norte. Adentrando questões mais acadêmicas, há a obra de Sylvia Porto Alegre, *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*, 1994; contém muitas informações sobre o artesanato do Cariri e outras regiões do Ceará. Acresce-se a este o livro de Geová Sobreira, intitulado *Xilógrafos do Juazeiro*, 1984, e o artigo de Jurandy Temóteo “Literatura de cordel no Cariri cearense: a xilogravura de Walderedo Gonçalves”, publicado na revista *A Província*, em 1993. Ambos os trabalhos são plenos de xilogravuras, de capas de cordéis e de outros ambientes; em contrapartida, há pouca informação em texto escrito.

Classificados como pertencentes à temática do artesanato, deparamo-nos com o trabalho de conclusão de mestrado em Antropologia do Museu Nacional/ UFRJ de Maria

Rosilene Barbosa Alvim, intitulado de *A arte de ouro: um estudo sobre os ourives de Juazeiro do Norte*, 1972. Trata-se de um estudo interessante sobre um ramo do artesanato rico e diversificado de Juazeiro do Norte. Na mesma linha, há o livro oriundo da tese de doutoramento em Comunicação de Gilmar de Carvalho, *Madeira matriz: cultura e memória*, 1999. É um trabalho de semiótica sobre as xilogravuras com representações do Padre Cícero, como um dos aspectos da memória cultural e histórica do Cariri. Citemos a obra de Sylvio Rabello, *Os artesãos do Padre Cícero: condições sociais e econômicas do artesanato de Juazeiro do Norte*, 1967, que traz interessante prefácio de Gilberto Freyre. Por fim, *Mestres de Juazeiro: cotidiano e símbolo na escultura popular*, de João Evangelista Andrade Filho, que tece, de maneira embrionária, análise de alguns dos mais renomados artistas locais, como Manoel Graciano, Cizin, Celestino entre outros.

Uma última classificação que se apresentou interessante é a das etnografias – embora em menor número, merecem a atenção. Destacam-se, entre elas, a obra de José Nilton de Figueiredo, *A (con)sagração da vida: formação das comunidades de pequenos agricultores da Chapada do Araripe*, dissertação de mestrado em Antropologia da UFPE (1998), constitui uma excelente etnografia sobre os pequenos agricultores da Chapada do Araripe, suas origens históricas, condições de vida e autorrepresentações. É composta por um material etnográfico rico, coletado pelo autor durante a pesquisa de campo. Além desse, a tese de doutoramento de Cláudia Leitão, lançado em livro com o título de *Por uma ética da estética: uma reflexão acerca da “Ética Armorial” nordestina*, 1997. Este trabalho é, por um lado, uma discussão crítica da teoria da “Ética Armorial” de Ariano Suassuna e, por outro, uma etnografia da festa dos “Caretas” em Jardim. Em suma, trata da questão de uma estética política no Ceará contemporâneo. Há ainda o trabalho do próprio Schröder (1998), intitulado “Um mundo dividido: as eleições municipais em Nova Olinda” e publicado na revista *A Província*. Trata-se de um pequeno trabalho etnográfico, ironizando a campanha eleitoral local de 1996, em Nova Olinda, além da obra de Baptista Siqueira, *Os Cariris do Nordeste*, 1978, que faz um resgate da história viva da região.

Por fim, há dois trabalhos merecedores de atenção pela atualidade e filiação ao cenário teórico-metodológico que começa a dominar na Antropologia. Refiro-me às obras etnográficas de Roberta Bivar Carneiro de Campos, sobre o grupo Ave de Jesus e, em paralelo ou, para ser mais exato, justaposto, sobre algumas categorias comumente atribuídas aos religiosos da região tais quais: socialidade, utopia e misericórdia. É mister dizer que tais pesquisas foram realizadas em sua grande maioria a partir da tese *When Sadness is Beautiful: A study of the place of rationality and emotions within the social life of the Ave de Jesus*,

defendida em St. Andrews, Escócia em 2001. Tal pesquisa teve como orientadora Joanna Overing, antropóloga que se debruça sobre o social partindo das negociações individuais e da vida cotidiana (CAMPOS, 2003).

Para se ter ideia do que ora é exposto, a tese de Els Lagrou, também orientada por Overing, tornou-se um ponto de referência na interpretação da produção artística e figurou, num primeiro momento, em uma influência marcante sobre minha pesquisa. Soma-se a isto o projeto que Lagrou intentou realizar sobre a peleja de Manoel Graciano, artista denominado pela pesquisadora de *primitivista* e que é um dos mais consagrados externamente pelo valor que suas obras são comercializadas entre os membros do CCMN e da Associação.

Além desses trabalhos, escritos, há obras de referência em formato audiovisual que devem ser levadas em consideração quando se pesquisa o Cariri, principalmente sobre a arte.

Desta pesquisa de Lagrou e de seu departamento na UFRJ já originou um documentário ambientado em Juazeiro do Norte e que trata especificamente de Nilo, artista de esculturas e folhetos de cordel. Seu grande diferencial são as narrativas de justificação que utiliza para explicar suas obras, principalmente as esculturas, em que chega a remontar uma provável influência dos índios Kariri em suas obras. Tal documentário é intitulado *Figuras Oníricas* (2008) (tem duração de 35 minutos, foi dirigido e produzido por Marco Antônio Gonçalves e Els Lagrou; realização do NEXTimagem-PPGSA/UFRJ), não poderia ser mais bem definido e intitulado, afinal este título é o nome de uma obra do próprio Nilo. Não se pode afirmar com convicção pela dificuldade de propagação de obras como estas em meio acadêmico, mas, talvez, esta seja uma das mais recentes etnografias audiovisuais produzidas sobre a arte e artesanato de Juazeiro do Norte.

O desdobramento desta mirada sobre a arte em Juazeiro do Norte é visto na reprodução desta perspectiva nas pesquisas dos doutorandos deste núcleo, como é o caso de Rosilene Melo, que em sua dissertação trabalhou numa perspectiva da História Cultural para resgatar a obra da Lira Cearense, editora de Cordel que fez muito sucesso localizada em Juazeiro do Norte. Melo passou a direcionar sua pesquisa para o uso das imagens sobre Juazeiro do Norte e sobre como estas imagens são capazes de construir um Juazeiro do Norte em diferentes perspectivas¹⁶.

Melo (2009) faz menção às principais obras que dão vazão a uma tentativa de enquadramento desse rico imaginário. Segundo a autora, podem-se pôr em evidência as

¹⁶ Rosilene Melo mudou sua temática de pesquisa. Agora, seu foco são os Mestres da Cultura compreendidos numa visão institucionalizada, ou seja, os que receberam este título do Governo do Estado do Ceará e, com isso, recebem um auxílio mensal de um salário mínimo.

seguintes películas; *O Juazeiro do Padre Cícero* (1925) (Direção: Adhemar Albuquerque. Produção: Aba Film. Local de produção: Fortaleza). *Viva Cariri* (1970) (Documentário produzido em São Paulo para a série *A Condição Brasileira*. Roteiro e Direção: Geraldo Sarno). *Os Imaginários* (1970) (Documentário também produzido para a série *Condição Brasileira*; Roteiro e Direção: Geraldo Sarno). Este último, especificamente, traz entrevistas importantes com Mestre Noza e outros artistas de sua época e *Padim Ciço, o Padrinho do Nordeste* (1975), série *Globo Repórter*.

Também sou teu povo (2006) é uma das produções audiovisuais sobre Juazeiro que merece destaque (Realização: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Instituto de Arte e Cultura do Ceará). Esta iniciativa chama a atenção pelo fato de ocorrer não só depois de um bom tempo de recessão, mas também por aproveitar a religião popular local e problematizar a religiosidade dos transexuais em Juazeiro do Norte e de todo o Cariri cearense, que acompanham as procissões e romarias, vão à igreja e se definem como católicos.

Vale salientar que na produção audiovisual tanto quanto na produção literária acadêmica há uma diferenciação histórica da visão e imagem que é construída sobre Juazeiro do Norte.

3 O PALCO E OS CENÁRIOS

Qual o grau de importância de se contar um pouco da história de um lugar, mesmo que de maneira entrecortada, para a análise das suas produções artesanais e artísticas? Sem pestanejar, é de total importância debruçar-se sobre o processo de formação histórica de um determinado grupo para que se compreendam as razões mais íntimas em algumas atitudes¹⁷, seus valores e sua forma de lidar com determinadas coisas da atualidade.

Nesta pesquisa, a importância talvez seja ainda maior, pois é na construção histórica que há um índice na forma de tratamento a um determinado tipo de produção artesanal e nas condutas de seus produtores. Ou seja, esta história influencia e molda um *ethos* local que é refletido nas produções artísticas. Um *ethos*, como será demonstrado nas próximas páginas, conciliador, que foi promovido pelo grande articulador da formação de Juazeiro do Norte, o Padre Cícero, que agregava a todos que vinham a Juazeiro do Norte procurar mais uma chance, que articulava o desenvolvimento material com uma preocupação religiosa.

Outro fator interessante de ser notado através desta narrativa histórica é que, aqui, a história é uma variável independente, ou seja, se impõe e age coagindo com maior ou menor força sobre os indivíduos de maneira indistinta. É a coação não estética¹⁸ a que está subordinado todo artesão ou artista membro de CCMN.

No caso da narrativa da atualidade da cidade, serve para demonstrar como a cidade de Juazeiro está ligada ao processo de crescimento econômico que o país atravessa e como isto se liga a um mercado global influenciando seus moradores na mudança de comportamento, principalmente de estilo de vida, com a inserção em um mercado de bens de consumo amplo, como o demonstrado nas páginas que seguem.

Por fim, é na convergência entre os dados da atualidade e o resgate histórico da cidade e do breve histórico do próprio CCMN que podemos construir um cenário que influencia e é influenciado pela atividade desses indivíduos produtores de arte e são como notas musicais desta grande sinfonia que é a sociedade.

¹⁷ Atitudes aqui são colocadas como condutas e comportamentos. As atitudes variam desde um comportamento ascético – numa relação entre o trabalho com a arte e artesanato e a efervescente religiosidade local - de alguns dos membros do CCMN, até posicionamentos face a questões mais gerais, como a educação.

¹⁸ Ao se tratar de arte podemos perceber que há coações sociais de cunho estético, tais como: produzir esse ou aquele tipo de arte, utilizar uma tipologia específica, madeira ou tela, o tipo de tinta, pertencer a uma escola e seguir suas orientações conceituais. Enfim, uma série de coações que são determinadas pelo tipo de arte produzida. Já as coações de cunho não estético dizem respeito às coações históricas e sociais de uma maneira geral que não são específicas da arte ou de um tipo de arte. São exemplos de coações não estéticas as variações econômicas, os acontecimentos históricos que afetam toda sociedade, entre outras coações. Pode-se ainda, em síntese, definir que as coações estéticas são aquelas específicas da arte e de sua produção, funcionando como restrições aos indivíduos da área. As coações não estéticas são generalizadas, atingem a toda sociedade, ainda que de forma e intensidade diferentes.

3.1 HÁ CEM ANOS¹⁹

Há várias formas de contar a história de Juazeiro do Norte, duas são as mais usuais: uma estritamente ligada à presença e atitudes do Padre Cícero; a outra, à história da família Bezerra e à colonização do território cearense. Embora não sejam mutuamente excludentes, o viés assumido determina o tipo de história que será narrada. Quando se trata da figura de Padre Cícero, tem-se uma história eivada de religiosidade, com milagres, visões e epopeias; o fantástico assume seu lugar na memória. O desenvolvimento da cidade prestes a completar seus 100 anos e a política historicamente marcante da região tornam-se satélites da grande estrela histórica que é a religiosidade local. Aliás, um dos maiores desafios de escrever sobre Juazeiro do Norte é não deixar que a religião ganhe uma força tal que atue como determinante dos processos sociais.

Já quando se trata de narrar a história da cidade pelo prisma dos Bezerra de Menezes temos a história da oligarquia política local encabeçada por uma família que tomou para si a missão de desbravar o interior do Ceará. Em comum entre as duas, alguns fatos, como a batina, a política e, o mais importante: a dificuldade de contar esta história. Acalentei-me ao ver retratado na obra de inúmeros outros pesquisadores a descrição de tal dificuldade. Pesquisadores, como Walker (2010), que sintetiza a situação da seguinte maneira:

Não é fácil organizar um texto sobre a história desta cidade, embora para isso o pesquisador possa dispor de uma vastíssima bibliografia. O grande problema mesmo está é na falta de um Arquivo Público com documentação confiável. Juazeiro do Norte ainda não dispõe desse equipamento de pesquisa tão importante e, para dificultar mais ainda, nas principais repartições públicas as fontes são escassas, pois aqui ainda não vingou a cultura de arquivar documentos históricos. Os existentes encontram-se dispersos em arquivos particulares de pesquisadores abnegados, os quais se deram ao trabalho voluntário de garimpar documentos adormecidos em fundos de baús de pessoas que herdaram de seus antepassados, muitos deles testemunhas presenciais da história local. (p.18).

Dentre os autores que escreveram sobre a origem de Juazeiro, que quase sempre defendem pontos de vista diferentes, citemos quatro dos considerados mais significativos na interpretação das origens de Juazeiro do Norte, segundo o próprio Walker (2010). O primeiro é Joaquim Lobo de Macedo, mais conhecido por sua assinatura literária Joaryvar Macedo. Foi secretário de cultura do Estado do Ceará no governo Gonzaga Mota, na década de oitenta.

¹⁹ O título refere-se ao tempo de independência de Juazeiro do Norte da cidade do Crato, ou seja, ao tempo de “vida” de cidade, que comemorou em julho de 2011 cem anos. É válido salientar que a história de Juazeiro a ser narrada por vezes refere-se a mais tempo do que os cem anos de instituição do município.

Defendia um ponto de vista que tendia a minimizar a participação eclesiástica na origem de Juazeiro, creditando à família Bezerra de Menezes a posição de patriarcas de Juazeiro do Norte.

Em seguida, Amália Xavier. Sua visão da origem da cidade é menos patriarcal-familiar e mais coletiva; para autora, a origem está centrada em sua geografia privilegiada, que permitiu o desenvolvimento do comércio e da produção de artigos diversos para serem vendidos aos viajantes que paravam para descansar nas sombras dos três grandes juazeiros que deram nome ao povoado e origem a cidade de Juazeiro do Norte.

Há a uma terceira visão que é de Sávio Edwirges: uma visão otimista do início de Juazeiro do Norte e que critica os arruaceiros que chegam depois de 1900 ao local. O autor faz esta crítica dizendo que ideia valorativa de que o Crato era um local civilizado e o Juazeiro era o local dos arruaceiros, não corresponde à realidade dos fatos, pois há indícios de que os primeiros moradores de Juazeiros eram trabalhadores e abasteciam principalmente de confecções a região, inclusive do Crato. O problema desta visão nativa de Sávio está na desvalorização que o autor atribui aos que vieram de fora, aos forasteiros, adventícios.

A última propositura de origem repousa numa visão político-estrutural feita por Armando Lopes Rafael. Para ele, a divisão entre os que apoiavam o governo federal e os revolucionários opositores da época²⁰ foi a pedra de toque nas desavenças locais para que houvesse a ruptura entre Crato e Juazeiro e para que, por fim, quem assumisse o poder fosse o Padre Cícero, que conciliava os interesses distintos do momento.

Em síntese, a região do Cariri cearense recebe esse nome devido aos índios que passaram a povoar a região fugindo dos estados vizinhos, Paraíba e Pernambuco, fuga principalmente dos holandeses. Os índios Kariri²¹ encontraram ali um terreno propício à sua estadia, muito embora tivessem que disputá-lo com outras tribos da região. Do período indígena do Cariri cearense, sabe-se pouco ou quase nada, mas pode-se constatar que eles ficaram e acabaram por trabalhar junto com os primeiros colonos que ocuparam a região e vieram realmente com o intuito de colonização, trazendo seus escravos e um sistema produtivo de engenhos. Ali se fundiram e trabalharam junto aos que chegavam para se apossar de suas terras.

²⁰ Fato que ficou conhecido como a Sedição de Juazeiro, esta resistência à política de intervenções do governo federal brasileiro nos estados federados catapultou politicamente Juazeiro e sua maior expressão política da época o Padre Cícero.

²¹ Kariri é a grafia original da população indígena que, fugindo da Paraíba, instalou-se na região. Atualmente a palavra é grafada Cariri e dá vazão a uma divisão geográfica, tanto do estado originário da antiga etnia Kariri, a Paraíba quanto no Ceará.

Desses colonos, uma família especificamente marcou a ocupação e o desenvolvimento da região. Os Bezerra de Menezes chegaram no século XVIII à região e passam a ocupá-la com plantio de cana principalmente. As primeiras terras a serem ocupadas foram o que hoje é a cidade de Caririaçu e Crato. As propriedades eram divididas em sítios. Tais terras, ao que tudo indica, foram distribuídas de maneira aleatória e, numa dessas repartições, o sítio Juazeiro, que tinha este nome devido aos pés de juás ali encontrados, de propriedade do brigadeiro Leandro Bezerra Monteiro é dado ao sobrinho e padre Pedro Ribeiro de Carvalho que acabara de voltar do seminário de Olinda. Tendo passado algum tempo como substituto em igrejas pertencentes à paróquia do Crato, se estabelece nesse sítio e constrói a Igreja de Nossa Senhora das Dores com a ajuda do tio, que também era devoto da santa.

A igreja era pequena, próximo à casa grande, feita em grande parte por doações dos familiares de padre Pedro Ribeiro de Carvalho. Pequena, mas importante o suficiente para que aquela região passasse a ser chamada de comunidade, e não mais de sítio, Juazeiro. Há relatos que indicam que tal igreja foi bem cuidada enquanto o padre era vivo, mas fora deixada de lado pela diocese do Crato quando este veio a falecer. Os recursos oriundos da própria família do padre eram importantes na manutenção, seus familiares cumpriam suas obrigações religiosas na igreja, iam à missa e contribuíam financeiramente. Com a morte do padre este elo ficou tênue, mas não ao ponto de romper-se. A igreja tem continuidade e as terras voltam às mãos do general. Vieram, então, outros três párocos que sucederam ao padre Pedro, o terceiro deles Padre Cícero. Daí haver a confusão de a criação do município ter sido ou não feita pelo Padre Cícero, como nos diz Walker (2010):

Quando se diz que Padre Cícero é o fundador de Juazeiro devemos entender que ele foi o fundador, na realidade, do município e posteriormente da cidade de Juazeiro do Norte. A povoação chamada de Juazeiro (ou sítio Juazeiro) já existia quando ele chegou aqui. Há divergências entre os autores sobre quem realmente foi o fundador da povoação de Juazeiro: para uns, foi o brigadeiro Leandro Bezerra Monteiro; para outros, o padre Pedro Ribeiro de Carvalho, o primeiro capelão do povoado. (p.32)

Assim, se contarmos como início de Juazeiro o estabelecimento da Igreja de Nossa Senhora das Dores, remontaremos a história da cidade a 1827, estabelecendo, então, um domínio do Crato sobre Juazeiro de 84 anos. Esse domínio sempre foi marcado por uma relação nada amistosa, em que troca de ofensas eram comuns. Esse clima perdura até a independência do povoado de Juazeiro, todavia a independência não aconteceu num ato, mas perdurou por quatro anos, no ínterim de 1907 a 1911. É nestes quatro anos que os ânimos se exaltam e Padre Cícero assume uma posição fundamental para a história de Juazeiro. Uma

posição de conciliador entre o Crato e Juazeiro e entre os moradores divididos no interior desta última localidade, uma divisão entre adventícios e nativos, os que vinham de fora e os que eram da região. Della Cava (1976) demonstra em sua obra esta divisão da seguinte forma:

Em 1907, a divisão entre o “novo” e o “velho” Joaseiro ficou mais rígida como demonstra a moda de criar mutuamente apelidos desrespeitosos. Os filhos da localidade chamavam os adventícios de fanáticos, rabos-de-burro, e, o mais pejorativo de todos, romeiros, no lugar da palavra usual portuguesa, peregrinos. Em contrapartida, os adventícios rotulavam os naturais da terra de cacaritos ou simplesmente nativos, que tinha uma conotação muito indelicada. O matrimônio era raramente contraído entre os habitantes “novos” e “velhos” e até a participação nas irmandades religiosas tendia a congregar um ou outro grupo. (p. 140)

Entretanto, Walker (2010) lembra que os motivos, em sua maior parte, das desavenças entre Crato e Juazeiro tinham uma natureza econômica, mesmo que, às vezes, acobertadas de motivações religiosas. Dos motivos que fizeram com que em 1907 se tornasse insustentável a relação Crato e Juazeiro, o autor nos aponta três:

E, por incrível que pareça, em vez de um apenas, surgiram três. Um atentado de morte contra o médico baiano; uma frase insultosa ao povo juazeirense proferida no Crato durante uma visita pastoral do bispo auxiliar de Fortaleza, por um padre da comitiva e finalmente, a determinação desastrosa do prefeito cratense que ameaçou de forma ostensiva usar a força policial para receber os impostos atrasados, que os contribuintes resolveram não pagar mais. A ordem do prefeito era severa: em cão de resistência, bala! (p.16-17)

Esse viés econômico na independência de Juazeiro é perceptível em grande parte dos autores que tratam da história da cidade, entretanto Walker (2010) reitera a participação dos artesãos nesses processos. O autor indica que, além da luta pela hegemonia econômica, havia “[...] os comerciantes, entre os quais os artesãos, que achavam que seu crescimento econômico lhes credenciava a reivindicar um poder político proporcional.” (p. 61).

Em seus primórdios, o povoado cresceu mais em sua área urbana do que na região agrícola. Até os dias atuais, a taxa de urbanização de Juazeiro do Norte mantém-se elevada. Estima-se que a população do povoado no início era de 15.000 habitantes; passado o primeiro quarto do século XX já era possível contabilizar aproximadamente 50.000 pessoas residindo na cidade. A Juazeiro do início do século XX compreendia apenas 22 ruas e duas praças, mas já contava com um sistema de iluminação à base de querosene. Entretanto, um dos fatores do crescimento de Juazeiro do Norte era comercialização de produtos agrícolas, como o algodão (o ouro branco da época) e a borracha. A cidade era uma das maiores fontes para os exportadores do Ceará e movimentava grandes armazéns da capital com a sua produção. Os

armazéns que abriram escritórios de representação na cidade, destes, destacam-se a firma francesa Boris Frères e a companhia brasileira de Adolfo Barroso. A economia e a produção local fortalecia a cidade da seguinte forma:

O comércio pulsava com a realização de uma feira semanal, realizada aos domingos em frente à Igreja de Nossa Senhora das Dores. Existiam dez lojas de tecidos e artigos de armarinho, igual número de armazéns e cerca de 30 pequenas mercearias, bares e lojas de miudezas. [...] Mas a atividade econômica principal do povoado provinha de suas indústrias de artesanais de onde saíam uma grande e diversificada produção de produtos utilitários e decorativos, além de produtos religiosos. Tudo se desenvolveu tendo em vista atender às demandas de consumo em ascensão e como uma resposta oportuna à incapacidade das limitadas áreas rurais de Juazeiro para absorver os imigrantes nas atividades agrícolas, de imediato após a chegada. Chegando ao povoado, os romeiros, orientados pelo Padre Cícero, trabalhavam na manufatura de vários artigos de uso doméstico confeccionados com a matéria-prima local: louças de barro, vasos, painéis, cutelaria, sapatos, objetos de couro, chapéus, esteiras de fibra vegetais, corda, barbante, sacos e outros receptáculos para estocar e expedir gêneros alimentícios. **As habilidades manuais do povo e as necessidades do sertão levaram, eventualmente, à fabricação e exportação de instrumentos rurais típicos, tais como, enxadas, pás, facas, punhais, rifles, revólveres, balas e pólvora. [...] Logo cedo, devido à grande procura de seus produtos, muitos artesãos saíram de suas casas e passaram a produzir em maior escala em oficinas amplas e equipadas de máquinas, localizando-se no centro da cidade para ficarem mais ao alcance dos clientes.** (WALKER, 2010, p. 44, grifo nosso).

A descrição de Walker é corroborada pela história que Zé Celestino me narrou sobre seu avô, que veio da Paraíba, da região de Patos:

Meu avô veio corrido, mas não foi por que fez mal a ninguém não. Era coisa de família, uma briga com os irmãos por causa de terra. Chegando aqui no Juazeiro procurou o Padim e meu padim disse, você vai trabalhar com artesanato, e pronto meu avô começou a trabalhar com artesanato e deu certo. Era assim o padim dizia pra você fazer uma coisa e se você fizesse o que ele dizia dava certo. O pessoal chegava aqui e procurava por ele e dizia padim o que é que eu faço, ele olhava pra pessoa e dizia tu vai plantar na serra e a pessoa subia o Horto pra trabalhar na roça.²²

E não só por esta entrevista de Celestino como também o posicionamento é corroborado pela opinião de outros autores, como demonstra Walker em sua obra. É o caso de F.S. Nascimento, que em seu livro *História política de Juazeiro*, diz:

²² Entrevista realizada em março de 2011 na casa onde Zé Celestino está morando e onde chegou a morar o seu avô citado na história. Atualmente esta casa é considerada em boa localização, atrás da prefeitura, na Rua São Cândido, nº 222 no Centro. Segundo Zé Celestino, na época em que seu avô chegou, o Juazeiro terminava ali mesmo, depois, tudo era mato.

[...] Se muitos desses romeiros chegavam até o ao Padre Cícero Romão Batista, pediam-lhe a benção e conselhos, logo retornando às suas moradas habituais, outro tanto já saía de longínquos recantos do Nordeste com a intenção de se fixar na Terra Santa do seu padrinho. (NASCIMENTO apud WALKER, 2010, p.51).

É interessante, ainda em se tratando da política da cidade, perceber que Della Cava (1976) utilizou em toda a sua obra a grafia primitiva *Joaseiro*; essa forma de escrever o nome da cidade mudou para Juazeiro com o tempo, mas a grande modificação no nome da cidade acontece em 1943 quando a cidade passa a ser chamada de Juazeiro do Norte, a fim de evitar equívocos com a cidade de Juazeiro da Bahia. A última modificação, de *Joaseiro* para *Juazeiro* é feita de maneira oficial, através do decreto de Nº1114 de 30 de dezembro de 1943.

Com relação a outro marco político, a entrada de Padre Cícero na política, Walker (2010) mostra que esta se deu de maneira peculiar. Citando artigo escrito por José Jézer de Oliveira, revela um trecho que demonstra como o padre passou a tomar posição em face da tentativa de independência de Juazeiro do Crato. Ao saber da ida do coronel Joaquim Bezerra de Menezes à capital no intuito interpelar o então governador do Ceará, Nogueira Accioly, Padre Cícero envia-lhe um telegrama dando conta de seu ingresso na política com o intuito de barrar a possível nomeação do major Bezerra de Menezes a prefeito do município. Entretanto, o major não gozava de boa aceitação junto ao povo juazeirense, principalmente os adventícios, que tinham vindo de fora. Tal fato, na visão de Padre Cícero, agravaria a situação interna e daria chances para que o Crato reivindicasse a situação submissa em que Juazeiro se encontrava alegando que não conseguiria se organizar sozinha.

É desta época que se origina a figura de Padre Cícero como um conciliador, como a pessoa capaz de fazer convergir interesses tão distintos e amenizar relações azedadas pelo preconceito, como era o caso da relação entre os adventícios e os nativos. Para os políticos da região, parecia que a indicação de Padre Cícero, pelos motivos acima descritos fosse natural, como descreve Lira Neto (2009) na biografia do padre:

Quando Padre Cícero levantou da mesa ao final daquela histórica reunião e passou a colher a assinatura de todos, os coronéis do Cariri já tinham tomado consciência de que, diante da nova situação, precisavam eleger um chefe imediato entre eles. Esse chefe não seria, necessariamente, Accioly. Carecia ser alguém que estivessem mais perto deles e que, a despeito das diferenças e dos ódios pessoais que os separavam, fosse um homem cuja palavra seria acatada sem ressalvas. Os coronéis precisavam de um líder político no Cariri. Naquela tarde, esse líder se revelara naturalmente – e já tinha um nome. O nome dele, ninguém se atrevia a discordar, era Padre Cícero. (p.339).

Foi a partir desse acordo, que ficou conhecido como o “pacto dos coronéis”, que Padre Cícero não só tornou-se prefeito como teve o mandato mais longo da história de Juazeiro do Norte (de 1911 a 1926), apesar de não ter experiência na administração pública, ou talvez devido à falta de experiência. Na sua administração, Padre Cícero realizou obras importantes, estruturais, para cidade, como a pavimentação e alargamento das ruas, criação de escolas e o abastecimento de água.

Porém, antes mesmo da sua institucionalização no cargo de gestor, o Padre Cícero já contribuía para o desenvolvimento local. Há documentos da primeira década do século XX apresentados à Assembleia Legislativa do Ceará, em apoio ao pedido de autonomia municipal para Juazeiro, informando que mesmo sem ter a independência almejada do Crato, Juazeiro já se encontrava em acelerado ritmo de desenvolvimento, graças à ação do Padre Cícero (NETO, 2009).

Já em sua gestão, em 1917, quando ainda repercutia na região a seca de 1915, Padre Cícero mostrou, através de sua intervenção política, que o maior problema da seca no Ceará era político e não natural²³:

Quem não tinha uma cacimba em casa, era obrigado a beber água do rio Salgadinho, onde as mulheres lavavam roupa e a garotada tomava banho. Padre Cícero procurou aliviar o sofrimento da população solicitando do governo do estado uma perfuratriz para furar quatro poços profundos. Era uma empreitada muito difícil para a época, mas a máquina chegou e os poços foram instalados [...] (WALKER, 2010, p. 155).

Outros fatos reiteram o desenvolvimento que Juazeiro do Norte teve durante seus primeiros anos. Um deles, muito significativo para a época, foi a inauguração da Coluna da Hora, em torno do ano 1935. As colunas da hora, relógios construídos em praças públicas, eram consideradas símbolos de modernidade, índice de progresso das cidades, impondo respeito às cidades concorrentes economicamente e vizinhas de forma uma geral. Esse fato é significativo por ter ocorrido quase na mesma época da construção da Coluna da Hora de Fortaleza, em 1933, que é um dos símbolos de modernidade da capital, na Praça do Ferreira, no centro da cidade.

Mas há outra face do Padre Cícero pouco explorada, que é o seu envolvimento com as artes e artesanatos locais. O intuito desta pesquisa não é se debruçar sobre esta ligação tênue, entretanto, percebemos que é uma boa questão para novas pesquisas. Este envolvimento tem

²³ Este fato é muito inusitado, pois Juazeiro do Norte sofre atualmente com a falta de uma estrutura de abastecimento de água, além de que é uma cidade com problemas de esgotamento que só foram paliativamente resolvidos na última década.

um fato que foi grafado na história de Juazeiro, ou seja, seu incentivo a propagação da produção artística local fora das fronteiras nordestinas e dentro da própria cidade. Quanto ao incentivo externo, na década de 1920, Padre Cícero patrocinou uma grande exposição para divulgação do artesanato juazeirense no Rio de Janeiro.

Em contraposição a esta propagação externa há um incentivo interno, ligado à religiosidade local. Exemplo disso é a romaria das candeias em que o Padre Cícero orientou os artesãos a produzirem candeieiros em flandres e quando acreditava já ter uma produção o suficientemente robusta para abastecer os romeiros passa a fazer uma das missas à noite, à luz dos candeieiros. Este não é o único fato. Há o incentivo feito por Padre Cícero à produção de chapéus de palha de carnaúba, também para atender ao público dos romeiros que passavam o dia rodando – atualmente é intitulado de *roteiro da fé*, que é composto das igrejas, da subida ao Horto em procissão, entre outros locais de peregrinação onde os que faziam o trajeto precisavam de se proteger do sol²⁴.

Há indícios de que o envolvimento do Padre Cícero com a produção artística local foi além de um incentivo típico de mecenato. Exemplo disso está numa conversa com Zé Celestino, que diz ser o *padim* protetor de todo Juazeiro, inclusive dos artesãos, pois ele mesmo trabalhava com artesanato, segundo lhe relatou seu avô. Zé Celestino diz que o *padim* fazia peças artesanais em barro. Na cabeça dos artesãos mais velhos, como Zé Celestino, Maurício, Mestre Chico entre outros, o Padre Cícero entendia de tudo um pouco inclusive de artesanato.

Entretanto, o artesanato, à luz da época do Padre Cícero, não pode ser observado como o fazemos atualmente. O artesanato em Juazeiro, no início do século XX, estava mais ligado à manufatura de objetos de uso cotidiano e utensílios domésticos, assim, pode-se imaginar que quando chegavam os imigrantes, que Padre Cícero encaminhava para o artesanato, havia um mercado aquecido demandando por produtos de primeira necessidade.

As peças fabricadas em Juazeiro abasteciam toda a região do Cariri cearense e eram vendidas em outros estados como Pernambuco, Paraíba, Piauí e Maranhão. Em sua grande maioria eram cabos de espingarda, cangalhas, diversos tipos de móveis, brinquedos, instrumentos musicais, panelas e outros recipientes, como a quartinha, sandálias, celas para cavalos, enfim, inúmeros objetos e em diversos materiais. A cidade atendia, nessa época, através do artesanato, uma demanda por produtos que, aos poucos, foram substituídos por produtos industrializados.

²⁴ As histórias de um fomento da produção artesanal como gerador de renda ligada ao público religioso foram contadas por Hamurabi Batista em algumas vezes em que estive com ele.

A primeira grande mudança na produção artesanal de Juazeiro do Norte se deu quando a lei que proibia a fabricação de armas artesanais sem a devida autorização das forças armadas entrou vigor. Zé Celestino conta que seu avô produzia cabos para revólveres e espingardas, tendo, após a vigência da lei, começado a produzir apitos para caça que imitavam o canto de alguns pássaros. Entretanto, nem todos os artesãos conseguiram uma relocação dentro da cadeia produtiva do artesanato e, então, muitos deixaram o ofício: “Não dava mais pra tirar o dinheiro do mês”, diz Zé Celestino.

Com essa primeira grande mudança no arranjo produtivo do artesanato local, muitos artesãos migraram para as áreas que estivessem mais ligadas ao aspecto religioso da cidade. É neste momento em que Juazeiro começa a receber inúmeros romeiros que o artesanato passa a ser orientado para a demanda desses indivíduos. São ex-votos, imagens, altares, presépios, oratórios, xilos, entre outros objetos que passam a nutrir o mercado do artesanato na região, principalmente em madeira, os chapéus de palha e as sandálias continuam a ser vendidos desta vez de maneira mais substancial dentro da própria cidade.

Estes fatos levam a crer que a mudança estrutural da economia, de artesanal para industrial, proporcionou um mercado de imagens que tem dentre seus principais representados o próprio Padre Cícero. Padre Cícero nunca havia se anunciado sobre as peças que lhe representavam. Na verdade, Neto (2009) chega a discorrer que, segundo informações da beata que lhe acompanhava, o padre achava que as peças não lhe eram fidedignas, às vezes era por causa do nariz, outras vezes pelo tipo físico. Mas algo ocorre e tais peças: passam a ser produzidas com a anuência do Padre. Dentre os produtores, destaca-se um: Noza.

Mas, afinal, quem foi Noza para ser homenageado com seu nome no Centro Cultural? Noza chegou a Juazeiro como um imigrante vindo de Pernambuco. Trabalhou durante muito tempo fazendo cabos de revólver, entre outros utensílios, até que com a lei já citada passa a produzir imagens do Padre Cícero para serem vendidas em lojas próximas à Igreja de Nossa das Dores. Foi com estas imagens que Noza passou a ser conhecido.

Abraão Batista narrou, certa vez, como conheceu Mestre Noza. A sua narrativa demonstra bem como a percepção que se faz de Noza ganhou um vulto diferenciado com o tempo. Abraão conta que começou a ter contato com Noza quando ainda era criança e ia até seu ateliê pegar encomendas de santo para serem vendidas na loja da sua mãe. A principal obra eram os padres Cícero, não por sua beleza, mas porque, na época, já havia sido disseminado o boato de que o Padre Cícero teria consentido a produção de sua estátua feita por Noza. Não que o padre depreciasse outras produções, mas a única para a qual se pronunciou fora a de Noza, o que dava no mesmo.

Atualmente, há poucas imagens de Padre Cícero feitas por Noza. A maioria encontra-se em acervos particulares. Entretanto, na memória dos artistas ficou a imagem do que viram. Um Padre Cícero com a cabeça desproporcional ao corpo, como na imagem abaixo, tirada de uma das últimas produções de padres Cícero feita por Noza.

Imagem 5 – Padre Cícero feito pelo Mestre Noza



Fonte: Arquivo do jornal Diário do Nordeste, datada de 1997. Foto de autor desconhecido.

Segundo Abraão, Noza se consagrou não por causa do aceite do Padre Cícero sobre sua imagem, mas quando sua produção de xilo foi levada à França por Sérvulo Esmeraldo. “Ninguém fora daqui tinha ouvido falar em Noza”²⁵, afirma Abraão. A partir desse fato, Noza passa a expor em galerias e a ser convidado para viajar para diversas partes do país. Entretanto, reitera Hamurabi, a importância de Mestre Noza está mais ligada à xilogravura, pois, segundo ele, o Mestre Noza foi um dos primeiros xilogravuristas de Juazeiro do Norte.

²⁵ Entrevista realizada em maio de 2010.

Depois de Noza, alguns expoentes da cultura local se destacaram. Dentre estes, vale citar um grupo de xilogravuristas que constituiu a Lira Nordestina, uma prensa de xilogravuras e editora de livretos de cordel. O que marcou Juazeiro do Norte na segunda metade do século XX, foi o movimentado comércio da região que convergia na cidade e um comércio específico, o da fé. Tal forma comercial tinha ainda influências sobre a produção artesanal, principalmente a de ex-votos e a ourivesaria e movimentou um tipo de turismo interior-interior, que fez pessoas saírem de cidades no interior de Alagoas, Pernambuco, Sergipe, Bahia, Piauí e outros para participarem das romarias.

As migrações sazonais, as romarias, segundo Araújo (2005), foram as grandes responsáveis pela consolidação econômica de Juazeiro do Norte enquanto se desenvolviam indústrias e comércios que atendessem a um público diferente, uma classe mais abastada da cidade e dos que migraram junto com equipamentos estatais abertos na cidade. O comércio da fé, conforme mostrou a autora, é um de produtos em sua maioria baratos *a priori*, alicerçado numa indústria turística pouco desenvolvida, tendo sua forma de recepção característica baseada nos ranchos²⁶. Mas é graças a este primeiro movimento que a cidade começa a atrair investidores que demandam outras formas e atividades comerciais em Juazeiro do Norte.

3.2 JUAZEIRO DA ATUALIDADE

Juazeiro do Norte ocupa hoje uma área territorial de 249 km². Esta pequena extensão territorial eleva a sua densidade demográfica ao patamar de uma grande metrópole, acima dos 90%, e ainda confere uma relação desproporcional entre moradores da zona urbana e da zona rural. Estima-se que apenas 10 % da população total residam na zona rural. Com base no último levantamento do IBGE (2009), em estimativa, a população residente é de 249.829 habitantes. Se somado a este número colocarmos as cidades de Crato e Barbalha, que constituem o complexo Crajubar²⁷, a população desta região metropolitana supera os 350 mil habitantes.

Segundo o IBGE (2009) estima-se que o número de juazeirenses natos é inferior a 50% do total. Tal estimativa é corroborada pela ideia de Campos (2005) de que a romaria age como uma força centrípeta em Juazeiro do Norte, aonde as pessoas vão como romeiros e acabam ficando para morar. Mas não são apenas romeiros os migrantes de Juazeiro do Norte: muitos dos que vão morar na cidade hoje em dia o fazem por ofertas de empregos nas mais

²⁶ Pousadas sem infraestrutura que costuma acomodar os romeiros, em grande número, em amplos quartos com camas e armadores de redes e banheiros compartilhados.

²⁷ Contração dos nomes das principais cidades do Cariri, Crato, Juazeiro e Barbalha.

diversas áreas, como a educação, comércio, construção civil e a indústria. A contínua expansão populacional e econômica está interligada na Juazeiro do Norte dos anos 2000. Segundo dados de Walker (2010, p. 168), que corrobora com o que descrevemos, a cidade recebe aproximadamente dois milhões de pessoas ao ano na situação deromeiros/turistas.

Juazeiro foi a primeira cidade do interior do Ceará a ter um shopping, sinal de modernização comercial, adequando-se à um anseio da classe média agora substancial na cidade. Foi também a primeira do interior do Ceará a ter um canal de televisão próprio e, hoje, já são dois os canais de televisão na região, a Verdes Vales e a Verdes Mares Cariri.

O parque industrial é representado por indústrias de sandálias de plástico e couro, bebidas, refrigerantes, alumínio, alimentos, confecções, móveis, joias, laticínio etc. Juazeiro do Norte é o segundo maior produtor calçadista do Brasil.

Em seu constantemente aquecido comércio há grandes cadeias de lojas nacionais, shoppings centers – um deles em funcionamento desde o início dos anos 2000 e agora está em expansão, duplicando a área construída e o número de lojas, e outros dois em término do processo de construção. Há ainda a presença de uma grande rede de venda em atacado, o que favorece ainda mais a busca pela região por parte de pequenos comerciantes locais para abastecer seus comércios.

Apesar do crescimento industrial, em Juazeiro do Norte ainda é muito forte a economia informal: são empresas caseiras de confecção, vendedores autônomos de produtos importados (camelôs) e os artesãos cujos produtos variam desde os de vertente artística até os de utensílios domésticos ainda procurados, o comércio e produção desses utensílios ainda são de grande contribuição para a economia juazeirense de uma maneira geral.

Juazeiro do Norte ainda se destaca regionalmente por sediar o maior polo universitário do interior cearense, com aproximadamente 50 cursos superiores, divididos em 7 instituições de ensino. Tal número elevado acaba por atender demandas oriundas dos estados circunvizinhos. Entre os cursos, podemos citar o de Medicina, que foi o primeiro curso privado na área no estado do Ceará. Tal feito, somado à abertura do curso de Medicina público da UFC, acabou por proporcionar à cidade um desenvolvimento na área médica que a faz ser referência regional. Na época da abertura do curso de Medicina pela entidade privada, muitos filhos de médicos da capital cearense foram estudar na instituição e as mensalidades eram negociadas com os pais médicos para que fossem semanalmente dar aulas na instituição com passagens de avião pagas pela mesma. Certa vez, em conversa com um dermatologista²⁸,

²⁸ Pediu para que seu nome não fosse citado.

ele narrou que o motivo maior de fazer estas viagens não era pela economia na mensalidade de seu filho, mas sim para assegurar que ele tivesse uma boa base na sua formação e assegurou que, assim como ele, outros profissionais faziam o mesmo.

Outros cursos contribuíram na atratividade dos estudantes para Juazeiro do Norte. É o caso dos cursos de Engenharia, Administração, Direito, Enfermagem, Educação Física, Comunicação Social, distribuídos em instituições particulares, como a Faculdades Leão Sampaio, Faculdades Paraíso, entre outras, e instituições públicas como a URCA e a UFC. Não é atípico na atualidade vermos nas estradas que levam a Juazeiro do Norte ônibus de estudantes de cidades que moram próximo, em alguns casos não tão próximos assim, como o município de Aurora, mas que ainda vão tendo, em alguns casos, o transporte subsidiado pelo município.

Apesar de não se situar às margens de nenhuma rodovia federal, ou seja, apesar de não ser um entroncamento rodoviário²⁹, como Feira de Santana, maior cidade do interior da Bahia, estando a quase 70 quilômetros de distância da BR-116, Juazeiro do Norte exerce um poder de concentração na área de transportes de cargas e passageiros em número superior ao visto em outras cidades com as suas dimensões, como Mossoró, maior cidade do interior do Rio Grande do Norte, e Campina Grande, maior cidade do interior da Paraíba.

A cidade encontra-se interligada com o todo o Brasil através de ônibus de diversas empresas que partem diariamente de seu terminal rodoviário e aviões de três companhias áreas que partem de seu aeroporto, que é considerado um dos mais movimentados do interior brasileiro. Em comparação com as cidades de mesma proporção já citadas, Juazeiro do Norte parte na frente por ter dez voos diários com destino à Fortaleza e outras capitais, como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, além da capital federal e a cidade de Campinas. Serve, assim, de base para que executivos, políticos e representantes comerciais o utilizem não apenas com a finalidade chegar à cidade, mas para chegar a qualquer ponto desta mesorregião, quer seja a Picos, no Piauí, ou a Sousa, na Paraíba, entre outras cidades. Mossoró, para que tenhamos uma ideia, conta apenas com uma companhia área operando seu aeroporto, com um voo diário³⁰, e Campina Grande tem um voo diário, com escala em Recife, independente do lugar que se queira ir, o que torna a passagem mais onerosa do que a passagem comprada a partir de Juazeiro e muitos paraibanos do interior escolhem partir de lá.

²⁹ Cidades situadas estrategicamente por onde cruzam diversas rodovias que ligam importantes cidades, regional ou nacionalmente. O caso que nos serve de exemplo, Feira de Santana, é uma cidade que liga o Nordeste ao Sul, Sudeste e Centro-Oeste do país.

³⁰ Recentemente, esse voo foi desautorizado pela ANAC, deixando Mossoró sem voos. Tal fato se deu após a queda de um dos dois aviões da companhia aérea em Recife após a decolagem.

A facilidade de acesso viabiliza o turismo local, que ainda é em sua maioria religioso, mas que tem mudado sua face. Os anteriormente intitulados de maneira pejorativa de romeiros, hoje são pessoas bem sucedidas profissionalmente, que residem em outras regiões do país e, oriundos de famílias cearenses, tornaram-se devotos do Padre Cícero e vão em busca de cumprimento de promessas, sem precisar dos históricos paus-de-arara, que se tornaram símbolos das romarias em décadas anteriores.

Quanto aos ônibus, além dos intermunicipais e interestaduais, Juazeiro conta com os que circulam em sua região urbana e rural e nas cidades vizinhas, na região metropolitana como se fossem bairros. O preço da passagem entre essas cidades é o mesmo cobrado em ônibus que circulam entre os bairros de Juazeiro do Norte, que fazem trajetos como: Crato a Juazeiro, Missão Velha a Juazeiro, Barbalha a Juazeiro e Caririaçu a Juazeiro. Recentemente, foi inaugurada uma linha de veículo leve sobre trilho, um metrô de superfície ligando primeiramente Juazeiro ao Crato, mas esta linha já tem projetos de crescimento que levem a Barbalha e Missão Velha.

Juazeiro do Norte também conta hoje em dia com uma gama de equipamentos estatais que atendem à região como a delegacia da Polícia Federal, onde são emitidos passaportes, não sendo mais necessário viajar até a capital para fazê-lo como outrora.

Há bairros que são considerados novos e têm um padrão de construção diferenciado, condomínios fechados de casas e prédios com mais de 20 andares. Com as construções voltadas para a classe média e com padrões de consumo diferenciado são abertas lojas especializadas em móveis planejados e em decoração residencial, espalhadas na Avenida Leão Sampaio, entrada da cidade e ostenta mais de 15 quilômetros duplicados continuando até chegar ao Crato, dando uma dimensão do movimento e da fluidez da cidade.

Nada parecido com o mapa narrativo que Walker encontrou na obra de J. G. Dias Sobreira, descrevendo sua visita a Juazeiro em 1856. Segundo Dias Sobreira, o povoado tinha o seguinte aspecto:

O povoado, nesse tempo, compunha-se de umas sessenta casas de taipa, umas cobertas de telhas e outras de palha de carnaúba ou palmeira. A disposição delas não obedecia à regra natural de arruamento. Logo na entrada do povoado, começavam duas fileiras de casas, sem guardar a equidistância, no seu prolongamento. Ao seguir iam elas afastando-se, de modo que, tendo no começo uns vinte metros de largura terminavam com mais de cem metros ao chegar à igreja. Não havia estética nem nexos, naquela formação de arruamento. (SOBREIRA, 1968 apud WALKER, 2010, p.42).

As ruas descritas por Sobreira continuam mais ou menos do mesmo jeito, basta percorrer a São Pedro para notar que a começa larga e vai estreitando-se à medida que se aproxima da Praça Padre Cícero. Entretanto, aproximadamente 150 anos depois, um viajante que descrevesse Juazeiro falaria dos bairros de entrada da cidade, considerados bairros novos, como Lagoa Seca e Novo Juazeiro. Com suas construções já citadas, de arranha céus e condomínios de casas, é onde se encontram os restaurantes que ostentam uma arquitetura e decoração bem trabalhadas, primando pela ambientação e que cobram preços comuns ao padrão de consumo da capital. Conversando com garçons do *Sirigado do Pedro*, um restaurante de arquitetura moderna, com paredes de vidro, próximo à Praça da Lagoa Seca, local mais badalado da gastronomia da cidade, eles revelaram que, apesar do pouco tempo de aberto, o restaurante tem uma frequência muito boa e, o que mais os admirou, composta de moradores da cidade.

Em outro restaurante, chamado *Marco Polo*, o proprietário, certa vez, em conversa, disse-me que tinha ido residir na região e montar seu negócio, pois acreditava que havia um fluxo de pessoas com um grande poder compra que precisava ser atendidas em Juazeiro do Norte, pessoas como executivos de empresas que têm filial na região. Breno, o proprietário é de Fortaleza e foi morar em Juazeiro do Norte para abrir seu negócio. Segundo confessou, não se arrepende e ainda demonstra surpresa pela frequência local, convergindo com o que me fora dito por Sandro, garçom do *Sirigado do Pedro*.

Juazeiro cresce e se desenvolve de maneira rápida e constante. Dessa mesma forma tem crescido a sua população, principalmente em função de pessoas que vêm de fora para morar na região, em sua maioria por motivos de trabalho, como os concursos³¹ e as novas empresas que abrem filiais na cidade, entre outras oportunidades. Esse tipo de pessoas fazem de Juazeiro uma cidade que passa a ter uma classe média com valores, condutas e costumes diferentes e moldam e imprimem uma nova imagem na cidade. Uma classe média que ajuda a desenvolver economicamente a região.

É dessa classe que são oriundos os valores que atualmente informam o comportamento dos produtores artesanais de Juazeiro, com sua noção de previdência e de consumo, bens materiais, como motos novas, passam a ser almejadas, bem como carros. Financiamentos são possíveis e estimulados, nada disso lembra a época em que as pessoas no interior iam comprar

³¹ Este é o caso de alguns professores da UFC, como Geová, professor do curso de administração da UFC, *campus* Cariri, que nasceu e morou durante toda a sua vida em Fortaleza, no Benfica, e hoje está em Juazeiro junto com a esposa, também professora da UFC, e seu filho. Em conversa num restaurante de comidas típicas entre o Crato e Juazeiro disse-me: “Adoro isto daqui, não me vejo voltando pra Fortaleza. Saudades a gente tem, da família, jogo do vovô e tal, mas já me sinto daqui.”

um carro e levavam um saco de dinheiro para efetuar a compra. Os artesãos e artistas que observei, em sua grande maioria, estão imersos nessa nova perspectiva de Juazeiro do Norte, há uma racionalidade diferente sobre o trabalho e o ganho e, não raro, podemos distinguir os artesãos e artistas que conseguem ganhar mais e compram uma motocicleta nova.

Mas, enfim, qual a finalidade de um panorama de uma cidade como Juazeiro do Norte e de seu desenvolvimento para compreender a sua produção artística? Como Elias (1995) descreve:

Sempre que acontecem processos sociais como o que acabamos de esboçar, podem se perceber mudanças específicas no padrão de criação artística e, correspondentemente, na qualidade estrutural das obras de arte. Estas últimas mudanças sempre estão vinculadas a uma mudança social que afeta pessoas diretamente ligadas, enquanto produtores e consumidores de arte. A não ser que fique clara a conexão entre elas, os dois conjuntos de mudanças podem, na melhor das hipóteses, ser descritos de maneira superficial, mas dificilmente podem ser explicados ou compreendidos [...] em última análise, até mesmo tais decisões individuais ficam obscuras quando não se consideram os aspectos relevantes dos processos sociais não planejados em que ocorrem, e cuja dinâmica determina, em grande parte, suas consequências. (p. 48).

Ainda que as descrições sobre Juazeiro do Norte sejam apresentadas aqui de forma sucinta, é válida a iniciativa para que se possa compreender em que universo encontram-se os indivíduos que produzem a arte da cidade e onde está situado o CCMN. A partir deste processo social descrito, das mudanças da cidade e de seus valores, não só compreende-se como se deu a construção do um *ethos* específico, que informa as relações nas quais estão interligados, mas também as influências na constituição das perspectivas individuais dos produtores de arte.

São ligações entre a política, religião e artesanato no processo de desenvolvimento da cidade. Os valores sob os quais foi constituída – primeiro, o desenvolvimento econômico puxado pela religião; depois, pela importância que a cidade assume centralizando diversas atividades da região, como a educação, o comércio e alguns órgãos salutarres para o funcionamento da ordem estatal estão representados. Todos esses fatores são instrumentos no processo de coação, que se impõe de forma explícita e implícita, em maior ou menor grau de força e presença, oscilando ao longo do curso histórico e que vão delineando a trajetória dos indivíduos que residem em Juazeiro do Norte, como é o caso dos produtores de arte.

As coações externas, historicamente construídas, refletem-se em suas atitudes e em sua produção, exemplo disso foi dado, certa vez, quando perguntei a alguns dos artistas do CCMN se acreditavam que o crescimento da cidade tinha contribuído ou não na sua arte. Nilo

disse-me que, na verdade, antigamente Juazeiro era vista apenas como sendo duas: a Juazeiro do Norte, do comércio, e a Juazeiro do Padre Cícero, Juazeiro da religião. Para ele, atualmente, são várias Juazeiros. Tal multiplicidade faz com tenha espaço para todos os tipos de produção artística, segundo ele. Nilo percebe de forma positiva o crescimento da cidade, assim como Celestino, ao afirmar que sua arte não tinha mudado muito coisa, mas sabia que as coisas vinham melhorando e se melhorasse para outros, para ele também estava melhor. Mas o crescimento da cidade também trouxe impactos negativos na visão de alguns membros do CCMN, como é o caso de Mestre Chico, que trabalha com o que ele chama de tradição, no caso a Banda Cabaçal Santo Antônio:

Hoje eu não tô vivendo da arte não que se eu for viver da arte a vaca vai pro brejo. [...] o crescimento da cidade fez cair 100% minha arte o que existia que dava mais para o pessoal era as apresentações. Teve essa festa agora 25 de março que era a mais tradicional daqui de Juazeiro só foi dois grupos inclusive o meu não foi.³²

Eis a importância de um exercício histórico-social para uma pesquisa como esta. Mas não é só no processo histórico e social de formação de valores que se situam as coações aos indivíduos e os fazem agir como agem que importa. O espaço físico e a relação dos indivíduos com este também demonstra reflexos da coação social e explicitam estratégias e valores de um *ethos* mais delineado, que poderíamos intitular de especial por ser apenas uma parte representativa de um todo maior.

Para compreender a relação supracitada passemos ao espaço físico do próprio CCMN, sua apropriação, as mudanças, as nuances, as táticas de ocupação de seus cantos e, por que não, os seus encantos que atraem turistas e moradores.

3.3 O CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA

Quando comecei a fazer a pesquisa de campo e fiz os primeiros contatos com os artistas do Centro Mestre Noza, repetidas vezes ouvi deles algumas afirmativas como a seguinte: “Rapaz, quem conhece isso daqui fica doido alucinado, nunca conheci alguém que tenha conhecido o Centro Cultural e não tenha ficado impressionado”³³. Hamurabi Batista, presidente da Associação dos Artesãos e Diretor do Centro, foi o primeiro a me dizer tal frase, num primeiro encontro que tivemos, quando fui me apresentar e pedir-lhe o apoio para a realização da coleta de dados da pesquisa.

³² Entrevista realizada em maio de 2010.

³³ Hamurabi Batista, em conversa em março de 2009.

Com o intuito de fazer valer a máxima daqueles artistas trouxe um pouco do que é o Centro Cultural Mestre Noza, seu estado físico atual. Trata-se de uma curta expedição que tenta realizar uma *descrição intensa*, que cubra os hiatos das palavras com imagens e vice-versa, pela complementaridade entre ambas, imagem e palavra.

Ainda assim, faltarão os sons, os cheiros, os ares. Mesmo incompleto, este roteiro servirá para montar a cena de interconhecimento onde se passa a maior parte desta pesquisa. Inspirado em Martins (2008) e seu ensaio sobre o Carandiru, remeto a justificativa utilizada pelo autor onde diz que:

[...] o icônico é essencialmente expressão de uma necessidade do imaginário, uma linguagem e um discurso visual. Expressão, também, de que os usos da imagem, mesmo a fotográfica, se expandem não como mero instrumento supletivo da linguagem falada ou escrita, mas como discurso visual dotado de vida e legalidade próprias. (p. 30).

A entrada do Centro Cultural Mestre Noza está situada na Rua São Luiz, próximo à esquina com a Rua São Pedro, uma das principais ruas de comércio em Juazeiro do Norte. Nessa rua, bem como no restante do centro, estão alocadas as mais variadas lojas que obedecem a uma lógica de distribuição, de divisão por tipo de produto comercializado. Há quarteirão que tem a maioria das lojas de material de construção civil do centro da cidade, já outro é composto pelas lojas de sapatos, noutro, em sua maior parte, há lojas de eletrodomésticos, entre outros.

A Rua São Luiz é um dos divisores destes segmentos. Na esquina oposta, quase em frente ao CCMN, há uma das maiores lojas, e das mais populares, de roupa do centro da cidade. Próximo à sua esquina com a Rua São Pedro, a Rua São Luiz costuma ter “carros de linha” estacionados, carros que fazem o transporte de pessoas de outras regiões, cidades e estados vizinhos para comercializar em Juazeiro do Norte.

É também próximo a esta esquina que encontramos um prédio de cores destoantes aos que o rodeiam e um espaço em sua frente onde os carros não estacionam. A placa marrom, utilizada para localizar outros pontos turísticos da cidade, principalmente de turismo religioso, indica que se trata do CCMN.

É nessa rua em está situado desde sua inauguração. O prédio tem uma entrada com duas grandes portas que dão acesso a um corredor, um vestíbulo, onde, ao fim, há outro pórtico. A estrutura é herança arquitetônica do uso anterior do prédio, que durante muitos anos serviu de cadeia pública municipal e quartel da Polícia Militar do estado Ceará. O prédio foi cedido, em 1985, à Associação de Artesãos Padre Cícero de Juazeiro do Norte ou AAPC,

com o intuito de fomentar a produção e comercialização do artesanato local. Para tanto, foi criado o CCMN, que não é parte da referida Associação, mas sim, um instrumento de seu uso. Tanto é que as reuniões, ordinárias ou extraordinárias, da associação ocorrem no local.

Imagem 6 – A entrada do prédio, estreita de onde é impossível deduzir seu espaço interno.



Fonte: Arquivo do autor

O prédio foi reformado no início da década de 1990 e adequou o antigo vão que continha uma palhoça, um galpão aberto dos lados e coberto de palha, destinando um local para a administração do CCMN, colocou piso e fez salas de exposição e de trabalho, como a marcenaria do centro. Depois dessa última reforma foram feitas algumas intervenções mais atuais ligadas a projetos em que o CCMN está envolvido, como o Ponto de Cultura, que disponibiliza acesso gratuito à internet, e, por fim, a abertura de um escritório que servirá de representação do Instituto de Cultura do Ceará.

O CCMN ficou com a estrutura exposta na imagem abaixo, onde é possível visualizar o espaço central da telhosa, as salas laterais de uso para exposição, que foram depois

utilizadas para instalar a sala de acesso à internet e o escritório, anteriormente citados, que datam do ano de 2010. Neste croqui também se percebem as lojas que estão na entrada do CCMN, mas não pertencem a ele. Essas lojas vendem artesanato, têm portas laterais que dão acesso ao centro, mas não pertencem a ele, como poderiam deduzir os desavisados. Ao lado dessas lojas da entrada, há outras duas do lado esquerdo até chegar à Rua São Pedro e mais algumas que distanciam o CCMN da Rua São Paulo.

As árvores que existem no CCMN conferem sombra durante todo o dia na maior parte do Centro devido à altura e frondosa copa. O clima no Centro destoa do restante de Juazeiro do Norte: é mais ameno, principalmente no caloroso novembro, época em que comecei a fazer minhas primeiras incursões ao espaço do CCMN. Um oásis pela temperatura amena onde, ao invés de se beber água, bebe-se arte.

Figura 1 - Esboço do espaço do Centro Cultural Mestre Noza

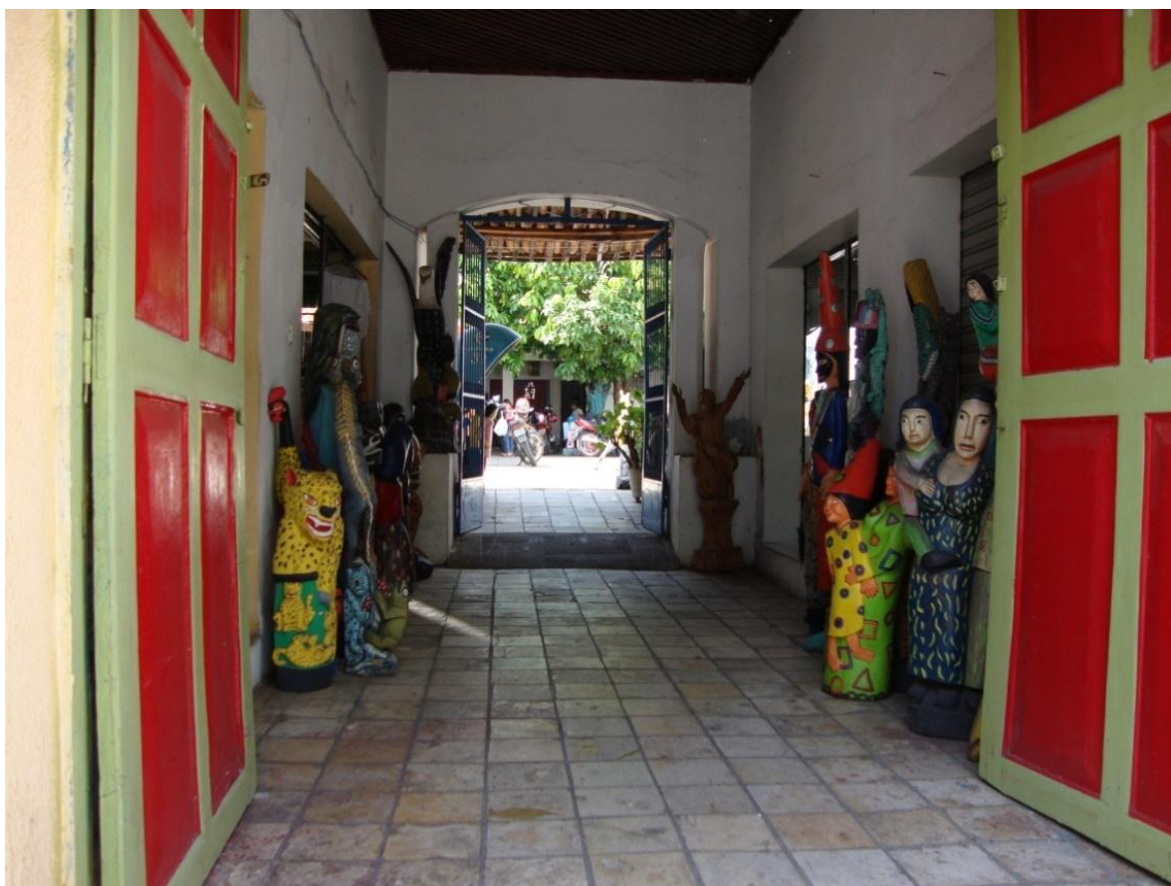


Fonte: João Eymard Serra Filho.

A primeira impressão ao ficar de frente com o CCMN é de que as lojas vizinhas fazem parte do CCMN, mesmo a lanchonete ao lado de uma das lojinhas de produtos artesanais

parece pertencer ao centro, depois é que se compreende que são coisas distintas em acervo e pessoas. Há, ainda hoje, o brasão do Estado do Ceará na frente do prédio como se identificasse seu antigo uso de cadeia pública ou o identificasse ser um patrimônio estatal. Duas placas afixadas abaixo do brasão identificam o centro, uma delas como ponto de cultura, um projeto de fomento a reprodução da cultura que foi instituído pelo governo federal. Outra placa ao lado da entrada aponta o centro como local de turismo. A placa é do mesmo padrão das utilizadas no roteiro da fé, são placas na cor marrom, que informam uma rota turística da cidade para os fiéis que vão visitá-la. Quando se trata de um local religioso uma cruz o simboliza; no caso do CCMN, há um jarro e mãos como se trabalhassem o barro fazendo o próprio jarro.

Imagem 7 – O corredor de entrada visto a partir da rua, as grandes portas de madeira e o formato do pórtico arqueado são heranças arquitetônicas das funções anteriores do prédio.



Fonte: Arquivo do autor.

Dentre as heranças arquitetônicas do prédio há um corredor com duas salas, uma em cada lado, que serviam como salas administrativas da cadeia e, depois, de salas administrativas do quartel; hoje se encontram instaladas as duas lojas citadas. A da direita

comercializa calçado em couro, como sandálias, sapatilhas etc. A do outro lado é uma loja de lembranças, souvenirs da cidade, são imagens de santos, talhadas em madeira ou feitas de gesso ou mesmo plástico, uma produção típica da região de Juazeiro do Norte. Há ainda garrafinhas com desenhos de paisagem feitos de areia, redes, produções típicas de outras regiões do Ceará.

Nessa loja, o material comercializado é diversificado, vai da palha ao algodão, em contraste com a loja ao lado, que só comercializa produtos em couro e, como o próprio CCMN, que tem em sua maioria peças em madeira de umburana. A palha, mesmo sendo uma das tipologias mais produzidas pelos membros da Associação de Artesãos Padre Cícero, é pouco exposta no CCMN, sendo mais comum sua produção por encomenda.

Enfim, armazenadas mesmo, em larga escala, como um estoque do CCMN, estão as produções em madeira. As demais obras, como tambores, esculturas em flandres e objetos em louça, apesar de estarem presentes, somem em meio à produção feita em madeira, que extravasam os limites do CCMN e invadem o corredor, dando as boas-vindas a quem entra.

Imagem 8 – Lojas de artesanato e souvenir que se situam nas laterais.



Fonte: Arquivo do autor.

Há entradas nas laterais do corredor de acesso à parte interna para lojas de souvenir. As produções dos membros do centro misturam-se aqui com as dos artesãos de fora que expõem nas lojas. Percebe-se, visualmente, uma orientação diferenciada nas peças dos membros do Centro em contraste com as expostas nestas lojas.

Passando pelo pórtico de entrada, onde estão as lojas, se é recepcionado por um Mateu³⁴, como intitulam na região. O Mateu é um palhaço típico da região que é representado, comumente, na iconografia com sua face pintada de preto. Diferentemente, o que abre alas para quem adentra ao CCMN tem um rosto branco. Além disso, outra diferença está no fato de que este Mateu está numa posição que sugere movimento, um movimento convidativo à entrada. Dentro do próprio CCMN encontram-se outros com os rostos pintados de preto.

Imagem 9 – *Mateu*, palhaço típico da região.



Fonte: Arquivo do autor.

³⁴ Uma das minhas dúvidas em campo era como escrever determinadas palavras que os artesãos e artistas falavam. Mateu é uma dessas palavras. Insisti, certa vez, em chamar de Mateus como o nome próprio e fui devidamente corrigido em tom de pergunta quanto ao uso do “s”, como se indicasse o plural do nome: “É mais de um?” Além disso, na dúvida recorri a Hamurabi sobre como escrever e este me informou esta grafia que utilizo.

Estes outros são menores e sem aparentar nenhum tipo de movimento, são retilíneos, seus braços retos são articulados entre si e giram na altura dos ombros sincronicamente, quando um está voltado para cima o outro está para baixo como uma hélice, como um cata-vento. E é como um cata-vento de brinquedo que alguns ainda são comercializados, pequenos e leves, como alguns artistas disseram que eram feitos há algum tempo. O Mateu era um brinquedo que competia com o mamulengo (um boneco articulado tal qual um títere) o espaço e atenção das crianças nas feiras de Juazeiro do Norte. Além de ser um dos temas que foi mais utilizado por artesãos na produção de brinquedos em madeira, que eram normalmente vendidos na feira, os mateus em madeira com seus braços que giravam tinham um grande apelo de venda à época.

No CCMN há outros resquícios dos brinquedos e folguedos de outrora. Exemplo disso são os caminhões e carros feitos em madeira ou flandres. Desta última tipologia ainda se veem barcas, rodas-gigantes, entre outras formas que encantam mais adultos do que crianças. Segundo Maurício, um de seus produtores, compram para decorar casas, quartos, mas principalmente escritórios. São lembranças da infância de pessoas que conviveram com esse tipo de brinquedo no interior e resgatam suas memórias através dessas obras, embora com diferenças estilísticas ou primor estético que não havia em tempos passados.

Do lado direito, logo depois da entrada no CCMN, há uma considerável quantidade de esculturas em madeira. Estão encostadas num muro que tem figuras pintadas em estilo de cordel que já foram utilizadas na maior feira de decoração do Ceará, a Casa Cor, como uma homenagem e referência ao regionalismo do CCMN. Não há uma distinção clara sobre a organização ou escolha de que peças ficam ao lado do muro e quais devem ocupar outros espaços do centro, como a área coberta. Para alguns artistas a lógica é a da temporalidade, as obras novas são postas em local de melhor visualização e mais protegidas da luz, poeira etc. Outros põem neste local as obras que acreditam não ter valor comercial, produzidas para algumas finalidades específicas, ou encomendas que não foram efetivamente comercializadas.

Entretanto, esse tipo de condicionamento, exposto ao sol, chuva, poeira, entre outros fatores, colabora para a má conservação das obras. Segundo os próprios artistas, apesar de suas obras aguentarem bem a exposição às chuvas e ao sol, da boa qualidade da tinta que utilizam, o tempo prolongado em que permanecem ali é prejudicial à conservação das obras. A pintura, com o tempo, perde o brilho, a cor vívida, que é um dos maiores chamarizes desta tipologia em madeira. A madeira racha e, aos poucos, lascas retiradas do manuseio descuidado ou mesmo por má conservação deformam as obras.

A produção do CCMN que não é comercializada, conforme descrito acima, permanece à exposição de maneira descuidada com o sol e a chuva que pegam. Para a maioria dos artistas, amontoar as peças e deixar que se estraguem é faltar com respeito aos seus trabalhos. Nilo³⁵, certa vez, declarou que tinha uma imensa vontade de comprar as suas obras que já faziam parte do CCMN e se encontravam ali, restaurá-las e vendê-las. Verino³⁶, pouco depois de Nilo ter-me dito isso, me contou que este intuito era compartilhado por inúmeros artistas e alguns deles nem sequer a intenção de vender a obra tinham, bastava não ver seus trabalhos “largados ao relento”.

Imagem 10 – Muita arte para pouco espaço



Fonte: Arquivo do autor.

Verino ainda completa que a problemática de estoque de peças passou a existir depois que a última gestão assumiu o controle do CCMN e não faz nada para resgatar essas obras. É um problema, segundo Verino, de equilibrar a oferta e a demanda. Complementando a análise

³⁵ Entrevista em março de 2011.

³⁶ Entrevista em outubro de 2010.

de Verino, Hebert³⁷, da Embaixada Social, disse-me, quando comentei a percepção de Verino, que não só era um problema de oferta e demanda, mas também da distribuição e do planejamento de produção que faltam aos membros do CCMN no gerenciamento e controle de seu processo de produção. A imagem acima demonstra muito bem o local narrado.

Imagem 11 – Estoque a céu aberto



Fonte: Arquivo do autor.

É assim que um frequentador desavisado tem acesso a projetos abandonados e a uma crítica feita pelo governo local e estadual aos artistas que compõem o CCMN. Esta crítica refere-se à falta de um princípio de economicidade, um planejamento e uma maior organização da cadeia produtiva. No canto direito, dando as boas-vindas aos clientes, possíveis ou efetivos, está a prova do argumento político. As obras amontoadas sem perspectiva. Algumas inacabadas, outras “acabadas”. *Acabadas* aqui num sentido dado pelos próprios moradores da região do Juazeiro do Norte, significando algo quebrado, estragado, deteriorado ou velho.

³⁷ Entrevista em abril de 2011. Hebert era o responsável pelo projeto de mapeamento do artesanato cearense financiado pelo governo do Estado do Ceará, como o primeiro momento de um projeto de constituição de um Instituto da Cultura Cearense.

Contudo, em meio ao que poderia ser considerado dejeito ou refugo, encontram-se as tentativas, as variâncias. Algo que corresponderia ao esboço do artista, ao estudo de novas formas e conteúdos e à criação de uma paleta de cores original, própria. É o espaço de mostrar a natureza vencedora, quando um pedaço de madeira não se deixa talhar, quer seja pela fuga, quando esta se arrebenta antes de a forma estar conclusa, ou pela resistência, quando o nó improvável na madeira aparece e impede o avanço com o formão.

A enorme quantidade de peças está ali para mostrar que não é apenas chegar, ter um “dom” e fazer a obra acontecer na madeira. Há uma série de tentativas e erros que permitem um processo de aprendizado contínuo, um conhecimento trocado informalmente entre os que frequentam o CCMN. Experiências de ofício passadas na prática entre os artistas, como exemplo, podemos pensar desde questões como: qual tinta pega melhor em que tipo de textura de madeira até em questões pontuais, como o lote de madeira comprado não ser bom para fazer obras largas ou grandes por causa dos nós que tem.

Imagem 12 – Espaço coberto no centro onde são expostas diversas peças.



Fonte: Arquivo do autor.

É desse ponto que se tem uma imagem geral do CCMN. Um retângulo maior com outro retângulo ao meio, coberto de telha, protegido do sol com um declive por onde se desce por dois degraus e se tem acesso às obras que margeiam o local e, ao meio, um vão onde são colocadas apenas algumas peças menores. O retângulo menor, centralizado, é cercado por uma área aberta e por pequenas salas onde os membros do CCMN expõem. São estas salas pequenos quadrados, que alojam obras de alguns artistas ainda vivos e outros que fizeram parte do CCMN, mas já morreram ou não produzem mais. Comumente há obras significativas de artistas de renome como os mamulengos de Zé Celestino. Uma dessas salas foi aproveitada para fazer o altar de Padre Cícero, em outra, o Museu do CCMN e, numa menor, foi instalado o banheiro.

O espaço coberto no centro do CCMN, que recebe o nome de telhosca, substituiu uma palhoça original – essa foi uma das modificações mais contundentes na reforma feita pelo governo do estado na década de 90, que contou com a participação direta de Violeta Arraes e Renata Jereissati, secretária de Cultura e primeira-dama do Ceará, respectivamente. Ali, na telhosca, ficam as peças maiores e novas, heterogêneas. O fato de ser aberto dos lados, integrando o restante do espaço do CCMN, dá um chamariz aos turistas que, ao entrarem, logo se sentem convidados a descer seus dois degraus e olhar mais próximo as obras ali expostas.

Cada espaço do CCMN recebeu na época de sua reestruturação um nome, cada sala tinha uma plaquinha; hoje, apenas algumas conservam essas placas, que, na visão de quem as projetou, do arquiteto e Violeta Arraes, deveriam ser representativas da temática das obras ali trabalhadas e expostas. O espaço central, que, comumente, foi chamado, no início, de telhosca, também recebeu a denominação de Floresta Encantada pela sua diversidade temática e de animais imaginários que a povoam.

Imagem 13 – Motocicletas dos artesãos/artistas no pátio do Centro Cultural Mestre Noza.



Fonte: Arquivo do autor.

Atravessando o grande número de peças amontoadas antes descritas começamos a sentir cada vez mais forte o cheiro de serragem, cheiro de madeira molhada. Isso, no início, chama a atenção, mas basta alguns poucos minutos ali dentro e não mais se percebe o cheiro, enquanto o olfato satura desse cheiro, o a visão abunda-se nas cores diversas que vão sendo expostas.

O espetáculo das cores começa pelas motocicletas que ficam estacionadas na área de dentro do centro, pois não há um estacionamento próprio e deixar a motocicleta do lado de fora incorre em dois riscos: primeiro o do roubo e, o segundo, de sofrer qualquer tipo de colisão ou queda ao disputar o espaço para estacionar na rua com os já citados carros de linha.

As motocicletas são o objeto de consumo mais desejado pela maioria dos membros do CCMN. Não é atípico vermos relatos de alguns dos membros comentando se um determinado negócio se concretizar comprará uma nova motocicleta. Dentre as mais desejadas está a *Honda Broz*, pois, pelo que foi observado em campo, é um símbolo de *status* entre eles.

Imagem 14 – Capacete personalizado.



Fonte: Arquivo do autor.

É entre as obras que os artistas param suas motos. Num eufemismo do trânsito da cidade, as motocicletas disputam o espaço com as obras como o fazem com os carros e outros veículos nas ruas. Como a maioria das cidades de interior, atualmente, Juazeiro do Norte tem tido um crescente número de motocicletas em circulação, muito embora isso não signifique que as pessoas estão aptas a guiá-las, ou seja, as pessoas têm a motocicleta e não possuem a carteira de habilitação. Uma parte dos artistas encontra-se nessa condição e justificam o fato pelo preço cobrado no processo de obtenção do documento.

Entretanto, por mais que possa parecer, as motocicletas não destoam do cenário mais abrangente, que é o CCMN. Isto se dá graças à inserção que os artistas fazem, pintando seus tanques de combustível, por exemplo, ou, mais comumente, imprimindo sua marca nos capacetes. Na impossibilidade do capacete novo, a personalização do velho gera a identidade artística do usuário e esconde os sinais do tempo.

Todavia, é através das motocicletas que podem exibir seu *status*. Motocicletas novas indicam que a pessoa é bem sucedida nas vendas, que sua obra tem sido considerada como

arte. Quanto melhor a motocicleta, modelo e marca de renome e/ou maior as cilindradas de potência, o *status* acompanha esta escala de forma diretamente proporcional.

Imagem 15 – As ferramentas mais usadas pelos artesãos do CCMN.



Fonte: Arquivo do autor

Na área descoberta, duas árvores frondosas dão sombra às motocicletas. É nessa área com sombra que os artistas deixam suas mesinhas com as ferramentas de trabalho e trabalham. Comumente, as ferramentas são marcadas com o nome do dono e as mesas são conhecidas por todos – os artistas sabem de quem é cada uma das mesas. São diferentes, pintadas ou em madeira crua, trazem anotações diversas desde o nome de seus donos a números de telefones de clientes ou deles mesmos, entre outras coisas que a identifiquem o seu proprietário. Há os que não usam mesa para trabalhar, como é o caso de Everaldo, que faz estátuas de Padre Cícero com no máximo 30 cm de comprimento, comumente em madeira crua.

As ferramentas mais usadas pelos artesãos do CCMN são: o martelo, o formão, a talha, o canivete e/ou a faca (que não aparece nesta imagem acima). Os primeiros dão uma primeira forma à madeira, que será mais detalhada com uma pequena faca, sempre muito bem amolada com uma lixa fina, chamada comumente pelos próprios artistas de lixa d'água.

Imagem 16 – Dedé dando movimento numa peça com a faquinha de esculpir.



Fonte: Arquivo do autor.

Cada mesinha permanece num lugar por dias. Há pouca variação da posição delas, bem como da posição dos artistas. Mudam, às vezes, apenas para acompanhar a sombra ou para conversar com algum outro que “encoste” para trabalhar perto dele ou vá apenas fumar um cigarro. Junto com as mesinhas, há troncos pequenos distribuídos próximos aos artistas. Esses troncos servem para o artista começar a dar forma à madeira, utilizando-os como apoio, desfere golpes de machadinha ou de formão grande batido com uma marreta na madeira que será esculpida.

Depois de o formato ter sido posto na peça pelo artesão ou artista, definindo o tamanho, largura, entre outras dimensões, o criador passa a definir, a dar “movimento” como dizem, com uma faquinha ou canivete. Acima, na foto o exemplo de um totem, pequeno, de tradições do Nordeste, sendo realizado por Dedé, que tem obras com a mesma temática em tamanhos diferentes.

3.3.1 Os ingredientes da arte

A questão da matéria-prima para os artesãos do CCMN é um assunto à parte. A maioria deles trabalha com madeira ou palha. O mais comum é a madeira, alguns poucos usam o barro, um desenvolve seus trabalhos em zinco ou flandre e outro, que produz pífanos e tambores, trabalha com materiais mesclados, que vão desde o couro até a própria madeira. Há ainda o caso dos cordelistas e xilogravuristas, bem como a banda de cabaçal, ambos são os mais colocados nas narrativas dos membros entre os que sofrem com o problema do suporte para suas linguagens artísticas na atualidade e não com a obtenção da matéria-prima em si.

Segundo os dados levantados pela AAPC, as mulheres trabalham, em sua maioria, com a palha e os homens, com a madeira. As mulheres normalmente fazem uma produção coletiva e coesa, seguindo um padrão na produção. Exemplo disso foi a produção de minichapéus de palha com um convite de visitação ao CCMN amarrado a ele. Essa produção foi feita em comemoração aos 25 anos de existência do CCMN, em 2010. Foram envolvidas na produção mais de 30 artistas, entretanto, não necessariamente, umas tinham conhecimento das outras. A ideia era otimizar o tempo que restava desde o recebimento do dinheiro, que veio em função da aprovação do edital do CCMN como Ponto de Cultura pelo governo federal, até a participação em uma feira.

Cada chapéu custou ao CCMN poucos centavos, mas permitiu, no total, um bom rendimento às artesãs que trabalharam no projeto. O valor dispensado não correspondeu à complexidade da atividade. Os chapéus de palha não podem apresentar erros em sua execução, pois, com um pequeno erro, fica inutilizado. Não há como contornar um erro. Quem chamou minha atenção para esse fato foi o próprio Hamurabi: “Tu acha que vale os 0,40 centavos? Pois se eu te disser que t  de graça... o negócio é que não dava pra pagar mais, isso dá um trabalho. Tem que sair tudo igual e não tem uma f rma não, é tudo feito no olho...”³⁸.

Foi nesse dia em que vi grupos de mulheres entrarem no CCMN. Vinham com suas netas ou com filhos mais jovens carregando sacos cheios dos chapéus. Hamurabi sequer contava o número de chapéus. Pedia-lhe que colocassem ao lado e lhes dissesse quantos tinham trazido. Havia na palavra um contrato tácito entre as partes, como o próprio Hamurabi frisou, quando eu interpelei se ele já tinha uma média das quantidades pelo tipo de saco. Ele

³⁸ Entrevista realizada em abril de 2010

me disse: “Noção... tipo quantos chapéus vem num saco, tenho não. Agora, eu já estou pagando quase nada, se eu for contar é falta de respeito...”³⁹

A palha era normalmente conseguida por essas artistas em sítios da região, normalmente elas próprias entram na plantação para pegar, pois com o desenvolvimento do agronegócio local, o uso das máquinas, na medida em que se torna comum, diminui a possibilidade de obtenção da palha, pois a máquina utilizada destrói a palha. Muito pouco da matéria-prima delas vinha de fora do Cariri. Já a madeira exige dos membros uma maior logística. Primeiro, é mister dizer que os artistas do CCMN, em sua grande maioria, não chegou a trabalhar muito com outra madeira que não fosse a umburana.

A umburana é uma madeira mole de talhar, mais resistente a adversidades climáticas. Leve de manusear, mas não tanto, esbranquiçada em sua grande maioria, aceita cores, se pintada. E há ainda o fator primordial: a umburana é permitida por lei, enquanto outras madeiras, consideradas nobres, como o cedro, são fiscalizadas com rigidez pela Secretaria do Meio Ambiente (SEMAM) do Estado do Ceará. Embora haja fiscalização, não impede que vez por outra seja trabalhada alguma peça em cedro ou outro tipo de madeira mais nobre. Segundo os artistas, o caso não é a lei é o preço destas madeiras.

As madeiras que servem de matéria-prima vêm de diversos lugares. Depende da época, segundo os artistas. Esta época não necessariamente tem a ver com o ciclo da natureza, mas sim com o ciclo do atravessador. Dessa maneira, atualmente, os artesãos recebem madeira oriunda de Pernambuco. Houve um tempo em que o contato se dava com uma mulher que eles chamavam de “a gorda” e que trazia a madeira de Senhor do Bonfim na Bahia para ser vendida a eles. Segundo eles, o preço da “gorda” era muito abaixo do que é o pago hoje em dia o metro quadrado e tinha qualidade.

Quando a madeira chega ao CCMN ela é serrada, na sua maioria em pedaços de 30 centímetros. Assim, amontoam-se os troncos cortados nas alas laterais do CCMN, principalmente ao lado esquerdo de quem entra. São troncos que têm uma borda da circunferência irregular, mas que têm aproximadamente o mesmo diâmetro. Há alguns artistas que trabalham com peças maiores e, por isso, deixam uma parte do que fora comprado da forma que veio para só trabalhar nela após receber encomendas de clientes de fora do Estado.

Comumente, a primeira ferramenta utilizada após o corte é o machadinho, que dará uma forma bruta ao tronco que fora antes cortado em tamanho igual. Ao buscar o nó na madeira, o artista sabe se ela dará certo para este ou aquele santo, para este ou aquele

³⁹ Ibid.

“movimento”. A primeira machadada divide a madeira e define o que dali sairá. Define onde serão os pés ou a base e onde ficará o topo. Qual é a parte trás e a parte da frente. Depois deste mapeamento pela machadada⁴⁰, começa a preparação com a talha da forma rústica e só por último o formão começa a definir o tronco e dar curvas e desenhos. Forma roupas, chapéus e bengalas. Depois, é só lixar a peça. Algumas ficarão cruas, outras terão verniz e outras serão pintadas de maneira a retratar a realidade ou da forma mais colorida possível.

Imagem 17 – Utilização de barraca de exposição para armazenamento.



Fonte: Arquivo do autor.

Após as peças menores estarem prontas, são guardadas. As antigas barracas de montar, de ferro, já quebradas ou somente deterioradas, acabam servindo em reaproveitamentos de primeira necessidade dos artistas. Esse é o caso da imagem acima em que é feito desta barraquinha de ferro um depósito arranjado; sua utilização visa proteger as peças menores da chuva e do sol. O espaço do CCMN não foi pensado em termos de projeto para lidar com o acúmulo de produção e isto acaba se tornando, atualmente, um dos maiores problemas pelo qual os membros do CCMN atravessam. O que fazer com a produção que não foi vendida?

⁴⁰ A ideia do “nó na madeira” será melhor analisada em um capítulo posterior.

Parar de trabalhar é que não o fazem e continuam a fazer peças diariamente que são organizadas por ordem cronológica, quanto mais nova maior prioridade no acondicionamento, colocadas nestes locais, como a barraquinha acima, com proteção, ainda que relativa, do sol e da chuva.

Imagem 18 – Cachorro pintado no estilo de Manoel Graciano perdendo a cor.



Fonte: Arquivo do autor.

As peças que ficam expostas, normalmente, perdem sua cor original e apresentam rachaduras, como o caso do cão-de-guarda pintado no estilo de Manoel Graciano da imagem acima. Essas obras são comumente vistas na área do CCMN. São de diversos tamanhos e formatos: são totens, cachorros, jacarés, santos e banquinhos. Entretanto, a sua maioria notoriamente é composta de obras em formato grande e, normalmente, coloridas. Isso, em verdade, reflete uma lógica da venda no CCMN, pois as obras maiores só vendem bem em exposições grandes, como a do Recife e a de Belo Horizonte. Outra forma de escoar as obras de tamanho maior, fazendo-as serem vendidas, é através da venda por encomenda. Nesse último caso, a obra sequer passa um tempo no CCMN: ao concluir, o artista já envia ao comprador para receber o mais depressa possível a parte que falta no pagamento, já que as

encomendas são pagas, geralmente, com um adiantamento de metade do valor no ato da encomenda e outra metade na entrega da obra concluída ao comprador.

Imagem 19 – Madeiras para serem reaproveitadas na confecção de embalagens para envio de peças para fora da cidade.



Foto: Arquivo do autor.

Para o envio dessas obras são necessárias caixas ou engradados de madeira para o acondicionamento. Comumente chegam ao CCMN restos de madeira de janelas, expositores, entre outros utensílios do comércio local, que são doados aos membros do centro para que sejam cortados e transformados nestes engradados e caixotes de madeira para o envio das obras encomendadas por clientes de outros Estados principalmente.

Imagem 20 – Salas utilizadas no processo de produção.



Fonte: Arquivo do autor.

O CCMN tem salas feitas na época da reforma: duas delas eram utilizadas como marcenaria e oficina, onde as peças de madeira maior eram cortadas e o barro é misturado numa máquina. Outra sala, que era chamada de “purgatório”, nome colocado com uma placa de madeira em cima da porta e que remonta à época da reforma, atualmente foi transformada em parceria com a ONG Embaixada Social para que esta sala sirva de ramificação do Instituto de Cultura do Ceará, monitorando a produção artística e artesanal local.

É interessante perceber que esta sala foi montada com computadores, arquivos e mesas para tal finalidade mesmo sem que o equipamento estatal ao qual servirá de apoio exista. Outro fator agravante é que nesta sala foi colocado um aparelho de ar condicionado sem que, contudo, a porta de treliça fosse recoberta ou fechada de alguma forma para que o aparelho condicionador tenha um uso efetivo.

Isso nada mais é que um indício da falta de planejamento que acomete o CCMN, pois a utilização desse tipo de equipamento, bem como a colocação dos computadores para acesso

gratuito, parte do projeto de transformação do CCMN em Ponto de Cultura, aumentou a conta de energia e trouxe outras responsabilidades que ainda não se encontram bem definidas entre os membros como a manutenção dos computadores.

Imagem 21 – Parte interna da marcenaria.



Fonte: Arquivo do autor.

A parte interna da marcenaria é uma grande bagunça. Caixotes e peças para restauro estão empilhados. A sala demonstra a falta de manutenção predial com infiltrações e parte do reboco caindo. A parte estrutural não é o único problema: obras que estão na marcenaria ficam amontoadas. Algumas, em perfeito estado, mas guardadas a fim de protegê-las dos efeitos naturais do sol e da chuva. A sala é pouco frequentada, os membros normalmente só a abrem e ficam ali dentro quando necessitam de algo específico de sua maquinaria, normalmente quando precisam serrar algum pedaço de madeira em pedaços menores ou querem desfazer alguma escultura maior em pedaços de madeira menor para fazer esculturas pequenas que, por sorte, vendam mais rápido que a obra grande.

Imagem 22 – A outra forma de transformar.



Fonte: Arquivo do autor.

A utilização da ferramenta depende do objetivo de criação do artista. Por vezes, vi o machadinho sendo utilizado apenas para cortar, dividir a madeira em pedaços iguais. Esse corte, normalmente, é feito de maneira bruta, sem se preocupar com nenhum tipo de delineamento na madeira. A machadinha é utilizada também na limpeza do material, quando chegam troncos inteiros, ainda com casca, ela é utilizada para retirá-la. Após esse primeiro e mais comum contato entre o artista e a madeira, ela fica “tosca” ou “bruta” como os artesãos costumam chamar.

Concluído esse estágio é que se passa a trabalhar na forma propriamente dita da obra com uma faquinha. Mas há casos em que a machadinha é utilizada já no intuito de dar forma à peça, como se pode constatar pela imagem acima num pedaço de madeira relativamente grande, com mais de 70 (setenta) centímetros, que foi trabalho por Verino e, na medida em que ele ia dividindo o grande pedaço de madeira do restante, ia talhando a forma de São Jorge

com a machadinha, sem que se percebesse a figura do santo guerreiro ia aparecendo, ainda que a imagem já com uma certa forma precisasse ser acabada, aí, sim, com as ferramentas menores, que permitem fazer toda a riqueza de detalhes.

Percebi que a utilização da ferramenta acompanha o tamanho da peça, sendo assim, quando uma peça passa dos 60 ou 70 centímetros a utilização da machadinha já não é feita apenas na divisão em partes iguais, como nas peças de 30 centímetros. A própria machadinha passa a ser uma ferramenta de modelagem e o artesão mostra sua habilidade com as ferramentas na medida em que consegue dar “movimento”, no sentido que eles atribuem à palavra como sendo a forma, à obra. A peça acima demonstrada é interessante de ser considerada na relação material e ferramenta, pois pude observar sua transformação. A imagem abaixo mostra a mesma peça de madeira, já mais detalhada e com o acabamento de pintura feito. Nas páginas seguintes, a mesma peça aparece embalada em plástico bolha para ser levado por seu comprador.

Imagem 23 – Produto



Fonte: Arquivo do autor.

Mas este é um caso atípico. Quando a madeira não é utilizada em seu tamanho natural, ela é cortada em partes iguais, como já fora dito, que permite a produção de peças de tamanhos menores. Comumente, essa forma de trabalho é feita pelos santeiros que, atualmente, preferem produzir, devido à procura de clientes, peças que variam entre 20 e 30 centímetros. Cortadas, as peças de madeira são expostas para secar, ficam em cima de um teto de uma barraca de ferro que era utilizada em exposições e agora, quebrada, tem essa função.

Imagem 24 – Pedações de madeira expostos ao sol para secar.



Fonte: Arquivo do autor.

A madeira passa pouco tempo nesse estágio. Os membros que fazem uso do local dessa forma temem que alguém pegue a peça de madeira já cortada por algum tipo de brincadeira ou “maldade” e rache a peça, inutilizando-a. É comum valer-se desse apoio, principalmente quando se recebe uma encomenda de algumas obras menores. A imagem acima mostra uma série de pedaços cortados em tamanho similares e separados no teto, secando, enquanto o artista vai fazendo aparecer em cada uma a fisionomia do Padre Cícero. É como se funcionasse uma metodologia do trabalho industrial. Cortar todos os pedaços necessários, depois talhar um a um e, depois, dar o acabamento, pintura ou cera em cada um.

A diferença de uma linha de produção é que somente o artista tem domínio sobre o processo do que fazer e somente ele o faz.

3.3.1 Quem vai ao Centro Cultural Mestre Noza?

Quem vai ao Centro Cultural Mestre Noza? Há respostas diversas (pois são vários os motivos) para esta indagação e não necessariamente perpassam por uma questão de pura frequência estatística de público, onde se pode dividir em “classes”, como: idade, sexo, escolaridade etc. Não era o objetivo de pesquisa compreender a recepção do público do que é produzido no CCMN, mas sabendo da influência que o público tem sobre a produção – esta, sim, o foco da pesquisa –, é necessário buscar uma mínima noção de quem sejam e o que motiva os frequentadores e compradores do que é produzido ali no CCMN.

Obras feitas em Juazeiro do Norte ganharam espaço dentro de algumas camadas da sociedade cearense transformadas em “arte-decoração”. A exposição de decoração de interiores intitulada Casa Cor mostra bem o acontecimento dessa apropriação imagética por um determinado grupo social. A Ceart, na Praça Luíza Távora, é outro ponto de vista privilegiado, pois não funciona com a criação de um contexto de interconhecimento e os produtos não obedecem a uma apresentação como a de uma exposição artística e, tampouco, amontoam-se entre iguais, que lhe colocariam como uma coleção, como é feito no próprio CCMN.

Feiras, rodadas de negócios, como a promovida pelo SEBRAE, encomendas. São variadas as formas de negociação encontradas pelos artistas do CCMN. Dentre essas, uma começa a ganhar espaço, ao menos no imaginário econômico dos artistas: a internet. Na loja virtual, um site mantido pelo CCMN, são comercializadas e propagadas as obras de alguns membros do Centro, além de expor informações de alguns dos artistas, que, segundo eles, ajudam na venda como: obras, estilo e biografia.

Além da internet, há os que vão *in loco* visitar o CCMN. Os visitantes consomem enquanto passeiam. Tiram fotos, este é seu consumo mais frequente, um consumo cultural típico de quem visita museus. Consomem histórias, não é raro um potencial comprador querer falar diretamente com o artista que produziu a peça. Quando isso ocorre, normalmente a compra está em meio à sua efetivação. Entretanto, há os que querem conversar com o autor para “barganhar” o preço, negociar o valor da peça. Isto se dá principalmente com peças feitas sob encomenda e é potencializado se a peça tiver um caráter utilitário, como uma placa com o

nome de um sítio ou uma para colocar em casa com algum dizer, como exemplo: *Reino dos Araújo, Aqui mora uma família feliz* etc.

Imagem 25 – Turista no CCMN tirando fotografias.



Fonte: Arquivo do autor.

Os turistas que frequentam o CCMN são, em sua maioria, de classe média ou alta. São normalmente levados por pessoas que moram na região, mas não necessariamente de Juazeiro do Norte. É fácil identificá-los com máquinas fotográficas e estilo de vestimenta diferente, bem como o sotaque quando fazem alguma pergunta.

As peças já vendidas pelos artistas, que esperam a coleta da transportadora ou o comprador levá-las, ficam juntas com as que ainda estão expostas para venda. Os próprios artistas fazem as embalagens de envio depois de “lustrar” as peças. Essas embalagens são, em parte, caixas de madeira feitas a partir das sobras de material do próprio CCMN ou de pedaços de madeira oriundos de janelas, estrados de camas, restos de expositores das lojas comerciais situadas no centro da cidade, como já mostrado anteriormente. A embalagem utilizada depende de quem compra, de onde compra e que tipo de transporte irá levar a mercadoria. As embalagens também variam com o pagamento: se a peça foi encomendada, o

artista a envia com todo o aparato de proteção possível, normalmente em caixotes de madeira, os engradados, como eles chamam, a fim de que a peça chegue no melhor estado possível ao destino final. Ressalte-se aqui que, normalmente, as encomendas, quando são feitas, seguem uma negociação em que o comprador paga metade no ato e outra metade na entrega da peça. Assim há todo interesse na satisfação imediata do cliente ao receber a obra.

Imagem 26 – Uma obra embalada para envio a um comprador de Minas Gerais



Fonte: Arquivo do autor.

Entretanto, quando estas peças são compradas no próprio Centro, os clientes sem saber da existência desse aparato ou, às vezes, mesmo sabendo, recebem as peças, por opção ou desconhecimento, envolvidas em folhas de plástico com bolhas de ar – como na imagem acima. Em alguns casos, os compradores levam-na sem nenhum tipo de embalagem ou proteção. Em verdade, esse tipo de observação serve para perceber que não há um padrão que identifique o produto do CCMN após a compra ou o preserve de algum sinistro, passando mais segurança aos compradores no ato da compra.

Através do acompanhamento das vendas de peças de arte produzidas no CCMN, pude perceber que, durante o ano em que ganhou espaço diferenciado na feira de decoração Casa Cor, os resultados de faturamento chegaram a dobrar em relação ao histórico dos anos anteriores. A variável de exposição em tal evento pode ser considerada dependente, já que, na medida em que o espaço na exposição diminuiu, o faturamento acompanhou tal redução de maneira direta.

A explicação aventada para o aumento de faturamento nesse ano específico pelo coordenador do CCMN, Hamurabi Batista, foi de que estaria ligado à retomada da parceria que o Centro mantém com o SEBRAE, fragilizada durante um tempo por questões de afastamento institucionais e, segundo ele, foi a primeira providência que tomou quando assumiu e isso, sim, seria o grande responsável pelo aumento das vendas e do faturamento. Segundo Hamurabi, a grande vantagem desta parceria é o *network*⁴¹, ou seja, a rede de relacionamentos que o SEBRAE mantém em todo o Brasil, que facilitaria o contato do CCMN com os clientes.

Entretanto, há uma questão ainda não elucidada para Hamurabi: por que as vendas voltaram a se estabilizar nos anos seguintes apesar da parceria com o SEBRAE ter se mantido, inclusive com a realização de mais duas rodadas de negociação fomentadas pelo órgão para promover a arte e artesanato local? É a partir dessa relação que acredito poder inferir que há uma relação entre o aumento das vendas e do faturamento com a exposição das peças na Casa Cor. Indo além, pode-se inferir que tal aumento se deu porque o tipo de arte produzida pelo CCMN se enquadrou, nesse momento, como uma arte que tem cunho decorativo, uma arte voltada para a classe média em preço e gosto estético.

Essa inferência baseia-se na análise de Bourdieu (2010) acerca da variação, da diferenciação, do gosto estético de acordo com a classe. Em sua análise, Bourdieu, referindo-se ao público de museus, demonstra que a classe média tem seu interesse voltado para objetos mobiliários, como objetos de decoração, e peças históricas ou folclóricas quando vão ao museu. Bourdieu (2010) afirma que:

Se puede suponer que los museos que yuxtaponen obras de diversas ordenes, desde la pintura hasta el mobiliario, tienen en realidad dos públicos (o más) que difieren por su composición social y por sus gustos. Por ejemplo, el mobiliario, que forma parte das experiências y de los intereses estéticos cotidianos, puede, mejor que la pintura – para la cual no siempre se está preparado -, atraer a las classes medias, en las que desde algunos años se há

⁴¹ É bastante interessante o fato de Hamurabi usar esta palavra hoje tão cara à área da Administração de empresas.

desenrollado el gusto por la decoracion de la vivienda. Del mismo modo, como atestigua la difusión de las revistas de divulgación histórica, los objetos históricos o folclóricos pueden satisfacer una demanda relativamente importante en esas classes.⁴² (p. 48).

Por analogia, pode-se inferir que o caso do CCMN é semelhante ao que fora observado por Bourdieu em relação ao público de consumo de museus. No caso de Bourdieu, sua percepção depreendeu da frequência, enquanto consumo cultural, dos museus na França. Nesta pesquisa, percebemos pelas pessoas que frequentavam o centro e pelas informações passadas pelos artistas sobre as feiras que iam. Além disso, corroborou com esta constatação as informações dadas por Vicente Gregório do SEBRAE, quando, em entrevista no escritório de seu hotel, informou que o artesanato da região fazia parte de toda decoração de seu hotel, que ali existia um potencial enorme para esse tipo de produção de peças, para botar guardanapos, jogos americanos etc.

É interessante perceber o posicionamento de Vicente Gregório: em nenhum momento ele se referiu à produção do Centro Cultural Mestre Noza, ou qualquer outra produção de Juazeiro do Norte, como arte, mesmo nos momentos em que lhe dirigia um comentário ou perguntava citando especificamente como a arte do CCMN no intuito de auferir se isto o induziria e abriria espaço para perguntar-lhe o que ele consideraria arte dentre as produções locais. A percepção clara é que, enquanto narrou o envolvimento da produção do CCMN com o SEBRAE, refletida a postura que acabara de tomar, falando como proprietário de um hotel que valoriza as coisas da terra feitas manualmente como artigos decorativos, identitários do local e que chama a atenção de quem não é da região.

3.3.3 Os sábados no Centro Cultural Mestre Noza

Ao longo de aproximadamente 3 (três) anos que estive em campo, percebi uma rotina no CCMN. Uma rotina que acompanha o ciclo do comércio de Juazeiro do Norte. Início de mês com maior faturamento. Mês de muito feriado é mês de apreensão, as vendas caem. Mas o que pode ser mais pontual na observação é a divisão da rotina nos dias da semana. De

⁴² Pode-se supor que os museus que justapõem obras de várias ordens, da pintura ao mobiliário, têm, em verdade, dois públicos (ou mais) que se diferem na sua composição social e seus gostos. Por exemplo, móveis, que são parte das experiências cotidianas e interesses estéticos cotidianos podem, melhor do que a pintura - para as quais nem sempre se está preparado - atrair a classe média, que há alguns anos vem desenvolvendo o gosto pela decoração da casa. Da mesma forma, como foi testemunhado pela difusão de revistas de ciência histórica, objetos histórico ou folclóricos podem satisfazer uma demanda relativamente grande nesta classe. (Tradução nossa)

segunda a sexta, com um movimento de clientes, entrando e saindo, comprando, variável. Os dias de maior movimentação são os do meio da semana, quartas e quintas, as segundas normalmente, como os próprios membros do centro dizem, são “fracas”, e o dia de maior movimentação mesmo, quer seja de clientes quer seja de artistas, é o sábado.

Aos sábados o grupo se reúne, não é um dia de trabalho normal. Sábado é dia de rateio do que foi auferido na semana, de prestação de contas da associação com os seus associados. Os artesãos e artistas vão até o CCMN pela parte da manhã, alguns levam seus filhos outros vão sós, mas vão mais arrumados, em termos de vestimenta, do que normalmente vestem. Aos sábados ainda ocorrem as reuniões da AAPC, quando é necessário discutir alguma coisa, como a entrada de um novo parceiro, como foi o caso do escritório regional do Instituto de Cultura do Ceará, que o governo almeja criar.

Discute de tudo, ou ao menos se comunica aos membros, desde a entrada de um grupo como a Embaixada Social, uma Organização Não Governamental que estava responsável para fazer o levantamento da produção local de artesanato e os obstáculos encontrados. Tal estudo fora feito tendo com o amparo de grupos de pesquisa e extensão da UFC, no mapeamento das tipologias e nas prospecções das necessidades dos produtores de arte local. Após terem feito o “mapeamento”, instalaram uma sala com um computador, mobiliário de escritório e ar condicionado, uma representação do Instituto referido acima.

Nas ocasiões em que há reunião, são espalhadas cadeiras no pátio e é colocado um aparato sonoro, com caixa, microfone e um aparelho de som. Atualmente, também são colocados pedestais e uma câmera filmadora para registrar a reunião. A filmagem, segundo Hamurabi, serve também como um documento, pois, há algum tempo, havia problemas com autoridades, como o prefeito que queria intervir na gestão do Centro ou promessas feitas também pelos políticos locais e depois diziam não ter falado ou prometido nada. Segundo Hamurabi, desde a primeira vez que passaram a utilizar essa tecnologia, o tratamento dessas pessoas com eles mudou. Ele cita que o então prefeito, Manuel Salviano, entrou notoriamente irritado com eles que diziam não aceitar a interferência na gestão do Centro, mas quando viu que estava sendo filmado até sua fisionomia mudou.

Imagem 27 - Trabalhando e esperando o início da reunião em um sábado no pátio central do CCMN



Fonte: Arquivo do autor.

Nesses sábados, enquanto esperam a chegada de pessoas para pegar a sua parte no que foi apurado ou em sábados em que os membros venham para alguma reunião específica, com algum político ou parceiro, como é o caso SEBRAE, Embaixada Social entre outros, o grupo toca algumas emboladas, cantam alguma música puxada pelo pífano e pela zabumba, conversam, tomam um café feito na hora.

Aliás, esse tipo de reunião acompanhada de música e apresentações tornou-se elemento obrigatório desde que o centro passou a ostentar o título de Ponto de Cultura, pois, no projeto apresentado ao governo federal para a obtenção de tal título, havia a previsão de apresentação de grupos musicais e de reisados aos sábados. Tal cláusula não foi compreendida muito bem pelos associados que trabalham com música, pois, para cada apresentação, paga-se um valor de 300,00 (trezentos) reais que são repassados pelo governo federal junto com os outros recursos previstos no orçamento do Ponto de Cultura.

Mestre Chico, que aparece na imagem abaixo junto com Hamurabi, é um dos associados que trabalham com música. Segundo Mestre Chico, ele se apresentou apenas uma vez e não entende o que é feito com o recurso destinado semanalmente para tais

apresentações, já que os outros associados que trabalham com música também não têm se apresentado.

Segundo Hamurabi, as apresentações ocorrem conforme previstas no projeto inicial do Ponto de Cultura, mas não necessariamente aos sábados e não necessariamente no CCMN. Hamurabi diz que esta é uma das dificuldades para que pessoas como Mestre Chico entendam o projeto, pois o recurso não é destinado apenas aos membros da AAPC ou ao CCMN. O recurso deve ser utilizado no fomento das práticas artísticas de uma forma geral. Sendo assim, grupos de Maracatu ou de Maneiro Pau que não são membros nem da AAPC, nem do CCMN fazem apresentações em comunidades às vezes distantes e os membros, por não verem, acreditam que a gestão está fazendo um uso inadequado da verba ou, ainda, quando ficam sabendo, não raro defendem que o dinheiro deveria ser utilizado com os músicos que são associados.

Imagem 28 – Música para animar e agrupar os artesãos.



Fonte: Arquivo do autor.

Imagem 29 – Hamurabi Batista canta uma embolada.



Fonte: Arquivo do autor.

Os sábados também são dias em que os equipamentos novos do Centro são utilizados, quer sejam caixas de som, câmeras filmadoras digital, microfones, entre outras aquisições realizadas pelo CCMN com o intuito de serem utilizadas somente nestas ocasiões de sábado. É muito difícil ver a utilização desses materiais em outros dias da semana. A música, atividade agregadora aos sábados, não é comumente utilizada em outros dias da semana, quer seja uma apresentação ao vivo ou só a reprodução de um CD, bem como a caixa de som que a propaga só é utilizada aos sábados. Sábado é o dia de eleição no CCMN, entretanto nesta última, apesar de todo o aparato tecnológico, não foi registrada.

Aos sábados também se faz o rateio das embalagens de garrafa produzidas pelos membros da AAPC e do CCMN que trabalham no bairro do Horto. Esses membros pouco vão ao CCMN, quer seja para rateio quer seja para participar de reuniões. Apenas quando há uma ameaça maior, como a intervenção que a prefeitura tentou fazer no CCMN, eles ocupam lugar na sede. Até mesmo nas eleições, estes não vão à sede, as urnas vão até eles.

Esses fatos geram desconfiança pelos demais quanto ao processo eletivo e mesmo quanto ao rateio do que fora produzido. A ramificação no bairro do Horto do CCMN ainda

hoje está sob os cuidados de Dona Lourdes, esposa de Abraão, cofundador da AAPC e do CCMN, e mãe de Hamurabi, que é o atual presidente da AAPC e coordenador do CCMN. Ou seja, mesmo passados mais de dois anos após se afastar da coordenação do CCMN ela detém o controle do comércio de embalagens em palha para garrafas de cachaça que o CCMN faz com uma empresa do Rio de Janeiro.

Imagem 30 – Em alguns sábados festivos o espaço da “telhosca” serve de refeitório para o almoço.



Fonte: Arquivo do autor.

Os sábados também são os dias de confraternização. Desde a época em que o CCMN foi reformado, com ajuda de Violeta Arrais, é utilizado para confraternizações. Nos dias em que celebram algo, alugam mesas e as põe no centro da telhosca, a Floresta Encantada, onde normalmente é colocado um número considerável de obras.

Ainda em relação à Violeta Arrais, o Prof. Abraão não soube me informar se a ideia do nome das salas laterais e do espaço coberto foi dela ou do arquiteto. Sabe-se que o arquiteto já havia pensado em uma utilização para confraternizações do CCMN e que, pelo espaço, seria ali mesmo. O serviço de *buffet* é de fora do CCMN e, normalmente, não passa por qualquer tipo de licitação ou concorrência. São relações pessoais, entretanto, ao que consta, o espaço

nunca foi usado para finalidades pessoais de qualquer membro. Sabe-se, também, e que há o reconhecimento de todos os membros do CCMN, que, se não fosse a briga política comprada por Violeta Arrais, o CCMN nunca teria chegado aonde chegou, nem em relação ao seu espaço, que foi reformado graças a sua influência, e tão pouco com o reconhecimento que goza atualmente.

3.4 A POLITICA NO CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA

Mas o CCMN tem outros matizes de envolvimento político que não dependem da incursão de pessoas de fora, como é caso Violeta Arrais, demonstrado anteriormente. No íterim desta pesquisa houve duas eleições, a de 2008, para prefeitos e vereadores, e a de 2010, que foi a eleição para o governo e presidência, onde também foram eleitos novos senadores e deputados, neste caso dividido em: estaduais e federais. Alguns deles, com apoio de membros do CCMN, como veremos mais adiante.

As eleições no interior do Nordeste caracterizam-se pela sua temporalidade e ritualização diferenciada. A política parece só ser pautada de maneira bienal. Nessa época, de dois em dois anos, as coisas andam em ritmo de duelo entre partições diferentes, por sinal, na maioria dos interiores nordestinos os partidos não atendem ao chamado das suas respectivas legendas, mas sim são nomeados de: “bacurau” ou “bicudo”. Quanto menor a cidade, quanto menos desenvolvida economicamente, mais se percebe esta identificação que é representada por cores como um embate entre os de verde *versus* os de azul ou os de amarelo *versus* os de vermelho.

Chegar a Juazeiro nessas épocas demorava cerca de uma hora a mais. Quando não me deparava com os carros de som e motos puxando carrocinhas de som, em baixíssima velocidade, eram as próprias caminhadas, seguindo um trio onde todos trajavam uma das cores que estavam constituindo a oposição partidária. E assim, encontram-se, nessas épocas, ruas fechadas por mobilizações populares com carros de som, A pior das cidades a transpor neste percurso era Missão Velha. Sem dúvidas, não só pelo acirrado clima político local, mas, sobretudo, pela sua posição geográfica. Não havia⁴³, ao menos na primeira eleição citada, como escapar de passar no centro da cidade, onde, além do comércio e igreja da matriz, ainda há casas de moradores e colégios na única e principal via que corta a cidade.

⁴³ Em 2010, o governo do Estado inaugurou um desvio que contorna a cidade, de onde os carros entram no início e saem quase ao seu término.

Entretanto, ao chegar em Juazeiro, o cenário era outro. Não havia tanta movimentação, como era de se esperar pelo histórico da cidade. Afinal, a cidade nasce de uma forte mobilização política associada ao movimento religioso de maneira intrincada e ganha poder e repercussão nacional após inúmeros envolvimento em casos políticos conturbados, como a Sedição de Juazeiro. Não busquei explicações para o fato. Meu intuito era perceber o impacto que a política exercia nos membros do CCMN e se, em se tratando de política, poderia fazer algumas inferências sobre a distribuição do poder interno do Centro.

A questão se apresentaria da seguinte forma: como seria a relação entre a coesão social dos membros do CCMN e a distribuição de poder entre eles? Isto é, se essa relação existisse. Se existisse, seria então possível traçar uma relação onde quanto maior é a integração ao resto do grupo por parte de um membro, participando na administração-gestão ou politicamente do centro, ou trabalhando cotidianamente em suas obras, valendo-se do CCMN como atelier, mais este indivíduo é considerado como artista pelos seus pares.

A consequência desses tipos de relações, se verdadeiras, é que alguns têm acesso a feiras e exposições, às vezes internacionais, têm benefícios em políticas públicas (ministrar cursos de capacitação, restauração etc.) entre outras coisas. Alie-se a esta outra questão que é o fato de o CCMN ter sido criado como uma política de resistência da arte popular que vinha sendo colocada à parte e como uma reivindicação de espaço para a mesma, por Abraão Batista, um antigo militante do MDB local, junto com Stênio Diniz, também envolvido em política, e Mestre Nino, um representante da produção artesanal local. Como se posiciona o CCMN politicamente em relação à política fora do seu espaço?

Para compreender a política local e o envolvimento ou não dos membros do CCMN é necessário antes resgatar um pouco da história da política de Juazeiro. Historicamente, a política em Juazeiro do Norte pode ser remontada através de diversas obras, como a já discutida de Daniel Walker (2010), que traz um levantamento conforme mostrado no capítulo em que se abordou uma breve história de Juazeiro do Norte.

Além dessa obra, há de se registrar o estudo primordial de Ralph Della Cava (1976) sobre o *Milagre em Juazeiro* e as motivações políticas desse fato religioso. Além disso, vale lembrar que advém de Juazeiro do Norte grandes nomes do coronelismo cearense, destacando-se os da família Bezerra de Menezes, que governaram e ainda estão nos bastidores da política do Ceará há anos.

Essa é região de qual remontamos a memória buscando referências e mitos que nos foram contados por outrem, é o Juazeiro de Padre Cícero, não é só o Juazeiro do Norte geográfica e politicamente estável, mas é o Juazeiro que luta e busca uma imagem própria de

si e para os seus. Este é o Juazeiro que tem muitas coisas registradas e foi gravado em madeira matriz do imaginário popular nordestino. Basta lembrar que foi lá onde Lampião recebeu o título de capitão e recebeu a benção do Padim para fazer o que fez e só ser barrado por Santa Luzia em Mossoró⁴⁴.

Essa era a minha concepção de Juazeiro: um Juazeiro do Padim e não do Norte. Mas na primeira eleição, a para prefeito e vereadores, enquanto ainda estava na fase de aproximação do CCMN, não uma tinha ideia clara do que iria encontrar ou mesmo dos passos a seguir na pesquisa. Pensava, à luz da época, em fazer uma etnografia tradicional. Durante esse tempo, tomei nota de tudo o que pude. Tirei fotos e conversei com alguns. Havia um clima de união entre os artistas que estavam ali trabalhando, havia muita brincadeira e as piadas eram contadas em voz alta de forma que todos ouviam replicavam ou simplesmente riam. O trabalho não parecia ser um fardo para aqueles artesãos que ali estavam, seria um hobby? Um lazer? Um segundo trabalho sem a intenção econômica da necessidade?

Havia algo de diferente naquela harmonia do grupo, por que não dizer na cidade, em relação aos municípios vizinhos. Parecia que não era “tempo de política”. As pessoas andavam sem se identificar com um ou outro partido por cores. Havia adesivos colados nos carros, mas não carros completamente cobertos, envelopados num jargão político midiático usado para se referir aos carros que são totalmente cobertos de adesivos. Havia camisas de alguns candidatos, eram visíveis os ambulantes e flanelinhas utilizando-as, poucos eram os que usavam enquanto estivessem só passeando no centro “vendo os preços”⁴⁵.

Os carros que faziam a propaganda dos candidatos competiam com outros carros de som que faziam a propaganda de lojas no centro. Competiam também com as caixas de som dos responsáveis por pedir ajuda a algum adoentado, que, em Juazeiro do Norte, normalmente, são postos “in loco”, ou seja, na própria calçada do Centro para dar força e crença ao pedido do esmoler convalescente, às vezes em macas e desnudos.

⁴⁴ Remeter a Mossoró é remeter a outro caso do qual não nos deteremos agora mais que é referencial na cultura popular, o fracasso de Lampião na invasão à cidade. O fato é creditado à Santa Luzia por ser a padroeira da cidade e a protetora de Lampião, que era cego de um olho e por isso devoto da Santa por tê-lo permitido ainda enxergar com o outro.

⁴⁵ Diz-se “ver os preços” quando, sem dinheiro para comprar, a pessoa vai ao centro da cidade ver as novidades em produtos, ver pessoas e ver as vitrinas. Às vezes, quando é para comprar pequenas coisas que poderiam ser compradas no próprio bairro, a pessoa ainda assim vai ao Centro pelas motivações descritas e para comparar preços, já que, neste local, a concorrência permite uma melhor negociação daí novamente “ver os preços”. Tal prática se dá normalmente aos sábados e é muito comum em estabelecimentos onde os vendedores são mais tradicionais abordar o transeunte que olha a vitrina com a questão: “Tá comprando?” De onde vem a resposta: “Tô só olhando”.

Dentro do CCNM, esses sons não chegavam. Isso apesar da parca distância entre a entrada do centro e a esquina da rua mais movimentada, a São Pedro. Os adesivos que chegavam até lá viraram mote de brincadeiras, uns artistas colavam os adesivos nos outros pelas costas e depois faziam piadas com envolvendo o nome dos candidatos, jargões de campanha eram utilizados por eles ou ainda alguma característica do candidato. A política parecia parar por aí. Externamente, havia uma explicação factível para o que estava acontecendo. O PSDB escolhera outro candidato que não o concorrente natural para disputar as eleições; este, em retaliação, apoiou o candidato do PT, principal corrente do PSDB. Dessa maneira, havia uma coalizão inusitada em Juazeiro do Norte. A oposição era apoiada pelo partido da situação na sua candidatura. Como brigar então a boa briga que é a política?

O reflexo da falta de concorrência momentânea se expressava no CCMN, ao menos aparentemente. Aparentemente, pois, para alguns, uma situação ocorrida no mesmo ano de 2008 ainda era vívida à memória. Apesar de ser um militante do PT com um dos slogans apregoando uma revolução cultural, Hamurabi, enquanto coordenador do CCMN, e, principalmente o Prof. Abraão, olhavam com certa desconfiança a conjunção política com o partido da situação, o PSDB.

O CCMN havia passado por um momento onde o prefeito atual havia armado trincheira no sentido de assumir o controle do local. A primeira medida foi intervencionista. Raimundão, como era conhecido o prefeito, nomeou um gerente para cuidar dos negócios do CCMN. A ideia não resultou em bons frutos e logo o gerente saiu do cargo. Diante do impasse, marcou-se uma reunião que, segundo o Prof. Abraão, já se sabia do tom. “Ele ia vir com tudo pra se impor pra gente aqui.” Disse o professor, que completa a história:

E não deu outra chegou aqui dizendo que faria o que quisesse com o CCMN, porque o centro era da cidade e ninguém podia intervir. Que bastava ele querer... foi quando um dos nossos ligou a máquina, a filmadora que já tava preparada. Na mesma hora ele mudou o tom e veio com um papo de que estava ali para ajudar... e nunca mais.⁴⁶

No que diz respeito a esse assunto, sempre que se reúnem após o ocorrido, é inevitável tocar no assunto, como se fosse um troféu a resistência que armaram contra a iniciativa municipal. Das vezes em que presenciei reuniões deliberativas para qualquer decisão importante que contasse com a presença externa para algo, vi a cena se repetir: um dos membros que estavam presentes, contava novamente a história, era um ritual de identificação política, bem como fazia parte desse mesmo ritual, depois de rememorar o fato, o Prof.

⁴⁶ Entrevista concedida em 23 de setembro de 2010.

Abraão falar em tom de discurso sobre o posicionamento que os membros deveriam tomar. “Se quiserem propor algo pra nós, a gente recebe, a gente escuta, mas não vamos deixar que eles tomem isto da gente, esse é nosso ganha pão”⁴⁷.

No íterim que estive próximo do CCMN percebi que os momentos políticos internos não se concentravam apenas nos encontros realizados aos sábados. Momentos do cotidiano eram tematizados e a política antagônica de comando do Centro era criticada em filigranas nas conversas que tinha com alguns. Até que a oposição à gestão do CCMN encontrou seu ápice na atitude Francisca Lopes, uma artista de renome, que trabalha em madeira, fazendo Divinos, representações do espírito santo em madeira, pombos brancos. Francisca Lopes foi de encontro ao tipo de divisão que era realizado pelo CCMN, o rateio. Como uma das artistas mais antigas e mais respeitadas do Centro, Francisca Lopes insurgiu logo no início do primeiro mandato de Hamurabi, tendo o caso ido parar em jornal de grande circulação⁴⁸.

Apesar de ter sido centralizada em Francisca Lopes, as críticas continuaram a crescer, principalmente ao modelo de gestão assumido após a transformação do CCMN em Ponto de Cultura, o que elevou o seu orçamento. A política interna é gerida pelo que foi visto através da divisão de riquezas, mais econômicas que simbólicas. É uma política ainda baseada nas necessidades primárias de um grupo que, em sua maioria, não conseguiu ainda se fixar economicamente.

Quanto à hipotética relação entre a integração e poder político, ou a coesão quanto mais próximo estivesse do grupo que frequenta o CCMN mais facilmente seria considerado artista, esta é nula. Entretanto, quanto mais próximo estão do centro de poder, ou seja, da administração do Centro, mais participam, os artesãos e artistas, da divisão de riquezas e mais viabilizam rendimentos para si. Francisca Lopes, apesar de ser considerada uma grande artista, não só por membros do CCMN como por pessoas de fora, não está próxima ao grupo de poder coeso, pois reside fora de Juazeiro, em Aurora, o que a faz ficar à parte da divisão de riquezas e benesses que ali circulam. Apesar disso, estar fora da divisão não denigre sua percepção face aos outros membros e admiradores da arte local.

Na segunda eleição que pude acompanhar em 2010, observei alguns indícios de como funciona a política externa no CCMN. Chegando ao centro nessa época e procurando por Hamurabi, obtive a informação através de Zumbin, que falou com certo tom de ironia, que ele estava rodando com seu carro, fazendo som para dois deputados.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ SANTOS, Elizângela. Artesãos criticam funcionamento do Mestre Noza. *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, p.1, Fortaleza, 18 de jun. 2009.

Quando o encontrei, perguntei qual era o intuito de sua participação nas ditas campanhas, que, em verdade, era para um deputado e um senador, o então vice-governador Francisco Pinheiro que estava se lançando para deputado e Eunício Oliveira, deputado federal que tentava uma vaga no Senado. Ao responder meu questionamento sobre porque ele havia resolvido apoiar estes candidatos, Hamurabi foi direto: “Eu não estou pelo Centro. Tanto é que quem tá à frente nestas épocas é Zumbin. Eu fui para ganhar um dinheiro, tô tirando um dinheiro bom e ainda tem a ajuda de custo, de gasolina”⁴⁹.

Insisti se ele realmente apoiava somente pelo dinheiro ou se nutria certa simpatia pelos candidatos. Hamurabi, então discorreu: “Claro que eu simpatizo, o professor Pinheiro ajudou muito a gente a se tornar um Ponto de Cultura e é lógico que se ele tiver um cargo ele pode ajudar mais.” E o outro, interpelei: “Aí é porque é casado, eu fui contratado para fazer dos dois...”⁵⁰

Questionei outros membros do CCMN sobre eles não participarem e a maioria disse que, por não ter carro, a contratação que eles podiam conseguir era para bandeirar, distribuir panfleto ou outras coisas do gênero. Para Zumbin, por exemplo, não valia a pena, pois a diária que pagavam era muito baixa para o trabalho. Verino se posicionou de acordo com o que Zumbin dissera. Além de acrescentar a informação de que em outras eleições que eles participaram “levaram um toco”, não receberam o que haviam prometido quando terminou o período das eleições, pois o candidato havia perdido.

Certo é, que após a sua participação nessa empreitada, Hamurabi trocou de carro no início de 2011, mudou sua maneira de se vestir, que, comumente, era com camisas de malha e passou a usar camisas de botão. Há comentários que Hamurabi está colhendo o que plantou na política, mas nada é confirmado, bem como há comentários de que há uma má utilização dos aportes financeiros que vão destinados ao CCMN. Ao comentar o caso, Hamurabi apenas riu e disse: “Né nada disso não!”⁵¹

Na mesma época em que trabalhou na política das eleições do governo estadual, Hamurabi concorreu à reeleição da AAPC e, conseqüentemente, à coordenação do CCMN. Ganhou, não havia concorrentes. Nas eleições da AAPC/CCMN não há uma chapa. Os membros votam nos nomes dos indivíduos que se candidataram para cargos específicos. Suponhamos o cargo de Tesoureiro, Diomar foi o único candidato, entretanto, mesmo

⁴⁹ Entrevista realizada em setembro de 2010.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Entrevista em março de 2011.

havendo mais votos em branco do que para ele, foi nomeado. Assim, de acordo com o número de votos para presidência, vice-presidência, tesoureiro, entre outros cargos vão sendo escolhidos e compondo a nova direção. Não há uma formação prévia, a composição é originada através da votação.

As eleições dividem-se em dois locais de votação. Um é próprio CCMN, o outro é no Horto. Essa divisão, que tem por finalidade, segundo o próprio Hamurabi, a comodidade dos membros da AAPC que residem no Horto, trabalham por lá e pouco vão ao CCMN. Isso acaba gerando certa desconfiança entre outros membros, como já fora dito anteriormente, que veem nessa dupla localização de votos uma forma de burlar o pleito, já que a urna, primeiro é colocada em um local e depois levada a outro pelos próprios membros da coordenação do CCMN.

É válido salientar que quem ainda detém o controle da produção do Horto, tendo conhecimento de quanto rende as capas de palha para garrafas feitas, é Dona Lourdes, mãe de Hamurabi e esposa de Abraão Batista. Dona Lourdes passou muito tempo à frente da AAPC, assumiu depois de Abraão e passou o comando para Hamurabi. Entre alguns comerciantes de arte e artesanato que não são associados, o comentário é que a democracia das eleições na AAPC é fictícia: “O que ocorre ali é o mesmo que ocorre numa prefeitura de interior. Esse Abraão fala, fala mais é um coronel ali”⁵².

O interlocutor, que fez a assertiva acima, tem um comércio bastante próximo ao CCMN e pediu que não fosse identificado. Segundo ele, que já fez parte do CCMN, a prática oligárquica de que acusa Abraão, vem desde o início do CCMN e foi um dos motivos pelo qual Stênio Diniz rompeu com Abraão e fundou a Associação dos Amigos do Artesanato de Juazeiro do Norte (AMAR). O próprio interlocutor diz ter deixado o CCMN por não haver espaço de participação e porque não havia transparência nos atos da gestão.

⁵² Entrevista em setembro de 2010.

3.5 QUEM FAZ O CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA

Pesquisar em Juazeiro do Norte é começar a escutar questões acerca da religiosidade popular. Tudo parece convergir ao tema. A cidade é impregnada de referências ao assunto. Nos comércios locais, as imagens de santos, na maioria das vezes populares, como Padre Cícero e Frei Damião, dão as boas-vindas aos que adentram. As ruas do centro são, em sua grande maioria, denominadas com nomes de santos. Na arte, não poderia ser diferente.

O “patriarca” do grupo que compõe o CCMN tem por nome Abraão e sobrenome Batista, como os personagens bíblicos. Foi junto com Nino⁵³ que Abraão fundou a Associação de Artesãos Padre Cícero de Juazeiro do Norte e conseguiu um lugar para que os associados expusessem suas obras, bem como trabalhassem: o Centro Cultural Mestre Noza.

Abraão nasceu em Juazeiro do Norte, filho de pai comerciante falecido quando ele ainda era menino, fazendo com que sua mãe passasse a “tomar de conta”, gerir os negócios familiares e foi sendo “leva e traz” da mãe no comércio da família que Abraão “conheceu a arte”. A loja de sua família negociava imagens de santos para os romeiros. Esta primeira ocupação também lhe garantiu conhecer Mestre Noza.

Certa vez, inquirido sobre sua relação com o Mestre Noza, narrou que o conheceu quando ele não era considerado artista ainda, era só Noza, nem mestre era. Segundo Abraão, o contato começou quando sua mãe passou a lhe pedir para buscar uns padres Cícero com ele. Coisa que, para ele, Abraão, enquanto criança era comum, pois sempre ia às casas ou ateliês dos artesãos buscar peças para serem vendidas na loja da família.

Na adolescência, Abraão foi estudar fora de Juazeiro do Norte, formou-se em Farmácia e, voltando à cidade natal, passou a lecionar no ensino médio e depois superior, o que lhe garantiu um vocativo pelo qual é conhecido amplamente, Professor.

A escolha de Mestre Noza para o nome do Centro, deu-se em função da sua morte próximo à inauguração. Nessa época, Mestre Noza já havia ganhado o *status* de artista renomado. Abraão diz que, antes de Sérvulo Esmeraldo⁵⁴ levar as obras de Mestre Noza para

⁵³ João Cosmo Félix, nascido em Juazeiro do Norte no início da década de 1920, não sabia a data de seu nascimento ao certo, trabalhou como ferreiro, com artesanato de utensílios e em engenhos de cana-de-açúcar antes de tornar-se escultor em madeira. Suas obras gozam de reconhecimento entre os artistas mais novos e compradores de galerias do sudeste brasileiro.

⁵⁴ Sérvulo Esmeraldo nasceu no Crato em 1929. É um dos artistas brasileiros mais reconhecidos internacionalmente, principalmente pelo seu rigor geométrico. Após alguns anos na Europa, Sérvulo volta para o Brasil a fim de divulgar e desenvolver a arte moderna no Ceará, estimulando a proliferação de diversas formas de expressões artísticas. Dentre suas iniciativas está criação do Museu de Gravura do Crato e a inserção de gravura de Mestre Noza no livro *Via Sacra* que tornou este último conhecido nacional e internacionalmente, bem como reconhecido pelos seus pares de Juazeiro do Norte.

a França, ele era mais um dentre os tantos bons artesãos que produziam obras em xilogravura e escultura. A situação de Noza já foi mostrada anteriormente neste trabalho.

O que é válido dizer aqui é que nem todos os associados⁵⁵ convivem e expõem no CCMN. Alguns constam como associados, mas só aparecem em momentos de eleição ou na busca de algum rateio financeiro ou em épocas de feira. Isso dificultou um pouco o conhecimento integral e pessoal de quem constitui o CCMN, todavia, abriu outras perspectivas de análise, permitiu que o mapeamento fosse feito através dos dados que me foram cedidos por Hamurabi, o atual presidente da Associação e responsável pelo CCMN.

Num primeiro momento, não tinha ideia do que fazer com um questionário como o que me foi cedido, a ficha cadastral do CCMN. Questionava se seria mesmo necessário quantificá-los, transformá-los em dados. Sim, isso era necessário, o próprio Hamurabi não tinha noção da totalidade dos dados questionados. Por exemplo, o número de pessoas por sexo. Hamurabi, antes de eu ter tratado esses dados, acreditava que havia apenas 30 por cento dos membros do sexo feminino, em verdade, como veremos, a porcentagem é de 50 por cento para cada sexo.

Havia outra limitação definida nas fichas cadastrais: os dados solicitados tinham sido projetados apenas para satisfazer as necessidades de cadastro, ou seja, seria apenas o que o importava ao CCMN e à AAPC⁵⁶. Mas aí reside o truque de pesquisa, sendo o questionário feito pelo próprio grupo, ele representa o que é de suma importância para aquele grupo na categorização de seus membros, ao elencar aquela divisão estabelecida como forma de divisão social, forma de classificação e ordenamento de mundo. Assim, o objeto de análise desdobra-se em método a ser empregado na própria análise e modelo explicativo. Se há uma categorização realizada pelos próprios membros e se esta é levada em consideração, deve ser exposta e inquirida para ser legitimada a distinção.

⁵⁵ Entretanto, nem todas as pessoas que são associadas expõem ou produzem no CCMN. Alguns, pela distância da cidade onde moram, outros, pela tipologia dos produtos – como chapéus de palha ou bandas de pífano –, utilizam do CCMN apenas para participar das reuniões da Associação e para e receber o rateio semanal, quando há.

⁵⁶ É preciso aqui fazer uma pausa e explicar a simbiose que ocorre entre as duas instituições. Cronologicamente, a Associação dos Artesãos do Padre Cícero de Juazeiro do Norte foi criada primeiro, como já fora dito por Abraão Batista e Mestre Nino. A partir dessa Associação passaram a reivindicar um espaço para exposição e produção dos artesãos que faziam parte da mesma. O governo do Estado do Ceará, atendendo ao pleito da Associação resolve ceder-lhes o antigo prédio da cadeia no centro de Juazeiro do Norte, para que seus membros tivessem um espaço para produzir e expor suas obras. Assim sendo, os associados, membros da Associação de Artesãos Padre Cícero de Juazeiro do Norte, estariam imediatamente inclusos no Centro Cultural Mestre Noza, já que este seria seu espaço de exposição e produção. Como a Associação funciona no prédio do Centro Cultural Mestre Noza e este último tornou-se o maior chamariz dos artistas no mercado local, regional e nacional, ocorreu uma justaposição do espaço físico (CCMN) sobre o espaço político (AAPC), dando mais importância ao primeiro que é onde se concretiza a atividade comercial última. Atualmente, quando alguém assume o cargo de presidente da AAPC, imediatamente assume a coordenação do CCMN.

Logo, para que se compreenda bem a forma de classificação de mundo desses indivíduos, elenco abaixo as lacunas a serem preenchidas no formulário cadastral que foi distribuído entre os associados no recadastramento ocorrido em 2010. Estão todas as categorias abaixo elencadas; elas foram transformadas em tabelas e algumas são apresentadas com cruzamento dos dados para aferir uma possível justaposição destas categorias distintas.

As categorias são: Nome, Sexo, Tipologia, Cidade e Bairro. É válido levar em consideração que em nenhum momento o aspecto econômico ou etário foi inquirido nos questionários. O que isto significaria? O etário pode ser traduzido como uma defesa dos antigos e a ideia de uma vocação que é independente da idade do indivíduo e o econômico como um interdito.

Para compreender melhor o aspecto distintivo que torna legítima uma prática artística em face de outra ou mais nobre uma tipologia, um tipo de produção de acordo com o material utilizado em relação à outra ou, ainda, para demonstrar determinadas relações territoriais, de cidade e bairro, que se justapõem às relações de gênero, fiz uma correlação de todas as questões e busquei explorar e explanar tais dados no processo distintivo de grupo dominante da AAPC/CCMN, percebendo quando determinadas tipologias tem mais espaço de exposição frente às outras apesar de não ser a maioria. Ou quando um gênero ou o local de residência serviria para definir quem teria mais acesso a postos de tomada de decisão da AAPC e do CCMN.

Tal grupo dominante, que será demonstrado nas páginas seguintes, é composto na maior parte das vezes, numa regularidade, por indivíduos do sexo masculino, mesmo com o número de igual de participantes do sexo feminino, pelos que trabalham com escultura em madeira, apesar de ser minoria em relação a outras tipologias, e que residem em bairros de Juazeiro do Norte que não seja o Horto. Esses indivíduos têm conquistado no decorrer do tempo mais espaço físico e político no CCMN e AAPC respectivamente.

Em suma, é isso que tentei demonstrar ao transformar o elemento limiar que ora estava sendo apresentado em um rico dado de análise. O instrumento, a ficha cadastral, é o próprio cerne metodológico, na medida em que as categorias que a compõem correspondem às categorias valorizadas e criadoras de uma divisão material e simbólica entre os componentes da AAPC e o CCMN.

A Associação conta atualmente com 148 membros⁵⁷. Em verdade, há mais dois membros cadastrados que resolvi não contabilizar por questões de relevância, pois um é o

⁵⁷ Apesar de já ter visto em jornais uma quantidade de membros diferentes, para ser mais exato superior, de 180 membros. Todavia, vale a ressalva de que não é uma falha do jornal, mas sim informações errôneas que são

responsável pela área de informática, suporte e manutenção, e o outro é um fornecedor de engradados de madeira utilizados para a remessa de peças via transportadora para feiras e quando vendidas por internet ou encomenda. Destes 148, excluindo-se os já citados casos, constata-se uma proporção de 50% (cinquenta por cento) do sexo masculino e 50% (cinquenta por cento) do sexo feminino.

Tabela 1 – Frequência de artesãos e artistas pela cidade pela cidade em que residem.

Cidade		
	Frequência	Porcentagem
Juazeiro do Norte	124	83,8
Crato	11	7,4
Barbalha	3	2,0
Missão Velha	2	1,4
Aurora	5	3,4
Brejo Santo	1	,7
Caririaçu	1	,7
Total	147	99,3
Em branco	1	,7
Total	148	100,0

Fonte: Próprio autor, baseado no recadastramento 2010 do Centro Cultural Mestre Noza.

Os associados estão distribuídos nas cidades circunvizinhas a Juazeiro do Norte, principalmente no que se intitula o complexo Crajubar, ou seja, Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha. Entretanto, essa divisão é apenas simbólica, já que, dos 148, a maioria, 124 associados são de Juazeiro do Norte. Entretanto, o que chama a atenção é que a cidade Aurora (com cinco associados), que é uma das mais distantes do CCMN, contabiliza um número maior de associados do que Missão Velha (com dois associados) e Barbalha (com três associados), só perdendo para o Crato (com 11 associados), comparada às outras cidades da região.

Esta participação de associados da cidade de Aurora pode ser explicada justamente por sua distância da cidade de Juazeiro do Norte. Normalmente os moradores das cidades vizinhas

passadas no intuito de valorizar a Associação dos Artesãos do Padre Cícero e, por conseguinte, o Centro Cultural Mestre Noza. Antes de ter tido acesso às fichas cadastrais, Hamurabi havia me informado um quantitativo de 172 membros, tanto que pensei ter deixado alguma no CCMN quando lancei e notei que só havia de fato 150 e que duas dessas, na realidade, eram contatos de um fornecedor e de uma pessoa que os ajuda com a manutenção dos computadores.

compartilham um determinado bairrismo, bem como os moradores de Juazeiro do Norte, mesmo que nesta em menor grau. Sendo assim, os moradores que produzem arte e artesanato destas cidades mais próximas preferem não se associar por acreditar que isto vincularia sua imagem à de Juazeiro do Norte.

Tabela 2 – Frequência de tipologias, tipos de arte/artesanato, que são produzidos pelos membros do Centro Cultural Mestre Noza.

		Tipologia	
		Respostas	
		N	Porcentagem
Tipologia	Cordel	2	1,3%
	Xilogravura	5	3,3%
	Artesanato em palha	38	25,2%
	Artesanato em flandre	2	1,3%
	Escultura em madeira	53	35,1%
	Artesanato em argila	15	9,9%
	Mat Reciclável	6	4,0%
	Dança do Côco	13	8,6%
	Mestre de Reisado	3	2,0%
	Instrumentos Musicais	3	2,0%
	Tradição	5	3,3%
	Acabamento	4	2,6%
	Artesanato de Pano	1	,7%
	Bacamarteiro	1	,7%
Total		151	100,0%

Fonte: Próprio autor, baseado no recadastramento 2010 do Centro Cultural Mestre Noza.

Dentre as tipologias, 14 tipos diferentes foram citados pelos membros da associação. Cordel, Xilogravura, Artesanato em palha, Artesanato em flandre, Escultura em madeira, Artesanato em argila, Materiais Recicláveis, Dança do Coco, Mestre de Reisado, Instrumentos Musicais, Tradição, Acabamento, Artesanato de Pano, Bacamarteiro. Dessas tipologias declaradas, as que mais sobressaem na região são a de escultura em madeira, com 35,1% dos casos, artesanato em palha, 25,2 %, artesanato em argila com 9,9% dos casos e Dança do Coco com 8,6% dos casos. O que demonstra um domínio na escultura em madeira.

As tipologias subdividem-se entre os sexos de maneira quase homogênea onde, todos os que declararam trabalhar com artesanato em palha pertencem ao sexo feminino – este dado se repete com o artesanato em pano. E em contrapartida, no caso da escultura em madeira,

apenas 9% declararam ser do sexo feminino. Dos que declararam trabalhar com artesanato em flandres, cordel e xilogravura, todos são do sexo masculino.

Assim podemos inferir que a separação de técnicas e tipologias demarca também uma divisão sexual do trabalho. Trabalhos em materiais tidos como duros, por exemplo, escultura em madeira, pedra, entre outros, é remetido ao homem; o trabalho com matérias moles é ligado à produção feminina, como é o caso, principalmente, da palha. Essa divisão segue outra divisão que também é simbólica e valorativa das obras. As obras em madeira, as esculturas, situam-se no topo da hierarquização de valor das obras, não só econômico, mas também distintivo entre os membros. Assim, não é comum aos membros fazerem da oposição artesão versus artista uma chave valorativa, como é feito pelo senso comum. A oposição que categoriza a valoração do trabalho no CCMN, coletada nas conversas e causos e que divergem dos dados institucionais, é entre artesão e escultor – esta última categoria, o escultor, é sempre referida aos trabalhos em materiais duros na qual a argila e o barro não entram.

Esse fator simboliza um ponto de honra na dominação masculina no interior do CCMN, conforme demonstrado por Bourdieu (2007). A dominação masculina reflete-se em uma série de atitudes dos membros do Centro, desde a valoração econômica dos trabalhos, que em sua essência é uma distinção simbólica, pois associa o valor econômico ao senso estético, até o preconceito, assumido por muitos dos membros do centro, contra os homossexuais, principalmente pelos que apresentam um comportamento mais afeminado.

Em alguns momentos pude constatar esse tipo de atitude. Certa vez, ao comentar sobre a transformação do Centro em Ponto de Cultura, Maurício, que então ainda não era Mestre da Cultura, título que veio a receber depois, disse que as coisas tinham piorado e que os computadores só traziam os meninos pra fazer safadeza ali⁵⁸. Em outro momento, Abraão Batista, o cofundador do CCMN e da AAPC, em conversa também destilou um preconceito rasgado afirmando que não confia ou não respeita homem que anda agarrado com homem.

⁵⁸ Alguns membros do CCMN já haviam citado o mau uso dos computadores com acesso à internet por parte de um público jovem que estuda na região do centro de Juazeiro do Norte e que usam os computadores do CCMN. Maurício foi o primeiro a dizer enfaticamente o que acreditava estar errado, disse que, certa vez, pegou um garoto mostrando as nádegas para a câmera do computador. “Isto é ou não é uma safadeza?” me inquiriu em tom indignado depois de contar a história.

Tabela 3 – Cruzamento de pessoas que trabalham com um determinado tipo de material, tipologia, com o sexo.

		Sexo		Total
		Masculino	Feminino	
Tipologia	Cordel	2	0	2
	Xilogravura	5	0	5
	Artesanato em palha	0	38	38
	Artesanato em flandre	2	0	2
	Escultura em madeira	49	4	53
	Artesanato em argila	5	10	15
	Mat Reciclavel	3	3	6
	Dança do Côco	1	12	13
	Mestre de Reisado	1	2	3
	Instrumentos Musicais	3	0	3
	Tradição	4	1	5
	Acabamento	2	2	4
	Artesanato de Pano	0	1	1
	Bacamarteiro	1	0	1
	Total	69	72	141

Fonte: Próprio autor, baseado no recadastramento 2010 do Centro Cultural Mestre Noza.

Além de uma distinção de gênero, percebe-se, em pouco tempo de estadia no CCMN, que há uma distinção geográfica típica da formação do caráter de nacionalidade, que é descrito por Elias (2011d) como a centralização do controle através dos impostos e uso da força centralizada para manter a ordem e a coesão. Entretanto, nesse caso, é um caráter cidadão que fomenta as divergências construídas ao longo deste século entre Crato e Juazeiro. Lembremo-nos que, como já foi dito, a questão central ou uma das questões centrais entre o Crato e Juazeiro foi o fator do desenvolvimento econômico e, em consequência, o pagamento de impostos da população de Juazeiro à governança da cidade do Crato.

A maioria dos artistas, principalmente os da área de escultura em madeira, que são mais valorizados entre os membros, é de Juazeiro do Norte⁵⁹. O fato explica-se pela célebre competitividade de Juazeiro com o Crato. É tanto que na medida em que se afasta do eixo Crajubar (Crato, Juazeiro e Brabalha), há um aumento no número de participantes na AAPC e

⁵⁹ Os membros do CCMN deixam transparecer em suas conversas que o escultor é o que pode ser considerado artista, os demais membros que trabalham com outras tipologias são quase sempre chamados de artesão. O caso se repete quando se trata da questão regional, onde, a maioria dos membros de fora da cidade de Juazeiro do Norte é considerada artesãos e não escultores ou artistas. Isto, apesar de trabalharem com a mesma tipologia. São raras as exceções a esse tipo de divisão social, como é o caso das irmãs Cândido: são de Juazeiro do Norte, trabalham com barro em alto relevo, são do sexo feminino e são consideradas pelos demais membros escultores em madeira e do sexo masculino como artistas.

CCMN, como é o caso da cidade de Aurora, que, depois de Juazeiro, é a que tem mais escultores em madeira. O Crato é a segunda cidade com maior número de indivíduos associados e tem uma participação mais expressiva em áreas que não representam concorrência aos próprios artistas de Juazeiro do Norte, como é o caso de trabalhos com materiais recicláveis, instrumentos musicais e dança do coco.

Abraão Batista, certa vez, enquanto conversávamos, narrou um caso de uma feira que o CCMN quase não participou, pois queiram colocá-los como um grupo de artistas do Cariri. Abraão enfatiza que a arte do CCMN não é representativa do Cariri, mas sim de Juazeiro do Norte. Que as esculturas, santos ou animais, a palha é tudo típico de Juazeiro do Norte. Colocar o Cariri, segundo ele, é colocar-se no mesmo patamar do Crato. “Por que colocar Cariri se nós somos de Juazeiro? O Crato não tem os escultores que a gente tem... nem Barbalha! Se eles não participam porque então não colocar só Juazeiro?”⁶⁰ A questão que nos resta saber é quem veio primeiro, a não participação ou a desavença entre as cidades.

Tabela 4 – Cruzamento dos indivíduos do Centro Cultural Mestre Noza por tipo de material com que trabalham e a cidade onde residem

Cruzamento entre Tipologia X Cidade								
	Juazeiro do Norte	Crato	Barbalha	Missão Velha	Aurora	Brejo Santo	Cariri	Total
Cordel	2	0	0	0	0	0	0	2
Xilogravura	5	0	0	0	0	0	0	5
Artesanato em palha	38	0	0	0	0	0	0	38
Artesanato em flandre	2	0	0	0	0	0	0	2
Escultura em madeira	42	0	1	2	5	1	1	52
Artesanato em argila	15	0	0	0	0	0	0	15
Mat Reciclável	4	2	0	0	0	0	0	6
Dança do Côco	8	5	0	0	0	0	0	13
Mestre de Reisado	3	0	0	0	0	0	0	3
Instrumentos Musicais	1	2	0	0	0	0	0	3
Tradição	5	0	0	0	0	0	0	5
Acabamento	4	0	0	0	0	0	0	4
Artesanato de Pano	1	0	0	0	0	0	0	1
Bacamarteiro	1	0	0	0	0	0	0	1
Total	121	9	1	2	5	1	1	140

Fonte: Próprio autor, baseado no recadastramento 2010 do Centro Cultural Mestre Noza.

⁶⁰ Entrevista em maio de 2010.

Inquirido, Abraão diz que não tem nada a ver com a querela histórica entre as cidades, mas é só pelo fato de que as demais cidades não participam do CCMN, como Juazeiro, e que o justo é usar só o nome de Juazeiro do Norte. Nesse caso vale perguntar-se sobre a influência histórico-social, que coage a percepção dos indivíduos, no caso nas relações entre Crato e Juazeiro, suas lutas e disputas, mesmo já tendo passado cem anos desde a independência de Juazeiro do Norte do Crato.

Em relação ao número de membros distribuídos nos bairros de Juazeiro, percebe-se que a maioria ainda reside em bairros antigos da cidade, bairros quase sempre considerados pobres. Essa tendência ao acúmulo de membros associada a relatos de mudança de bairro entre os membros remete a uma situação em que há uma reprodução geográfica dos tipos de trabalho de acordo com o bairro em que se vive. Quanto aos números de distribuição dos bairros e outras cidades, encontramos a seguinte distribuição:

Tabela 5 – Distribuição por bairros de Juazeiro do Norte dos indivíduos que fazem parte do Centro Cultural Mestre Noza.

	Bairro	
	Frequência	Porcentagem
Horto	37	25,0
Tiradentes	6	4,1
João Cabral	8	5,4
Pirajá	9	6,1
Centro	6	4,1
Campo Alegre	4	2,7
Três Marias	3	2,0
Frei Damião	11	7,4
Triângulo	8	5,4
Pio XII	2	1,4
Aeroporto	3	2,0
Salesianos	3	2,0
São Miguel	3	2,0
Limoeiro	4	2,7
Romeirão	5	3,4
Outras cidades	23	15,5
Não respondeu	4	2,7
Total	148	100,0

Fonte: Próprio autor, baseado no recadastramento 2010 do Centro Cultural Mestre Noza.

A categoria “trabalho” é variada e encontra-se desde músicos envolvidos com a associação até escultores em zinco ou em folhas de flandres. Os tipos de trabalho seguem-se de uma distribuição em função do sexo do artista e, principalmente, do local de residência.

Por fim, no que diz respeito à tradição, que é constituída por algumas práticas, tipo o Bendito, uma música entoada como uma oração de penitência, com o qual os pedintes recorrem no ato da mendicância, a divisão ficou em 80% dos praticantes do sexo masculino e os outros 20% do sexo feminino. Inversamente proporcional a esse dado aferido se tem o artesanato em argila, com 75% dos declarantes do sexo feminino e 25% do masculino. No caso dos materiais recicláveis e acabamento, a divisão ficou em metade dos declarantes do sexo feminino e a outra metade do masculino.

Dentre os associados, destacam-se alguns que sempre se encontram no CCMN, são os que normalmente revezam o poder da AAPC e a coordenação do CCMN. O Centro foi criado pelo governo do estado para que pudesse servir de local de exposição para os membros da Associação, entretanto os seus gestores sempre afirmam a independência dessas duas instituições. Exemplo de que esta independência é factual é que nunca houve um coordenador de fora da AAPC no CCMN.

Como um teatro do real a pesquisa não teria sido realizada sem a presença de alguns personagens chaves. Os heróis da trama que estão no alvo do anti-herói, que é o pesquisador tentando interpretar e apreender suas formas de ver o mundo e compreender as linhas argumentativas que os constituem enquanto artistas ou não. Os principais personagens desta pesquisa, os indivíduos com quem tive mais contato e mais contribuíram para a sua realização da mesma são comumente os membros mais assíduos do CCMN. Numa síntese, podemos citar:

Hamurabi Batista, xilogravurista, é o atual presidente da Associação de Artesãos Padre Cícero de Juazeiro do Norte e coordenador do Centro Cultural Mestre Noza. É filho de Abraão Batista, fundador da AAPC e CCMN; e Lourdes Batista, gestora do CCMN por aproximadamente 12 anos. A principal atividade de Hamurabi é a xilogravura, embora já tenha produzido escultura em madeira. A sua gestão é cercada de um clima de desconfiança e falta de legitimidade por parte de alguns artesãos e artistas do Centro. A autoridade de Hamurabi ainda é apoiada em Abraão que, quando necessário, intervém. Em verdade, Abraão assume à frente toda vez em o CCMN é posto em discussão com o poder público, quer seja prefeitura ou governo do estado; nas reuniões ordinárias Abraão participa esporadicamente.

Severino, mais conhecido como Verino, é especializado em fazer esculturas em madeira de São Jorge. Começou fazendo acabamentos no Centro. Antes disso, trabalhou com

artesanato em Durepóxi (uma espécie de cola em massa) que eram revendidas por ele mesmo no colégio e fora de Juazeiro do Norte. Severino ainda é um dos que mais recebem encomendas que variam em estilo e tipo, como é o caso de placas para sítios.

Zumbin, o atual vice-presidente da AAPC e vice-coordenador do CCMN. Pessoa responsável quando Hamurabi Batista não se encontra no CCMN. Zumbin, na verdade, é uma legitimação política da nova gestão⁶¹. Foi aluno de Gilberto, um artista com renome fora de Juazeiro do Norte. Está sempre presente no CCMN, trabalha com esculturas em madeira.

Everaldo, santeiro especializado em Padre Cícero, que varia em tamanho, mas sempre mantém a mesma formatação. É o único membro, atualmente, do CCMN a ter saído de um projeto de arte educação. O projeto em que participou ocorreu no Horto, ministrado por Elosman, que o indicou a trabalhar com artesanato e o levou ao CCMN.

Deley, santeiro especializado em Nossas Senhoras. De pouca conversa, não gosta de ser filmado ou gravado. No decorrer da pesquisa, oscilou entre momentos de participação assídua no CCMN e outros em que passava semanas sem o frequentar. A ausência estava sempre ligada a empregos temporários que aceitava como um custo de oportunidade.

Maurício trabalha com folhas de flandres e latão. Saiu de Juazeiro do Norte ainda novo, como muitos que, nas décadas de 1960 e 1970, migraram para o sudeste com o intuito de tentar uma vida melhor, com emprego certo. Foi levado por um cunhado até São Paulo e, por indicação deste, começou a trabalhar no Exército Brasileiro no setor de engenharia e obras, especificamente na construção do metrô de São Paulo, onde teve um surto e foi internado como louco, voltando depois de seis meses para Juazeiro do Norte quando começou a trabalhar com arte e artesanato. Foi recentemente agraciado com a comenda de Mestre da Cultura pelo governo do estado do Ceará.

Mestre Chico toca e fábrica zabumbas e canta em uma banda cabaçal, a Banda Santo Antônio. É um dos membros mais antigos do CCMN. A sua no Centro se faz principalmente aos sábados. Mestre Chico começou na sua arte para manter a tradição e porque gostava do tipo de música, trabalhou durante a vida em outras áreas, hoje é aposentado como agricultor e sempre está pelo CCMN para participar do rateio.

Dedé realiza obras minimalistas, como procissões, pequenos totens remontando a trajetória do sertanejo etc. É um dos mais assíduos participantes não só do Centro como das

⁶¹ Como já fora dito, a desconfiança na gestão de Hamurabi advém de alguns motivos como o fato de ser filho de Abraão Batista. Para alguns membros este só conseguiu ser eleito devido à força que seu pai, Abraão, ainda detém no CCMN. Já Zumbin tem uma trajetória parecida com as dos demais membros: veio de um bairro pobre aprendeu com um artesão que o serviu de Mestre (Gilberto) e envolve-se na maioria das causas dos membros da AAPC/CCMN. Alguns membros, que pediram para não ter o nome divulgado neste caso, creem que Hamurabi esteja interessado apenas nos seus próprios interesses e em como usar o CCMN para tanto.

mobilizações que ocorrem em torno da produção artística local. Não é atípico vê-lo participar de reuniões, cursos ou seminários no SESC, SEBRAE ou em outras instituições que tentam promover e capacitar os artesãos e artistas locais.

Raimundo, irmão de Zumbin, mais velho, porém não se destaca, politicamente, em meio aos artistas locais como o irmão. Não se envolve com a direção do CCMN ou AAPC e não concorre a cargos em nenhuma das duas instituições. Entretanto, assim como seu irmão Zumbin, é bem querido pela maioria dos membros que frequentam o CCMN, está sempre conversando com alguém ou contando causos engraçados e comumente é personagem das histórias contadas pelos demais. Atualmente abandonou por completo o CCMN e passou a trabalhar na construção civil, como pedreiro ou, como os próprios membros do CCMN, se referem como “oreia seca”⁶².

Din, um dos membros mais novos, tem visual que o distingue dos outros: com cabelos moicanos e brincos variados. É comum ver trabalhos seus minimalistas, estilo atribuído às obras que variam entre 5 e 15 centímetros de tamanho, que são feitas com o máximo de detalhes e de fidedignidade à imagem que está reproduzindo. É comum ver presépios natalinos feitos desta forma. Gosta de conversar e costumeiramente está próximo aos demais.

Gilberto é um dos mais profícuos artistas do CCMN. Trabalha com madeira desde os 14 (quatorze) anos de idade. Aprendeu o ofício com um tio e o repassou a muitos dos que trabalham atualmente no Centro. Suas peças são compostas por imagens de santo de toda ordem.

Zé Celestino, um dos maiores artesãos da atualidade, frequenta o CCMN de maneira sazonal, dependendo do trabalho que estiver fazendo; em geral, produz em sua casa mesmo, ao contrário de alguns que trabalham no espaço do CCMN para estarem em contato mais frequente com os potenciais compradores. Tem obras que fazem parte de catálogos, conviveu com Mestre Noza, está na AAPC desde que foi fundada e é um dos mais respeitados entre os membros.

Diomar das Vérias trabalhou durante algum tempo no comércio e construção civil. É um dos artistas mais bem articulados com compradores de fora. Sempre viaja representando o CCMN e, principalmente, divulgando seu trabalho em feiras. Atualmente compõe a diretoria como tesoureiro. No caso de Diomar, há um fato interessante que serve de síntese para ideia da construção da obra de arte do CCMN. Certa vez, perguntei se ele sabia que as histórias

⁶² O termo oreia seca é usado para designar os trabalhadores da construção civil, principalmente os ajudantes de pedreiro, pois estes fazem o trabalho mais pesado, mais severo da construção civil passando muito tempo sob o sol. Tal fato corroborado pela poeira do cimento que carrega durante o dia faz com que suas orelhas ressequem.

contadas sobre as peças tinham uma importância na hora da venda⁶³. Ele parou e me disse que realmente, às vezes, era mais fácil vender quando falava sobre seu trabalho. Fiquei calado. Foi quando Diomar irrompeu, “Ah! É por isso que o doutor da cultura ‘tava me pedindo para fazer um mural contando minha história.” Olhei com um semblante natural e ele continuou, “Ô bicho mala, veio aqui outro dia desses e perguntou se eu tinha condições de colocar num quadro tipo um mural de madeira a minha história tipo quando eu comecei a fazer as veias o que eu fazia antes... ele disse que ia levar pra Alemanha⁶⁴”.

Mas Diomar não é o único a despertar o interesse por sua trajetória. Os outros artistas e artesãos que frequentam o CCMN também são interpelados sobre fatos de suas vidas em momentos variados, como em entrevistas. São várias as histórias de vida dos indivíduos que lá frequentam por serem vários os tipos de pessoas que se intitulavam como artesão, escultores e artistas ou que diziam trabalhar com arte de alguma forma. Foi na heterogeneidade dessas pessoas que observei um sustentáculo analítico para compreender a sua inserção no CCMN. Esse sustentáculo foi tipificação feita por Becker (1977) para tratar dos mais diversos tipos sociais do mundo da arte.

Em um artigo da década de 1970, Becker (1977) cita quatro formas de estar orientado ao mundo da arte: os artistas profissionais integrados, artistas inconformados, artistas ingênuos ou espontâneos e o artista popular. A separação dos membros do CCMN através desses tipos ideais ajudaria no aprofundamento nas suas histórias de vidas e na percepção de fatores marcantes em comum que interessem aos compradores especializados ou não ou se há fatos em suas vidas, que, sendo em comum, construam um alicerce que os orientou para o CCMN.

Entretanto, é necessário compreender os tipos trabalhados metodologicamente por Becker (1977) para, em seguida, nos aprofundarmos na compreensão de sua história de vida sua relação com um dos tipos ou com a mescla de alguns deles.

O primeiro tipo, dos profissionais integrados, seria composto por aqueles artistas que trabalham em conformidade com o que a área determina e, assim sendo, encontram algumas facilidades na recepção de suas obras, na aquisição de materiais e outros processos que envolvem a produção da obra. Em Juazeiro do Norte, os artistas integrados são aquelas que produzem a obra que retrata o imaginário idealizado como sendo local e o imaginário

⁶³ A ideia de que as narrativas de vida ou da obra servem de argumento de venda para obras como as produzidas pelos membros do CCMN é tratada de forma mais específica doravante na parte sobre a relação entre religião e arte.

⁶⁴ Entrevista realizada em novembro de 2009, o “doutor da cultura” a que se refere é um Professor de História da Universidade Regional do Cariri - URCA, chamado Titus Riedl.

espelhado em suas obras normalmente é vaticinado por pessoas da região e, em sua maioria, membros da academia.

Historicamente, como já demonstrado, a instituição do que seria a arte típica local se deu através de duas frentes, uma delas foi a aceitação da escultura de Padre Cícero feita por Mestre Noza como sendo uma obra autorizada pelo padre. Na época em que isto ocorreu já era grande o número de romeiros que visitava Juazeiro do Norte e o Padre Cícero já gozava do reconhecimento de seus milagres pela maioria dos romeiros. A produção da estátua do Padre teria um público vasto e certo, representava uma enorme oportunidade para o artesanato local. Esse fato também está diretamente ligado à sagração de Mestre Noza após a exposição na França de xilogravuras feitas por ele.

De estátuas do Padre Cícero, passando por xilogravuras, desembocamos nos animais em cores vivas, fortes e de formas diversas, de representação da natureza, feitos primeiro por Nino e depois por Manoel Graciano. A obra de Manoel Graciano é diferente da obra de Noza, entretanto ambos despontam como ideal da produção artística local, cada um em sua época⁶⁵.

O segundo tipo, o inconformista, ainda que em uma situação de não aceitação de algumas regras estabelecidas pelos integrados, direciona seu trabalho para um público que sabe as regras de integração e, na maioria das vezes, se valem dos mesmos suportes que os integrados. Assim, o uso de locais de exposição iguais, o público, um horário de exposição, um roteiro a ser seguido, são elementos que se apresentam em ambos os tipos, os inconformistas e os integrados.

Em Juazeiro, os inconformistas estão presentes, bem próximos ao CCMN. Um exemplo é o fato de que uma das lojas, situada logo na entrada, é de propriedade de um artista que é contra a composição e a sucessão política feita na AAPC⁶⁶ e, em consequência, no CCMN. Em umas das primeiras vezes que estive no CCMN, adentrei em uma dessas lojas para conversar, coletar informações e o fiz como se estivesse diante de algum artista integrado, canônico, como se o proprietário houvesse logrado o sucesso e, paulatinamente, adquirido sua autonomia em relação ao espaço físico do CCMN. Constatei que, na verdade,

⁶⁵ Segundo Zé Celestino, em conversa em março de 2011, a produção de animais pelos artesãos iniciou depois que começaram a chegar a Juazeiro do Norte peças industrializadas que substituíram o que os artesãos faziam de utensílios, como colheres de pau, vassouras, entre outros utensílios domésticos e de trabalho. Zé Celestino afirma que este é o exemplo de Nino, que só fazia utensílios e quando se viu em necessidade financeira pela perda de espaço de venda de suas peças no comércio local teve que tirar da cabeça o que fazer, foi então que passou a fazer os animais, como macacos, jacarés, entre outros. Mas, ainda segundo Zé Celestino, isso ocorreu quando ele fundou a AAPC junto com Abraão Batista, este último foi um dos estimuladores da produção de Nino.

⁶⁶ O entrevistado chegou a dizer que a democracia na escolha da direção e nas tomadas de decisões das assembleias são fictícias. Segundo ele, quem decide mesmo é Abraão Batista desde que o CCMN foi aberto. Acrescenta ainda que a forma como a política é tratada internamente no CCMN e AAPC é parecida com o coronelismo da região.

ali estava um grande crítico da forma como era conduzida a produção do artesanato local. Num dos trechos da conversa que mais me marcou, o proprietário insinuou que Abraão Batista sentia-se dono do CCMN, que as coisas só eram feitas do jeito que ele queira. Essa inferência já foi mostrada anteriormente.

Apesar desse posicionamento, o que ainda hoje pode ser visto em seu espaço é a exposição de obras parecidas como as que estão expostas no CCMN. O inconformista pode atacar não apenas a posição estética como também outras partes do processo de produção artística. Este é o caso: não atacou a estética, mas a organização.

O terceiro tipo descrito por Becker (1977) é o artista ingênuo, que, no decorrer de sua obra, passa a ser intitulado de artista primitivista ou *naive* (BECKER, 2008). Esse tipo de artista é assim considerado mais por quem os conceitua do que por si próprios. Enquanto no tipo dos integrados e dos inconformistas há uma consciência da ação, o acordo ou desacordo com as convenções que, às vezes, surgem como estratégias de inovação na própria área de atuação, o artista tido como ingênuo não tem noção de seu valor enquanto artista, pois, comumente, sua produção está ligada a alguma outra finalidade. Um exemplo desse tipo em Juazeiro do Norte são os artistas que tocam em banda de pífano ou participam de alguma tradição, como o maneiro pau, para quem o sentido de sua prática é a festa ou o período de participação, são poucos os que encaram a prática como profissão, como fazem os que podem ser considerados integrados.

O quarto tipo elencado por Becker (1977) é o do artista popular, que pode ser trabalhado de uma forma geral com os produtores de arte do Juazeiro do Norte, mas que, especificamente, interessa nesta pesquisa são os artistas populares integrados, uma mescla entre o primeiro e quarto tipo de artistas aqui listados.

Essa mescla não é uma novidade. A própria obra de Becker vem trazendo tal possibilidade, assim como Weber falava das mesclas dos tipos puros de dominação. No primeiro artigo em que o autor elenca os tipos sociais de artista, essa mescla não é configurada como um tipo em si. Mas, recentemente, essa mescla foi definida pelo próprio Becker (2010). Nesse último artigo, o tipo social ideal vai além das tipificações anteriores e é intitulado como o tipo de artista ordinário. Essa tipificação diz respeito aos artistas que vivem unicamente da arte, que têm noção de toda rede, de toda a trama de produção artística, entretanto, não necessariamente abandonam a sua base artística o que poderia ser caracterizado como os artistas populares que entendem o seu meio de produção e trabalham de maneira profissional com os fornecedores e mediadores da área.

Não sendo tipos puros, num sentido weberiano do termo, outrossim, ideais. O tipo de artista que trabalhamos como grupo de interconhecimento a ser pesquisado está entre os profissionais integrados acima descritos, mas, mais especificamente, como o tipo de artista ordinário. Não foram coletadas informações mais aprofundadas dos inconformistas para esta pesquisa, acredito que desviaria o seu foco. Tenho ciência de que utilização desse tipo artístico permitiria, entretanto, um contraponto na formação histórica da arte de Juazeiro do Norte num contexto mais geral. Todavia, a questão aqui é sobre o CCMN e a AAPC e seus membros mais ativos, que frequentam e costumeiramente são vistos em ação, produzindo, vendendo e pensando sua prática. São os comumente encontrados no centro trabalhando e vendendo suas peças. É debruçando sobre suas histórias, suas autobiografias, que acredito lograr êxito na coleta de índices para construir mais do que um tipo social, uma identidade social, um *ethos* típico da arte em Juazeiro do Norte.

3.5.1 Vida e obra severina

As histórias dos artistas com quem convivi no período de pesquisa são similares em muitos aspectos. Trazem em seu curso momentos de iniciação, um mestre, decepções, religiosidade, uma carga moral, enfim, fatos que podem vir à tona em pouco tempo de conversa e se repetem na maior parte dos que frequentam o CCMN.

Foi através dessa constatação que pude perceber a intensidade da relação indivíduo-sociedade. Influências sociais, algumas em comum, outras nem tanto, delineavam a visão de mundo destes produtores de arte. Foi, então, que percebi que a trajetória de vida desses indivíduos valeria tanto como um índice de análise sociológica, na formação de um tipo, não exemplar ou ideal, mas simbólico do que é o artista do CCMN.

Coletei dados autobiográficos, já que me foram contados por eles mesmos. Contaram-me sobre o seu envolvimento com a arte, com o que trabalhavam antes e como passaram a se dedicar à atividade artística. A ideia seria resgatar os aspectos histórico-sociais que permearam suas vidas, aspectos biográficos que pudessem trazer à tona quais variáveis estão envolvidas na construção de uma identidade social, ou seja, no se afirmar enquanto artista ou artesão do Centro Cultural Mestre Noza.

Como dito, os dados foram coletados como autobiografias, por isso não escapam de divergências históricas e outras nuances que esse tipo de coleta de dados pode vir a ser acometido. Entretanto, tentamos, neste caso, aproveitar as divergências, a forma como foi contada a história, a utilização de datas, pronomes de tratamento, entre outras características

de suas narrativas como fontes de análise. Seria possível transladar da autobiografia de um indivíduo, ou de alguns, e a partir disso construir um perfil, um tipo que simbolize os demais de seu grupo?

Segundo Pollak (1992) a memória do indivíduo é parte de uma construção social e, como tal, quando um acontecimento passa a ser corriqueiro nas narrativas de história de vida de um grupo de indivíduos serve de indício para que se possa traçar uma identidade social do grupo, um tipo simbólico que represente um determinado grupo social.

No caso em tela, importa a coocorrência de alguns aspectos na história de vida dos indivíduos supracitados, como ter havido um mestre, alguém que repassou o trabalho ou orientou em algum sentido, a baixa escolaridade, a idade em que passaram a dedicar-se à produção artística, a cidade em que cresceram, são algumas das variáveis que servem como um índice na construção da imagem de si do artista do CCMN. É o que Elias (1995, p. 17) definiu como sendo os “aspectos individuais das tensões sociais”.

No Brasil, Freyre (1978) fez uma conciliação da macrosociologia das perspectivas mais abrangentes da análise social com a microsociologia ao analisar no passado de um fidalgo português, sua influência na construção de um comportamento para toda uma região e como, ao mesmo tempo, era fruto das relações sociais que o permeavam. Freyre potencializa a interpretação dos caracteres pessoais do indivíduo para a compreensão do todo de que faz parte da seguinte maneira:

Não nos deve faltar a percepção do que num passado social é coletivo, impessoal, anônimo. Mas na história de uma sociedade, não se consegue separar desse social o pessoal, o individual, digamos mesmo, com as devidas reservas ao termo convencionalmente apologético, o heróico, sem correr-se o risco de mutilar um todo ou um complexo em que as interrelações de caráter sociológicas são várias e algumas sutilmente psicológicas; e todas valiosas; todas necessárias à exata compreensão ou à completa - ou quanto possível completa - interpretação desse todo. (FREYRE, 1978, p. XIX).

Mas, no caso de Freyre, percebe-se uma carga de representatividade maior na história do indivíduo, em sua biografia. Isso fica posto na medida em que o autor refere-se à biografia como ponto central, principalmente a de personagens históricos na construção de aspectos sociais específicos. Como exemplo, cita a arte:

[...] da biografia que se levante de indivíduo socializado em pessoa, em membro de uma sociedade, em participante ou co-criador de uma cultura ou de uma expressão notável de cultura – como atualmente Picasso de um novo tipo de pintura, e, em sua época, em Minas Gerais, o Aleijadinho de um novo tipo de arquitetura ou, no começo deste século, na Europa, Strawinski de um novo tipo e música ou há dois séculos Stevenson de novo tipo de

transporte – pode-se, com toda exatidão, dizer que é um estudo ecológico-histórico do homem situado – situado no espaço e situado no tempo – levado ao seu extremo de particularização. (FREYRE, 1978, p. XXI).

A perspectiva de colocar no Centro indivíduos que mudaram a forma de pensar e perceber certos valores e normas de conduta, não deveria ser levado a cabo apenas tomando como exemplo indivíduos que ganharam um renome histórico. É necessário perceber que tanto estes exemplos supracitados por Freyre como outros de sua época que não obtiveram a imortalidade da história, empenharam-se nessa mudança de percepção. Esses indivíduos são catalisadores de uma transição e, esta sim, é que seria de importância na análise, como bem define Elias (1995, p. 15), ao dizer que:

Cada figura conhecida pela magnitude de sua realização é definida, então, como ponto alto de uma época ou outra. No entanto, após um exame mais acurado, não é raro que as realizações notáveis ocorram mais frequentemente em épocas que poderiam, no máximo, ser chamadas de fases de transição, caso usemos o conceito estático de “épocas”. Em outras palavras, tais realizações surgem da dinâmica do conflito entre os padrões de classes mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão.

Para Elias (1995), isso não constituiria uma narrativa simplesmente histórica, mas uma elaboração explicativa de uma figuração formada pela interdependência entre uma pessoa (no caso do autor, Mozart) e outras figuras sociais da época (a Aristocracia). Por isso, Elias (1995, p. 19) vai além e afirma que: “[...] não pode ser percebido de maneira realista e convincente caso se descreva apenas o destino da pessoa individual, sem apresentar também um modelo das estruturas sociais da época, especialmente quando levam a diferenças de poder”.

Tal mudança de foco não significa um abandono da observação da posição social do artista em detrimento da observação da estrutura que influi na sua constituição enquanto tal, mas observar relações que interferiram e interferem na sua concepção de si e de mundo. O foco passa a situar-se nas relações das pessoas umas com as outras, contadas a partir da perspectiva de um indivíduo. Um indivíduo que participou e participa das transições da sociedade, contribuindo para tal e sendo modelado através de determinadas coações coletivas e singulares por essa transição. A tentativa de um método de coleta como esse nada mais é do que a tentativa de escapar de abstrações conceituais desumanizadas, como diria Elias (1995).

Creio que levantar essas histórias permita mostrar o processo social de transformação da consideração do artesanato como arte, na medida em que se pode perceber a mudança de direcionamento que é dada à produção, à conscientização de que determinadas coisas valorizam e desvalorizam a obra e como isso foi descoberto, a percepção de um público

anônimo que reconhece as obras a partir de um determinado estilo ou assinatura. A produção ganha uma repercussão maior: enquanto alguns sabem disso e se posicionam para adequar-se ao que a nova estrutura social lhe demanda, outros continuam referenciando-se na visão de sua produção de maneira mais tradicional.

O que passam esses indivíduos é ligado a situações mais globais do que imaginamos, a utilização, valoração relativa entre outros aspectos que permeiam agora suas vidas. Isso foi bem demonstrado por Elias (1995, p. 47) ao referir-se a este processo em tribos africanas:

Pode-se ver, por exemplo, uma mudança em direção semelhante na alteração que sofre a arte artesanal das tribos africanas, ao alcançarem elas um estágio superior de integração em que as unidades tribais prévias se fundem em unidades de estado. Também aqui a produção artesanal – por exemplo, de uma figura ancestral ou de uma máscara – lentamente se livra da dependência de um comprador específico ou de uma ocasião específica numa aldeia, e passa para a produção dirigida a um mercado de indivíduos anônimos, tal como o mercado de turistas ou o mercado internacional de arte mediado por comerciantes.

A visão de Elias é corroborada pelas incursões de Sally Price (2007) no campo, através de sua constatação da mudança de trajetória da produção de arte em tribos africanas. Os indivíduos passam a pensar em si e em sua obra de maneira diferente. Alguns com a percepção de novo paradigma mercadológico, outros numa transição pessoal, que é metonímia da transição por que passa seu grupo, e outros ligados à questão da ancestralidade.

Em Juazeiro do Norte, especificamente no CCMN, não é diferente. Há alguns membros que detêm uma percepção da mudança pela qual estão passando, outros que, arraigados em sua história, demonstram um saudosismo e, por fim, os que transitam entre as duas perspectivas de sociedade.

Para realizar uma análise, coletei a autobiografia de alguns artistas do CCMN. Não procurei pela expressividade deles em relação a outros ou mesmo à situação do mercado de arte e artesanato local. Minha seleção foi guiada pela heterogeneidade de comportamentos e, antes de mais nada, sua autodefinição a fim de movimentar a ideia da contribuição de uma autobiografia para a compreensão do todo. O teste da heterogeneidade demonstraria o grau de influência social na realização individual e vice-versa, bem como ajudaria a construir mais uma etapa no empreendimento desta pesquisa.

É assim que passo a narrar, com enxertos das próprias conversas, as autobiografias que me foram contadas por Verino, um dos mais presentes membros do CCMN, que se define artesão. Gilberto, um dos mais viajados e que se define como escultor, uma nomeação dada por ele como sinônimo de artista. Por fim, Zé Celestino, um dos maiores exponenciais da arte

atual de Juazeiro do Norte, mas, apesar disso, não quer ser definido como artista ou artesão, pois, segundo ele, depende do trabalho que estiver fazendo – se é uma escultura ou uma placa com alguma frase.

Alguns com mais abertura e fluidez, outros, nem tanto, reflexo da personalidade mais conversadeira ou não do interlocutor. Após o levantamento, apresento uma análise das inter-relações entre memórias individuais que se fazem coletivas, que acredito serem significativas na compreensão do processo de transição do artesanato para arte e na construção de um *ethos* barroco típico de Juazeiro do Norte, através do CCMN.

3.5.1.1 Severino, mas meu nome artístico é Verino

Nome artístico Verino, assim se apresenta Severino Silva de Souza. Natural de Exu, Pernambuco, foi morar em Juazeiro aos cinco anos de idade acompanhando os pais, por isso sente-se um juazeirense nato. Morou durante quinze anos no bairro dos Salesianos de onde mudou para a Rua Farias Brito, no bairro Romeirão, onde atualmente reside.

Verino começou a trabalhar como artesão no Centro Cultural Mestre Noza no dia 1 de agosto de 1987, lembra a data sem hesitar. Chegou ao Centro indicado por um parente, um tio, que o havia falado da necessidade de um artesão tinha de alguém para fazer o acabamento das peças, lixar, polir e encerar. Na época, aos 17 anos, necessitando de trabalho, topou sem saber direito o que seria o ofício. Passou nove meses na atividade de polidor até começar a fazer suas próprias peças.⁶⁷

Antes de ir trabalhar no Mestre Noza, já trabalhava com o tio que o indicou para o trabalho no CCMN. “Fazia umas coisas com Durepóxi, umas canetas... era mais umas canetas.” Diz Verino, sem saber como definir ao certo sua produção da época. Seu tio viajava para Teresina e outras capitais e vendia as peças, enquanto Verino as produzia em Juazeiro do Norte. Quando a comercialização começou a ser mais difícil, começou a trabalhar no CCMN.

Mas, como toda boa autobiografia, há pontos de contradição e esta não podia ser diferente. Segundo Verino, seu primeiro trabalho foi a produção de alguns artigos em Durepóxi, entretanto depois veio a me contar que havia trabalho desde treze anos com um

⁶⁷ Há diversas formas de os artistas e artesãos se aproximarem e pertencerem ao CCMN e à AAPC. Uma delas é começar como polidor, depois conseguir alguém que lhe oriente e só depois produzir suas próprias obras. Entretanto, essa não é a principal forma. Normalmente a pessoa chega a convite de algum outro membro e começa a frequentar – é a forma mais usual de começar no CCMN. Há casos muito atípicos em que a própria pessoa se oferece para expor ali. Já para pertencer à AAPC o artista/artesão deve ter seu nome aprovado em assembleia para fazer parte da associação. Comumente, após fazer parte do CCMN, o artista ou artesão se submete à assembleia para fazer parte da AAPC. Atualmente, não raro, alguns querem apenas fazer parte do CCMN e não se preocupam em se tornarem membros da AAPC. A atual gestão tem impedido esta prática, para expor é preciso também ser associado.

sapateiro que fazia consertos e produzia sandálias, abandonou o serviço, pois a cola de PVC usada estava queimando seus dedos e deixando marcas brancas, ao contar mostrava as mãos com manchas brancas parecidas com pequenas manchas de vitiligo.

No CCMN começou fazendo barrigudas; fazia, em média, umas cinquenta peças por semana com Francisco Araújo, o mesmo artesão que o acolheu para, num primeiro momento, trabalhar com o acabamento de suas peças como polidor e lhe serviu de mestre. Nessa época, finais dos anos 1980, conseguiam vender todas as peças e sempre havia mais pedidos. Mandavam-nas para Recife, Fortaleza e Maceió. Com o tempo, começou a fazer peças diferentes, trabalhou com figuras difíceis de classificar ou, como ele mesmo define, figuras “abstratas”, mas fez também muitos casais de Lampião e Maria Bonita, santos de toda a sorte e modelo. Foi nessa experimentação que encontrou a imagem que tornaria seu trabalho conhecido, o São Jorge, a peça que mais produz. Mas não produz somente São Jorge, me alertou certa vez o próprio Verino, “o que vier, o que encomendarem nós *tamo* fazendo. Placa para fazenda, empresa, qualquer coisa que pedirem eu faço”.

Mas sua especialidade é mesmo o São Jorge, que, segundo ele, é uma das peças mais difíceis de fazer: “São três peças em uma”, me explicou certa vez, além do mais, não tem muita concorrência, mas, segundo Verino, há um amplo público de compradores, “é venda garantida”, dizia-me ele. Vende principalmente para a Bahia nas cidades de Salvador e Porto Seguro, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Jericoacoara no próprio estado do Ceará, que mesmo sem saber ao certo por que, afirma: “Sempre sai um pra lá”.

Mas o que é de se esperar, não acontece. O pessoal religioso que anda por Juazeiro, os católicos e, principalmente os romeiros, não compra, pois “é caro demais para eles. Romeiro só compra é promessa⁶⁸, é perna, é cabeça, essas coisas.” A última encomenda de São Jorge que recebeu foi para o Museu Afro Brasil em São Paulo, uma imagem de 1,10m, colorida. Coisa diferente, pois segundo ele, as pessoas gostam mais sem pintar, acham mais “original”. Além disso, a peça quando é pintada pode esconder falhas na madeira ou talho do artesão: “[...] Você não consegue detectar quando é uma peça pintada quando há remendos, ou partes feitas separadamente e depois coladas.” Esse discurso em defesa da madeira sem pintar é comum entre a maioria dos membros do CCMN. Para Verino, um artista com técnica

⁶⁸ Promessa é a palavra utilizada pelos membros do CCMN para se referir as peças de ex-votos. Ex-votos são pedaços do corpo que são colocados no altar das igrejas ou dos santuários para pagar o que fora prometido a um santo(a), ou nossa senhora ou mesmo um padre que foi perseguido pela igreja e que é considerado um santo popular como é o caso do Padre Cícero. O pagamento da promessa se dá da seguinte forma: o indivíduo promete que se melhorar de algum problema que tenha tido no pé, devido a um acidente ou qualquer outra coisa, irá a determinado local e colocará um pé em gratidão e reconhecimento pela cura. Os ex-votos em Juazeiro são em madeira normalmente.

aprimorada faz a uma peça num só bloco de madeira sem colar ou encaixar pedaços o que, para ele, é um diferencial.

Quanto ao seu envolvimento na AAPC, não revela ter exercido qualquer cargo político, limita-se a dizer “já dei umas ajuda aí”. Essas ajudas a que se refere ocorreram na época em que Lourdes Batista esteve à frente do CCMN. Ele atuava como tesoureiro. Segundo ele, dos coordenadores do CCMN era quem mais bem se relacionava com os artesãos, comprava as peças dos artesãos e se relacionava com os compradores de fora. Hoje, segundo ele, a AAPC e o CCMN perderam muito com a gestão atual. Atualmente, o que é mais comum de se ver são os artesãos procurando outras atividades e deixando a arte, pessoas que antes sobreviviam daquilo já não conseguem mais fazê-lo.

A crítica de Verino a atual gestão vai além e ele discorre como, na sua perspectiva, a fragmentação do grupo do CCMN foi ocorrendo em virtude de posicionamentos administrativos que desestimulam a continuidade do exercício da profissão, ao menos ali e com Hamurabi à frente. Verino narra a seguinte queixa-situação:

Hoje até pra entrar na gerência em dia de pagamento tinha que ter uma senha, isso foi afastando o pessoal. O artesão está em extinção, aqui era lotado principalmente em dia de sábado, tinha muita gente mesmo, era dia de pagamento. Hoje você vem aqui tem uns poucos e os que vêm sempre estão se lamentando. Sem dinheiro para pagamento. As reuniões só tem hoje mesmo para mudar de diretoria, outras, além disso, aí... o que for discutido acabou e o pessoal já esquece não bota em prática.

Confessa ainda uma tristeza em ver como era o tratamento dado não só aos membros, mas também às peças/obras produzidas ali e como é hoje: “O desprezo, muitas vezes você vê uma peça quebrada o pessoal da diretoria era pra dizer: vamo pegar aqui, vamo consertar, ao invés disso joga no monte”. O “monte” é um amontoado de peças que fica escondido atrás das salas num ambiente não visível aos transeuntes e que equivaleria a um depósito.

Para Verino, o único incentivo que fizeram foi o de tentar reciclar as peças “encalhadas”, sem vender e transformá-las em novas:

O incentivo foi pegar as peças cortar pra fazer outras, quer dizer não te dá respeito nenhum ou pela aquela peça, pelo trabalho que foi realizado ali, inclusive Ednaldo, o neto de Manoel Graciano, que é conhecido como Chiquim levou várias peças e estava cortando as peças dos colegas... tu tá cortando a peça do próprio artesão que consideração é essa? Podendo restaurar e cobrar pelo restauro, não foi o presidente que mandou eu cortar.

Ainda assim, não se considera oposição à atual gestão. Quando perguntado se isso seria um ponto de argumentação para criticar de forma a concorrer politicamente com

Hamurabi, diz: “De jeito e maneira eu só lamento essas coisas porque eu acho que devia ser melhorado era pra vendo uma peça quebrada reunir o pessoal restaurar, e se a pessoa tá perdendo aquele tempo que fosse remunerado pelo tempo que todo mundo precisa.”

Sua crítica é embasada em fatos ocorridos há não muito tempo. Verino afirma lembrar o tempo em que havia trabalhos de Manoel Graciano e Mestre Nino parados no CCMN e alguns artesãos defendiam que fossem cortados, pois, segundo ele, daria um monte de santinho. “Hoje, as peças de Manoel Graciano e Nino são as mais valorizadas dentro da produção artística região.” Como bem frisa:

Quem sabe uma dessas que estão aí amanhã não estão como as deles? Não vai ter o seu valor futuramente? Pra ser cortada eu acho isso... uma falta de respeito [...] Quando artesão vê sua peça ali jogada ele fica insatisfeito é questão de respeito. Diomar, mesmo já pegou umas peças no lixo restaurou e vendeu como se fosse dele. O rateio, a divisão do sábado é para ser feita em cima da venda da semana.

“Só fico entristecido, mas não sou oposição. A gente ficava feliz quando via muita gente trabalhando, cada vez mais gente, uma coisa de 25 anos não é de 25 dias”. Entristece por ver alguns abandonando e outros pensando em abandonar, mas que desde já não andam mais pelo CCMN. Alguns que arrumaram outro emprego e não estão conseguindo conciliar as duas atividades.

Quando inquirido se se imagina fazendo outra coisa, é enfático: “Enquanto tiver dando pra mim não penso em sair daqui”. Aliás, Verino nunca chegou a trabalhar com outra coisa que não tenha sido atividade manual. Tendo abandonado a escola na 5ª série, ciente de que “nunca deu pros estudos”, foi logo cedo trabalhar e reconhece que, quando pôde, não fez muito esforço para trabalhar e estudar e sempre se dedicou mais ao trabalho.

É casado, uma única vez e com a mesma mulher teve quatro filhos. O filho mais velho está próximo de completar dezoito anos, que é o mesmo tempo que Verino está casado; o mais novo tem seis, “Todos estudando, todos criados na base do artesanato”, relata orgulhoso. A esposa não tem emprego fixo e às vezes faz uns arranjos de flores, artesanalmente também, mas se dedica mais à casa e às crianças: “Quer trabalho maior que esse?” brinca Verino.

Apesar de toda a situação narrada por Verino, das dificuldades encontradas na sua profissão, ele afirma que se algum de seus filhos quisesse seguir seus passos ele incentivaria, mas o que vê é que nenhum deles quer ou ao menos se interessa. Sabe disso porque, às vezes, trabalha em casa para ver se seus filhos se interessam, se aproximam. Não vê menção da parte de nenhum dos quatro. Apesar de dizer que apoiaria se um de seus filhos enveredasse pelos

seus caminhos, é sincero ao complementar a narrativa de sua iniciativa, afirmando que prefere que eles arrumem emprego melhor, que terminem os estudos.

Tem casa própria e para ele, “tem artesão que não tem casa própria, mas não é por que não ganha é por que gasta com outras coisas. Muitos daqui são desorganizados dizem que gastam de 500 reais em farra com motos eu não faço isso”. Muitos ganham dinheiro, aliás, segundo ele, todo artesão tem uma oportunidade de ganhar algum dinheiro na vida e se estabilizar, alguns conseguem antes dos outros.

Discorreu, então, quando aconteceram suas oportunidades. A primeira ocorreu quando vendeu um casal de lampião para um cliente de São Paulo. Segundo Verino, tal cliente tinha um museu particular e muito dinheiro e, por entender, por ter museu, sabia o quanto valia as peças, mas, ainda assim, pagou um valor muito bom pelas peças. Foi esse cliente, com essa compra que o ajudou a comprar uma casinha em que reside hoje e custava o equivalente a dez, quinze mil reais: “Tem pessoas que vêm de fora e ajuda o artesão”.

Em verdade, Verino confessa que se não fossem “os de fora” não sabe como estaria o negócio do CCMN. Estima que 80% do que produz é vendido “para fora” do estado. “Por mais que a cidade cresça, o pessoal que gosta, que compra mesmo, é o pessoal de fora.” E foi numa venda para pessoas de fora que teve sua segunda oportunidade de ganhar dinheiro. Tal fato se deu com uma encomenda de ex-votos, que ele narra da seguinte forma:

Aqui teve uma época, foi uma época boa que eu particularmente, acho que foi a época que eu mais ganhei dinheiro. Chegou uma encomenda se eu não tô enganado foi da Alemanha, 5 mil ex-votos de tudo perna cabeça... era de três tamanho 20, 25 e 30 centímetros e os valores na época parece que era coisa 3,5,7 reais para cada um desses tamanhos e eu e Eugênio foi quem produzimos mais e em 7 dias eu ganhei 3200 reais.

A solução para que novos negócios tão lucrativos continuem a acontecer, é manter um bom relacionamento com os clientes de fora, mostrando novidades através de catálogos na internet. Segundo, é necessário focar este trabalho de aproximação em galerias, donos de loja, pessoas que sempre compravam e que não estão mais comprando.

Ele acha importante mostrar aos alunos para, quando crescerem, ser compradores. Entretanto, faz ressalva à forma como os estudantes são levados para lá. Sua preocupação é com um grupo de estudantes que vão até o CCMN para acessar a internet, que funciona desde que o CCMN tornou-se ponto de cultura. “Tem uns que vêm, observam e depois voltam só pra roubar. Antes da internet, não vinha esses menino de jeito nenhum, computador tinha só dois que era mais pros trabalho da associação”, diz, completando que a internet deveria ser

mais fiscalizada, pois já ocorreu o roubo de uma máquina digital, de um celular de dentro da sala da coordenação.

Por fim, pergunto se o artesanato mudou com crescimento da cidade. Para ele não há uma relação e justifica dizendo: “O artesão não mudou muito pelo seguinte, a maioria dos artesãos que trabalha aqui não tem estudo então continua na mesma de sempre”.

3.5.1.2 No mundo das artes me chamam Gilberto

Quando indagado sobre si, Gilberto não titubeia, parece ter um discurso de apresentação pronto, algo oriundo de suas inúmeras apresentações aos clientes e jornalistas ou pesquisadores. De uma só vez, profere a seguinte apresentação:

Eu sou Sebastião Francisco de Lima mas no mundo das artes sou conhecido como Gilberto, mundialmente. Tenho trabalho em São Francisco, na Califórnia, tem na França, em Porto Portugal. No Brasil tem em todo canto. Comecei aos 14 anos e estou ainda hoje sobrevivendo da arte. Na fonte... aqui também tem, o recôncavo aqui em Crato, Barbalha e adjacências.

Nascido em 1957, brinca: “Hoje estou com 55, isso se eu chegar até janeiro”. Nasceu em Juazeiro do Norte, “na Rua do Limoeiro dentro triângulo onde um trem fazia um percurso. Um trem ali já imaginou.” Saiu aos dezessete anos, percorrendo diversos locais do país, morou em São Paulo por dois anos e oito meses, morou na baixada Fluminense por três anos e passou grande parte de sua vida em Salvador. Além disso, viajou muito.

Viajou, já não viaja mais. Atualmente, não consegue viajar, pois, uma vez, ao ir deixar umas peças encomendadas por negociante do Mercado Modelo em Salvador, foi assaltado ao descer do ônibus. Levaram a carteira com todos os documentos e 350 reais. Como tinha sido registrado em Acopiara, foi atrás da certidão de nascimento para tirar a segunda via da documentação, mas o cartório tinha pegado fogo. Tem o batistério e o Boletim de Ocorrência, mas, segundo ele, só com isso não consegue embarcar num ônibus, não pode viajar. Esse impedimento já o fez perder um trabalho de 10000 (dez mil) reais em Salvador. Mas o que é pior mesmo, segundo ele, não é não poder viajar, mas a sensação de abandono que sente por parte do poder público. Ao tentar tirar a segunda via de seus documentos junto à justiça, ele narrou este descaso da seguinte forma:

Tô precisando do Estado e o Estado não está nem aí pra mim. Quando eu chego pra visitar minha advogada ela tira piada comigo dizendo tá aí um homem que não existe. Ainda tem a pior parte, se eu morrer sou enterrado como indigente. Mas eu vou vivendo até barroar no muro, quando você barruar no muro ali você fica, essa é a vida de um artista.

Ensinou a alguns dos membros do CCMN, onde está há uns 22 anos “dentro” da casa, e ensinou a outras pessoas fora dali. Gilberto afirma que, quando tem oportunidade, ensina, mas seu preço é muito alto, é paciência dos seus aprendizes. Em poucas palavras narra seu processo de ensino-aprendizagem, levando em consideração um fator de tirocínio que é paciência, um aprendizado que utiliza na própria vida como narra:

Eu abusei muito do poder, pegue a madeira, serre, abra o design não prestava eu dizia rache e jogue fora que não presta. Se você um dia me perguntar eu num vou lhe ensinar da forma errada. Mas você vai ter que ter paciência. É o que eu tenho que ter hoje, hoje eu vivo quase mendigando. Perdi esposa, perdi filho, já tive um lar, perdi tudo.

Apesar do tom melancólico que expressa enquanto narra suas derrotas, considera-se um vitorioso, como costuma dizer, e exemplifica dizendo que já segurou na alça de caixão de gente com 17 anos, mas continua tomando sua “tampa de sabugo”⁶⁹ aos 55 anos.

Das histórias de ensino que gosta de contar uma lhe é marcante. Narra que, certa vez, Raimundo, hoje um membro do CCMN, foi até sua casa e não viu “muito movimento de alimento” como ele mesmo diz. Já havia perdido tudo, tinha se separado da primeira esposa e Raimundo vendo que ele não tinha almoçado, levou-o para almoçar em sua casa onde banquetearam com carcaça de galinha. O mais interessante nessa história é que Raimundo, junto com seu irmão Zumbin, a partir daí passaram a aprender o ofício. Gilberto os ensinou a trabalhar com artesanato em madeira, os dois moravam em um bairro muito violento, a “boca das cobras”, segundo Gilberto eles “perigavam” virar marginais, como tantos outros ali do bairro, mas, orgulhoso, aponta para Zumbin, e diz: “Mas ó aí os caras!”.

E esta parte da sua história é uma das que mais o emociona, pois Gilberto conseguiu tirar não só Zumbin e Raimundo da possível marginalidade que os espreitava no bairro em que moravam, como tantos outros meninos que aprenderam o ofício com ele, entretanto, não conseguiu impedir que seu próprio filho, o mais velho, que tem dezessete anos, entrasse no mundo do crime.

Gilberto conta que certa vez estava em casa quando escutou o barulho da sirene da polícia; abriu a porta e os guardas perguntaram se aquele rapaz na viatura era seu filho. Gilberto disse-lhes que sim e perguntou o que ele havia feito, os policiais lhe disseram que ele havia sido pego com um produto de roubo na hora em que tentava trocar por droga, crack. Os

⁶⁹ *Tampa de sabugo* é a cachaça feita em pequenos sítios da região. Não tem marca ou qualquer outra coisa que possa identificá-la pelo nome. Comumente é colocada em garrafas de cerveja e para tampar é utilizado um sabugo de milho, como uma rolha. O teor alcoólico deste tipo de bebida é desconhecido, mas só pelo cheiro que exala da garrafa já se pode deduzir que é uma bebida deveras forte.

policiais lhe perguntaram então o que fazer, quando se assustaram ao ouvir Gilberto dizer: “Pode levar, ele não roubou? Não tava metido com negócio de droga? Pode levar?”. O filho pediu para que não fizesse aquilo, mas Gilberto não lhe deu ouvidos. Quando a polícia saiu dali ele disse ter sentido seu coração partindo de um jeito que pensou que iria morrer. “E você veja os mistérios da vida como são: eu tirei um monte de gente da marginalidade e não consegui tirar um filho meu. Dói né cara?”⁷⁰

Gilberto pede um tempo, sai com uma canequinha de plástico vai ao bebedouro, bebe água, olha pra cima e suspira fundo. Disfarço, fingindo que não viu. Volta e continua a conversa como se não tivesse dito nada do que acabara de dizer. Retoma o tema do ensino e afirma querer ensinar como aprendeu com Edval Pereira Rosa, que, segundo Gilberto, é um dos dez melhores do mundo. E garante que afirma isso não por Edval ser irmão de sua mãe, mas porque ele é mesmo um dos melhores. A tipologia do mestre e do pupilo é a mesma, mas pelas palavras do aprendiz: “Tem uma pequena diferença entre eu e ele, as peças que ele faz só não falam porque é de madeira. Eu não paro de olhar e não sei se vou chegar um dia a uma perfeição daquela”.

Mas, antes de aprender sua arte, Gilberto trabalhou nas feiras livres. Aos sete anos de idade ia vender feijão e arroz para ajudar seu avô, que produzia na roça e levava o feijão para a feira do Crato, na segunda-feira, e para a de Juazeiro do Norte, no sábado. Vendia e ganhava cinco quilos de cada, levava para a casa dos avós por quem era criado. Seu avô vendia ervas e com o que ganhava arrumava um toucinho e assim tinham garantido o alimento da semana. Também trabalhou consertando carburadores de carro no início de sua carreira, mas por pouco tempo. Após isso, passou a se dedicar integralmente ao que ele considera um trabalho dos mais pesados que já fez: a arte, que como afirma:

Isso aqui é um gasto mental muito grande, eu considero uma doença, à noite quando você vai dormir, que você vai fechando os olhos, você todos os cortes que você vai dar no outro dia, você vê o trabalho perfeito. Só que a mente não chega a compactar o trabalho, precisa ainda das mãos, do movimento, você tem que ter as mãos de veado pra trabalhar com escultura, se der uma talhada mais forte arranca a cabeça, você trabalha como se fosse um cabeleireiro, como bailarina.

Quando inquirido se acreditava ser um dom ou aprendizado o fazer artístico, disse que acreditava ser possível a pessoa aprender, mas para chegar à perfeição é preciso ter um dom. É nesse momento em que cita um exemplo de que só o aprendizado não leva a uma boa obra.

⁷⁰ Quando fala em tirar pessoas da marginalidade, Gilberto refere-se ao trabalho que fez com jovens em áreas de risco de Juazeiro do Norte. Dessa sua iniciativa conseguiu influenciar Zumbin e seu irmão Raimundo a trabalharem com arte. Do seu filho, que tem envolvimento com o *crack*, Gilberto só tem notícias esporádicas.

Narra, então, que houve um tempo em que trabalhou para um sujeito que tinha uma loja em Salvador: “O cara tinha feito escola de belas artes e lhe encomendava peças para vender como se fossem dele”. Nessa prática Gilberto disse que ganhou muito dinheiro, pois sabia que o valor cobrado pelo dono do atelier era altíssimo e portanto ele também cobrava um valor alto. Como exemplo, cita que num trabalho de 15 centímetros cobrava cem reais – para que se tenha uma ideia do que Gilberto está falando, atualmente uma peça sua de 30 centímetros custa o mesmo valor. Chama ainda a atenção para uma prática de valorização de sua produção, pois afirma que fazia uma peça dessas em uma noite, mas pedia um prazo de entrega de dois dias, uma forma de valorização temporal.

Gilberto conta ainda outra prática pouco comum com que já trabalhou, copista. Ainda em Salvador, afirma ter feito cópias de peças antigas que as pessoas deixavam para ser restauradas em uma renomada oficina de restauração da cidade. O dono lhe encomendava uma réplica da imagem, esta é que seria devolvida para o cliente final que havia contratado o restauro e o restaurador ficava com a peça antiga e valorizada no mercado.

Essas vivências alimentam a ideia em Gilberto de que em Salvador era tratado como artista de fato e em Juazeiro do Norte, por suas palavras: “[...] é uma folha solta ao vento, pra onde o vento dá eu sou levado”. É ao falar da época de Salvador que se percebe uma certa educação artística em Gilberto, pelos exemplos dos lugares que visitou na capital baiana, fala de sua influência Barroca e Rococó, das igrejas com obras desses períodos, dos artistas citados.

É dessa época que tira as influências de seu talho, pois com a temática religiosa já trabalhava antes de ir para Salvador e ainda hoje se ocupa fazendo santas e alguns santos, imagens de anjos. Esta última, atualmente, é uma das obras com que mais prende a atenção, ou seja, a que tem desenvolvido e aprimorado sua técnica, especificamente a figura dos arcanjos Miguel, Rafael e Gabriel com o demônio debaixo dos pés e com a espada em punho. Para Gilberto, é uma peça leve, mais complexa e ideal para representar a evolução na sua arte. Essa evolução na produção artística, segundo ele, é necessária, pois, como definiu, é como “andar de bicicleta, se parar cai, tem continuar pedalando... assim é esse trabalho tem que pegar os trabalhos mais complicados”.

Todavia, seja qual for a imagem citada acima, santas, nossas senhoras ou anjos, são sempre rechonchudos e com as vestimentas como se movimentassem com o vento, típicas do Barroco e do Rococó, que tanto admira. Mas uma surpresa surge: apesar de a temática sempre ser ligada à religião, Gilberto se diz ateu, mas acredita em Deus. Sem entender, pergunto como poderia ser isso, e ele explica que seu ateísmo é porque não crê nas religiões,

como é o caso da Igreja Católica, dos Protestantes, entre outras. Para Gilberto, são apenas grupos buscando o poder, que distorcem as palavras de Jesus, até a Bíblia em sua concepção é objeto de dúvida, já que “foram eles quem escreveram aquilo tudo e dizem o que é certo ou é errado, como é que eu vou confiar?”. Mas como poderia um ateu fazer imagens de santos com tanto zelo? Respondeu antes que perguntasse dizendo: “Essas daqui vão vender sempre e não vendem só aqui, o tema dos santos tem em todo canto e faz muito tempo.” A visão de Gilberto acompanha a ideia de um comércio da fé que existe em algumas áreas de Juazeiro do Norte. Um comércio da fé mais caro que o comumente feito na cidade e talvez por isso se sinta mais valorizado em Salvador, onde consegue vender bem sua obra.

Quando indagado sobre o artesanato, acredita que a palavra não se aplica mais aos membros do CCMN, pois, tanto os membros do Centro como ele, são escultores, como um produtor mais bem remunerado e considerado que o artesão como um artista. Para ele, independente do tipo de escultor, que divide em duas categorias, “o primitivista que ninguém, nem mesmo ele sabe o que fez e o acadêmico que trabalha com motivos, temas que você reconhece”, como é o caso dos santos que ele próprio faz. Para ele, o artesão é o que está em cima do muro, não consegue se posicionar enquanto escultor e, por isso, seu trabalho não é valorizado.

Gilberto, assim como muitos outros membros do CCMN, olha com reticências a sua transformação em Ponto de Cultura. Ele crê que a importância do CCMN é principalmente para os adolescentes, mas que ao colocarem computadores para o acesso à internet, as pessoas não vão mais para ver a produção, mas por causa da internet, para ver as coisas que não prestam, porque não tem ninguém perto deles para acompanhar na hora em que estão no computador.

Mas ele ainda vê uma saída para arte de Juazeiro do Norte, que estaria na propagação para as gerações futuras da arte e do artesanato local. Na aproximação desses adolescentes que com a arte, fazendo, produzindo, pois, assim, aprenderiam a gostar: “Isso aqui você só toma gosto... nos primeiros cortes os seus dedos doem, mas quando você vê uma peça dessas prontas dá vontade de você rir sozinho. Você se embeleza com o que você fez”.

A ideia de Gilberto é que a contemplação do ser humano está no tato, nas mãos, por isso as pessoas querem tocar as peças e esse ponto, pegar, “bulir”, produzir, seria o grande chamariz para estimular as crianças e adolescentes a terem uma melhor relação com o trabalho artesanal e artístico produzido no CCMN.

3.5.1.3 Zé Celestino, uma vida para a arte e a arte de viver

Zé Celestino, 59 anos, mas, no registro de nascimento, atrasado pelos pais, o faz ser mais novo, 56 anos, dos quais, 42 só de arte. No ano em que nasceu, o pai comprou a casa em que mora atualmente. Nunca tentou a vida fora de Juazeiro, acredita que seu renome é devido a Juazeiro do Norte, está ligado à cidade e é onde quer ficar. Não conseguiu o título de Mestre, apesar de ter entregado, segundo ele, todos os papéis necessários⁷¹. Fez de tudo da parte sacra, popular de tudo já fez. Há muito mestre que é velho, mas não tem o tempo de artesanato que ele tem.

Celestino foi um dos fundadores da AMAR, uma associação de artesãos que já não é mais ativa, junto com Stênio Diniz. Dentro da AAPC é um dos mais antigos. Casado desde os dezessete anos com a mesma mulher, teve oito filhos, criou seis, dois morreram “anjos⁷²”, perdeu mais uma, só que já adulta. Desta última, cria duas crianças como se fossem suas.

Quando criança, afirma ter estudado até o Jardim, depois não conseguiu mais conciliar sua vida, trabalhando para ajudar o pai, com os estudos. Atualmente faz parte de um grupo de Educação de Jovens e Adultos (EJA). Nesse projeto, está terminando o ensino médio, segundo ele: “Lá é tão bom que eu vou toda noite assistir aula, mesmo quando eu morava longe [...] Não tinha estudo, mas sempre quis ter, queria ter o conhecimento de outros lugares”.

Celestino começou trabalhando com o pai quando ele ainda era espingardeiro, junto com o avô e os tios. Quando foi proibida a produção de espingardas, começou a fazer “arremedos de lambú”, apitos que imitam pássaros comumente usados na caça. Trabalhou durante um tempo com o avô fazendo esses apitos e depois começou a fazer apitos diferentes de outros animais e, atualmente, só faz apitos os eróticos. Confessou-me rindo.

Noza morava próximo e deu umas dicas dizendo que quando fizesse um trabalho pusesse uma assinatura, pois o nome deles é o que daria o retorno e porque é o que dava o nome lá fora. Conheceu Noza depois que já estava velho, já tinha 60 anos só de profissão. Conheceu quando os Bezerra foram governantes do estado e fizeram uma cooperativa que, segundo Celestino, era “como uma cocada que cada qual tira um pedaço”. O Stênio Diniz é

⁷¹ Segundo Zé Celestino, ele nunca recebeu uma justificativa, mas vê que pessoas que não têm o mesmo tempo de dedicação à profissão conseguem o título e ele não. Para ele, há uma clara motivação política, alguém que resolve apadrinhar determinado artesão.

⁷² No interior é muito comum chamar as crianças que morrem antes de ser batizadas de anjo. Daí, também, a variação que se dá ao azul claro utilizado em caixões de criança, “caixão de anjo”, entre outras analogias feitas sobre o assunto.

que estava à frente, mas não deu certo, agora como e porque ela não foi pra frente eu não sei, sou mais de ficar em casa, não sabia o que acontecia lá por dentro.

Apesar de dizerem que muita obra de Celestino é melhor do que a de Noza, ele afirma que não, que é aprendiz de Noza e dos outros. “Eu não sou um grande artista eu sou uma pessoa que vivo guerreando a minha sobrevivência”. Atualmente se considera um conjunto entre artesão e artista, pois há momentos em que pode estar fazendo um artesanato ou uma escultura. Sobre a diferença, segundo ele o artesão usa a mão para fazer um móvel, qualquer coisa e tanto faz ser em madeira como em ferro, como em barro. Levantar uma casa... ele é um artesão. Agora quando se faz uma escultura, um santo está fazendo arte. Sobre como se sente, Celestino esquiva. “Eu me sinto um trabalhador o que der para eu fazer eu faço”. Em toda a sua vida só trabalhou com artesanato: como ourives, como fazedor de apito.

Dedé Tavares tinha uma oficina entre a Rua Alencar Peixoto e a Santa Luzia. Começou como polidor e, depois, passou a fazer algumas peças, mas nunca chegou a ser mestre ourives, pois não dava dinheiro porque era de classe menor, um polidor. Não tem ideia de quanto cobram por suas peças lá fora, e nem quer saber, o que importa é se vendeu e se vendeu tá vendido. O preço não está no tamanho, mas no acabamento da peça, se está no esquadro; se agrada o cliente, o tamanho não diz nada. Às vezes, uma peça pequena é mais cara do que uma grande. Toda semana vai ao CCMN.

Cada artesão tem uma opinião. Para ele, a AAPC valorizou o artesão porque é uma matriz e a pessoa vai lá e o pessoal ensina o caminho da casa da gente e a gente só ganha pelo que produz. Lá tem muito artesão que era menino de rua e hoje são grandes artistas. O artesão lá fora, depois da AAPC e do CCMN, tem muito mais valor, agora, depende do artesão.

Quanto aos programas de repassar o artesanato para os jovens do Horto, o caminho é trabalhar, não importa se é no artesanato. O problema dos programas, ele diz, é que as pessoas fazem mau uso.

O crescimento de Juazeiro fez crescer não só o valor do artesanato como de toda cidade, mas acredita que lá não tem público para isso; segundo ele, há pessoas que sequer sabem da existência do artesanato.

Celestino diz que vende para pessoas do Rio, São Paulo, Minas Gerais e Estados Unidos e os principais meios são os que vão ao Centro, os que leem uma revista ou uma reportagem ou um catalogo. Sabe da existência de peças suas em museus pelo Brasil afora, já teve até oportunidade de vê-las em São Paulo. Entretanto, não sente vaidade quanto a isso, gostaria de ver suas peças ao lado de outros artesãos e artistas de Juazeiro, aí se sentiria feliz se tivesse o grupo. Porque isso ia ajudando a cidade a crescer, é o que importa.

De religião católica, Celestino, desde que nasceu, vai à missa todos os domingos e é devoto do Padre Cícero. A coisa mais preciosa que tem é um rosário que sua mãe lhe deu por uma promessa feita quando jovem. A promessa foi feita pela mãe em função de um momento difícil na vida do próprio Celestino. Ele narra que, certa vez, ao chegar do trabalho, morrendo de fome, ao tomar um caldo de carne muito rápido engoliu um nervo, se engasgou e quase morreu sufocado na mesma hora. Socorrido, foi levado às pressas para o hospital.

Na época, trabalhava para Pedro Gomes um comerciante de artesanato que vendia de tudo e ajudou muitos artesãos, inclusive ele, neste caso específico, mandando chamar um médico. O caso, segundo Celestino, era tão complicado que o médico que foi chamado não via outra solução que não uma cirurgia. Enquanto esperava um anestesista, uma irmã, uma freira já idosa, se aproximou e disse à sua mãe que se soubesse uma reza para aquilo ela rezaria para ele ficar bom, ainda assim a freira saiu ensaiando uma reza. Para Celestino, crente nas coisas de Deus, aquele foi o momento de sua cura:

A fé dela e a minha foi tão grande que pus pra fora e não foi mais preciso operar, mas como feriu muito eu passei trinta dias só no líquido, e Pedro Gomes me sustentou durante trinta dias enquanto estava doente e foi nessa época que minha mãe fez uma promessa e esse rosário estava no meio da promessa pra eu usar.

Apesar da sua religiosidade e de toda a sua fé, a maior parte da obra de Celestino é pautada em outras temáticas, como mamulengos, animais e a mais conhecida são suas obras sobre a greve. Mas quando se trata de política, esquiva-se do assunto, acha que sua arte já é uma forma de participação política, porque tem que colocar as frases e segundo ele é neste momento que a sua obra é atual, pois: “Você coloca as frases que você quiser, então serve pra todo movimento”.

Quanto à ideia de trabalhar temáticas políticas, confessa que não foi sua: “Stênio deu a dica e eu lancei a obra”. A obra de uma greve com trinta peças é vendida por Celestino por mil reais. Sabe que é barata em relação ao que já ouviu dizer que cobram por ela em galerias de arte no Brasil afora. Mas ele não quer saber quanto cobram, o importante é por quanto ele vende e por quanto ele acha que vai conseguir vender melhor, mais rápido e com melhor valor. Todo o seu trabalho é natural, Celestino só lixa e passa cera, ele acredita que este tipo de tratamento valoriza mais, pois, quem não conhece, acha que é outro tipo de material.

Hoje em dia trabalha com umburana, mas, dependendo do cliente, trabalha com o que encomendarem. Se quiserem com pedra, garante que faz. Já trabalhou com pedra sabão, com pedra bruta. “Aprendi com um artesão lá em São Paulo que trabalha com ferro e fazia

escultura em pedra bruta. estive com ele no SESC Pompéia, é um cara jovem, é mineiro que mora em São Paulo, como é que é mesmo o nome dele...” Lembra Celestino sem vergonha de se dizer discípulo depois de velho.

Quando perguntado sobre as obras de alguns artistas, costuma falar bem de todos eles, justificando que tem de valorizar todos os trabalhos feitos no Juazeiro do Norte. Cada um tem seu estilo: “Tem gente que tem peça que não tem proporção, mas é o estilo dele e tem um porque de fazer daquele jeito.” Segundo ele, se pegássemos o desenvolvimento da escultura em Juazeiro do Norte você veria que Graciano começou copiando Nino, que antes da AAPC sequer fazia escultura, trabalhava com artesanato de produtos de casa, fazia pilões. Celestino narra que “quando Nino começou a fazer outras coisas, não tinha muita técnica de acabamento daí fazer aqueles animais meio sem forma e pintados com um monte de cor”.

Sobre o início do artesanato e da arte em Juazeiro do Norte, narra algumas histórias que lhe foram contadas pelo avô. Segundo ele, muita gente vinha de fora para Juazeiro e Padre Cícero apenas olhava pra pessoa e dizia o que ela teria que fazer para dar certo ali: “Vá pra cima da serra, vá plantar mandioca. O que ele mandasse a pessoa fazer, se a pessoa fizesse se dava bem”. Ainda sobre o artesanato nos tempos de Padre Cícero, segundo Celestino, “o meu padim Ciço era um artesão, ele fazia coisa em argila, fazia alguma coisa manual”.

Como exemplo, cita que quando seu avô chegou a Juazeiro com 40 anos, vindo de Patos, tinha até conhecimento com o pessoal do Cangaço, mas saiu corrido de sua cidade na Paraíba por causa da herança de terra que seu pai havia deixado e, segundo, ele Padre Cícero disse ao seu avô: “Aqui você vai renascer, e aqui ele ficou até morrer aos 103 anos”.

Segundo Celestino, o seu desejo não é ter é viver. Sua maior tristeza foi a perda de uma filha num acidente de moto, que até hoje ninguém sabe contar como aconteceu. Uma ferida que não cura. Sobre o Horto, Celestino diz que o pessoal que trabalhava no Horto com pouco dinheiro, não tendo a renda, acaba indo procurar coisa que dê mais produção e um dinheiro suficiente. Como se acostumou com pouca renda, quer só o suficiente para viver com a família. O caso que é que tem muitos que querem ter coisa que não está ao seu alcance.

O pessoal fica querendo o que não tem condições e fica buscando mais, fazendo o que não pode fora de seu limite. Tem que ter uma ganância, mas não uma ganância que lhe atrapalhe a vida. Sua grande parceria é com sua esposa, fala rindo que casou duas vezes uma primeira pra fugir e, depois, quando voltou casou no religioso.

Por fim, em relação as suas ideias, Celestino diz que, para fazer suas obras são tiradas um pouco dos antigos artesãos segundo ele, mas tem suas ideias próprias, o trabalho que ele faz não é pra ficar nem tão bem feita, nem mal feita. As mesmas peças ele faz com mais

detalhe. Celestino diz que se você faz um trabalho bem feito, as pessoas não querem porque acham que não é da pessoa, mas, se pedir, faz.

3.6 POR UMA IDENTIDADE SOCIAL

Às vezes, uma única frase pode fazer a diferença ao relacionar a memória de um indivíduo com a de outros, quer seja, na mesma época ou em épocas diferentes. Um caso exemplar de como a comparação de uma frase expressiva de um indivíduo, expressiva de determinada área pode corroborar para desvendar toda uma situação anterior à dele é dada por Elias (1995). O autor demonstra a mudança que ocorrera com a posição social do artista através da análise comparativa de uma frase de Beethoven ao dizer que as pessoas não iam mais até ele negociar, barganhar preços ou propor acertos sobre sua obra. Ele definia os preços e as pessoas interessadas que lhe procuraram, pagavam com os ideais de vida, nunca atingidos, de Mozart, conforme relatado em cartas e outros documentos. Elias vai além e mostra que a situação entre os dois dá-se de tal forma devido à época e formação social em que viveram.

Entretanto, se faz necessária uma ressalva antes de depreender uma análise nestas paragens. O que foi anteriormente exposto, não satisfaz a problematização enfrentada nesta pesquisa de compreender qual *ethos* dos artistas e artesãos de Juazeiro do Norte. Por quê? A análise feita por Elias (1995) debruça-se num arcabouço histórico ricamente documentado. A envergadura musical de Mozart fez com que muitos de seus documentos pessoais fossem devidamente guardados e legados à posteridade.

O caso apresentado é diferente na medida em que trata de um problema que trabalha com a história viva, construindo-se. Ainda não há arquivos sobre o *locus* que dirá sobre os indivíduos. A comparação torna-se mais difícil, pois, comumente, há uma escassez de dados em qualquer fonte – jornais, livros e documentos oficiais ou não. A fonte são os próprios indivíduos e suas perspectivas. Nesses termos, Pollak (1992) chama a atenção para o fato de que contar sua própria história é uma coisa difícil, antinatural, principalmente quando se está, como que ele chamou, numa situação de justificação social, o que poderia ser entendido como a construção de uma atitude, de uma identidade. A questão pode ser desdobrada da seguinte forma:

O primeiro critério, ao meu ver, é reconhecer que contar a própria vida nada tem de natural. Se você não estiver numa situação social de justificação ou de construção de você próprio, como é o caso de um artista ou de um político, é estranho [...] Uma pessoa a quem nunca ninguém perguntou quem ela é, de repente ser solicitada a relatar como foi a sua vida, tem muita

dificuldade para entender esse súbito interesse. Já é difícil fazê-la falar, quanto mais falar de si. (POLLACK, 1992, p.13).

Como discernir entre os elementos da memória individual ou social que formem uma identidade social? Como poderíamos, através de questões tão individuais, chegar a um *ethos*, uma identificação social do artista? Segundo o autor, por identidades sociais pode-se remeter “a todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo - quer se trate de família ou de nação – o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência.” (POLLAK, 1992, p. 7).

Valendo-nos da pesquisa realizada por Pollak e os métodos de análise que desenvolveu podemos dar um passo adiante, admitindo sempre a importância de Freyre (1978) e Elias (1995) no desenvolvimento desta análise.

Para realizar sua análise em biografias coletadas com ex-prisioneiros de campos de concentração, Pollak (1992) faz uso de três critérios de observação para uma análise das narrativas, que foram adequados à realidade desta pesquisa: acontecimentos, personagens e lugares conhecidos direta ou indiretamente podem, obviamente, dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos, mas também podem se tratar de uma projeção, de uma invenção que, apesar disso, é admitida como verdade pelo indivíduo em sua memória.

Essa invenção pode ser explicada pelo sentimento de pertença a este ou aquele grupo, podendo levar o indivíduo, em alguns casos, a compartilhar a memória junto a seus pares e, mesmo que não tenha convivido ou vivido determinada experiência, sentir como se fizesse parte dessa memória, uma memória quase herdada do grupo.

Segundo Pollak (1992), a memória herdada seria, então, aquela tomada para si sem que o indivíduo tenha participado do evento, mas projeta de tal forma e com tamanha intensidade que, mesmo em um espaço e tempo distintos, faz o indivíduo se identificar. Essa memória sofre oscilações de acordo com o momento em que a história é narrada, sendo uma construção social e não uma coisa física podendo, ser negociada inclusive na constituição de uma identidade social:

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (POLLAK, 1992, p. 2).

Os três critérios supracitados, para uma melhor análise, devem ser desdobrados através de três estilos de ordenamento das narrativas: a) estilo cronológico, que se ancora em datas e o indivíduo organiza sua autobiografia em termos de início e fim; b) estilo temático, que se ancora em situações mais subjetivadas, pois são temas que dizem respeito em maior ou menor importância para o narrador e é definido de acordo com o grupo a que pertence, como a xilogravura entre alguns xilogravuristas em detrimento à cronologia, por exemplo; c) o estilo factual, que se refere a uma narrativa não ordenada, característica de uma pessoa que não tem o assunto organizado e, por isso, oscila de um fato para outro sem que, às vezes, tenham algo relacionado entre si. Este último caso é muito comum entre os artistas com quem conversei.

Há de se fazer uma ressalva: assim como os tipos ideais puros weberianos, os estilos narrativos não se encontram individualmente nas narrativas, mas sim misturados com a predominância de um ou outro estilo.

Os estilos podem ser identificados em sua predominância e posto em análise relacional a uma variável. Suponha-se a variável identificada por Pollak (1992), a escolarização dos seus interlocutores: quanto maior o nível de escolarização, mais próximo do estilo cronológico e organizado, quanto menor, mais próximo ao estilo factual.

Feitas as devidas considerações das guias metodológicas que serão utilizadas, passemos ao caso dos artistas que se autobiografaram. A começar, no nosso caso, a primeira coisa a ser observada é que o critério da escolaridade é insuficiente para notar uma variação de estilos narrativos, os artistas aqui apresentados tem em comum um baixo nível de escolaridade. Entretanto percebe-se uma oscilação de estilos narrativos de acordo com a socialização no Centro e a autoconsciência de sua identificação com a arte ou artesanato.

Quanto ao estilo o uso como fora dito anteriormente varia de acordo com o momento histórico narrado. A maioria das vezes a utilização da narrativa factual. Mas há datas marcantes como a entrada no Centro Cultural Mestre Noza, acontecimentos trágicos, entre outros. Estes acontecimentos são sempre pautados pela cronologia, com data exata. O fato mais interessante é narrado por Zé Celestino que titubeou sobre seu ano de nascimento, o que em verdade é uma incógnita, pois ele diz ter nascido num ano e ter sido registrado em cartório dois anos após.

Os personagens que aparecem nas narrativas não são comuns entre os três que contaram suas histórias, entretanto, há uma espécie de papel social dos personagens em comum entre as histórias narradas. Há um mestre, há um padrinho, há o salvador que o levou ao Centro. Enfim, os personagens aparecem desde a transição do conhecimento, onde, sempre é citado um personagem chave que é identificado como o mestre ou iniciador do contato do

indivíduo com o seu tipo de produção artística. O caso de Verino é exemplar, ele cita seu tio que o motivou a trabalhar com a produção artesanal e depois o instruiu a se aproximar do CCMN. Ao chegar no Centro veio a ser influenciado por um mestre. Com Gilberto também foi assim. Ele narra a influencia que seu tio teve desde sua tenra infância, primeiro proibindo sua aproximação de seus instrumentos de trabalho, lhe gerando uma imensa curiosidade que foi satisfeita na medida em que passou a trabalhar com a produção de esculturas, imitando o tio. Após seus primeiros passos na produção, Gilberto passa a ser orientado pelo tio na produção e no aprimoramento técnico.

No que diz respeito aos lugares, a cidade de Juazeiro do Norte é palco de quase todas as histórias desses artistas. Por mais que estes citem suas viagens, suas vendas para outros lugares, a cidade ainda é um referencial importante. Prova disso é sua constante utilização por estes indivíduos na construção de suas narrativas. Outro lugar que assume importância para estes indivíduos é o CCMN. Os narradores costumavam dividir suas histórias entre antes e depois de pertencer ao Centro. O que ficou implícito em suas narrativas, é que, o CCMN serve-lhes como um ponto de segurança, um porto seguro e, por mais que tenham estado fora da cidade, e afastados do CCMN por algum tempo, como Gilberto, sempre voltam.

Nas suas identificações pessoais os indivíduos que se autobiografaram demonstraram um momento difícil a ser superado em suas vidas. Acontecimentos como os que Gilberto e Zé Celestino narram, percas familiares que os persegue ainda hoje, mas que servem como um fator motivador. Gilberto em sua perca simbólica, do filho drogado e o desmoronamento familiar. Zé Celestino tem dois momentos importantes, um de saúde, que o fez ter uma concepção de vida menos materialista e uma perca física, a morte de sua filha que o fez adotar seus netos como filhos e lhe estimulou a produzir novamente como no início da carreira. Verino narra a dificuldade de seu início de carreira e como a concentração e planejamento em seu trabalho foram importantes para lograr êxito e sair da condição financeira que se encontrava.

Na fala outra questão deve ser explicitada a utilização de pronomes pessoais no plural ou no singular variava de acordo com momentos cronológicos diferentes. Tal fato demonstrava não se o indivíduo sentia-se artesão utilizando o “nós” enquanto a utilização do “eu” estaria mais ligada ao que se diz artista. O que pode ser constatado é que esta oscilação na utilização dos pronomes está ligada ao nível de integração ao CCMN. Um exemplo disso é Gilberto que passou um longo período fora, atualmente ele ainda utiliza o pronome “eu” para referir-se a algumas situações em que narra ter ocorrido algo com ele no Centro, entretanto, quando remete ao passado no CCMN, utiliza o “nós”. A variação na utilização só pode ser

explicada dessa forma através da integração com o Centro pelo fato de que quando Zé Celestino narra algum momento afastado do CCMN. Exemplo disso se deu quando esteve mais próximo da AMAR (outra associação de artesãos de Juazeiro do Norte), mesmo sem se afastar do CCMN ele utiliza o “eu” quando relata algo desta época. Há ainda, o exemplo de Verino, que tanto é o mais assíduo frequentador do CCMN, como também é quem mais utiliza o “nós”. Uma relação direta. Um pesquisador que não leve em consideração o momento histórico da narrativa poderia ser direcionado a pensar que o uso destes pronomes define uma pertença mais numa ou noutra categoria, já que Verino é o que mais defende enfaticamente ser artesão, Gilberto se autodefine como escultor (leia-se artista) e Zé Celestino crê transitar entre as duas categorias dependendo da obra que tenha feito.

A autoconsciência do desenvolvimento de seu processo de produção, como uma reflexividade sobre seus trabalhos, é outro fator comum entre os narradores. Isto é acompanhado por uma moral típica do interior, um valor que instaura uma resignação nestes indivíduos diante de fatos difíceis da vida. Numa equação afetiva, esta moral supera explicitamente a emotividade dos laços familiares. Questões como o que é certo, a conduta moralmente correta, valorizada por esses indivíduos, está acima de suas pulsões emotivas.

Por último, podemos destacar que a própria cidade de Juazeiro do Norte em seu *ethos* historicamente construído influencia estes indivíduos na medida em que estes tanto desenvolveram suas narrativas sobre suas biografias com uma virada como a que ocorre com o Padre Cícero após sua visão de Jesus Cristo. No caso desses indivíduos, são traumas familiares, resignação com uma condição de vida e a crença de uma virada após estes fatos. No caso de Gilberto a perda de um filho para o mundo das drogas. Ou, após conhecer alguém, como no caso de Zé Celestino que, após conhecer Mestre Noza, passou a ter uma noção maior do que era produzir arte e artesanato. Um *ethos* influenciado por Padre Cícero e sua religiosidade que informa uma prática que admite vários opostos numa só conduta. Este é o caso de Zé Celestino afirmar sua religiosidade extrema e adorar as peças eróticas que produz. Bem como é o caso de Gilberto que se diz ateu, mas produz obras de santos com a dedicação e respeito que só um indivíduo religioso poderia ter. Entretanto, apesar de ser um *ethos* influenciado pela religiosidade não creio ser como Campos (2003, 2008) disse um *ethos* da caridade, mas concordo com a autora quando diz que a cidade age sobre os seus como uma força centrípeta, que quanto mais tentam sair de sua influencia mais são puxados para o seu centro.

4 ARTESÃOS E ARTISTAS

Esta parte da pesquisa baseou-se na diversidade de posicionamentos entre as diversas pessoas de diversas áreas que compõem o processo de produção e reconhecimento do que é produzido no CCMN. Destarte, os posicionamentos serão apresentados através de diversos dados, cada um correspondendo a sua respectiva voz, ao seu respectivo posicionamento, sobre a arte produzida em Juazeiro do Norte, especificamente a do CCMN.

Buscarei então o que diferencia, se é que há diferenças, uma atividade da outra para o grupo de interconhecimento pesquisado. Contudo, *a priori*, remontarei os imaginários possíveis destas duas concepções da produção material e artística, analisando a que se vinculam essas concepções no dia a dia da região.

Tais perspectivas soam como vozes em tempo e meios distintos (os jornais, as exposições de decoração, o que dizem os compradores ou que dizem os próprios artistas sobre sua produção e ainda seus causos). São vozes que se propõem à verdade, dizer o que está por trás da realidade, ou melhor, construir a verdade a partir de suas convicções baseadas em diferentes fontes. Convicção que pode se fazer sociologicamente, muitas vezes, de realidade, como enfatiza Freyre (1978).

Essas convicções podem ser tidas como vozes, discursos ou posicionamentos. Como todo o social é polifônico, se admitem essas diversas vozes, diversas fundamentações numa coexistência sem que alguma sobressaia ou subjogue a outra. Em verdade, é o pluralismo de perspectivas sobre um mesmo assunto, pontos de vistas diferentes que não são espúrios, são relacionais.

É sobre essa possibilidade de visões que o social nos permite pensá-lo pelo viés da polifonia. A polifonia consiste num campo da linguística que estuda a possibilidade de várias vozes estarem presentes num mesmo texto sem que exerçam uma hierarquia, diferenciando-o da intertextualidade. Para demonstrar esta possibilidade, Bakhtin demonstrou a polifonia existente nas novelas de Dostoievski. Atualmente, a ideia de polifonia aparece mais nas ciências sociais sob o conceito de multivocalidade.

Foi a partir da ideia de multivocalidade, baseada na utilização feita por Richard Price (2004) – que não a põe como uma ideia ou conceito, mas sim como um experimento analítico –, que coletei dados diversos em jornais, causos, entrevistas, entre outros indícios que pudessem servir de peças na montagem de uma voz a mais (a minha) sobre o que é produzido no CCMN.

Entretanto, para uma melhor apresentação das vozes diversas que se posicionaram em épocas distintas sobre o CCMN, realizei uma exploração e análise. Cada uma delas com sua ideia de verdade, sua convicção e crença.

Por fim, a última técnica de coleta de dados utilizada para tentar compreender essa relação serão as narrativas e imagens do que é arte e artesanato, do que é ser artesão e ser artista. Isto servirá, a meu ver, como um *corpus* bastante rico para uma análise comparativa.

4.1 UM BANQUINHO - A RELAÇÃO ESTÉTICA-SOCIEDADE

Para começar uma análise das vozes, narrativas e imagens, sobre a arte em Juazeiro do Norte foi preciso primeiro compreender como eu próprio percebia àquelas obras. Num primeiro momento, uma obra no CCMN me chamou a atenção. Uma obra que encontrei em meio a tantas outras e me fez realizar uma digressão sobre a estética para aquele grupo. Esta primeira tentativa de análise foi marcada pela busca de fundamentações, exemplos e movimentações que permitissem a compreensão ou, ao menos, uma leitura da produção artística local através de uma unidade de análise, um banquinho pintado e rusticamente entalhado. Um banquinho, inscrições, uma obra de arte e um exercício de aproximação.

Imagem 31 – Banquinho com a frase: *Eu amo a Cultura porque vem da Natureza*



O banquinho feito de madeira não é só para sentar. É para contemplar, adornar e analisar. Mas nem sempre foi assim. O banquinho já foi apenas um banquinho, o banquinho já pode ter tido algumas outras funções, funções ritualísticas, funções cerimoniais em povos indígenas. No banquinho, a natureza mostra-se, linhas tortas sem lapidação do trabalho humano, é o aproveitamento da própria curva, do movimento da madeira, nele é posto uma cor diferente, é talhado e recebe uma inscrição. A frase ali inscrita sintetiza a obra e o autor: “a cultura vem da natureza”.

Talvez tenha sido assim que Eloni, o autor do banquinho, ao invés de brigar contra a natureza simplesmente a aproveitou. Aproveitou cada curva e cada pedaço de madeira para encaixá-los, deturpando o mínimo possível. O que fez, foi mínimo frente ao que a natureza lhe deu? Para Eloni, sim: “Eu apenas segui o movimento que já ‘tava na peça de madeira”⁷³.

Para tentar desdobrar esse questionamento, é possível traçar algumas situações que caracterizem a destituição do elemento opositor de alguns grandes divisores⁷⁴ que permeiam uma concepção de mundo e relações interpessoais, no caso do banquinho, entre a Cultura e a Natureza.

Na luta pela divisão do dominável, contrapõem-se questões fundamentais, como a do que é objetivo, ou objetificável, e o que é subjetivo. A respeito dessa querela, Viveiros de Castro (2002) desenvolveu o conceito de *perspectivismo* ao estudar os ameríndios da Amazônia e sua relação predatória: à medida que o caçador pratica sua habilidade ele vai tornando-se caça também. Esse conceito diz respeito à ambiguidade das situações em que nos deparamos, por isso se torna tão caro a realização de uma análise como a que ora é apresentada, uma primeira perspectiva. Para demonstrar a movimentação do conceito, o autor faz emergir a ideia de ambiguidade ontológica para os ameríndios em sua concepção de “ser” e concepção de “mundo”. Contudo, é necessário estender tais conceitos para nos inquirir se de fato estamos à parte dessa não divisão entre o “eu” e o “outro”, se estamos realmente completos enquanto seres.

Tal concepção também permite a entrada na questão do imaginário religioso local, já que diz respeito ao extraordinário, ao sobrenatural. Numa região onde, como já foi dito, a religiosidade invade e atravessa o cotidiano de maneira quase cristalizada, não poderíamos

⁷³ Entrevista realizada em novembro de 2009.

⁷⁴ Os grandes divisores são representados pelo espírito moderno de separação entre o tradicional e o moderno, o “eu” e os “outros”, o objetivo e subjetivo. Tal concepção, que informou durante longos anos a construção de conhecimentos, hoje não se mostra mais tão eficiente na explicação de determinadas questões – fenômenos sociais. Para uma maior discussão do assunto, vide Latour (2005).

deixar de inquirir sobre a questão do natural e o “sobre-a-des+natural” como um duplo na oposição Cultura-Natureza.

No plano das com-(o)posições, é interessante remontar ao exemplo que Lagrou (2007) utiliza quando recorre a um banquinho para demonstrar a transformação de um objeto em arte. No caso, se trata de banquinhos de iniciação e rituais em que a obra é artística enquanto esta, sendo preparada, depois da cerimônia viram utensílios prontos para serem usados, gastos. Assim:

Se durante o ritual o banquinho é belamente pintado e pode somente ser usado pelo(a) iniciando(a), depois ele se torna um simples banco, com a decoração desaparecendo lentamente, podendo ser usado por qualquer homem (no cotidiano, mulheres não se sentam em bancos, mas em esteiras). (LAGROU, 2007, p. 52-53).

Mas o que esta obra, um banquinho num estilo de arte popular, poderia dizer de Juazeiro do Norte ou, mais especificamente, do CCMN? Uma obra como esta, uma obra de arte, qualquer que seja, serve de índice na análise de um determinado grupo criador ou de uma sociedade, ela informa sobre os processos de modificação de sua concepção, sobre as variações que se tem a partir e sobre ela. São variações entre as concepções estéticas de uma determinada sociedade, sua época e suas respectivas situações sociais:

[...] partindo dessas variações, poderíamos analisar como uma estética de princípios análogos mas em quadros sociais diferentes, desenvolve-se de maneira inteiramente diversa segundo o modo de intervenção que implica o tipo de sociedade onde se define. (DUVIGNAUD, 1966, p. 29).

As variações ocorrem como a recepção descrita por Elias do quadro de Watteau, que foi recebido de maneira diferente de acordo com a época histórica e as movimentações ideológicas da época; no caso de Elias, o autor nos mostra como a obra tecnicista de Watteau, feita como prova para seu ingresso na academia de artes da corte francesa, foi considerada, *a priori*, reacionária, conservadora de valores aristocráticos pelos revolucionários franceses e, depois, tida como obra de resgate para o grupo artístico dos boêmios.

Em Duvignaud (1966) também encontramos uma variação na interpretação das obras e suas consequências para a compreensão de arte num dado momento. O autor cita, de maneira parecida ao caso de Elias com seu estudo sobre Watteau, o exemplo de Schiller que teve sua obra e sua propositura estética transformada após a Revolução Francesa, uma obra que patinou nos sentidos possíveis atribuídos por Girondinos e Jacobinos.

Duvignaud descreve sua análise da arte como uma descrição direta de diferentes atitudes artísticas, em diferentes momentos históricos, mostrando como a variação dessas atitudes artísticas ocorre segundo seus próprios quadros sociais. O autor ainda remete à seguinte precaução:

Se pretendemos analisar da maneira mais completa possível as diferentes formas de atitudes estéticas, chegaremos a encontrar algumas definições provisórias que, embora não pretendendo absolutamente englobar o conjunto da prática artística, nem reabsorver a riqueza da experiência artística na sua totalidade, possibilitam certas análises concretas. (DUVIGNAUD, 1966, p. 30).

Com a precaução de não tornar sua própria visão uma verdade, Duvignaud traça oito atitudes artísticas possíveis, que variam, segundo o próprio autor, com períodos históricos e sociedades diferentes.

A primeira é da arte como participação na experiência psicossocial de um grupo fechado. Esta atitude é identificada como a típica tragédia grega, posto que promove um reencontro entre sinais, símbolos e a própria vida, entre a vida do indivíduo e a dinâmica coletiva. Segundo o próprio Duvignaud (1966), “[...] tudo se passa como se o próprio tempo da tragédia estivesse em imediata relação com o grupo, como se a experiência coletiva coincidissem com a própria experiência trágica.” (p. 30).

No caso de Juazeiro, esta atitude é a que orienta obras voltadas para a seca e para a realidade de pobreza encontrada no sertão; tem reminiscências na obra de Zé Celestino, com as suas feiras e greves, e em algumas peças comumente encontradas e reproduzidas por alguns artesãos locais intitulada de “buchudinhas” ou “buchudas” (representações de mulheres em período de gestação e comumente exercendo algum trabalho como carregando um balaio, um cesto etc.).

A segunda atitude é a da arte como satisfação, como diversão dos privilegiados. É o momento em que os desprivilegiados – exemplificados pelo autor como os “bárbaros” – invadem as sociedades, a arte precisa ser defendida, torna-se então necessário o seu fechamento em guetos culturais onde seria pensada e contemplada: é o momento de uma ilustração da arte pelo passado. Neste momento histórico e sob este quadro cultural é que, segundo Duvignaud, surge o mecenas. Este, em suma, não é um momento de inovação, mas de conservação. Esta atitude, este momento de conservação está imerso na própria constituição do CCMN, que teve como justificativa de fundação a comercialização das obras próprias do Cariri, a fim de manter viva a tradição artística local.

O terceiro tipo de atitude é aquela que considera a arte como uma religião. Aqui o artista é minimizado face à inspiração. A tecnologia desenvolvida pelo artista torna-se ineficaz, a consagração deste artista é que se torna no fator determinante. “O deus fala por seu intermédio.” (DUVIGNAUD, 1966, p. 31).

Entretanto, a inspiração religiosa que o autor informa não necessariamente ocorre assim. No caso do CCMN, em entrevista com Gilberto⁷⁵, certa vez ele me falou que, às vezes, passava a noite acordado e quando via já estava com a obra toda pronta na cabeça, idealizada em cada detalhe e o problema era saber se suas mãos iriam conseguir executar o que pensou. Gilberto, nessa mesma conversa, citou que, inúmeras vezes, acorda já com a ideia da imagem que irá fazer, como se tivesse sonhado com ela, fazendo cada parte a noite toda. Apesar deste relato, Gilberto, que produz, em sua maioria, variações de Virgem Maria da Conceição, das Neves, Aparecida, entre outras, diz-se “ateu” por não ter uma religião, não acredita na religião, pois é feita por homens. De onde viria essa inspiração? Gilberto afirma que da cabeça, passa o dia todo trabalhando e quando chega, à noite, em casa, não consegue se desligar.

A quarta atitude é a da ilustração e embelezamento, aqui o que exemplifica esta atitude é uso que uma determinada classe faz da arte, uso simbolizado pela imposição de seus valores através do “décor” de sua vida, uma ornamentação distintiva que ilustra as obras propagandeando um estilo de vida determinado.

Essas atitudes são as mais adequadas para figurar o começo da produção da arte em Juazeiro do Norte. Há relatos de que quando as pessoas chegavam a Juazeiro para morar o Padre Cícero as encaminhava para alguma tarefa e, uma delas, era o artesanato, a produção de objetos e utensílios de maneira artesanal. O encaminhamento não dependia da experiência do indivíduo, antes dependia da demanda da vila, o que estavam precisando.

Além disso, é desse momento que a produção do artesanato local está mais ligada às necessidades utilitárias da casa. Embora seja possível visualizar esta quinta atitude nos primórdios de Juazeiro do Norte, percebe-se que ressurge a partir do final dos anos 2000, com a exposição das obras do CCMN na feira de decoração do Ceará, a Casa Cor. Isto além das encomendas de placas ornamentadas ou de sinalização, que, segundo alguns artesãos, ainda são frequentes.

A quinta atitude é definida como uma oposição da ética à experiência tradicional do grupo – encarna a ação de uma classe que ainda não conseguiu impor seus padrões

⁷⁵ Entrevista realizada em abril de 2011.

completamente. O exemplo clássico dessa atitude é a época em que a burguesia ainda consolidava sua visão de mundo, aproveitava de maneira estratégica as brechas e fendas que se apresentavam na realidade social, fazendo passar seus valores como um contrabando.

A sexta atitude seria a da nostalgia de uma comunhão perdida. Esse tipo estaria ligado a um quadro social em que busca a unção do comportamento estético com o comportamento psicológico, o ato da criação faria a comunhão entre o indivíduo e seu meio tal qual ocorria na Grécia Antiga. A produção de ex-votos, obras feitas para o pagamento de promessas, representa essas atitudes artísticas em Juazeiro do Norte.

A sétima atitude é a de uma revolta política e social. É a atitude que demonstra a necessidade de caracterização dos quadros sociais dos artistas, uma figuração, não apenas em relação às sociedades globais, mas também relativa às variações de percepção e profundidade da realidade. Corresponde ao nível exterior, é demográfica, onde o artista se coloca exterior à realidade apresentada e reage à pressão conflitiva desta nova realidade demográfica apresentada pelo desenvolvimento das cidades. Tal atitude é típica dos artistas que começaram juntos no CCMN e depois se separaram por discordar política ou esteticamente dos demais. Essa atitude atravessa a história do CCMN, remetendo desde um de seus fundadores, como é o caso de Stênio Diniz, até artistas mais novos, como de Nilo ou Francisca Lopes, o primeiro numa ruptura estética e a segunda por motivos políticos.

A oitava atitude é a da arte pela arte. No sentido empregado por Duvignaud, essa atitude surge partir da morte do Belo em si, a estética se multiplica, bem como as possibilidades artísticas e suas atitudes respectivas proliferam. É o que permite que dois artistas de uma mesma época histórica não pertençam a um mesmo tipo de posição artística, permitindo ao artista que exprima sua variação e aprofundamento em situações sociais na sua atividade criadora. É ligada a atitude de revolta de cunho estético apresentada anteriormente.

As últimas atitudes elencadas pelo autor vêm juntas e dizem respeito ao posicionamento da arte em face à cultura de massa. Na nona, temos a rejeição à massificação cultural e, como desdobramento, tem-se a reclusa da criação e interpretação artística numa tentativa, ainda que impossível, de restaurar o absoluto estético. A décima e última atitude listada pelo autor é oposta à anterior e informa sobre a importância de utilizar-se das pressões e determinismos oriundos da cultura de massas na atividade criativa, abrindo novas possibilidades e atitudes. São os usos dos meios e mídias na popularização ou seu oposto na consagração pela construção de uma imagem merecedora de tal *status*. Esses meios podem ser midiáticos, mas, em Juazeiro do Norte, além da construção midiática, percebe-se a construção valorativa através de obras de cunho científico.

Embora tenha orientado a sua tipificação de atitudes como recortes históricos, no caso em tela se assemelham a um tipo ideal, podendo ser encontradas de maneira coexistentes, com maior ou menor influência no CCMN. Entretanto, as três últimas atitudes citadas são as mais próximas da realidade vivida pelos produtores de artesanato e arte no CCMN. Usam da mídia, valem-se da internet, são pressões às vezes nem mesmo baseadas em valores artísticos, estéticos, mas em valorizações de tradição e identidade local. É a postura da atitude artística elencada pelo autor como oitava e acima descrita que permite que variações de gêneros convivam em um mesmo contexto estético social tal qual se apresenta a situação dos que convivem no CCMN.

As variações de atitudes encontradas no artesanato e na arte, especificamente no CCMN, interligadas na trajetória à história de Juazeiro do Norte, demonstram uma correlação entre as íntimas definições estéticas e o que é passível de ser admirado ou não, ou seja, as percepções estéticas estão ligadas ao processo social de mudança da sociedade como um todo. Elias (2005) já havia feito esta observação em seu estudo sobre a mudança que uma obra de Watteau sofre com a modificação do regime político da França, o autor expressa da seguinte maneira a mudança de percepção social:

Assim como as ideologias, as pessoas mudam, e também o seu gosto artístico. Isso é sabido. Porém, entre os especialistas, ainda é amplamente difundida a noção de que a mudança de gosto na arte e na literatura pode ser compreendida e esclarecida independentemente de transformações na sociedade e, particularmente, nas relações de poder. (p. 35).

Uma das coisas que se pode inferir a partir dessa observação, que atravessa um longo período histórico até os nossos dias, é que a construção da definição do que seja a arte depende da ilusão negociada entre os produtores e os indivíduos de sua recepção. Entretanto, o autor ainda faz uma ressalva ao tratar do caso Watteau, que nos remete ao caso de Juazeiro do Norte. A analogia do caso Watteau com o caso CCMN centra-se na preponderância da participação dos indivíduos nesta negociação de sentidos, onde o artista, o indivíduo produtor de arte, age:

[...] em função do afrouxamento dos laços com um sólido cânone do gosto – com um estilo -, mais ainda que antes, dependia de si mesmo e de seu próprio gosto artístico. [...] De agora em diante, um artista podia esperar encontrar repercussão competente, simpática e, em caso algum íntima incerteza, irrepreensível conselho, antes de mais nada nos círculos de outros artistas, de outros especialistas em arte, entre eles também os críticos de arte, mas muito raramente no círculo do grande público. (ELIAS, 2005, p.39).

Ainda sobre a passagem acima, Elias desenvolve a ideia de que essa nova forma de relação entre o artista e o público de arte constitui uma figuração singular, onde estes mantinham relações por vezes tensas, como *outsiders* da sociedade, na determinação do gosto artístico. No caso de Juazeiro do Norte, essa relação se apresenta como uma descoberta do valor artístico no trabalho de artesanato já realizado no local e vem concomitante com a descoberta acadêmica do valor que a arte popular teria no fomento, na ligação ou religação, com o a criatividade bruta do artista. Percebe-se esta ligação na medida em que aumentam os trabalhos sobre a produção, agora tida como artística em contraponto à caracterização como artesanato do local, mesmo que apareça como arte popular, principalmente na década de 1990. A convergência para esse tipo de percepção coincide com a aproximação que Violeta Arraes, então reitora da URCA, fez destes produtores. Esta aproximação foi o que permitiu o desdobramento de um projeto de revitalização do CCMN, de iniciativa do governo do Estado do Ceará junto com a Funarte.

A “descoberta” de uma etnoarte foi fomentada não só pela comunidade artística como também pela comunidade científica, que buscava, antes mais nada, uma necessidade utópica de reconciliar a criação artística que havia sido esvaziada com todos os movimentos desconstrucionistas do último século com um ideal de significação, de fazer sentido e não apenas como um mote contestatório aos cânones, mas um sentido de re-ligação social, um compartilhamento da sociedade sobre um símbolo que os representasse, mesmo sem saber direito, algo mítico. A obra, a produção local continuava a mesma, o que havia mudado era a sua interpretação, como ocorrera com o quadro de Watteau, *Peregrinação à Ilha de Cítera*, descrito por Elias (2005):

Foi nessa situação que Nerval e seus amigos redescobriram Watteau e, sobretudo, sua peregrinação à ilha de Cítera, interpretando o artista e sua tela segundo a disposição de seus espíritos, suas necessidades emocionais e ideais. [...] Mais uma vez, uma máscara aparecia diante da obra; mais uma vez via-se o quadro, seletivamente, de maneira a relacioná-lo a ideais particulares, como representação pictórica de uma utopia coletiva. (p. 43).

Entretanto, a construção da movimentação da percepção da obra de Watteau em Elias (2005) ocorre no chão histórico através de um processo de longa duração. As viradas políticas sofridas pela sociedade francesa remetem a novas visões de mundo e, com isso, a novas negociações de significados artísticos.

A situação específica de Juazeiro do Norte é diferente na medida em que o processo histórico não acontece em um processo de longa duração, tal qual o auferido pela análise elisiana. Antes, o fato de a produção artesanal e artística de Juazeiro do Norte, e mais

detalhadamente a do CCMN, ter significações sociais diferentes, por vezes divergentes, num mesmo momento histórico, enriquece a observação desse tipo de produção. Assim como, ao referir-se às posturas artísticas descritas por Duvignaud (1966), pode-se observar uma justaposição. No que tange à significação da produção, esta não ocorre de maneira diferente. Sentidos e significados distintos são atribuídos à mesma obra, tanto pela sociedade como por seu produtor, uma capacidade de adaptação ao processo de formação histórica de Juazeiro do Norte. Uma adequação de divisores em um só produto. Tal qual o banco a que se refere esta análise e que une de maneira estética e discursiva Natureza e Cultura, a maioria das obras produzidas no CCMN desenvolve uma conciliação de partes por vezes consideradas antagônicas. Assemelha-se, assim, ao Barroco temático como o trabalhado na literatura, numa junção de visões de mundo. Mas de que forma se encontra esse tipo específico de Barroco no CCMN? É necessário compreendê-lo com vistas ao desenvolvimento de uma socialidade Barroca, conciliatória e agregadora de múltiplos, como a de Juazeiro do Norte.

O Barroco, a junção de pares por vezes antagônicos, serve como um mito de identificação de Juazeiro do Norte. Barroco na religião, ao mesclar as práticas profanas e santificar um padre que foi excomungado pela Igreja Católica (NETO, 2009). Barroco que deu vazão a uma dualidade entre os ricos coronéis e o povo miserável que ia à cidade em busca de uma riqueza extramundana, conciliações terrenas e extraterrenas (WALKER, 2010).

E foi através de conciliações que Juazeiro se desenvolveu, a maior cidade do interior do Ceará e o menor índice de saneamento, até bem pouco tempo. Há duas, há mais Juazeiros como diria Nilo⁷⁶, há essa Juazeiro dos religiosos que vem em busca de algo que nem sabem o que é, há uma Juazeiro dos comerciantes, há uma Juazeiro dos artistas que lutam para ter espaço no espaço limitado, pequeno, mas que se transformou na maior cidade do interior do Ceará.

É dessa capacidade mítica de conciliação, é desse mito barroco adaptado que se faz o discurso que se constrói uma fala mítica da arte de Juazeiro do Norte. Diria Barthes, “O mito é uma fala!” (2009, p. 199). O que ele tem a nos dizer?

Antes de qualquer coisa, é necessário recorrer a Barthes (2009, p. 201) mais uma vez para definirmos uma fala:

Entender-se-á, portanto, daqui para a frente, por *linguagem, discurso, fala* etc. **toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual:** uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um

⁷⁶ Em entrevista concedida em fevereiro de 2011.

artigo de jornal; os **próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa.** (Grifos nossos).

Conciliação, movimento, exaustão e crença. Síntese significativa, objetos que significam. Traduzem uma história recente e múltipla. Uma história de povoamento e redenção, de unidade entre o a política profana e a sagrada religião, os que vieram de fora, migrantes, adventícios e os que ali nasceram os que acreditam e os que não, como demonstrado por Della Cava (1976). É, talvez, desse momento a origem de um mito como o descrito no banquinho, um mito conciliatório que diz respeito à junção de grandes opositores, quais sejam, Natureza e Cultura. Ainda mais, uma conciliação da arte com artesanato. Seguindo Barthes, pode-se perceber que a frase emblemática do banquinho nada mais é do que a transformação em discurso de um mito originário da ou na cidade. Sobre isso:

[...] pode-se conceber que haja mitos antiqüíssimos, mas não eternos; pois é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas. (BARTHES, 2009, p. 200).

Essa história impele o mito através de sua forma, relativamente motivada, e no seu conceito, histórico em sua essência. Cada mito comportaria uma história e uma geografia a que estão ligadas e, indo além, uma interligada à outra, em que o mito vai amadurecendo no curso histórico e se expandindo espacialmente.

Constrói-se, através da história de Juazeiro do Norte, uma tensão resolvida na possibilidade de conciliação. Esta possibilidade é externada em diversas expressões, como na arte e na religiosidade, só para citar as duas mais visíveis na cidade. Uma tensão na compreensão e existência de mundo resolvida nas mais diversas áreas e territórios de Juazeiro do Norte. O CCMN, sua produção artesanal e artística, é apenas mais dessas facetas conciliatórias.

Há uma tensão nas obras dos membros do CCMN, uma tensão entre representações de si e entre a possibilidade. O que num banquinho, em aves ou jacarés há senão uma representação do ponto de tensão entre a forma ou deformação? No artesanato, o produtor deformaria totalmente a natureza, transformando em utensílio, irreconhecível; na arte, se vê a deformação inversa, a natureza impõe sua força e o artista segue, segue o movimento da madeira sua imposição é sutil, sua arte é um campo de possibilidades em aberto que permite a construção de narrativas distintas. Qual sua intenção? Qual seu interesse? O ponto dual é

novamente celebrado pela dúvida e a conciliação entre as representações pelas quais suas imagens tornam-se possível.

E quanto à explosão de cores nos trabalhos locais, o extremo em um só. Despreocupado com a proporção ou com uma paleta de cores que satisfaça aos cânones. Esse extremo de cores, já trabalhado pelos artistas barrocos, é retomado, os movimentos das vestimentas como se levassem lufadas de ventos e a transitoriedade, são retomados. Da mesma forma que a ruptura com a técnica levou ao questionamento dos artistas que transpunham os valores estéticos anteriores à sua geração, mudando padrões de talha, entre outras coisas, são postos à prova aos que fazem parte do CCMN, que mudam conceitos, formas e sentidos na sua produção.

Para um bom entendimento sobre a terminologia que é usada para a análise dos mitos, é necessário considerar que o *sentido* num sistema linguístico colocado como *forma* no plano do mito significa *conceito*. O terceiro termo, que seria o *signo*, na língua será a significação no plano do mito. Para Barthes (2009); “[...] esta palavra cai aqui como uma luva, porque o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe.” (p. 208).

Isto significa dizer que uma obra como o banquinho ao mesmo tempo em que se impõe como obra de apreciação, contemplativa, abre a possibilidade de que pessoas se sentem nele, façam um uso utilitário, sem deixar de vê-lo como uma obra que transmite uma visão de mundo. A obra do banquinho é interessante, pois sua forma e seu sentido, o conceito que lhe é trabalhado, são sintetizadores do mito de conciliação percebido nas mais diversas expressões artísticas, religiosas e política em Juazeiro do Norte. Entretanto, há um ponto central a ser pensado na ideia de que há um mito que informa a prática artística local, qual seja:

Mas o ponto capital em tudo isso é que a forma não suprime o sentido, apenas o empobrece, afasta-o, conservando-o à sua disposição. [...] O sentido passa a ser para a forma como que uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de rápida alternância: é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido e aí se alimentar; e, sobretudo, é necessário que ela possa se esconder nele. É esse interessante jogo de esconde-esconde entre sentido e a forma que define o mito. (BARTHES, 2009, p. 209).

A forma apreende o sentido historicamente. Assim, a mudança histórica faz o sentido variar, possibilitando seu uso em outras formas e deixando fora de contexto formas já trabalhadas, alocando-as como ultrapassadas. É dessa maneira que certas obras, como o

próprio banquinho ora apresentado como objeto de análise, são consideradas, pelos próprios membros, ultrapassadas.

Outro exemplo dessa descontextualização é o estilo trabalhado por Manoel Graciano: enquanto produzidas por ele, as obras passaram de simples “pedaços de pau feios” – como alguns se referem à obra deste escultor – a obras de arte. Não obstante, seu neto continua a trabalhar no mesmo estilo do avô sem, contudo, lograr o mesmo êxito financeiro e de reconhecimento.

Isso se dá por ser o mito algo mais flexível do que as formas que o incorporam e estão ligadas a um momento histórico. Este momento histórico por vezes é mais rígido que o mito e o esvazia de sentido no decorrer do tempo. Nesse caso, pode-se dizer que o mito ali trabalhado outrora e cheio de significado é suprimido por sua vinculação histórica.

Porém, observar o mito através de sua significação histórica e atribuir um simples movimento de esvaziamento de sentido, com o decorrer do tempo é uma maneira muito simplória de compreendê-lo. O mito, em sua recorrência de apresentações, ganha força na sua repetição, tanto seja esta repetição colocando-o numa forma ou na sua deformação.

Mas há tanto num caso quanto no outro uma condição em comum para a transformação do mito: a sua motivação. O mito necessita de uma motivação, mesmo a ausência de uma motivação será considerada uma motivação segunda. Segundo Barthes, isto ocorre quase sempre. Assim sendo, chega a definir: “[...] a motivação é fatal. No entanto, não deixa de ser muito fragmentária. Para começar, não é ‘natural’: é a história que fornece à forma as suas analogias.” (BARTHES, 2009, p. 218).

Assim, o banquinho que outrora tinha um valor ritualístico, num ritual de conciliação entre o material e o imaterial, uma passagem, uma transição – conforme já descrito em outros trabalhos citados nesta pesquisa –, assume uma posição diferente no seu contexto histórico atual, entretanto, não abandona seu sentido mítico conciliador que fomenta todo um *ethos*, não só dos artistas do CCMN como da cidade Juazeiro do Norte.

Valendo-se dessa reflexão, pode-se inferir até mesmo sobre a pesquisa de Elias (2005) acerca da obra de Watteau. Se o mito persiste e há um esvaziamento de sua forma no contexto histórico, como então explicar as movimentações sofridas pelo quadro deste autor, conforme descrito por Elias?

A utilização histórica do quadro estudado é um exemplo de como a forma pode ser revertida, deformada, descontextualizada e reconstituída. O mito, essa não era a intenção analítica de Elias, mas vale uma reflexão sobre ao assunto, valendo-se para tanto de dois nortes trabalhados pelo autor no decorrer de suas obras, a utopia e a ideologia; retomemos o

caso: o mito poderia ser tido como a utopia (a utopia como um mito, e como mito valorado em contraposição ao mito da ideologia) de um lugar melhor, de um refúgio, quase sempre fora de seu território, que é recorrente em algumas sociedades⁷⁷. No caso de Elias, essa utopia foi trabalhada de maneira que atendesse aos ensejos políticos de cada momento histórico pelo qual a tela *Peregrinação à Ilha de Cítera* passou.

Mas, de volta ao cerne de análise proposta neste momento da estética e sociedade, há uma última questão que deve ser enfrentada por remeter à temática proposta, ou seja, à questão da dicotomia de estilos entre o Primitivismo e o Pós-Moderno que se apresentam na maioria das obras do CCMN. Se num dado momento estes conceitos e recursos estéticos são contrapostos, Lagrou (2008) demonstra que são hoje justapostos, ou ao menos há uma tentativa de colocá-los em pé de igualdade:

Colocar em pé de igualdade obras de arte de diferentes procedências para tirar de vez as maiúsculas das palavras Arte e Cultura, o fizeram os surrealistas, tanto em suas publicações, verdadeiras colagens de justaposições incomuns, quanto nas suas exposições. Inclusive com a intenção de questionar conceitos estabelecidos a respeito do belo e do apropriado. Até hoje essa questão parece sem solução. Pessoas como Sally Price sublinham a necessidade de criar condições de igualdade para as produções de diferentes culturas; como essas “condições de igualdade” teriam que ser obtidas? Estudar não só a *produção* de artistas indígenas, mas também *seu próprio discurso estético*, de acordo com os valores das culturas produtoras das peças. (p. 227)

A questão é própria de um discurso estético que interessa a este trabalho. O da conciliação, de um *ethos* social típico dos artistas e das relações sociais em Juazeiro do Norte, *ethos* que intitulamos de Barroco, que influencia e é influenciado pela arte do CCMN. Que mercadores de arte conceituem uma obra como a de Manuel Graciano como primor da arte local e cheguem a vendê-la a R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) e que alguns de seus pares pensem ser loucura, que não há nada de mais em suas obras, que alguns produtores considerem-se artistas e outros artesãos e, ainda, alguns se considerem pertencentes às duas categorias (artesãos e artistas) dependendo da obra, são questões que exigem um aprofundamento maior no campo de pesquisa e uma imersão no que estas questões representam para os próprios produtores. Assim, nas próximas páginas serão construídos índices históricos, descrito um local de ocorrência e questionada perspectivas institucionais e

⁷⁷ Basta que tomemos como exemplo o adágio da grama do vizinho é sempre melhor que a nossa ou os celebres versos de Manuel Bandeira em Vou-me embora pra Pasárgada. Neste mesmo bojo da utopia de uma felicidade exterior temos toda a mitologia cristã do Paraíso construída sobre a ideia de que o Paraíso o jardim do éden um elemento da Natureza está na verdade em um *locus* sobrenatural.

individuais que tornem possível compreender, embora parcialmente, esta transição em curso, o processo de artificação.

4.2 IMAGINÁRIOS DA ARTE EM JUAZEIRO DO NORTE

Seria simples conceituar a arte em Juazeiro realizando uma análise apenas de como ela se diferencia de seu “contraditório”, a não arte. Entretanto, a arte para ser identificada como tal não necessariamente precisa estar dissociada do artesanato. Por vezes, na maioria delas, esta é uma “contradição imaginada” ou “imaginária”.

No século XII, etimologicamente, a palavra *arte* remontava a dois usos. O primeiro como “engano, malícia” e o segundo como “conjunto de preceitos para execução de qualquer coisa”. Já a palavra *artesanato* aparece em sua origem vinculada à arte como uma palavra que lhe é derivada, através da derivação da palavra *artesão*, que significaria “aquele que faz arte por conta própria, que faz um ofício manual”. Logo, artista e artesão derivam de uma mesma origem semântica, bem como arte e artesanato, por correlação.

Entretanto, uma palavra nunca pode ser interpretada fora de seu contexto. A etimologia supracitada remete há séculos atrás e precisa ser atualizada em tempo e espaço. Trocando em miúdos, é necessário contextualizar a distinção que existe entre as duas na atualidade e sua utilização em Juazeiro do Norte.

Uma das primeiras percepções de artista que tive ao me aproximar do campo empírico foi a de que artista pode ter um significado pejorativo na região. Artista como sinônimo de ladrão. Esta descoberta se deu de uma maneira inusitada mais foi de fundamental importância para compreender as inúmeras visões de mundo que existem dentro e sobre Juazeiro do Norte.

Numa sexta-feira de manhã, chegando à Pousada Planalto, em frente à Rodoviária da cidade, ao pegar as chaves do quarto em que ia ficar, fui inquirido a pagar antecipado pelo recepcionista que trazia seu nome bordado na camisa, Alex. A pousada não aceitava cheque, cartão de débito ou crédito. Parece comum na região só receber pagamentos em dinheiro. Entretanto, nunca havia me perguntado qual o motivo de tal situação. Inquieto, antes de subir ao quarto, fui ao espaço situado ao lado da recepção. Local simples, com aproximadamente cinco mesas, lá eram servidas as refeições, no caso em questão, o café da manhã.

Sentei numa mesa que desse uma boa visibilidade para a televisão. Havia apenas mais duas ocupadas. Numa, uma garota loira, compenetrada em terminar logo seu café. Noutra, um rapaz gordo de boné, assistia e comia despreocupadamente. Logo após me sentar, o recepcionista veio ao espaço, pegou um prato e serviu-se. Devia ser hora do lanche para ele.

Sentou-se numa mesa próxima a que eu estava e que ficava entre a minha e a do outro hóspede. A garota levantou-se e saiu, foi então que resolvi perguntar sobre a não aceitação de cheques, cartões e o bendito pagamento antecipado. Antes mesmo que Alex terminasse sua resposta explicando que o motivo eram os frequentes calotes o rapaz pronunciou: “É que aqui é cheio de artista!” Fiz uma cara de incompreensão e ele retrucou enquanto Alex ria... “Vai dizer que tu não sabia? Olhe pois eu vou contar uma que você não acreditar.”

Antes que começasse pedi permissão para gravar. Expliquei minha situação ali e ele me concedeu. Foi então que se apresentou como sendo de família de comerciantes da cidade de Uiraúna, na Paraíba, e sempre ia a Juazeiro para fazer negócios, mas, naquela vez, tinha ido buscar um veículo que comprara. E, então, contou a seguinte história:

Tinha um cara que chegou uma vez numa pousada daqui com uns barbantes na mão um daqueles “chapéu de engenheiro”⁷⁸ e uma sacola grande, tipo de lona. Aí veio se apresentou como funcionário de uma empresa que *tava* responsável por fazer umas obras na BR. Ele falou que tinha vindo na frente para escolher um lugar para os outros que viriam depois. Pois o cara negociou o preço, fez uma choradeira danada disse que era muita gente e coisa e tal... O dono do negócio acabou fechando um preço bom com o cara e deu uma chave para ele de um quarto bom com ar e tudo mais. Passou um dia e nada dos trabalhador, o dono perguntou que hora estava previsto para eles chegarem e o cara disse que ia ver se conseguia entrar em contato com o pessoal, saiu pela parte da manhã e só voltou à noite. No outro dia no café da manhã encontrou o dono da pousada e foi logo dizendo que o pessoal estava atrasado por que o comboio de máquina e material que eles vinham trazendo ficou detido em Pena Forte. Pois, diz aí que o dono caiu na conversa do cara. Foi no terceiro dia o cara tomou o café e disse o povo ia chegar dez horas, saiu. Não voltou às 10, não voltou *mei-dia*... no fim da tarde, o dono entrou no quarto e encontrou a sacola vazia e os barbantes. O cara tinha saído fora e levou só o chapéu de engenheiro. Agora diga se não é um artista um cara desse... Depois descobriram que ele fazia era muito desse tipo de coisa e que era daqui de Juazeiro.⁷⁹

A imagem do que seria artista para o contador do *causo* remete a uma convenção da região onde se situa Juazeiro do Norte: a de que a cidade é um lugar com muitos ladrões. Tal fato pode ser compreendido se for levado em consideração dois fatores específicos. Primeiro, Juazeiro é a maior cidade da mesorregião e tem características comuns à maioria das cidades brasileiras, como o aumento de questões de violência e assaltos. Este fator é enriquecido pelo fato de a cidade receber um grande número de indivíduos de fora e não vivenciam as práticas locais, tornando-se alvos fáceis para a ação de alguns oportunistas. Esse imaginário, comumente, é encontrado em pessoas que vêm de fora de Juazeiro e é principalmente

⁷⁸ Referindo-se ao capacete de segurança de utilização obrigatória em canteiros de obras da construção civil.

⁷⁹ Cid Sobreira, Juazeiro do Norte, março de 2009.

propagada pelos romeiros que vão à cidade em épocas de grande movimentação. Estes, em sua maioria, são idosos e não conhecem o local, acabam por tornarem-se vítimas de algum tipo de infortúnio desta ordem e, quando voltam ao seu lugar de origem, propagam a referida ideia.

A propagação por vezes se dá em função dos próprios juazeirenses: “[...] o pessoal daqui se aproveita das necessidades do povo que vem nas romarias e aproveita para cobrar preços mais altos ou... para cobrar pela utilização dos sanitários dos estabelecimentos e das casas...”, diz Cícera Marília, funcionária do Memorial do Padre Cícero.

Entretanto, há outro discurso, outra percepção do que seria o artista em Juazeiro do Norte. Essa perspectiva é aquela que liga a arte à criança. A criança *arteira*. A conotação da arte como travessura de criança mostrou que este conceito permite uma multivolcalidade que eu próprio não imaginava. Se num primeiro momento fui surpreendido com a relação do conceito de arte e artista com algo pejorativo, com o tempo a surpresa foi a ligação da arte com algo puro e espontâneo como o comportamento de uma criança.

Mas isso só foi possível com o tempo, pois, com o tempo, cultivei uma determinada convivência com algumas pessoas de Juazeiro do Norte. Numa das idas, resolvi aceitar o convite de um amigo para ir a um clube que tem o restaurante aberto para comer um “peixe assado” e beber uma “cachaça da boa”. O clube situava-se no Crato, na subida para o Granjeiro. Lá chegando, vi que havia muitas famílias, um ambiente repleto dos barulhos infantis próprias das brincadeiras. Não havia música no local onde estávamos sentados, coisa rara nessas ocasiões sociais do interior, que costumam ser regadas a forró e, em sua ampla maioria, num volume muito alto que se torna uma experiência angustiante aos “deseducados” de ouvido para esse tipo de apreciação.

Não raro se escutam outros barulhos comuns, gritos de mães: “Desce daí menino... não bate na sua irmã... se continuar desse jeito a gente vai pra casa, você me entendeu?” Em meio a esses gritos, presenciei o momento em que uma das mães correu da mesa em direção ao parque de madeira onde estavam as crianças. Acompanhei com o olhar e vi o motivo. Um garoto de aproximadamente seis anos balançava a irmã menor que estava pendurada. A menina aos berros e o garoto rindo.

Na volta, a mãe trouxe consigo o menino. Vinha empurrando e esbravejando. O garoto com cara de choro, nesse momento não chorava, ameaçava debandar, sair correndo e a mãe impondo-lhe a marcha. Chegaram à mesa e, passado algum tempo, o garoto encostou-se em mim e começou seu interrogatório. Nome, o que estava fazendo ali, se conhecia seu pai, porque eu usava óculos, “Deixa eu ver!”

Dei-lhe meus óculos que de pronto colocou no rosto, desfez a cara feia e sorriu. Peguei a máquina e lhe fotografei. A mãe olhava e depois de pouco tempo proferiu: “Se eu fosse você, não dava muito cartaz para ele não, senão daqui a pouco ele apronta. Devolva o óculos do professor, Sílvio Neto, devolva!” Tentei amenizar a situação já sabendo da ineficácia da tentativa. O garoto ria e dizia: “[...] Agora eu sou o professor, vou mostrar pra Maria Luiza” (referindo-se à sua irmã).

Imagem 32 – Menino arteiro



Fonte: Arquivo do autor.

A mãe em disparada conseguiu alcançar a criança. Tomou-lhe os óculos e deu-lhe uns tapas, que foram retribuídos com o devido escândalo. “Engula o choro! En-gu-la!” Mesmo sabendo não ser correto intervir na situação educacional, disse-lhe que não havia problema, que o garoto estava só brincando, entre outras coisas que pudesse diminuir a raiva da mãe. Foi então que ela proferiu: “Não, professor, esse menino é muito arteiro, num tem quem dê jeito nele não!”

A imagem do menino desobediente como sinônimo de arteiro vem da ideia de que os artistas são vagabundos, que só viviam arranjando confusão pelas cidades em que passavam ou eram os rebeldes que viviam em desordem, característico dos boêmios, seresteiros, os filhos efeminados que enveredavam a gostar de poesias e romances e justificavam, na falta de educação do local, a incompreensão do jeito, entre outros *causos*. Para o ideário autoritário do sertão, a ordem vem antes da expressão artística. Some-se a isso o fato de que no imaginário local há a ideia de que se deve trabalhar com alguma coisa que dê sustento, como o comércio, por exemplo. A arte não seria rentável.

Resgatando na memória, Diomar das Vérias lembra-se de como era arteiro enquanto criança. Relata sua época de ensino fundamental, quando colocava um pedaço de espelho em seu chinelo “Havaianas” para olhar por debaixo das saias das meninas que vinham dos sítios.

Por ironia do destino, este mesmo Diomar, que tão arteiro foi em sua infância, ficou responsável por ensinar as crianças que passaram a fazer parte do curso de restauração de peças e obras de artesanato do CCMN. Desde que recebeu o título do governo federal de Ponto de Cultura, o Mestre Noza vem desenvolvendo atividades que antes não faziam parte de sua expertise. Dentre essas atividades, estão as oficinas de informática, de reciclagem, de restauração entre outras menos frequentadas.

Imagem 33 – Banco no meio do Centro Mestre Noza utilizado para fazer arte por crianças



Fonte: Arquivo do autor.

Pois foi num dia de oficina de restauração de obras que conheci outro menino “arteiro”. O menino pulava, dava cambalhotas para trás de cima do banco, “saltos mortais”. Enquanto isso, a maioria dos artistas ali reunidos dava *corda* (sinônimo regional para incentivar), *vai de novo, quero ver tu fazer de novo*.

Tive vontade de repelir o incentivo, me contive. Comentei com Diomar, responsável pela oficina, sobre o risco que aquilo poderia representar para o jovem. Foi nesse momento que ele descreveu seu trabalho na oficina. Começou dizendo que os meninos eram danados mesmo, que se deixasse solto iriam fazer arte como aquele pulando do banco, mas que se a pessoa conseguisse prender sua atenção, o trabalho fluía, como bem relatou:

Dê uma semana comigo já tão pintando... e eles não querem mais saber de ajudar não quando acham que já aprenderam ficam querendo fazer logo suas próprias peças... quando não dão a agonia de ir pra esses computador que pelo amor de Deus são tudo uns viciado em internet, eu digo é valha.⁸⁰

Há ainda a imagem da arte como uma atividade familiar. Num sábado pela manhã, quem chegar ao Centro Cultural Mestre Noza vai se deparar com crianças de toda sorte. Dos que andam descalços aos que vão de banho tomado acompanhar a mãe, pai ou qualquer outro parente na prestação de contas e entrega da produção semanal. Esse fato é muito comum entre as mulheres que trabalham com palha. Adentram o pátio com sacos plásticos carregados de produtos e, quase sempre, há uma criança que as acompanha. A palha favorece que a criança participe ativamente, “é leve e se derrubar não quebra” contou-me certa vez Dona Francisca, artesã de palha que produz de forma caseira.

Imagem 34 – Menina ajudando a avó a levar e prestar contas da produção de artesanato em palha



Fonte: Arquivo do autor.

Não é raro que ao tentar compreender a situação específica do Mestre Noza fique uma situação de opacidade quanto ao posicionamento dos grupos de interconhecimento: são artistas ou artesãos? Certa vez, Hamurabi⁸¹ me definiu essa relação da seguinte forma: “O pessoal é artesão, eles se dizem artesãos, mas fazem arte, entendeu?” *A priori*, não. Mas não

⁸⁰ Entrevista realizada com Diomar no Centro Cultural Mestre Noza no segundo semestre de 2009.

⁸¹ Conforme já fora dito anteriormente, Hamurabi Batista é o atual presidente da Associação de Artesãos do Padre Cícero e Diretor do Centro Cultural Mestre Noza.

disse. Anotei a informação para repensar o que havia escutado. Tal enunciado seria passível de compreensão a partir de uma ideia do artesanal em relação à produção e mercado desenvolvida por Williams (2000, p. 44):

Existe a situação simples, antiga, mas que ainda persiste em muitas áreas, do produtor independente que põe a própria obra a venda. Comumente, chama-se a isto de artesanal. O produtor é totalmente dependente do mercado imediato, mas, dentro das condições deste, sua obra permanece sob seu controle em todas as etapas, e, nesse sentido, ele pode considerar-se independente.

É necessário salientar que, ainda segundo Williams (2000), tanto o artesanal quanto o pós-artesanal não estão dissociados da arte, mas dizem respeito apenas à sua característica de produção. O autor acresce uma consideração distintiva dessas fases quando põe a questão do local intermediando a atividade. A arte necessitaria de lugar específico para sua comercialização, como encontramos no Mestre Noza. O trabalho, em contrapartida, é individualizado nas suas mais diversas fases, desde a produção até a venda para o cliente final.

Em verdade, até o dado momento, o que eu percebia era a situação de uma intitulação destas pessoas como artistas quando dizia respeito a questões mercadológicas. Porém, quando era necessário reivindicar algo, dar entrada em algo (como a previdência, por exemplo) nomeavam-se artesãos. Nesta perspectiva a arte pertenceria a questões econômicas e o artesanato a questões políticas. Mas há outra que atravessa esta questão. O imaginário local que associa comumente, para não dizer naturalizadamente, a produção artística feminina ao artesanato e a masculina à arte. Não poderia deixar de me inquietar a associação da arte com o gênero masculino. Então, toda mulher é artesã?

As Três Marias, como são conhecidas as irmãs Cândido, são representantes resistentes de um espaço imaginário antes ocupado de maneira igualitária, o da arte. Numa incursão histórica feita através do museu (uma pequena sala situada no próprio Centro Mestre Noza) podemos ver que a mulher tinha maior participação no universo artístico, o que atualmente está sendo paulatinamente reduzido. Através das fotografias dos artistas representativos que passaram por ali, conta-se uma proporção de aproximadamente 23 mulheres para 18 homens. Dentre as distintas fotografias está a de Cícera do barro, uma das maiores expressões do artesanato local e que, atualmente, não é lembrada, ou é muito pouco lembrada, digo isso levando em consideração as oportunidades que tive de verificar o fato, frente às referências feitas aos homens “do passado” como sendo Nino, Noza, Graciano, Celestino entre outros.

Poderíamos elencar variáveis diversas para tentar compreender o fato. No caso da palha (o que não é o caso das Marias que trabalham com barro), produto com que a maioria das mulheres trabalha, a industrialização e o crescimento de uma fatia de mercado propicia a compra desse produto de forma industrializada, o que levou estas mulheres a tentar diversificar sua renda cada vez mais.

Ainda em se tratando da palha, vale observar que o tempo socialmente demandado para sua produção acaba sendo anti-escalar⁸², pois exige uma dedicação sem igual, “Na palha, quando se erra num tem mais volta, joga fora e começa o trançado de novo”, afirma Luiza.

A progressão de um reconhecimento do artesanato para a arte coincidiu com a diminuição do número de mulheres consideradas artistas pelos membros da Associação. Em verdade, existe uma justaposição que precisa ser encarada e se dá entre o gênero e a localização geográfica. A maioria das mulheres que produzem sua obra com palha reside no Horto. Não só o fato de ser mulher faz com que poucas sejam lembradas como artistas, mas há ainda a questão de residirem no Horto, onde muito poucos são considerados artistas por não trabalharem com escultura. Esse fato já foi mostrado em capítulo anterior na cartografia do grupo que forma o CCMN.

Apesar da falta de reconhecimento por parte da maioria dos pares, vale salientar que o trabalho com a palha, principalmente as capas feitas para garrafas de cachaça comercializadas com uma empresa do estado do Rio de Janeiro, que exporta para a Alemanha, são os únicos trabalhos que têm venda garantida.

E por último, não por fim, me deparei com uma das mais complexas relações traçadas sobre a diferença entre arte e artesanato: a ideia de o artista pensar diferente de artesão; isso se deu em uma conversa com Nilo. Ele não pertence à associação e suas obras que se encontram no CCMN são de propriedade do próprio Centro. Durante algum tempo, ele expôs seus trabalhos no CCMN, como é costume em tempos que o dinheiro flui, a coordenação acaba por adquirir algumas obras de seus membros ou expositores para adiantar-lhes algum dinheiro, o valor que o paga pelas obras é aproximadamente a metade do que o artista receberia se fosse vendida ao consumidor final. Além disso, ao comprar a obra tem total liberdade praticar a política de preço que quiser.

Conversando com Nilo, certa feita, perguntou-me qual era o tema da minha tese, o que é que eu gostaria de mostrar. Comecei a lhe explicar do que se tratava, já pela segunda ou

⁸² Refiro-me aqui ao tipo de produção oposta à produção escalar, industrial, baseada na divisão das partes de um produto em uma linha de produção. O chapéu de palha é um item *sui generis* na medida em que se o produtor errar ele não tem como simplesmente desfazer ou trocar a parte que saiu errada, o produto com uma parte mal feita, danificada, fica comprometido.

terceira vez. Entretanto, nesse dia, algo de diferente aconteceu: ao invés de replicar com o típico incentivo dizendo que era bastante interessante etc., surpreendeu-me, mais uma vez, quando disse que a questão da diferenciação entre o artesão e o artista estava no pensamento. Explicou da seguinte forma a afirmação intrigante que havia feito, falando de si mesmo da seguinte forma:

Veja bem, eu não me considero artesão, no sentido da palavra de artesão de produção. Se alguém pudesse me considerar artesão de fazer o trabalho manual, é nesse sentido porque eu sei fazer a arte manualmente. Eu vejo o artesão no sentido daquele cara que vive de produção existe uma linha muito tênue, mas ao mesmo tempo é uma tênue que dá pra definir bem, um cara que é artesão mesmo e um cara que é artista, sabe um artista visual ele pensa diferente de artesão, o artesão não tem mentalidade de artista é totalmente diferente artesão pensa em produzir e ganhar dinheiro, ele não tem uma sensibilidade com o fazer artístico, como o artista tem, por exemplo, um cara que uma loja dessa aqui para ele tanto faz ele fazer duzentos São José trezentas Nossa Senhora comprar de outros como se fosse qualquer coisa, o ponto da história, o interessante é que o chamado artesão daqui ele por não ter uma história de um conhecimento técnico que eu também não tenho, mas que ele não tem, mas que ele trabalha mais rústico vamos dizer assim, no pensar principalmente⁸³.

Enquanto narrava o que acreditava ser a diferença essencial entre o artesão e o artista, ia exemplificando, referenciando, falando das lojas que ficam na entrada do CCMN e que vendem souvenir. Todavia, no decorrer de sua fala, Nilo apresenta uma virada: a questão entre artesão e artista não viria a ser sintetizada apenas no fator produtivo. Há algo mais crucial para Nilo, ou seja, a produção serve apenas de reflexo, que é o pensamento.

O pensamento distintivo é apresentado por Nilo como se tivesse se amparando em Lévi-Strauss (2005), como se demonstrasse que a forma de pensar artesanal ainda não estaria contaminada pelos ideais acadêmicos, representado, segundo Nilo, o que ele chamou de escolaridade ou conhecimento. É válido notar que, apesar de situar no pensamento o seu fator de divisão, há por trás disso uma racionalidade, um aparato organizacional para que funcione assim. Não posso afirmar aqui se na concepção dele a diferenciação de pensamento entre as categorias não carregariam em seu bojo certo etnocentrismo de sua parte, certo preconceito com os demais produtores, o que distinguiria a sua narrativa da ideia de Lévi-Strauss acerca da distinção entre pensamento selvagem e o científico. Em determinados momentos pareceu ser uma postura preconceituosa e distintiva e em outros não. O fato é que Nilo nunca se associou à AAPC, nunca foi membro de carteirinha, como dizem, e este fator deve ser

⁸³ Entrevista com Nilo em abril de 2011.

encarado como um indício de sua tentativa de deslocamento do grupo, ainda que reconheça sua filiação ao rústico, pois há duas formas de pensar esse rústico para ele:

O rústico do artista não tá só no fazer, o artista é rústico no pensar, no pensamento, na ideia, ele é rústico na forma de pensar e de agir. E existe uma diferença entre o artista e o artesão no sentir, porque um artista pode ter muito conhecimento e trabalhar de forma rústica, mas ele é um artista. O artesão é diferente, ele rústico no pensar, o artista é refinado, ele pensa, analisa, ele tem autocrítica é, mas o artesão ele analisa as coisas de forma superficial muito distante, às vezes você diz rapaz fala disso aqui ele não sabe explicar uma ideia sobre o que ele produz, é tudo muito longe dele. É mais uma coisa pela grita da necessidade não que o artista não tenha necessidade, mas ele tem uma necessidade. O artesão pensa de uma forma simplificada de forma superficial porque ele tem uma preocupação, que é a produção. Quando você se preocupa com a produção você não se questiona, ele não vai se preocupar com um questionamento. E o artista ele se questiona o que dá o feito do artista e isso ele pensa na questão da informação de transmitir uma mensagem no que ele faz. O artista sente sede de conhecimento, tem formação. O grau de escolaridade aí conta mesmo não tendo estudado numa universidade, escolaridade de ir atrás de conhecer. O artesão tem sede de produção e o sentido de sobreviver, o artesão ele tem sede de sobreviver⁸⁴.

A ideia apresentada por Nilo nos dois trechos supracitados, além de coincidir com a clássica dicotomia de pensamentos de Lévi-Strauss remete, ainda, e a meu ver de forma mais pungente em sua definição, a algo descrito como a distinção de uma arte de artesão para a arte do artista feita por Elias (1995), que ao mesmo tempo em que distingue os produtores de cada tipo, não os exclui, mantendo-os sob a égide da arte. O primeiro caso seria definido pelo autor através do exemplo de como era na época em que viveu Mozart, o artista-artesão aparece aí como:

Arte de artesão (com suas derivações, arte *da corte* ou *oficial*): produção de arte para um patrono pessoalmente conhecido, com *status* social muito superior ao do produtor (num gradiente íngreme de poder). Subordinação da imaginação do produtor de arte ao padrão de gosto do patrono. Arte não-especializada, mas uma função de outras atividades sociais dos consumidores (primeiramente, um aspecto do dispêndio na competição por *status*). Forte caráter social e fraco caráter individual dos produtos de arte, simbolizados pelo que chamamos de “estilo”. (ELIAS, 1995, p.135)

Com a transformação, a transição da sociedade descrita por Elias (1995), começa a surgir um novo tipo de arte, uma arte de artista que só viria a ser concretizada em sua plenitude depois do período em que Mozart viveu. Embora Elias se debruce sobre o passado europeu, é perfeitamente visível a movimentação de suas definições em narrativas como as de

⁸⁴ Ibid.

Nilo expostas acima, que são reiteradas pelas narrativas de alguns membros do CCMN. O diferencial do caso de Mozart estudado por Elias e o caso em tela está na coexistência desses dois tipos em só lugar e, na maioria das vezes, sob um indivíduo que pode vir a ser produtor de um tipo de arte ou do outro. Talvez pela transitoriedade em que se encontra Juazeiro do Norte, talvez porque este, em verdade, seja seu *ethos*. A arte de artista, que também é encontrada em Juazeiro do Norte e especificamente no CCMN, é descrita pelo autor da seguinte forma:

Arte de artista: arte criada para um mercado de compradores anônimos, mediados por agências tais como negociantes de arte, editores de música, empresários etc. Mudança na relação de poder em favor dos produtores de arte, significando que eles podem induzir o consenso público quanto a seu talento. Maior independência dos artistas a respeito do gosto artístico da sociedade, paridade social entre artista e o comprador de arte (democratização). (ELIAS, 1995, p.135).

No caso de Nilo, a transição faz parte de um contexto histórico social tal qual descrito por Elias (1995), em que a sociedade muda a sua percepção, mas o artista não reconhece o movimento de coação social que o faz ser um dos que tentam atravessar a ponte linguística entre artesanato e arte.

Para Nilo, em sua compreensão do fato, o que aconteceu foi uma transição individualizada, singular, sua, ao escolher seguir outro caminho que não o de permanecer junto aos demais no CCMN. Assim, enquanto indivíduo, adquire conhecimento e se desloca de uma categoria social e economicamente inferiorizada para uma mais valorizada. Ele não concebe em suas reflexões a rede de interdependência que a ele está ligada, sua repulsa a pertencer a uma escola, a uma coletividade como a da xilogravura tipicamente cariense ou ao grupo do CCMN, estando presente sem nunca associar-se oficialmente. Nilo tenta dissociar a sua identificação destes, acredita que seu estilo é marcante e diferente, acredita que há uma reflexão maior de sentido nas suas obras, enquanto os artesãos estariam mais preocupados com a ordem material em suas necessidades.

Entretanto, há de se fazer notar que, durante esta conversa, parei a gravação diversas vezes para que ele pudesse oferecer suas xilogravuras a um grupo de alunos do curso de Arquitetura da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) que ali estavam em visita. Isto identifica o fato de que a necessidade ainda fala alto na produção artística do local. Nilo parece personificar o típico indivíduo da fase de transição ou, para melhor definir, de coexistência, do *ethos* barroco dos produtores de arte de Juazeiro do Norte. Enquanto artista, ele tem noção da arte de maneira geral, refere-se a alguns nomes de artistas, desde os famosos reconhecidos

comumente, como Van Gogh, até artistas mais restritos ao círculo de conhecedores da arte brasileira atual, como é o caso do gravurista paulista Marcelo Grassmann. Vai além, declina histórias e teorias sobre a sua própria produção artística e faz isso de forma consciente, dando um sentido a sua obra por si só, sem a necessidade de leituras externas, questiona as suas influências. Mas, ao mesmo tempo, é mais um dos produtores de Juazeiro do Norte e sofre da labuta diária do artesão, do qual se distingue discursivamente, mas que tem que viver de sua arte e sofre do que ele mesmo intitulou como sendo a “grita da necessidade”.

Sim, remontemos Lévi-Strauss (2005), a arte de Nilo é típica da arte descrita pelo autor. Uma arte que é oriunda da razão entre o *bricoleur*, no sentido original do autor – mas que, para nós, seria melhor aplicado artesanato –, e o experto, o cientista, o artista. Esta arte seria uma produção que diametralmente manteria distância entre a ciência, representada, no caso de Nilo, pelo conhecimento das obras, autores e escolas de arte, o mito perpassado por uma religiosidade típica de Juazeiro do Norte e o artesanato. A arte seria, então, uma forma de produção material, de sobrevivência, de atender às necessidades, mas que, ao mesmo tempo, é uma forma de conhecimento.

4.3 ARTE E RELIGIÃO – REENCANTAMENTO DE MUNDO?

Tarde de quinta-feira, mercado central de Fortaleza. Cheguei no meio da tarde e meu objetivo específico naquele dia seria aferir um dos prováveis meios de escoamento das peças produzidas pelos membros do Centro Cultural Mestre Noza. Nutria a esperança de encontrar um local, um ponto de venda, um box especializado em arte e artesanato popular regional. A ideia primordial era mensurar a valoração das obras por pessoas fora desta bacia imaginária.

Os “gringos”, como comumente são chamados os turistas-compradores do exterior e o pessoal do Sul, são identificados como os compradores da arte local. É válido explanar que para os artistas do Centro Cultural Mestre Noza os turistas-compradores do Nordeste são associados aos compradores de imagens de santo e ex-votos.

Após caminhar por todos os andares e com certo desânimo constatar a falta de espaço que é dada à produção artística do Cariri num dos maiores locais de comercialização de produtos típicos, ou seja, de produtos regionais, cheguei enfim a um box ao fim do terceiro e último andar do mercado. Já a caminho dos banheiros e fora dos corredores principais encontravam-se os dois vendedores exclusivos de esculturas (não só do Cariri) e seu respectivo acervo.

Passei em direção ao banheiro e numa primeira visualização identifiquei o box com maior variedade. De frente aos boxes, encontravam-se disponibilizadas algumas esculturas grandes que, enfileiradas, não denotavam a qual dos dois pertenciam. Na volta do banheiro, entrei no de maior diversidade. Perguntei por uma imagem de Santo Antônio “estilizada”. A questão era colocada para identificar se o vendedor em questão conhecia a terminologia que comumente era empregada no Centro Cultural Mestre Noza.

Imagem 35 – Santo Antônio, autor incerto.



Fonte: Arquivo do autor.

Foi então que o vendedor de estatura magra e alta, com traços indígenas, caboclo em verdade, se dirigiu para as esculturas postas em frente ao box e pegou uma escultura longilínea, característica que tipifica a obra “estilizada” para a região do Cariri, entregou-me e disse: “Taí, é desse jeito que você tá procurando?” Afirmei com a cabeça e comecei a aprofundar a conversa perguntando-lhe: “É de Juazeiro? De quem é?” Ele olhou a estátua das mais diversas formas possíveis e constatou: “De quem é não tem dizendo não e nem eu me lembro. Mas eu acho que é de Juazeiro sim, pelo tipo, sabe?”

Após uma aproximação maior com o campo, pude constatar, por comparação, que o modo de exposição de santos realmente era originário de algumas peças produzidas em Juazeiro, comparando a imagem anterior com um Padre Cícero (imagem abaixo) que adquiri depois, feito por Everaldo, um dos principais “fazedores” de imagens do santo que trabalha no Centro Cultural Mestre Noza e que assina suas peças colocando na base suas iniciais JESF. Vi que bem poderia ser uma peça de lá, como também poderia ser uma imitação desse tipo de representação de santo tão comum em Juazeiro do Norte.

Imagem 36 – Padre Cícero de autoria de Everaldo



Fonte: Arquivo do autor.

Ele me entregou a escultura e eu repeti seu gesto como quem contempla algo, avaliando, mensurando... indaguei o preço. “É 80 conto essa daí”. Repliquei que achava caro, onde fui prontamente rebatido: “Mas rapaz isso é uma obra de arte, quem já viu obra de arte desse preço. Caro é umas que eu vendo aqui de vez em quando de 1000, 1000 e pouco... agora, essa daí tá de graça!”

Confesso que não repreendi o susto que tomei quando o vendedor disse aqueles valores. “Quanto?” O vendedor riu, dizendo que é porque depende de um monte de coisas e tem vezes que se chega a valores como esse ou maiores. Insisti para que me explicasse...

Maiores quanto? Era ele mesmo quem vendia? Foi então que me apresentei como um pesquisador da universidade que estava fazendo um estudo sobre a arte produzida em Juazeiro do Norte e que o fato de estar ali era para analisar as formas de venda, quem compra este tipo de peça fora do ambiente de produção. Pedi, então, para contar como essas coisas eram precificadas, como era que ele negociava com os artistas.

“Ah, então você vai gostar de ouvir essa. Você já ouviu falar de Cizin? Ele é de lá daquelas bandas.⁸⁵ Pois o Cizin tem obra que o pessoal que negocia consegue vender peça até por uns 2000 paus, acredita?” Questionei o porquê dessa valorização. E ele começou uma narrativa contínua, um *causo*, sobre como precificou uma obra deste mesmo artista certa vez.

“Eu nem sei dizer, as peças dele são assim meio toscas sem acabamento. Mas parece que é isso que o pessoal gosta... Pra você ter ideia teve uma vez que ele veio aqui trazendo um bicho grande parecido com esse Santo Antônio aí.” Relatou ainda que, no dia, o artista já encostou em seu Box demonstrando aperreio, querendo saber se ele não queria ficar com a peça, mas pra comprar mesmo⁸⁶.

Segundo o dono do box, Cizin chegou dizendo que se tratava de uma imagem de São Francisco e lhe havia estipulado um preço de 100 (cem) reais. Segundo meu interlocutor, o objetivo de Cizin era apenas voltar para sua cidade, no interior do Estado.

Enquanto eu conversava com ele chegou um cara branco e ficou olhando as coisas, antes de eu ir atender ainda perguntei o que é que tinha dado na cabeça dele pra ele fazer um São Francisco daquele sem passarinho nem nada. Foi aí que ele explicou que tinha tido uma raiva danada enquanto fazia o santo e que quando se fazia um santo não se podia ter raiva nem pensar em coisa ruim e que ainda tentou mais não deu pra terminar. Pois o cara que tava aqui na hora e tava só escutando pediu para ele repetir a história. Cizin repetiu e o cara se interessou pela obra. Quanto é e tal? Percebi logo que o cara não era daqui mas fiquei calado foi aí que o Cizin deu a deixa, fala com ele aí que é ele quem vende eu só faço. Dei logo o preço, 1200 reais. O cara começou a pechinchar e nos 1000. O cara saiu, voltou pegou e levou. Quando peguei no dinheiro quis dar uns 800 pro Cizin... ele não aceitou não, disse que o preço que ele tinha pedido era 100 e que só aceitava os 100, se eu consegui mais o problema era meu. Ainda insisti e não deu jeito... ele saiu só com 100. Tu acredita nisso?

⁸⁵ À luz da época eu não sabia ao certo quem era a figura de Cizin. Cizin é um artista conhecido no Cariri cearense. Apesar de ser considerado como sendo de Juazeiro do Norte, na verdade é de Aurora, Ceará. Houve um tempo em que Cizin esteve ligado à produção artística da região de Juazeiro, mas atualmente, já voltou para Aurora, onde reside com a família. A figura de Cizin como um grande artista deu-se por sua inserção em alguns trabalhos acadêmicos e porque sua obra tem sido vendida a galerias de arte em locais variados no Brasil.

⁸⁶ É comum nesse tipo de negócio de arte popular o artista deixar a sua obra em consignação e, depois que for vendida, fazer o acerto com o vendedor. Esse é o diferencial da questão contada. O artista queria não apenas vender a peça, mas queria logo o dinheiro.

Barganhei o Santo Antônio e comprei por 50,00 (cinquenta) reais. Sabia que o preço médio que se cobra num santo é de 1 (um) real por centímetro (a não ser em casos excepcionais como presépios ou outros trabalhos em miniatura de santos que demandam tempo), dessa forma não foi um mal negócio. Peguei um cartão do agora conhecido Daniel, que passou a ser meu contato numa das áreas de maior fluxo turístico e de venda de artigos regionais do Ceará, o Mercado Central.

Logo que saí, tratei de anotar os detalhes da conversa. Pensei em aproveitar a história para depois verificar a ideia de uma economia de ciclo curto, como Florence Weber (2002) observou entre comerciantes do interior da França, o que não deixa de ser. Mas a vivência com o campo me mostrou outras nuances possíveis de serem exploradas no *causo* em questão, como descreverei abaixo.

É por isso que esta narrativa, este *causo*, pode parecer descabida num subtópico que trate da religiosidade do artista. Em verdade, foi a primeira pista para um processo que acabei observando em outros artistas como Diomar das Véias. Certa vez, estava no Centro Cultural apenas observando o pessoal trabalhar, especificamente observava o comportamento de Diomar ao pintar uma obra que lhe fora encomendada.

Imagem 37 – Diomar pintando as “véias”.



Fonte: Arquivo do autor.

Diomar é um dos mais brincalhões, nunca fica por muito tempo parado, apenas trabalhando em suas obras. Normalmente, levanta, vai tirar uma brincadeira com um, com outro, com qualquer pessoa que esteja trabalhando no Centro no dia, bebe água e reclama de

fome. Passar uma manhã inteira quieto pintando? Eu ainda não o tinha visto fazer isso. Perguntei o que se passava para ele estar quieto daquele jeito e ele disse; “Rapaz eu recebi a encomenda desta obra e disse que entregava em 30 dias, segunda que vem faz 20 dias e eu quero ver se eu entrego antes do prazo. No caso aqui tem aquele negócio, eu já recebi a metade, mas não é por isso que vou fazer uma coisa de qualquer jeito”.

Diomar também é um dos artistas do Centro Cultural que mais demonstra uma visão comercial de seu trabalho, estava, sempre que podia, no Centro para manter o contato com o público. Além disso, é um dos que mais viajam para expor suas obras em feiras de artesanato. Com base nisso, dei rumo à conversa dizendo que ele fazia bem, afinal era o nome dele que estava na obra, era sua propaganda. Surpreso, fui retrucado de pronto:

Né isso não, é porque tem um pessoal que quando vende na encomenda lambuza a peça de qualquer jeito, não tem a preocupação de fazer com gosto se preocupando com cada cor que vai usar, de dar uma diferença pras outras que já fez... aí fica uma obra carregada e ele fica carregado também, as coisa começa a dar errado e ele fica sem vender por um tempo.⁸⁷

Pude constatar que em outros casos esse ascetismo também é posto em prática, como não fumar enquanto está trabalhando ou evocar uma resignação a determinada situação, como numa época sem venda o artista se vangloriar que está trabalhando desde as 7 e 30 da manhã mesmo sabendo que não é uma época boa.

Há ainda a definição pelo oposto, como num caso contado enquanto falavam de suas primeiras viagens para as feiras ocorridas em locais distantes. Intitularam, numa dessas vezes, Hamurabi Batista como sendo de “pouca fé”, pois havia desistido de ir de pau-de-arara⁸⁸ de Juazeiro para Belo Horizonte. Ele se defendeu dizendo que a cadeira de plástico que tinham lhe arrumado havia quebrado no retorno da estrada que leva pro Crato (a 11 km de distância de Juazeiro do Norte) e que, na verdade, viu que era um sinal para que não continuasse a viagem.

Não consegui deixar de comparar esses *causos* e chegar a pressupor que há na feitura da arte popular em Juazeiro um “ascetismo artístico”. Ascetismo aqui compreendido conforme a definição weberiana clássica, mas que é adjetivado pelo fazer da arte.

A ascese de onde deriva o ascetismo, etimologicamente, significa o exercício prático que leva à virtude, o termo foi apropriado por Weber (2005) no intuito da definição e

⁸⁷ Entrevista no Centro Cultural Mestre Noza com Diomar, Verino, Maurício em maio de 2009.

⁸⁸ Meio de transporte comum na região, constitui-se num caminhão de carroceria que coloca pedaços de madeira de uma extensão a outra da carroceria fazendo-os de bancos para as pessoas sentarem. Há uma cobertura de lona na carroceria que serve de proteção parcial contra o sol e a chuva.

compreensão do comportamento dos *quackers*, ascéticos religiosos de origem saxã. Weber, dessa maneira, construiu um *ethos* típico de uma linhagem de protestantes que irromperia no capitalismo, não como conhecido agora, mas um capitalismo originário. Weber o fez relacionando a religião e a economia, onde os envolvidos, ao seguirem seus preceitos morais e religiosos, acabam determinando novas formas de relações materiais a partir de um ordenamento imaterial.

O relacional se faz presente nos *causos* narrados e aqui comparados, especificamente a relação entre religião e o fazer artístico. Nessa relação pude constatar que há um conjunto de valores e normas transcendentais que são incorporados na prática da arte, algo que remonta à necessidade de pureza e resignação para atingir a virtude. A virtude da aceitação, do reconhecimento e da arte. O que impressiona nesse tipo de *causo* é que, na maior parte das vezes em que os artistas do centro dizem estar trabalhando numa obra, há *arengas* – troca de insultos e brincadeiras – entre eles. Mas há alguns momentos em que um deles se afasta e, calado, escava um pedaço de madeira até que a forma comece a aparecer. Durand (2002) diria que, nas relações sociais, os artistas parecem estar sob a égide de Dionísio e, na prática da sua produção artística, de Apolo. Como colocar duas situações contrárias dentro do mesmo ambiente? Oliveira (1983) já demonstrou como Lévi-Strauss resolveu esta situação em sociedades distintas, sistematizando a complementaridade. O que nos resta? Talvez aceitando o que intitulamos outrora de *ethos* barroco.

4.4 NA RODA DE CONVERSA

Veja por outra ainda me pegava em pensamento com as narrativas que me foram contadas, os *causos* e as prováveis formas de repetição que poderia encontrar desse comportamento de diferenciação. Uma das questões que ainda ansiava por compreender, por aprofundar a análise era a da relação entre o religioso e o artístico entre os artistas do CCMN. Buscava uma chave analítica para isso, talvez a encontraria na teoria do dom (MAUSS, 2005), onde minhas questões primordiais, que giravam em torno da relação entre o interesse e desinteresse, fossem iluminadas.

O caso de Diomar, a ideia de que a peça trabalhada, a obra em construção se tornaria “carregada” na sua constituição se o indivíduo nutrisse uma má vontade na feitura, desencadeando uma série de eventualidades como, por exemplo, a falta de vendas. Esse tipo de situação remete ao que o próprio Mauss (2005) descreve e analisa apoiando-se no conceito de retorno ao lar de origem, observado por Hertz em sua obra etnográfica:

Compreende-se logicamente, nesse sistema de ideias, que seja preciso retribuir a outrem o que na realidade é parcela de sua natureza e substância; pois, aceitar alguma coisa de alguém é aceitar algo de sua essência espiritual, de sua alma; a conservação dessa coisa seria perigosa e mortal, e não simplesmente porque seria ilícita, mas também porque essa coisa que vem da pessoa, não apenas moralmente, mas física e espiritualmente, essa essência, esse alimento, esses bens, móveis ou imóveis, essas mulheres ou esses descendentes, esses ritos ou essas comunhões, têm poder mágico e religioso sobre nós. Enfim, a coisa dada não é uma coisa inerte. Animada, geralmente individualizada, ela tende a retornar ao que Hertz chamava seu “lar de origem”, ou a produzir, para o clã e o solo do qual surgiu, um equivalente que a substitua. (p. 200).

Há uma vasta obra que atualmente, em Antropologia principalmente, busca uma saída para esta chave analítica da economia do dom. Em Juazeiro, há, nesse sentido, a obra etnográfica de Campos (2005, 2006), que, numa tentativa de encontrar uma compreensão para o movimento Ave de Jesus, busca nas categorias de penitência, misericórdia e caridade uma sociabilidade típica de Juazeiro do Norte.

Para Campos (2005), seguindo a tradição da antropologia da vida cotidiana, o grupo Ave de Jesus em sua prática cotidiana revela uma situação em que a penitência e a caridade são vividas de forma diferenciada, remontando aos tempos bíblicos. A autora ainda identifica este comportamento como uma das pedras de toque do tipo de prática católica de Juazeiro, que segue este mesmo princípio, isto constituiria um *ethos* para autora.

Essa religiosidade, esse *ethos*, segundo Campos (2005), caracteriza-se por um movimento em que os romeiros que vão ao Juazeiro do Norte, por acreditar que ali é o local “escolhido”, acabam ficando, é como se houvesse, através da religiosidade popular, uma força centrípeta, algo que cada vez mais os impele ao centro, ao interior deste espaço de sociabilidade. Uma busca para dentro, de interiorização na cidade: “Os romeiros que para lá se movem caracterizam o que Segato (1999a) descreve como um processo inacabado de interiorização, de busca voltada para dentro” (p. 157).

O *ethos* que permeia os romeiros é o que está no território; estar ali faz o modo de vida daqueles indivíduos ser da forma que é “Simultaneamente, essa forma de expressão religiosa parece ter estreita relação com a promoção de um *ethos* corporificado no lugar, que se torna para muitos uma maneira de viver” (p. 170). A autora abrange suas análises e conclusões acerca do grupo que estudou e o faz universalizando o *ethos* da penitência que havia identificado como sendo o valor informativo e formativo de toda a sociabilidade construída em Juazeiro do Norte, como se percebe em sua passagem a seguir:

E isso, acredito, significa que a estética e o modo de vida local sejam infundidos numa moralidade particular no sentido de que não é necessário ser um penitente para sustentar o valor dessas práticas sociais de fundo religioso. Desse modo, entendo que a mendicância não é apenas parte da penitência, mas, na verdade, um aspecto central do cenário cultural do Juazeiro do Norte. (CAMPOS, 2007, p. 222).

Porém, meus dados contradizem essa generalização. Contrariam a afirmação dada pela autora, haja vista ter presenciado a indignação de Everaldo quando lhe fizeram a proposta de R\$ 0,40 por peça e a de Verino sobre as placas que lhe encomendaram e ofereceram uma “mixaria”, segundo ele, que ainda completou dizendo “O pessoal pensa que artesão é pedinte?”

São essas contradições entre o que foi dito e que é visto, entre o que dizem os artesãos e artistas e o que depois desdizem que servem de alavancas enriquecedoras das entrevistas e conversas feitas. Uma vez dito algo, pode-se voltar ao assunto um tempo depois e, aos poucos, a lírica e a poética vão desvanecendo. Isso se dá principalmente quando se está em situação de conversa em que um indivíduo desmente o outro, em que as falas são negociadas entre eles até chegarem ao que acreditam ser uma posição mais próxima da realidade do fato.

Seguindo as orientações de Becker (2008) e seu método de pesquisa de campo, um interacionismo simbólico não determinista, voltei à história de Cizin algum tempo depois das observações de campo acima descritas. Becker, em sua diferenciação de pesquisa de campo, sugere que a melhor forma de se chegar a uma percepção própria do indivíduo sem o ruído originário do viés do pesquisador é fazer as pessoas, os sujeitos estudados, falarem entre em si enquanto são inquiridos sobre algo, uma conversa que tire a situação do formalismo da entrevista e permita que discutam, levantando categorias lógicas de suas vivências ao defenderem seus pontos de vista.

Segui este princípio e logrei surpresas positivas. Acredito que a partir desse momento a pesquisa tenha dado uma guinada na compreensão de algumas situações de campo. Entretanto, é mister discorrer sobre a chegada a este ponto crucial.

Num dia de quinta-feira, no mês de setembro, em prévias para as eleições para governador e passada mais uma fase dos festejos e romarias religiosos da cidade⁸⁹, como os

⁸⁹ O calendário de eventos de Juazeiro do Norte traz as seguintes romarias: Santos Reis, que ocorre no dia 06 de janeiro; a romaria de São Sebastião, em 20 de janeiro e a de São Francisco, em 04 de outubro. As mais importantes, as que atraem mais gente são: a romaria das Candeias do dia 02 de fevereiro, a romaria do nascimento do Padre Cícero, no dia 24 de março, e a do seu falecimento em 20 de julho, a romaria de Nossa Senhora das Dores, em 15 de setembro e, por fim a romaria de Finados, em 02 de novembro.

próprios artistas se referiam, eu estava de bobeira⁹⁰ no CCMN, numa manhã fresca, pouco típica para época, fazia sol, mas não calor, havia uma brisa branda que junto com a sombra dos tamarindeiros e fraco movimento de visitantes convidavam aos ali presentes a ficar de bobeira também.

No dia anterior, Everaldo, especialista em feituças de Padres Cícero, recebera uma encomenda de duas pequenas peças de 30 centímetros para uma faculdade privada da região. Ao ligar para o CCMN, a secretária responsável pelas prendas para dois professores visitantes inquiriu o preço pelo telefone. A companheira de um dos artistas que estava por lá e atendeu foi perguntar a Everaldo, que respondeu simplesmente 40 cada. Um minuto depois ela volta sorrindo e replica para Everaldo se era quarenta centavos. Everaldo sorriu e perguntou se se tratava de uma brincadeira no que foi logo negado o que o fez mudar seu semblante e dizer em tom sério: “É quarenta reais se eles pedirem mais de cinco aí eu converso o preço”.

Quando voltou, a mulher já perguntou sobre o prazo, sobre a possibilidade de entregar duas na manhã seguinte por volta das nove horas, o preço tinha sido aceito. Everaldo havia acabado de concluir uma peça e confirmou que podiam ir buscar que as obras estariam lá esperando. Já era 17 horas e Everaldo começou a machadar uma madeira. Perguntei se daria tempo e ele logo disse: “Quando tá acertado sempre dá tempo né não? Tem conta pra pagar”. Sorriu e continuou o trabalho. Às 17:30h naquele dia fui embora, a maioria dos artistas já havia parado estavam guardando seu material e Everaldo continuava lá.

Everaldo é conhecido entre os artistas por sua personalidade forte, não é raro ouvir histórias de brigas suas em bebedeiras, inclusive com a polícia ou com policiais a paisana que tentam impor-se mediante sua profissão. Relatou-me uma vez, com orgulho, que um policial a paisana numa festa lhe empurrou em meio a uma discussão e disse-lhe que era da polícia para que ele tivesse respeito, em suas palavras: “Ora aí foi que eu parti pra cima mesmo, dei uns murro e me atraquei no pescoço do fi de uma égua!”

É comum ouvi-lo contar estes causos sorrindo e fazendo os outros sorrir. As narrativas quase nunca combinam com seu estereótipo magro, de estatura média e um sorriso sempre no rosto. Mas há sempre testemunhas de seus casos. O caso do policial contado acima foi testemunhado por Diomar que vaticinou ser verdade e disse: “Não me meti por que sabia que ele iria se sair dessa, não era a primeira vez... isso né flor que se cheire não, de besta só têm cara!”

⁹⁰ Para o vocabulário local, que acredito estender-se a maior parte do estado do Ceará, a pessoa está “de bobeira” quando não está fazendo nada de importante nenhum trabalho ou algo de mais útil está conversando sem pretensões.

Sorrindo Everaldo contou que se tiver “tomado umas” aí ele se transforma. E continuou:

Né minha mentira não, teve uma vez que eu e Deley fomo pro um açude ali pra banda de Caririagu passamo o dia bebendo aí quando a gente resolveu ir embora pra outra festa que tava tendo aqui compramo uma garrafa de cachaça com os últimos conto que nós tinha e acunhemo na moto. Ora num deu noutra esse filho da mãe perdeu o controle numa curva lá e agente caiu. Eu me lasquei todo daqui até (**mostrando a altura do ombro**) o pé mas num deixei a garrafa cair e quebrar e ele saiu rasgando a cara no chão de preto fico bem branquim na hora. Quando eu me levantei meio tonto que eu olhei todo arrebetado e procurei por ele só vi a gemedeira cheguei perto ai vi que ele só tava lascado comecei a rir e mostrei que tinha salvado a garrafa abri lavamos os ferimentos com a cachaça bebemos umas duas doses *montamo* na moto de novo e *fomo simbora*. (Grifos nossos).

Aproveitei o momento de descontração e utilizei o truque que Becker (2008) preconizara para o campo, anteriormente explanado. Lancei na roda de *causos* o caso supracitado de Cizin. Ora, Cizin é membro da AAPC mesmo que um pouco afastado. Os presentes sabiam de quem se tratava e lhes contei a história de Cizin, relatado anteriormente, sem dizer-lhes a maneira como interpretei, de maneira religiosa.

Num primeiro momento referenciam uns aos outros de quem Cizin se tratava. Foi quando Diomar gritou, sorrindo, que aquilo era uma mentira. Verino partiu em defesa dizendo que este tipo de atitude era típico dele. Deley completou a informação dizendo que era mais ou menos verídica a informação e explicou, sem esperar que lhe interpelasse, informando que se ele desse um preço numa peça e o vendedor obtivesse um valor muito superior sobre ela ele não falava nada, ao contrário de alguns que iam reclamar e chorar dizendo que foi roubado pelo CCMN ou pelo vendedor quem quer que este seja. Diomar não demora muito a interpelar a opinião de Deley, “Pois é, agora vai dizer que num caso desse ele não ia falar nada... Menino aquilo ali é como qualquer um de nós gosta de dinheiro...”

Aos poucos Diomar foi revelando uma imagem de Cizin que não havia até então sido mostrada a mim. A imagem de um homem que, como qualquer um dos artesãos ali presentes, gosta de tomar cachaça, de brincar com os outros e de lucrar o máximo possível em sua produção. Diomar ainda narrou de como Cizin havia se comportado depois que conseguiu “arrumar” um comprador fiel, no caso, Newton Freitas, dono da Oboé Financeira, patrono de alguns artistas através da galeria de arte que pertence à financeira. Segundo Diomar, Cizin ligava e pedia adiantamentos para obras que ainda ia fazer, bebia o dinheiro, depois ligava pedindo mais.

Nada próximo ao ideal ascético construído em cima do *causo* que me foi contado. Em verdade, podemos até, em uma tentativa de encaixe teórico-empírico, inferir que o ascetismo estaria presente apenas no momento de produção da peça, entretanto seria muito difícil empreender tal análise, na medida em que o fato ocorrido, se não vulgarizado, não valorizaria a peça. O ascetismo ideal está, na verdade, no olhar dos de fora, dos visitantes, dos compradores. Isto ficou claro nesta roda de *causos* daquela sexta à tarde.

4.5 NÓ NA MADEIRA – RESTRIÇÕES E PRÉ-COMPROMISSOS

Num dia de semana ameno, estava no Centro observando o pessoal trabalhar, uns tratavam a madeira e outros pintavam. Alguns poucos estavam parados conversando e contando piadas, aliás, havia poucas pessoas nesse dia, era final de mês e a sensação que paira entre os membros nessa época é que o mês já deu o que tinha de dar e há contas em casa para sanar, se já estiverem pagas é hora de reduzir o ritmo, se não conseguiu saná-las até o momento é preciso correr atrás, vender alguma peça fora ou fazer algum serviço em qualquer outra área. As áreas que os homens recorrem mais frequentemente são as que envolvem a construção civil, pois o setor está aquecido e paga bem, além da possibilidade de conseguir uma vaga sem muito esforço. E, o mais importante, não precisa de vínculo, ser diarista é comum neste setor. Dentre as mulheres, comumente nunca trabalham no CCMN e, em casa, fazem sempre outras atividades que não especificamente a prática artesanal.

E foi neste dia em que vi uma cena que me surpreendeu. Deley estava próximo a Diomar e Everaldo. Trabalhavam cada um em momentos diferentes de suas peças. Diomar pintava uma *véia*, sua peça típica; Everaldo, habilmente com uma faquinha, dava forma a um Padre Cícero, uma encomenda precisava estar com três prontas pela manhã e estava ainda na segunda peça. O dinheiro serviria para pagar a conta de luz, como depois, no dia seguinte, vim a constatar quando insinuei o uso na noite de sexta e ele me mostrou a conta de energia de sua casa.

E Deley? O havia visto acabar de concluir uma Nossa Senhora da Conceição, mas já tomava nas mãos uma peça de madeira para começar uma próxima imagem. Outra Nossa Senhora da Conceição. Não estava prestando atenção a Deley, estava vendo Diomar compor as cores e buscava ver se ele tinha um padrão. Diomar costuma dizer que nunca repetiu uma cor, o que na verdade não ocorre, e eu buscava compreender porque ele utilizava esse argumento, se havia algum padrão na mistura da paleta de cores ou não, era só aleatória e uma preferência não consciente o levava às cores vivas e próximas umas das outras. Laranja,

amarelo, verde. A observação foi abruptamente interrompida, bem como o trabalho dos demais, com uma palavra pronunciada em alto e bom som, mas pausadamente, *merda!* Diomar não se conteve e começou a rir. Everaldo se aproximou de Deley – autor do grito – acompanhei e não entendi num primeiro momento o que poderia ter motivado a reação.

Deley segurava um pedaço de madeira com uma das mãos e um machado na outra. Havia ainda um pedaço de madeira de pé, no chão, como se Deley houvesse partido a madeira ao meio. O que havia de diferente naquela cena tão cotidiana? Olhando percebi apenas uma parte diferente no pedaço de madeira, uma parte mais escura, ao centro e quase na sua base.

Imagem 38 – Encontrando os nós da madeira



Fonte: Arquivo do autor.

Por curiosidade, perguntei o que ele estava fazendo, e me respondeu se tratar de uma Nossa Senhora, Diomar que estava ao meu lado interpelou sugerindo que continuasse o que estava fazendo, mas desse uma aproveitada naquele pedaço fazendo uma Nossa Senhora dentro de uma gruta, o que o permitiria retirar o nó da madeira. O nó era a parte mais escura e não serve para esculpir, pois quebra, racha. Diomar falou de forma mais incisiva ao ver o pedaço de madeira mais de perto: “Faz tipo um presépio ou então passa pra ele que ele faz um padre Cícero com isso”, disse isto apontando para Everaldo que estava ao seu lado.

Em face dessa situação, desdobrei a questão das restrições que o nó apresenta ao caso em tela e pude relacionar as seguintes questões: Que restrições a troca da madeira de lei pela umburana, uma madeira mais maleável, trouxe para o grupo de artesãos? Houve um aumento no número de artesãos? Diminuição do tamanho das peças? Aumento na produção? Aumento no valor comercial da obra? E o valor estético da obra sofreu alguma modificação? Enfim, em que medida esta mudança de restrição, devido ao tipo de madeira, mudou a compreensão do grupo do ser artista ou artesão e o que é artesanato ou arte.

Carvalho (1996) já havia encontrado esta abertura numa entrevista com Nilo, xilogravurista e escultor, o artista diz ao autor;

Mas a madeira melhor para corte, para polimento é a umburana, que tem também um lado criativo. Por exemplo, nós não temos condições de conseguir cedro em tronco, louro canela em tronco e outras madeiras que servem para escultura em tronco. Então a única madeira que nós temos acesso em tronco e que serve para escultura é a umburana. E ela tem a questão das formas, umburana tem deformações, elas dão muitas possibilidades de você criar em cima. (p. 167).

Por partes, podemos ir de encontro às questões feitas de maneira objetiva uma a uma. O primeiro fato constatado é que não houve um aumento no número de artesãos com a mudança no tipo de madeira utilizada, isto significa dizer que: nem a facilidade que a matéria-prima passou a ter para os artistas, nem a facilidade de trabalhar com uma madeira mais maleável que exige menos destreza dos iniciantes influenciou no crescimento do número de artesãos. Não há uma relação direta, ao menos que eu tenha percebido, na dinâmica entre número de pessoas que trabalham com a arte e o artesanato e o tipo de madeira. Essa relação, a dinâmica de aumento ou diminuição no número de artesãos, existe sim com a situação econômica da cidade e com a educação, que são preponderantes na imersão ou não de um indivíduo neste meio.

Quanto à volumetria, à dimensão da peça, constatamos que há uma mudança, uma diminuição de tamanho das peças produzidas com madeiras diferentes. Entretanto, os fatores que influenciam esta modificação são variados e não pode ser atribuída à mudança de tipo de madeira como fator preponderante. Há certas situações que influenciaram. Um desses casos é o aumento de fluxo de turistas que vão a Juazeiro do Norte de avião. Esse meio de transporte viabilizou uma valorização da produção, um aumento das vendas, mas, em contrapartida, exigiu que a maior parte da produção fosse feita para locais pequenos, tornando viável seu transporte e acomodação em apartamentos.

Tendo as obras reduzido de tamanho, o valor cobrado em uma obra de umburana passa a ser inferior ao que poderia ser cobrado numa madeira de cedro, fazendo com que realmente a produção quantitativa de peças aumente no CCMN. Verino, certa vez, afirmou o seguinte sobre esta relação:

Quando vem uma tora de cedro a gente procura fazer uma obra grande e bonita, porque não é sempre que aprece, quando aprece... aí já viu o cara passa mais tempo e acaba sendo mais caro, quando é de umburana a gente tem que fazer mais para poder ganhar o que ganha no cedro.

Este aumento também se dá para compensar a diminuição do valor comercial unitário da obra, que diminuiu. Entretanto as obras acabam tendo um valor agregado maior, têm sido mais valorizadas quer seja como obra de arte ou arte decoração. O valor estético da obra sofreu alguma modificação na transição da matéria-prima? As “deformações” da umburana são, em muitos casos, consideradas possibilidades criativas para os artistas. Além do exposto na entrevista de Nilo a Carvalho (1996), há outros relatos que corroboram o fato de que algumas dificuldades, situações inusitadas ou restrições acabam sendo utilizadas pelos artistas em seu favor. É o caso de Gilberto, que, certa vez, narrando uma conversa com um cliente, disse que respondeu ao indivíduo quando ele lhe perguntou, “O que é que você tá fazendo aí? Eu não tô fazendo, eu tô desmanchando, tô desmanchando o que a natureza fez⁹¹”.

O aproveitamento das restrições naturais é, segundo Bastide (1979), encontrado na própria história de desenvolvimento da arte. O autor cita o exemplo da escultura em seus primórdios para exemplificar como as coações da matéria-prima interferem na produção do artista. Segundo ele:

Quanto à *escultura*, seria produto dos “trocadilhos” da natureza. Uma lasca de osso tem uma trincadura que faz com que se assemelhe, com o auxílio de um pouco de imaginação, a uma cabeça de equídeo, e a trincadura é completada pela gravação das narinas, da boca, de um olho. [...] (BASTIDE, 1979, p. 51).

A restrição pode partir do próprio indivíduo e não da natureza ou da sua época, como relata Elias (1995), dizendo que: “A transição da arte de artesão para a arte de artista é, portanto, característica de um deslocamento civilizador: o produtor de arte passa a depender mais de sua auto-restrição pessoal, controlando e canalizando sua fantasia artística.” (p. 136).

Isto não impede que as restrições sejam impostas externamente em alguns casos, como no CCMN, em que, no processo de encomenda, o cliente diz o que quer e o artista executa.

⁹¹ Entrevista com Gilberto em abril de 2011.

Nesse caso, o artista abandona a madeira quando o nó aparece, coloca de lado, entretanto, não joga fora: a madeira com o nó é colocada à parte enquanto o artista termina a encomenda, quando o faz, volta à madeira com o nó e dá a ela um movimento diferente, como me afirmou certa vez Zé Celestino:

Se eu tenho um nó na madeira eu aproveito aquele nó, porque a peça popular é o único trabalho que você trabalhar com qualquer coisa, qualquer tipo de madeira, inventa na hora faz outro tipo de peça bota outro movimento. Agora se é encomendada você coloca o pedaço de pau ali de lado não é refugando depois você volta. Eu não refugo de maneira nenhuma.⁹²

Além dessas restrições de materiais utilizados e a que é imposta por alguém externamente, como um cliente que encomendou ou um curador interessado em montar uma exposição, há as que são autoimpostas. A mais visível e a mais comum de ser observada são as convenções que são restrições efetivadas de diversas formas pelo grupo de pares, como regras e normas entre outros instrumentos. Celestino ao ser perguntado sobre o uso de máquinas, quanto a trabalhar com motor, só admite no ato da serragem da madeira, não quer nada que seja elétrico no seu processo de produção.

Estas convenções, nós podemos intitular de um conjunto de regras de organização compartilhadas por um grupo específico de indivíduos de uma determinada área, numa síntese do que fora apresentado por Becker (2008). A grande questão da convenção apresentada por Becker é que ele pressupõe algumas atitudes racionais, intencionais e conhecidas pelos indivíduos de uma determinada área para que se possa ter uma compreensão da mesma. É o que ocorre para que o autor conceba a ideia de mundo das artes, um compartilhamento ou intenção, mesmo dos que não produzem a obra em si, mas que fazem parte de seu ciclo de produção e compartilham ou contribuem na construção das convenções da obra.

Sobre as convenções, Elster (2009) corrobora, ao afirmar que: “Entretanto, tais *invenções* de restrições possam não ser comuns, a *escolha* de se sujeitar a uma convenção artística é de fato muito comum. [...] um artista pode escolher ser restrito ao trabalhar em um gênero com regras e normas definidas por convenções.” (p. 249).

Este caso é uma perfeita analogia para o trabalho limiar praticado pelos artistas do CCMN. Quando inquiridos se utilizavam algum maquinário na concepção e execução de suas obras, eles diziam que, no máximo, usavam um serra quando o tronco estava muito grande e, no mais, era tudo feito a mão. Por que isso? Segundo Zé Celestino, a utilização de qualquer

⁹² Entrevista realizada em maio de 2011.

outro material que não fossem os manuais já utilizados, descaracterizaria a obra típica de Juazeiro do Norte.

Há outros exemplos numa dimensão histórica e menos local dessas convenções como as descritas. No caso das artes visuais, da pintura, as convenções regulam não só as formas como também, em muitos casos, os temas. São temáticas específicas de uma época ou mesmo com a criação de alguns elementos com significados próprios para a compreensão de uma temática artística, como ocorreu no Alto Renascimento ou no Cubismo respectivamente.

A forma do grupo como o aqui analisado de desenvolver tais convenções e comportamentos restritivos, segundo Elster (2009, p. 251), pode ser oriunda de duas frentes, uma social e outra interna, já que:

[...] a convenção obviamente tem algo a ver com as expectativas de outros artistas e do público. Há duas maneiras de ver a questão. Em uma visão, as convenções artísticas são como normas sociais – regras não-instrumentais de comportamento mantidas pelas sanções que outros impõem sobre os violadores. Em uma outra visão, as convenções são como equilíbrios de coordenação – dispositivos úteis mas arbitrários, semelhantes à regra de dirigir do lado direito das ruas.

Tais convenções são intituladas por Elster (2009) como restrições suaves, pois são menos coativas e podem ser corrompidas. É nesse momento que se percebe que a ideia de convenção no autor é diferente da de Becker (2008), pois para Elster as restrições podem ser consideradas rígidas ou fracas:

Uma distinção é básica entre as *restrições rígidas* e as restrições suaves ou *convenções*. Restrições rígidas são restrições formais, materiais, técnicas ou financeiras sobre a seleção e combinação das unidades constituintes de uma dada mídia. Convenções, como a palavra indica, são restrições que constituem um gênero específico, tal como o soneto ou a sinfonia clássica. (ELSTER, 2009, p. 242).

A última é a que mais interessa na análise desta pesquisa e, portanto, doravante vamos nos debruçar apenas sobre as restrições rígidas, conforme a definição dada por Elster (2009), assim não utilizaremos mais a palavra *convenção*, como concebida por Becker (2008), isto dá um norte mais definido à análise, quer seja metodológico ou teoricamente.

A primeira coisa que se deve compreender é que as restrições podem ser benéficas ou ruins ao artista, ou seja, pode limitá-lo ou beneficiar sua produção. A falta total de matéria-prima é uma restrição ruim ou negativa. Mas, o que importa na análise que propomos é mais centrado na ação criativa artística e na consideração do grupo do que pode ser arte ou não.

Isso seria o correspondente às restrições benéficas e pode ser até mesmo a limitação de opções, como numa regra onde menos vale mais e ainda beneficiar a produção do artista.

Para Elster (2009) há dois tipos de restrições benéficas: a primeira delas ele chama de *restrições incidentais*. O autor diz que, nesse caso, as restrições incidentais podem ser definidas pelo benefício esperado pelo indivíduo, como uma aposta, um risco escolhido por ele e por mais ninguém, como fazer determinado tema dentro de uma categoria maior, como uma opção por um determinado tema de escultura, como o faz Verino, que só produz São Jorge.

A segunda é intitulada de *restrições essenciais* e também podem ser definidas como um fenômeno de autorrestrrição ou de pré-compromisso. Nesse outro caso, Elster diz que podem ser definidas pelo benefício que de fato fornecem ao indivíduo, como pertencer ao CCMN pode favorecer as vendas de um artista em Juazeiro do Norte ou o formato que dará a uma obra, se grande ou pequeno. Depois de escolher o tamanho da obra, o artista terá que desenvolver sua produção naquele espaço. Grosso modo, esta seria menos incisiva que a restrição incidental exposta anteriormente.

No caso específico de um processo de produção de uma obra de arte, há duas etapas que envolvem a escolha de restrições. A primeira diz respeito à escolha das restrições em si e, a segunda, às escolhas dentro das próprias restrições. Como se fossem níveis restritivos a serem cada vez mais aprofundados, as restrições e restrições internas às próprias restrições estão interligadas e se influenciam mutuamente. Um exemplo disso é, após o indivíduo escolher fazer parte de um grupo, como o CCMN, ele escolhe uma tipologia – madeira, xilogravura, entre outras – e, dentro da tipologia, escolhe uma temática, religiosa, naturalista etc.

Posicionar-se, fazer escolhas, é para o produtor de arte uma forma de maximizar o valor artístico, pertencer a um tipo mais valorizado, como o caso visto no CCMN e anteriormente mostrado da valoração das esculturas em madeira em relação a outras tipologias do local. Assim, retomamos a ideia de Elster (2009) de que: “O processo de criação artística é guiado pela meta de *maximizar o valor estético sob restrições* [...] a criatividade é a habilidade de ter sucesso nessa empreitada” (p. 254).

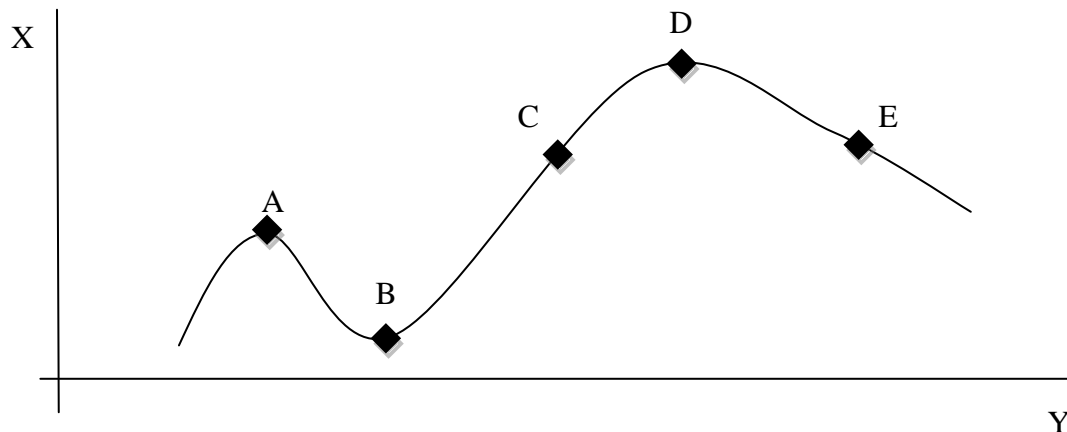
Ou seja, para Elster (2009), a maximização de valor estético corresponde a uma maximização do artístico e ele é obtido na superação de restrições observadas pelos pares. O que leva a valorar o trabalho de um artista como diferente ou mais valioso em relação aos demais é a capacidade de utilizar essas restrições que são conhecidas e compartilhadas e

construídas socialmente a seu favor. Como os artistas fazem isso? Elster (2009, p. 256) aponta um caminho, afirmando que:

Outra evidência é a prática comum dos artistas de experimentar com pequenas variações até “acertarem”. A seleção natural – o paradigma de um processo que tende a produzir máximos locais – opera exatamente desse modo, filtrando pequenas mutações sucessivas até que é alcançado um estado em que qualquer mutação factível a mais diminuiria a aptidão reprodutiva.

Assim, essas pequenas variações almejam levar o artista ao máximo local, pois, como já dito, o intuito é atingir uma máxima valoração, mas, pertencendo a uma tipologia específica, o artista só consegue atingir o seu máximo valorativo localmente. A ideia de um máximo local pode ser visualizada através da figura abaixo, uma curva do valor artístico proposta por Elster. Adequando a curva a esta análise podemos atribuir a cada um dos pontos uma determinada tipologia, característica da produção do CCMN. Assim sendo, o eixo X representa o valor estético, o eixo Y é uma medida quantitativa das obras de arte:

Figura 2 - Curva de valor artístico de Elster.



Fonte: Elster (2009, p.258)

Adequando essa propositura à realidade da pesquisa, poderíamos conceber que os pontos representariam tipologias distintas trabalhadas no CCMN. Assim, o ponto A seria uma imagem de santo, enquanto o ponto D seria o que os artistas locais consideram esculturas, já que são máximos locais. O ponto D também é o máximo global dentre as obras de arte produzidas em Juazeiro do Norte.

Numa perspectiva elsteriana, a obra de arte A pode ser considerada uma “obra-prima menor”: é uma obra-prima por ser um máximo local e é menor por ser de um nível mais

abaixo do que a considerada como máximo global, que é D. Elster (2009) explica essa situação de menor ou maior com o seguinte exemplo de que: “Todo gênero pode de fato ser menor, tal como o romance policial e, ainda assim, pode haver dentro dele algumas obras-primas.” (p. 258).

Assim é como se disséssemos, apenas como um exemplo, sem juízo de valor fatídico, que a obra de Abraão Batista é uma obra-prima maior do cordel e por isso é um máximo local. Mas o máximo global seria a obra de Manoel Graciano, que dentre as tipologias de madeira ali existentes atualmente é considerada como uma obra-prima maior e entre os diversos artistas que compõe o CCMN é considerada como a grande obra-prima, portanto, um máximo global.

Há ainda na variação das tipologias as que são consideradas insuficientes ou excessivamente desenvolvidas, como o ponto C e o ponto E. Elster caracteriza tais pontos como sendo “obras-primas imperfeitas”. Umas ainda não atingiram um processo de ruptura tal que a levasse a ser considerada de fato como uma obra-prima maior. Um exemplo é Chiquim, neto de Manoel Graciano, que desenvolve suas obras na tipologia e temática iguais às do avô, mas não é valorizado como este. Uma pequena ruptura poderia lançar a obra de Chiquim a um patamar de obra-prima maior. É como se Chiquim não tivesse inovado, rompido o suficientemente com as restrições que lhe foram impostas ou escolheu. Rompidas, diga-se de passagem, apenas ao ponto de continuar a ser reconhecido dentro das convenções do CCMN, mas o suficiente para tornar sua obra singular. O artista representa o ponto E na medida em que é excessivamente similar à obra do avô. Falta-lhe, aos moldes analíticos de Elster (2009, p. 280), o que poderia ser considerado como originalidade, já que: “[...] uma obra de arte pode ser chamada original se for qualitativamente inovadora em algum sentido, rompendo com convenções existentes e talvez introduzindo algumas novas”.

No outro ponto, contrário a atitude de Chiquim, há a defesa consciente da ruptura com as restrições feita de uma forma que traga resultados positivos ao trabalho do artista, este caso é narrado por Celestino ao falar de suas influências e como foi diferenciando seu trabalho:

João Pintado, Manoel Lopes, teve outros que eu não cheguei a conversar, mas eu vi eles trabalhar e as características do artesão de Juazeiro era ser mais grosseiro uma coisinha, mas os artesãos que vão aparecendo eles vão mudando uma coisinha principalmente no acabamento⁹³.

Tais inovações podem ser realizadas através do improvisado, como no caso de um nó na madeira, que faz o projeto inicial ser abandonado e o artista procura dar outro movimento à

⁹³ Entrevista realizada em maio de 2011.

obra que contorne o nó encontrado, mas para que tais improvisações sejam bem sucedidas e reconhecidas como algo grande para os demais é necessário que:

As improvisações bem sucedidas são adotadas permanentemente e transformadas em restrições para as novas, até que no fim reste muito pouca liberdade. [...] Contudo, um solo esculpido pode dar a mais alta qualidade (**a uma música**). Em tais casos, o ato de criação é disseminado ao longo do tempo em vez de concentrado em alguns minutos. (ELSTER, 2009, p. 320, grifo nosso).

O autor, nesse ponto, levanta uma ideia muito cara para o caso em tela: a defesa musical da teoria das restrições ora apresentada que pode ser, em analogia, transposta para o caso do CCMN. Elster (2009) cita o caso de Dizzy Gillespie, músico renomado na história do jazz, que quando cometia um erro dizia fazer questão de fazê-lo bem alto para que pensassem que não foi um erro, pois, se assim o fosse, o músico estaria tímido; outro truque é repetir o erro para que soe como intencional.

O inverso dessa propositura funciona bem ao estilo da maioria das peças que são produzidas no CCMN. Isto está representado no fazer uma coisa menos apurada ou errônea conscientemente e repetir o mesmo tipo de erro ou estilo menos apurado como uma forma de valorização de si próprio. Um exemplo é o que foi contado por Zé Celestino quando afirma que não pode desenvolver todo seu potencial, toda a sua técnica em detalhes de suas obras mais recentes, pois, se o fizesse isso, as pessoas não reconheceriam a obra como sua.

A postura de Zé Celestino vai de encontro à constatação de Elster (2009) de que as restrições, por mais rígidas que sejam, às vezes, até aparentemente irracionais, podem tratar-se de escolhas dos indivíduos em relação à sociedade em que está inserido. Para o autor:

[...] as restrições rígidas são geralmente escolhidas ao invés de impostas por forças exteriores. Se pintores decidem usar uma tela pequena ou dispensar as cores, normalmente o fazem com um propósito artístico específico e não para atender às expectativas de um público. Em contraste, a aparente livre escolha de se submeter a uma convenção pode ser experimentada subjetivamente como uma necessidade. Até certo ponto, restrições suaves desse tipo podem ter um efeito liberador. Entretanto, como observado anteriormente, as convenções dentro de um dado gênero muitas vezes acumulam-se com o passar do tempo. O mecanismo principal parece ser que os mestres do gênero são tomados como modelos normativos, de forma que sua obra acrescenta restrições extras às que eles mesmos enfrentam. (p.336)

Em face ao que foi dito, é perceptível que a natureza, o meio, em que estão inseridos esses artistas foi essencial para sua aceitação enquanto artistas, transitando do *status* de artesão para o de artista. Tal transição se deu de maneira consciente e os artesãos e artistas

envolvidos têm uma autoconsciência de seu trabalho e nos fatores que influenciam na recepção de sua obra como uma obra-prima maior, como o caso de Zé Celestino exposto acima.

O grau de autoconsciência da sua produção o faz manter um controle na valoração e aceitação de sua arte. Logo, esse grau de autoconsciência é um fator limiar no posicionamento da obra dentro do CCMN. Por isso, para muitos artistas locais é incompreensível que algumas obras sejam consideradas como “máximos locais” e se fizerem obras como as que assim são consideradas, é muito pouco provável atingirem o seu valor econômico ou mesmo estético. Como Zé Celestino, há outros, como a concepção que Mestre Noza tinha da assinatura da obra para estar de acordo com uma convenção de autoria da arte e isso foi passado a Zé Celestino, mas isso é assunto para o próximo tópico.

4.6 ASSINATURA E VALOR

Há momentos que marcam a estadia no campo de um pesquisador: creio eu que todos que vivenciaram a situação de estar num campo em pesquisa, vivenciaram esse momento. O meu momento foi uma conversa com Zé Celestino em sua residência de infância, casa em que voltou a morar, como ele mesmo disse, “depois de velho”. Ali as lembranças de Zé Celestino misturavam-se com suas coisas, alguns livros, três deles onde aparecem fotos de trabalhos seus. Um altar, um “padim” e um terço pendurado no pescoço. Terço de promessa, como foi mostrado em sua biografia anteriormente.

Chegando à casa de seu Zé Celestino, sentamo-nos e com a conversa já adiantada perguntei-lhe se havia conhecido mestre Noza, sua resposta afirmativa não esperou outra interrogação e passou a falar de sua vivência com Noza. Zé Celestino estava começando e Noza já era um artesão respeitado entre os muitos de Juazeiro do Norte na época. Segundo Zé Celestino, uma coisa lhe marcou e marcou em sua obra. Certa vez, Noza pegou uma obra de Celestino e elogiou, disse que estava muito boa, mas ele precisava aprender uma coisa: “Você tem que assinar suas peças”.

Zé Celestino toma em suas mãos um operário que estava fazendo e mostra onde Noza indicou que ele colocasse sua assinatura, na parte de trás da escultura, na base. Não embaixo como o pessoal faz por aí. Tem que ser num canto onde as pessoas vejam, mas não atrapalhe a visão da obra, coisa que, segundo Zé Celestino, ocorreria inevitavelmente se colocasse na parte da frente, mas a pessoa podia virar a base e aí assinatura estaria na frente, já que suas obras normalmente são de encaixes.

Mas por quê? Nem sequer cheguei a perguntar-lhe e ele já proferiu sua justificativa: “[...] aí as pessoas começam a lhe conhecer e aí depois lhe reconhecessem pelo tipo de obra que você faz. Depois que você é conhecido, a assinatura dá um valor a mais na obra, o pessoal paga um dinheirinho a mais né?, dizia-me Zé Celestino”.

Imagem 39 – Banda Cabaçal, obra de Zé Celestino.



Fonte: Arquivo do autor.

Outros fatores ainda colaboraram para que eu começasse a pensar a questão da assinatura como um ponto de análise dentro desta pesquisa. Dentre tais fatores, uma afirmação de Nilo, dada em uma entrevista a Carvalho (1999, p. 197):

Recentemente, nós demos uma oficina de gravura na Chapada e eu fui observar a exposição e notei que alguns alunos, claro, com a falta ainda de conhecimento nessa área, ultrapassavam a questão da estética nessa assinatura e eu frisei para eles: vocês tem que obedecer este espaço, procurem colocar direitinho a cidade, reduzam a letra, se a letra tiver grande diminuam a letra, pra caber no espaço...

Tal discurso me chamou a atenção por ter constatado em uma entrevista dada por Nilo a mim, passados mais de 12 anos da entrevista que havia concedido a Carvalho, a perspectiva da assinatura deste artista (Nilo) havia mudado por completo. Na entrevista mais recente que me concedeu, Nilo narra uma origem histórica da assinatura nas obras de xilogravura:

O que acontece da não assinatura dessas gravuras foi que no decorrer do meu trabalho como xilógrafo realmente muitos trabalhos meus são assinados na matriz, isso foi uma proposta inclusiva na época, desde que eu comecei a fazer a xilogravura, era passado que a gente deveria fazer a assinatura na matriz (*tábua de madeira que serve de molde de impressão da xilogravura*). Fiz na época uma oficina com Stênio Diniz na antiga associação da AMAR (Associação dos Artistas e Amigos da Arte), comecei em 89, vai mais de 22 de luta nesse trabalho. Mas eu sempre procurava ver e estudar o trabalho de outros artistas, e como eu nunca fui daquela coisa sempre naquela cegueira do regional, mas sempre transitei entre o regional e um trabalho diferenciado, solto então que eu comecei a ver e estudar. Isso foi implantado na escola de Juazeiro dentro de uma identificação do artista, que no caso os xilógrafos antigos não se consideravam artistas, mas simples artesãos, no caso de Valderedo Gonçalves que era o gráfico da Lira Nordestina e ele foi o primeiro a assinar as matrizes Valderedo Gonçalves e chegava a colocar Crato-Ceará, como ele colocava nas matrizes dele. Isso era uma coisa que acontecia muito com os gravadores da antiga como **uma forma de identificação do trabalho de cada**, se você analisar este tipo de iniciativa dos gravadores das antigas da década de 50, 60 isso foi sendo passado para os artistas da terceira geração os mais antigos como Stênio Diniz e Abraão Batista, que utilizam da mesma técnica de assinar a matriz. Até hoje se você for ver o Abraão assina a matriz. O que aconteceu comigo, eu fui vendo os artistas de outra região e vi que não era uma obrigação do artista assinar a matriz, porque é interessante se notar que é uma coisa que pode parecer nova para aqui, para artistas como, vamos dizer como Valderedo da década de 60, mas se você for olhar os gravadores antigos, no caso Direy (?), ele assinava as gravura que fazia.⁹⁴ (Grifo nosso)

No trecho acima, Nilo demonstra que para ele a assinatura da obra é uma coisa típica de uma geração de xilogravuristas da região do Cariri cearense. Partindo dessa concepção, Nilo desenvolve a ideia de realizar uma ruptura, uma distinção que possivelmente valorizaria sua obra, que então seria reconhecida e identificada pelo seu traço, por seu estilo, e a assinatura chegaria a intervir no estilo que lhe é particular, ligando a outros xilogravuristas, como fica claro na passagem que segue:

O que pra mim pesou foi que quando você coloca uma assinatura você interfere no trabalho, mesmo que você não queira. É uma marca sua, eu acho que de certa forma agiu de forma positiva no meu trabalho, quando você via Nilo, olha aquela gravura é do Nilo, aquela gravura é do Nilo de tanto isso se repetir esse nome dentro de uma matriz isso causou uma identificação de um trabalho e as gravuras aqui de Juazeiro tem uma particularidade, mesmo você tendo hoje em dias uns 10 gravadores na ativa, quando você começa a olhar você percebe que a gravura de um é diferente da dos outros, existe uma diferença... Queria marcar meu estilo e num certo momento... Não que eu não assine uma gravura, se você me pedir, *Nilo eu quero que você faça uma xilogravura e assine pra mim* aí eu faço. Não vejo problema, só que na minha produção normal, e principalmente na produção que foge do dito

⁹⁴ Entrevista ocorrida em fevereiro de 2011.

popular, não mais do dito regional, eu já não quero meu nome interferindo na matriz, na gravura, porque aí eu acho que já não ajuda, quando eu vendo uma gravura pra alguém, mesmo que eu não assine essa gravura, se ele conhece meu trabalho ele vai identificar, o meu desenho, pelo próprio corte, minha temática, meu estilo, ele vai identificar. Eu quero uma espécie de implantação de meu estilo de trabalho que mesmo que ele veja de longe ele diga este trabalho é do Nilo.⁹⁵

O não uso da assinatura em sua obra é uma forma de pôr o receptor/cliente em contato direto com o que produz, deixando o argumento de venda de pertencer a Juazeiro do Norte ou Crato de lado. A ideia de Nilo é a de que sua obra seja deslocada do local de produção, se universalize, passe a ser considerada uma obra de arte, que, por mais que esteja ligada a suas origens regionais enquanto xilogravura, não seja considerada popular, o que aproximaria mais sua produção do que poderia ser considerado como artesanal. Assim, Nilo continua seu argumento:

Eu acho que isso é bom, não vai tirar mérito e eu acho que a assinatura não daria um valor maior pois ela esta ligada a uma coisa que é o regionalismo. Remete a escola de Juazeiro ao tradicionalismo, eu não sou um artista que segue uma linha regionalista eu não quero ficar preso ao regionalismo. Por exemplo, tem um artista lá em Fortaleza que assina João Pedro do Juazeiro eu acho isso forçar a barra, como eu acharia horrível se eu fosse lá pra fora e colocasse Nilo do Juazeiro. Eu quero que alguém compre meu trabalho pelo que ele é e não por que eu sou daqui, como se fizesse um tipo de merchandising e comprasse porque eu sou daqui, como se Juazeiro fosse uma marca.⁹⁶

A questão da não assinatura como é narrada por Nilo é um índice no processo de artificialização, que é tão valorativo quanto assinar a obra. Heinich (2008a) demonstra que no processo de construção da definição do que é arte há várias estratégias alternativas às convenções que são definidas na área de produção de uma determinada obra e o autor pode se valer dessas estratégias para auferir um valor diferenciado à sua obra. Segundo a autora:

Assim, a falta de assinatura ou o jogo ambíguo com a sua presença lá diz respeito, obviamente, não a um processo de des-artificalização da arte: ao contrário, reflete a liberdade que confere uma artificialização tão bem sucedida que os praticantes desta atividade podem dar-se ao luxo de brincar com as convenções mais constitutivas⁹⁷. (HEINICH, 2008a, p. 101, tradução nossa).

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Ibid. Idem.

⁹⁷ Ainsi l'absence de signature ou le jeu ambigu avec sa présence n'y relèvent-ils évidemment pas d'un processus de « désartification » des arts plastiques : bien au contraire, elle témoigne de la liberté que peut conférer une artification si réussie que les praticiens de cette activité peuvent se permettre de jouer avec ses conventions les plus constitutives.

A mudança na perspectiva que Nilo tem sobre a questão da assinatura também sofre variações de acordo com a tipologia em que está trabalhando. Se, por um lado, ele tenta se desvencilhar da assinatura nas suas gravuras, por outro, quando se trata de suas esculturas a assinatura aparece até em dois locais diferentes. A sua lógica da identificação segue um trajeto sempre em busca da singularidade. Se na gravura este já considera sua produção o suficientemente distinta para que o reconheçam pelo seu estilo, pela sua talha, no caso da escultura é diferente, quer seja pelo número de pessoas que trabalham com esta tipologia, quer seja por querer dissociar de outros escultores que trabalham em Juazeiro, que sofreram a mesma influência, fazendo sua marca em forma de assinatura, como o próprio narra o processo:

Agora na escultura não, o que acontece com minha escultura é diferente, ela tem que ter a marca. Na escultura eu quero que tenha minha assinatura. Tem escultura que tem assinatura minha em dois cantos, tem pessoas que eu tive influência de outros artistas e não fica explícito porque eu assino por baixo, a gravura não é, na gravura é de cara. [...] Se eu fizer uma escultura minha e não assinar provavelmente alguém vai conhecer, mas eu tenho essa preocupação porque eu tenho a influência de outros artistas, então quero identificar colocar minha marca. Agora tem certas instituições que exigem, recentemente uma me exigiu, aí eu faço numa boa, não brigo com ninguém ao ponto de não assinar. Eu podia botar pé no bucho e dizer não assino e acabou-se. Quando há necessidade de assinar eu assino, porque é referência para outros aí eu faço, mas eu vou tirando isso. Eu vou tirando. Se o artista ousar um pouco não vai tirar mérito dele, existe uma certa rotulação, **os xilógrafos de Juazeiro Norte** e isso aconteceu muito principalmente na época do professor Gilmar de Carvalho na década de 90⁹⁸. (Grifo nosso)

Retomando em sua fala a lembrança do professor Gilmar de Carvalho⁹⁹, aproveitei para fomentar sua conversa no sentido de falar um pouco mais da influência deste junto aos gravuristas de Juazeiro. Isto se deu principalmente pelo fato demonstrado acima de sua perspectiva ter mudado da época em que Gilmar de Carvalho esteve junto aos gravuristas realizando sua pesquisa da tese de doutorado para a atualidade. Ao perguntar o que queria dizer com “na época de Gilmar de Carvalho”, Nilo disse:

Ele chegou junto, a gravura neste tempo tava mais ou menos parada e ele chegou junto, fez umas exposições, todas as exposições eram coletivas a formação dessa escola a escola de xilogravura de Juazeiro, e era sempre

⁹⁸ Entrevista ocorrida em fevereiro de 2011.

⁹⁹ Gilmar de Carvalho é professor do curso de graduação e pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará. Sua tese de doutoramento foi uma análise semiótica da produção de xilogravuras do Cariri cearense. É um dos mais profícuos pesquisadores de cultura popular do nordeste do Brasil. Além destas qualificações profissionais o professor Gilmar de Carvalho é reconhecidamente um dos maiores incentivadores da produção artístico popular e artesanal do interior do estado de Ceará.

coletivo, mas tinha que assinar as matrizes e tinha o negócio que tinha que montar e se reunir. Pro tipo de artista que nem eu que faz um percurso diferenciado eu vi que o negócio não era bem isso. Ah! o rapazinho de Juazeiro é daquele grupo de Juazeiro que o professor Gilmar promoveu, e eu como escultor devido a não trilhar o caminho do regionalismo na escultura fui passando para a gravura.¹⁰⁰

Apesar de no início desta pesquisa ter em mente trabalhar outras paragens ainda não saturadas na análise da prática artística, o convívio com o campo mostrou ser inevitável o confronto com a questão da assinatura, que motiva toda uma análise posterior à obra inaugural desta área, ou seja, Foucault (2002; 2005) e perpassa a obra atual de alguns especialistas no assunto, como Heinich e sua ideia de que a assinatura é um índice de artificação.

Antes de continuar a fazer qualquer incursão nesse tema, é necessário fazer uma breve referência ao tipo de assinatura proposta para a análise. Essa assinatura é aquela materializada, onde uma pessoa grava seu nome numa obra, ou algo que o identifique, como as iniciais comumente usadas nas obras de artesanato. Não que esteja dispensada a importância da assinatura que se confunde com o estilo ou técnica de cada autor. Não. O talhado bruto, feito na madeira por Cizin, que dá a impressão de uma peça inacabada, continuará a identificar suas obras aonde quer que vá, as cores e animais feitos por Manoel Graciano, as figuras oníricas e mitológicas de Nilo etc. Tudo isso identifica a obra destes artistas tanto quanto a pincelada de Van Gogh ou os traços geometrizados de Picasso. Entretanto, nos centraremos sob a primeira descrição de assinatura. Trata-se aqui da assinatura física, que se finda na obra, que não é reproduzível, a não ser sob pena de perder autenticidade.

Heinich (2008) sistematizou o que seriam as principais questões que envolvem esse tipo de assinatura. A maioria delas diz respeito ao fator condicionante de pensá-la como indicativo de arte que nos traz, ou seja: há obra de arte sem assinatura? Há algum artista que não assine suas obras? E mais, há obras de arte, assim intituladas, apenas pela existência da assinatura?

Esse último desdobramento alimentou as obras de arte intituladas *ready made*, tendo como seu baluarte Duchamp em suas instalações de objetos comuns, que não foram feitos pelo artista, em museus e com sua assinatura, propondo que isso se bastasse para que tais objetos fossem considerados de valor artístico e estético.

¹⁰⁰ Entrevista ocorrida em fevereiro de 2011.

No caso do CCMN, há uma obra, existe um produto feito com intuito artístico e há um aproveitamento da obra de maneira diversa. Suponhamos o caso que me foi relatado uma vez que, dentre os membros, há um que pega peças que não são suas no depósito, dá um polimento para ficar parecendo nova e assina, vendendo então como se sua obra fosse. Nesse caso, segundo o informante do fato, acontece sim uma valorização, posto que o artista que assinou já goza de certo prestígio, tendo suas obras mais expostas e por estar sempre presente no Centro.

Em ambos os casos, quer seja o caso Duchamp ou o do CCMN, a questão da assinatura é uma questão de legitimação, que advém de uma dominação específica da área, onde alguns são autorizados a produzir e outros não o valor artístico para uma obra. Mudam, com esta atitude, a própria natureza da peça. No caso Duchamp a mais célebre transformação se deu na exposição de um mictório como obra de arte; no caso do CCMN a mudança se dá na transição entre o que deve ser considerado como arte e o que deve ser considerado como artesanato.

Remonta aos primórdios da pintura realizada pelas academias de belas artes, dos tempos das artes de ofícios, que artistas se reuniam em oficinas e corporações de ofício para realizar a produção de quadros e esculturas e o mais conhecido assinava a obra coletiva. É a utilização da assinatura como um valor de referência para o que é artístico.

No CCMN o caso é recente. Não consegui remontar a quem iniciou o processo, contudo obtive a informação de que Mestre Noza já utilizava esse tipo de comportamento de referência, a assinatura para tornar seu nome conhecido fora de Juazeiro do Norte. Foi ele quem incentivou muitos artesãos e artistas de sua época a assinar os trabalhos como forma de valorização e reconhecimento, como afirmou Zé Celestino, ele próprio ouviu este conselho do Mestre Noza.

Isso significa dizer que, no decorrer da história da arte em Juazeiro do Norte, há uma consciência do uso da assinatura na valorização, para fazer-se pertencer a um grupo ou para dissociar a imagem do grupo, como nos mostrou Nilo. Mas a assinatura não é o único tipo de valorização. Há outros fatores que são levados em consideração tanto pelos produtores de arte como por seu público.

O estilo é um dos fatores que levam a uma valorização ou desvalorização, dependendo do caso. Outro fator é a não utilização de maquinaria, tintas, entre outras coisas que poderiam interferir na contemplação da obra. Enfim, são variadas as características levadas em conta para a análise da valorização ou desvalorização de uma obra. Entretanto, podemos dividir essa diversidade de fatores em duas categorias de tipo de valorização: econômica e estética.

4.6.1 O valor econômico e o valor estético

A obra é indissociável do artista, de seu autor. Ela pode tanto perpetuar o autor como desaparecer com a sua morte, numa situação em que a morte deste último significa o esquecimento da primeira, da obra de arte. É na história de um que o outro se realiza. Noza e até mesmo o afastamento de Manoel Graciano (por sua idade avançada e problemas de saúde) são exemplos de como esses artistas vão se perdendo enquanto referência para os demais e o seu valor de venda.

Ora, na morte de um desses artistas sua produção para e uma das características desse tipo de obra é a não revenda, pois não funcionam como um investimento já que não têm valor de revenda. O seu valor está todo contido e gasto apenas no primeiro e único ato de compra, ali seu valor atinge o potencial máximo de valorização.

Outra questão a ser enfrentada quanto ao valor da obra é que a identificação do valor de uma obra é uma coisa, e definir o quanto ela vale, é outra completamente diferente. É nesse ponto que se pode chegar à consideração feita por Abraão de que todos têm seu valor, sua forma de trabalhar, o estilo que os diferencia uns dos outros e valoriza a produção do CCMN no coletivo. Mas definir o quanto vale uma obra produzida por um dos membros é outra coisa totalmente diferente, pois há alguns que são admirados entre seus pares e não conseguem lograr êxito nem no mercado, nem fora de Juazeiro do Norte.

Distinguir entre o valor econômico da obra e o valor puramente estético, artístico por si só, cria uma situação de dubiedade na sua valorização. Como considerá-la? A partir de que prisma? Seria a distinção de valor econômico e valor cultural um índice na distinção de posição entre artista e artesão? Apoiado nas considerações de Zé Celestino ao dizer que se pode cobrar um pouco mais quando algo que se cria é considerado arte, como exemplificou com suas esculturas, creio que sim seria a resposta adequada para a última questão.

Celestino ainda corrobora com uma ideia diferente da que é comumente utilizada no CCMN. O que faz a peça mais valiosa, mais cara é o detalhe, o acabamento e não seu tamanho. Muitas vezes no tempo em que estive no CCMN vi negociações serem feitas fixando o valor pela dimensão da imagem, da escultura. Vi esse tipo de lógica sendo utilizado mais pelos próprios artistas do que pelos compradores na hora de precificar uma peça. É uma forma de ter noção e de não variar tanto o preço quando se trata de obras semelhantes, este caso é recorrente entre os que produzem principalmente imagens de santo.

Uma exceção na prática entre os santeiros é Gilberto. Ele narrou que, certa vez, um cliente, um turista, havia se aproximado dele enquanto terminava uma Nossa Senhora. O

turista lhe perguntou quanto custava e ele respondeu que era 150 reais. Segundo Gilberto, quase imediatamente o homem retrucou dizendo que uma obra daquele tamanho ele pagaria 50 reais. Bem ao seu estilo Gilberto respondeu: “Não meu patrão, não precisa gastar isso tudo não. Vamo fazer o seguinte, eu te dou um pedaço de pau desse e digo ao senhor como é que faz e aí o senhor não gasta é nada! Te dou a madeira e ainda te ensino¹⁰¹”.

Este que parece ser um problema típico da produção do tipo de arte do CCMN, na verdade é uma temática cara à área da economia criativa. O paradoxo que se cria na valorização de um mercado físico da obra de arte, que viabiliza a determinação do preço econômico e o mercado de ideias que é criado com a arte (THROSBY, 2010), qual o valor de uma obra diferente dentre a enorme quantidade que é produzida mensalmente no CCMN? Eis uma questão que os produtores locais tentam responder para si mesmos.

Há ainda uma forma de definir o valor das obras e da arte de um determinado lugar, este se dá através do Estado que institucionaliza o que é válido e qual o tipo de produção que pode ser considerado uma obra de valor. O Estado, através de políticas públicas, intervém fomentando uma valorização, associando essas obras ao turismo ou ao patrimônio imaterial, entre outras ferramentas de tentativa de valorização. Assim, dentro da agenda pública, a política cultural vem desenvolvendo papéis diretos e indiretos na governamentalidade, na gestão político-governamental, pois quem ganha com essa intervenção não são apenas os artistas e artesãos envolvidos na valorização de sua produção, mas o próprio ente político que se vê fortalecido interna e externamente.

Há papéis exercidos pelo Estado que vão desde o protecionismo, no tombamento entre outras técnicas, até a sua inclusão na formação de mercados culturais com o intuito de gerar riqueza sociopolítica regional. Ambos os casos já estiveram à margem de instituir-se através da prefeitura no CCMN. Aliás, é mister lembrar que a iniciativa estadual de alocação de um prédio para a instalação do CCMN gerido pela AAPC é, num primeiro momento, uma forma de geração de renda simultaneamente escamoteada sob um forte protecionismo.

Apesar de ter mudado, como vemos no caso da migração de discussões épicas na academia como as do *Atlas de Artesanato no Cariri*, que encarava as obras produzidas em Juazeiro do Norte como um artesanato a ser preservado e defendido da extinção, ainda hoje há uma dubiedade de como tratar a cultura através da política.

Isso pode ser remetido ao desenvolvimento dos mercados globais, que imprime uma pauta de valorização de culturas locais e tem propiciado competição entre empreendedores de

¹⁰¹ Entrevista realizada no mês de abril de 2011

maneira geral que veem na cultura um mercado em crescimento e os indivíduos que não são profissionais da área cultural/artística, mas pelas receitas auferidas na área, através de incentivos e editais, bem como as receitas futuras que a área pode gerar, acabam se envolvendo com a produção artística e cultural sem necessariamente comprometer-se com o valor estético em si (PRICE, 2007).

A ideia geral desse argumento, defendido normalmente pelos autores que se dedicam ao estudo da economia criativa, é de que a economia, através das indústrias culturais, permitiu que a cultura fosse vista com outros olhos pelos responsáveis políticos. Tal fato catapultou, segundo Throsby (2010), a política cultural de seu lugar do passado num viés protecionista, de conservação das tradições e lança para o futuro com um novo olhar, dando-lhe maior espaço na esfera pública como uma política articulada com o desenvolvimento local e a geração de renda e divisas para o estado. Não é o caso objetivado nesta pesquisa, mas essa nova propositura leva a um desenvolvimento cultural sustentável, interessante de ser mensurado para ter a real noção da contribuição da cultura para as receitas estatais e a contrapartida estatal para a produção artística, levado a uma valorização do CCMN, como a dos produtos religiosos de Juazeiro do Norte.

Ainda segundo Throsby (2010), há critérios que podem discernir o valor de uma obra de arte, um bem cultural ou serviço cultural. O primeiro é que pessoas valorizam a arte só porque a arte existe, uma valoração de cunho protecionista. Segundo, é o valor de opção: as pessoas desejam e renovam o desejo de consumir um produto cultural. Terceiro, é o legado, a ideia de que o bem cultural deve ser passado para as gerações futuras, mais uma vez remetendo ao valor de preservação de tradições e identidades locais em meio à globalização de consumo e condutas. Tal divisão potencializa a ideia de valor cultural, principalmente de um lugar como CCMN, que perpassa as três divisões supracitadas.

Há neste tipo de divisão do valor a ideia de que a cultura pode ter dois mercados envolvidos: de um lado, a questão material e, de outro, o valor estético e simbólico construído por um mercado de ideias. Ambos são interligados, já que os valores não são independentes, tão pouco se deixam fixar facilmente pela lente da subjetividade estética ou pelo preço praticado economicamente. Esta indefinição leva a uma proposição universalista de que tudo é considerado arte e que todos os envolvidos na cadeia produtiva da arte podem intitular-se como artistas.

Isso se dá como Becker (2008) analisa seu conceito de mundo da arte. Para ele, devem ser considerados no trabalho artístico todos envolvidos na cadeia produtiva e, só assim, seria

possível compreender a arte. A visão de Becker é focada na interação entre esses agentes estéticos e econômicos, se assim podemos definir.

Essa perspectiva merece algumas precauções e para distinguir entre os que de fato produzem e como se pode valorizar, de maneira mais coerente, os artistas e os que participam da cadeia de maneira estritamente econômica, Throsby (2010) faz uma distinção nos agentes da seguinte maneira:

Muitas pessoas na comunidade estão envolvidas em atividades artísticas. Assim, num primeiro momento para a coleta de dados, é necessário distinguir entre a prática artística profissional e a amadora [...] O uso de um critério financeiro é inadequado como um discriminador exclusivo destes tipos de prática, por causa dos vários trabalhos mantidos entre alguns artistas e porque alguns destes, que são profissionais, podem receber pouca ou nenhuma remuneração por períodos de tempo significativos em suas vidas profissionais¹⁰². (p.218, tradução nossa)

Toda essa discussão é para demonstrar que, embora a produção artística do CCMN esteja voltada, orientada, para um público de fora de Juazeiro do Norte, e que com isso seja fomentada uma autonomização do CCMN em relação ao comércio gerado pelas romarias da cidade e possa parecer que é um atraso para os produtores desse tipo de arte e artesanato produzir como uma reserva identitária da cidade, só é possível ver a valorização desses produtos analisados e a sua concepção com obras de arte se forem compreendidas em sua interligação com as demais áreas da economia local, como uma parte do grande produto que é a cidade de Juazeiro do Norte e o cariri cearense.

¹⁰² Many people in the community are engaged in artistic activity; thus as a first step in data collection it is necessary to distinguish between professional and amateur practice.[...] The use of a financial criterion is inadequate as a sole discriminator, because of multiple job-holding amongst artists and because some professional artists may receive little or no remuneration over significant time periods in their working lives.

5 CODA

Conclusão é uma palavra que soa definitiva. Esta pesquisa trata de um processo, de um contínuo que não finda com o término da pesquisa. É a partir dessa ideia que a ideia de *Coda* seria melhor aplicada à situação do fechamento da pesquisa ora apresentada. *Coda* é a seção com que se termina uma música. Nessa seção, o compositor ou arranjador poderá ou não utilizar ideias musicais já apresentadas ao longo da composição¹⁰³. Fazendo uma conversão para seu uso nesta pesquisa, é o final de uma pesquisa de aproximadamente três anos e meio.

A primeira busca empreendida nesta pesquisa se deu na tentativa de ampliar a discussão proveniente de questões teóricas geradas em leituras concomitantes à experiência de campo. Nessa aproximação com o empírico que se percebe lacunas em teorias consagradas, bem como se vislumbra a possibilidade de um contributo para a área de uma pesquisa realizada no interior do Ceará.

A primeira contribuição é de que o *ethos* artístico do CCMN pode ser considerado uma sinédoque do *ethos* juazeirense. Um *ethos* conciliador. Um *ethos* que foi trabalhado pelo Padre Cícero, como foi mostrado no capítulo sobre a formação histórico social de Juazeiro, em sua tentativa de amenizar as disputas políticas e econômicas entre o Crato e Juazeiro do Norte, em sua conciliação entre os nativos e os que vinham de fora da cidade de Juazeiro do Norte, os adventícios, entre o trabalho e a religiosidade fervorosa, entre o clima inóspito e o crescimento econômico polarizador de Juazeiro do Norte, conciliação entre fé e política entre as coisas de Deus e as coisas dos homens. Assim, na atualidade Juazeiro do Norte e seu povo são conciliadores. Informados por este *ethos* que ajudou a erigir a cidade conciliam arte e artesanato, desenvolvimento e tradição, fé e economia, futuro e passado. Conciliação, esta seria a definição que melhor se enquadraria a esse *ethos*. Conciliam as categorias em mutação e não excluem uma ou outra.

A mudança de uma concepção de artesanato e de arte, entre outros fatores, remonta ao desenvolvimento de uma classe média local e regional. Aos poucos, os artesãos passam a se definir, em alguns momentos, como artistas para tentar lucrar mais, vender suas obras por um preço mais elevado e trabalhar menos, agregar valor, pois querem consumir como a classe média, querem ter bens de consumo e de *status*, como motocicletas, eletrônicos e roupas. O alargamento, ou mesmo, se não for demasiado determinístico, o nascimento, da classe média nas últimas três décadas propiciou o desenvolvimento de um comportamento artístico específico que também pode ser lançado para fora das fronteiras cidadinas.

¹⁰³ Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Coda_%28m%C3%BAAsica%29>

Como na cidade em transição, entre os fundamentos religiosos e rústicos do passado e um presente de mudanças rápidas na construção civil, educação, comunicação, entre outras coisas. Os artistas ainda não se identificam fixamente com qualquer das categorias aqui expostas – artesãos ou artistas; às vezes, valem-se das duas categorias. E vão além: usam à sua conveniência (se os clientes valorizam o artesanato dizem-se artesãos e vice-versa) e demonstram que essa transição nada mais é do que o retrato da sociedade em que vivem – uma sociedade múltipla que se permite (senão busca) o desenvolvimento e centraliza em aspectos de desenvolvimento a região. Assim é o Juazeiro desses anos. Uma sinergia entre a estrutura (a sociedade) e seus agentes (os artistas) numa situação quase oposta ao que Elias (1995) mostrou em sua visão de Mozart, em que o artista vivia sob um *ethos* artístico diferenciado, para não dizer conflitivo, do que predominava na sociedade e época em que viveu.

Juazeiro que se permite ter prédios que concorram com os da capital do Estado, com mais de 20 andares, com shoppings e revendas de carros de toda ordem, desde os nacionais aos mais luxuosos importados. Uma cidade centralizadora, sendo polo comercial da região, e que perpassa sua influência em cinco estados. Uma cidade comercial. Comércio de pequenas coisas que vão do produto de beleza às joias. Comércio forte de produtos para a construção civil. Comércio dos shoppings e suas lojas âncoras trazidas além de Araripe ou mesmo do além mar.

Assim também são os artistas do CCMN: capazes de fazer comércio com galerias de arte e pessoas do exterior, que expõem em feiras de artesanatos, mas também se encontram em exposições de museus, focam num público iniciado em artes, compram pela internet ou se perdem nas cores ao visitar o CCMN, mas não abandonam o público alvo que ainda os veem como artesãos e, às vezes, não querem nada além de uma placa com o nome do sítio.

O primeiro momento da criação artística em Juazeiro do Norte era um momento que estava muito próximo de uma função numa solidariedade mecânica: dar aos indivíduos que ali chegaram uma função social, que justificasse sua estadia e trouxesse uma sensação de pertencimento ao resto do grupo.

O processo de individualização que acomete à sociedade juazeirense, num desenvolvimento típico capitalista, desdobra-se sobre o artesanato e faz com este vá aos poucos se transformando em arte. Um processo de individualização marcado pela evolução econômica das indústrias e de posto de trabalhos que não dependem de um grupo, como era o caso da agricultura ou das manufaturas, que por tanto tempo foram as fontes de renda dos que ali residiam. Um processo observado pelo aumento de transportes individuais, como

motocicletas e carros, pelo aumento do número de prédios de apartamentos e o afastamento das moradias e alguns negócios do centro da cidade, local de grande fluxo de pessoas, como o que foi mostrado na contraposição entre a cidade de Juazeiro do Norte, há cem anos, em seu início e a sua situação atual. Há um reflexo desse processo sobre a produção do CCMN. Alguns de seus membros colocam-se ao lado da produção individual, onde o indivíduo trabalha só, assina e tenta se diferenciar da produção de seus pares, como produção de arte. Em contrapartida, veem a produção coletiva, do grupo, sem uma diferenciação individual entre as obras como artesanal. Fazem isso valorizando economicamente o primeiro tipo de produção, a individual-artística, em detrimento desta última, coletivo-artesanal.

Assim, o antigo artesão reclama seu lugar na divisão social do trabalho complexa, quer diferenciar-se sendo tratado e visto como artista. Para tanto, são construídas algumas divisões sociais que classificariam os dignos de serem considerados como artistas e os que não estariam à altura da titulação. Tal fato fora mostrado no capítulo sobre quem faz parte do CCMN através da análise dos critérios de cadastramento e as relações que se traçam entre esses critérios e a divisão de bens socialmente produzidos, quer sejam econômicos ou simbólicos.

A primeira instituição que obedece a essa divisão social de mundo é representada pela divisão entre quem pertence ou não ao CCMN e a AAPC - Juazeiro do Norte; os que pertencem estão adiante de quem não pertence na busca da legitimação artística. Vê-se, entretanto, que só o pertencimento não basta para ser considerado automaticamente artista, antes é necessário querer. Há alguns membros que não têm o intuito de serem reconhecidos como tal e preferem se situar como artesãos. Entretanto, há outros que o querem e não conseguem esse respaldo, essa legitimação, por partes de seus pares principalmente, mas não só, como também não conseguem uma legitimação mais fácil fora do Centro Cultural Mestre Noza.

Esse fato realiza uma nova divisão social que se dá através de instituições sociais que já são entendidas como divisoras de mundo, o gênero, a idade, o local em que vivem, entre outras instituições típicas desta situação de pesquisa, como é o caso da tipologia, compreendida aqui como o tipo de material utilizado para a produção da obra e que servem como índice para os membros do CCMN para definir quem é escultor (artista) e quem é artesão.

Percebe-se ao fim deste trabalho de pesquisa que no espaço social, incluindo seu ambiente físico e o grupo que o constitui, o Centro Cultural Mestre Noza, em Juazeiro do Norte no Ceará, não há uma transição completa entre o artesanato e a arte, ou de objetos

quaisquer em arte, como um processo de artifização típico encontrado na literatura sociológica. Há mais uma conciliação entre as posições artesanato e arte, que, num primeiro momento e pelo senso comum, até mesmo de alguns dos membros do CCMN envolvidos nesta pesquisa, como no discurso de Gilberto e alguns outros, que tendem a colocar arte e artesanato, artista e artesão, como relacionalmente hierarquizados, colocando a arte como algo superior à produção artesanal, mas aprofundando a pesquisa sobre a temática é que podemos perceber que mesmo entre os que superficialmente defendem esta relação desigual, em algum momento há um argumento conciliador. Dessa conciliação surge uma artifização *sui generis* do *locus* e grupo pesquisado. Diferente das formas de artifização outrora descritas por autores da sociologia da arte, essa artifização depende da permanência de seu oposto, a não-arte, no mesmo *locus* e, por vezes, no mesmo indivíduo para que a arte possa ser reconhecida, pois é dessa dubiedade e desse tráfego entre arte ou artesanato, agregando histórias ou estórias às suas obras ou deixando à livre interpretação do cliente, que os membros do CCMN valorizam suas obras.

Creio que a identificação e exposição de como o processo de artifização, ou seja, da constituição de algo como obra de arte da forma diferenciada como ocorre no Centro Cultural Mestre Noza em Juazeiro do Norte, com coações estéticas e não estéticas, coações exteriores e autocoações seja o grande contributo desta pesquisa, pois remete a novas formas de perceber este processo sem recorrer a modelos eurocêntricos da percepção de arte.

Este processo de artifização, especial e singular, é orientado pelo *ethos* barroco, conciliador, que informa e baliza as relações sociais em Juazeiro do Norte. Um processo que seria mais compreendido se intitulado de artificador, fazendo uma analogia ao processo civilizador. Tal analogia, como foi demonstrada na Introdução, se dá através da relação teórico-metodológica entre os conceitos, conforme movimentado pelos seus principais autores, Elias e Heinich.

Ao assumir esta relação entre o processo civilizador e a artifização enquanto um processo artificador, percebe-se que não só os fatores de coação estéticos, inerentes ao espaço social de produção da arte, como suas regras e mercados, são importantes na definição de quem é artista ou o que é arte, bem como abre o campo de possibilidades de compreensão dos elementos de coação não estéticos, como o desenvolvimento econômico da cidade que passou de uma cidade em que sua maior fonte de renda era a agricultura e o artesanato e passou por um processo de industrialização e de crescimento econômico que influenciou a mudança de posicionamentos dos seus moradores. Ainda, pela formação histórica social, de uma religiosidade singular que orienta os indivíduos em suas condutas e valores. Esses elementos

de coação não estéticas são tão importantes quanto os elementos de coação estéticos para compreender como os indivíduos que produzem arte se posicionam como artistas e quais as obras que eles consideram arte.

Isto foi percebido durante a pesquisa através dos índices históricos que apontavam a direção, explícita ou implicitamente, para a formação social da cidade através de *ethos* conciliador que intitulamos de barroco. O reflexo desta formação social encontra-se na Juazeiro do Norte da atualidade que ainda suporta estruturas produtivas artesanais em meio ao franco desenvolvimento industrial. Entretanto para poder sobreviver este tipo de produção se reposiciona como arte sem abandonar a sua raiz artesanal que os liga a uma identidade social encontrada comumente em Juazeiro.

Demonstrei como a autoconsciência de alguns membros leva a se destacarem face aos outros na medida em que rompem as restrições de suas áreas de produção sem imitar obras anteriores as suas, o que configuraria o artesanato, sem contudo abandoná-las, as restrições, por inteiro para que por mais executem variações na produção ainda pertençam ao grupo. Uma das formas demonstradas de romper estas restrições se dá no posicionamento frente à assinatura.

Foi ainda exposto como um dos problemas que aparecem neste processo, o posicionamento do artista quanto ao valor de sua obra. A relação entre o valor econômico e o valor estético da obra. No momento da valoração, do posicionamento das obras, como sendo de arte ou artesanais, uma das forças que se impõe é a capacidade de nomeação do estado e as políticas culturais protecionistas de outros órgãos como o SEBRAE. Tais políticas tendem a manter reclusos no tempo os trabalhos desenvolvidos por estes indivíduos lutando contra a artificialização que almejam. Uma das saídas encontradas por estes indivíduos é a utilização desta força coercitiva da política como alternativa para a expansão em novos mercados, internos e externos, através de: feiras, incentivos fiscais e financeiros, exposições, entre outros desdobramentos possíveis além das paredes do CCMN.

Destarte, creio que a pesquisa apresentada tenha demonstrado como ocorreu o processo de artificialização em Juazeiro do Norte, colocando-o como de um tipo específico, singular. Para isso foram demonstrados os fatores que influenciam sua ocorrência, bem como, fora demonstrado como este processo de artificialização atua no âmbito de um grupo formado por membros do CCMN. Para tal demonstração foi levada em consideração a imagem de si do grupo, seus critérios de definição e diferenciação entre seus pares conforme demonstrado nos últimos capítulos deste trabalho.

Em face de tudo que foi dito até aqui podemos apresentar o quadro qualitativo abaixo que permite visualizar melhor todo o processo artificador descrito, entre arte e artesanato no CCMN em Juazeiro do Norte, com suas coações estéticas e não estéticas.

Tabela 6 – Quadro qualitativo de relação entre as coações estéticas e as coações não estéticas no processo artificador do CCMN em Juazeiro do Norte

FORMAS DE COAÇÃO SOCIAL						
COAÇÕES ESTÉTICAS OU AUTOCOÇÕES			COAÇÕES NÃO ESTÉTICAS OU EXTERIORES			
	TIPOLOGIA	ASSINATURA	TEMA	HISTÓRIA	ECONOMIA	RELIGIÃO
ARTESANATO	Madeira, palha, argila, xilogravura	Não há uma preocupação com a assinatura	Motivos religiosos (imagem de santos), instrumentos utilitários, resgate mitológico, determinação da natureza	É mais ligado à situação de formação da cidade e ao ascetismo religioso	Subsistência, ligada ao comércio e à pequena produção agrária. Venda das peças em feiras, preço baixo.	Religiosidade forte e arraigada no local
ARTE	Escultura em madeira	A assinatura é feita de maneira expositiva e estratégica. Valorização da autoria.	Resgate mitológico e imaginário livre.	Ligada ao processo de desenvolvimento social, especificamente da classe média	Forte presença estatal, desenvolvimento industrial e do comércio de grande porte. Venda das peças pela internet e valorização das obras.	Abandono da religiosidade, multiplicidade
TESE	NO CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA NÃO HÁ TRANSIÇÃO DO ARTESANATO PARA ARTE, MAS UMA CONCILIAÇÃO QUE ORIENTA UMA ARTIFICAÇÃO <i>SUI GENERIS</i> NO LÓCUS E GRUPO PESQUISADO, DIFERENTE DAS FORMAS DE ARTIFICAÇÃO OUTRORA DESCRITAS POR AUTORES DA SOCIOLOGIA DA ARTE. CREIO QUE A IDENTIFICAÇÃO E EXPOSIÇÃO DE COMO O PROCESSO DE ARTIFICADOR, OU SEJA, DA CONSTITUIÇÃO DE ALGO COMO OBRA DE ARTE DA FORMA DIFERENCIADA COMO OCORRE NO CENTRO CULTURAL MESTRE NOZA EM JUAZEIRO DO NORTE, COM COAÇÕES ESTÉTICAS E NÃO ESTÉTICAS, COAÇÕES EXTERIORES E AUTOCOÇÕES, É O GRANDE CONTIBUTO DESTA PESQUISA, POIS REMETE A NOVAS FORMAS DE PERCEBER ESSE PROCESSO SEM RECORRER A MODELOS EUROCÊNTRICOS DA PERCEPÇÃO DE ARTE					

Fonte: Próprio autor.

Além do cerne da questão que orientou esta tese, podemos também desdobrá-la em algumas variações. A *variação* na teoria musical é uma técnica formal em que o material é

alterado durante várias repetições/reiteraões com mudanças¹⁰⁴. São adequações, outras formas de apresentar uma mesma temática, outra perspectiva sobre a mesma melodia.

O que se pretende aqui são variaões sobre um mesmo tema. Uma boa pesquisa é aquela que traz, além de elucidaciones para seus questionamentos, novas questões para a área de estudo. Questões que podem ser desenvolvidas a partir do mesmo tema, eis de que maneira pode ser utilizada a ideia de variação nesta pesquisa. São desdobramentos da pesquisa sobre a mesma temática, questões que surgiram no campo e orientaram novas leituras, questões difusas que surgiram no decorrer da pesquisa e não ocupam um lugar central, mas nem por isso deixam de ter importância.

A primeira variação diz respeito a uma distinção, tendo o artesanato como forma de política e arte como prática econômica. A ideia de artesanato está diretamente ligada a um conceito político, já que envolve uma organização coletiva, enquanto, por contraponto, a colocação da ideia de arte liga-se mais a um critério econômico por ser individualizada e ter um valor agregado maior. Sempre que falavam do coletivo, mais usualmente tratavam de si mesmos como artesãos. Em contraponto, colocavam-se como artistas, na maioria das vezes, na hora de defender sua obra individualmente, como na negociação de venda.

Outra variação sobre o CCMN é a divisão social do trabalho onde a arte participa como uma instituição social do gênero masculino e o artesanato como sendo representativo do gênero feminino. Tal divisão se dá em relação ao gênero feminino e todas suas representações, como a homoafetividade. Os artistas do CCMN mostravam-se machistas em diversos aspectos e este comportamento de cunho androcêntrico, por mais que estivesse latente, era reproduzido não só entre os que pertencem ao CCMN e AAPC como também entre os de fora. Casos como o dos jovens homossexuais que passaram a frequentar o CCMN depois de abrir a sua sala de escritório como um ponto de acesso de internet ao público, tais jovens vieram a tornar-se motivo de um embate entre os artistas que frequentam o CCMN e são contra e a coordenação do Centro que sabe que não pode restringir a entrada destes jovens pelo compromisso formado no convênio com o governo federal para tornar-se Ponto de Cultura.

Voltando a referência de arte ligada ao preço. Apesar de este ordenamento de mundo denunciar uma forma de dominação intrínseca, há ainda uma divisão mais profunda que é a do critério econômico. Os participantes do CCMN tendem a se colocar como mais ou menos

¹⁰⁴ Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Varia%C3%A7%C3%A3o_%28m%C3%BAtica%29>

artistas de acordo com o valor venal de suas obras e o mercado a que alcançam com a crença do que é arte está diretamente ligada ao que se paga como arte.

A vida cotidiana e o comércio é outra variação importante não só para o estudo da arte em Juazeiro, bem como para outras áreas. A arte em Juazeiro aponta ainda estar ligada ao imaginário comerciário local como se todo o tecido social girasse em seu entorno. Vê-se a fácil analogia da produção artesanal e artística da região com o comércio desde os primórdios da cidade, quando o Padre Cícero criou as casas de caridade e fez com que as pessoas produzissem material de primeira necessidade em madeira, couro e zinco para ser vendido nas feiras da região. Este *habitus* comerciante margeou as mais diversas formas de relação social na região assim como se ligou à religião, passando a ter um papel principal na economia da região e no desenvolvimento local.

Pelas variações apresentadas, talvez eu volte por lá.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Maria de Lourdes de. *A cidade do Padre Cícero: trabalho e fé*. 2005. 250 p. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional)- Universidade Federal do Rio de Janeiro Rio de Janeiro: 2005.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BASTIDE, Roger. Variações sobre a porta barroca. *Novos Estudos Cebrap*, 75, julho 2006 pp. 129-137 .
- _____. *O candomblé da Bahia*. São Paulo, Cia das Letras, 2005.
- _____. *Le rêve, le transe et la folie*. Paris. Éditions du Seuil, 2003.
- _____. *Antropologia Aplicada*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- _____. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional. 1979.
- BECKER, Howard; FAULKNER, Robert. “*How do you know...?*” Chicago: The University of Chicago Press, 2009. (Kindle Edition).
- BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: Velho, G. (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar. 1977.
- _____. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008.
- _____. *Segredos e Truques da Pesquisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *El Sentido Social do Gosto*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2010
- _____. *A Distinção*. São Paulo. Editora Zouk, 2008.
- _____. *Homo Academicus*. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI, 2008.
- _____. *A Dominação Masculina*. São Paulo. Ed. Bertrand Brasil, 2007.
- _____. *Un Art Moyen*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.
- _____. *Argélia 60*. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI, 2006.
- _____. *O Poder Simbólico*. São Paulo. Ed. Bertrand Brasil, 2005.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRASIL. *Pequeno atlas de cultura popular do Ceará*: Juazeiro do Norte. Rio de Janeiro: FUNARTE-INF, 1985.
- _____. Estimativas da população para 1º de julho de 2008. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível on-line em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/default2.php>. Acesso em: 05/09/2009.
- _____. Produto Interno Bruto dos Municípios 2002-2005. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível on-line em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/default2.php>. Acesso em: 11/10/2009.
- CAMPOS, Roberta Bivar C.. Utopia e sociabilidade: imagens de sofrimento e caridade no Juazeiro do Norte. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2003, V. 46 N° 1. p. 211-250
- _____. Como Juazeiro do Norte se tornou a Terra da Mãe de Deus. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 2008, V. 28, N°1 p.146-175

- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____. *Culturas híbridas*. 4. edição. São Paulo: EDUSP, 2006a.
- _____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006b.
- CARVALHO, Gilmar. *Madeira Matriz: Cultura e Memória*. São Paulo: Annablume, 1999.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- CEARÁ. Anuário Estatístico do Ceará 2006. IPECE- CD-ROM.
- CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CIARCIA, Gaetano. Croire aux arts premiers. *L'homme* 158-159, 2001, p. 339-352.
- DABUL, Lígia. *O público em público: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.
- DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1976.
- DURAND, J.C. *Arte, privilégio e distinção*. Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 1989 (col. Estudos, n.108).
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DUTTON, Dennis. “Is Aeshetics a cross-cultural category?” In: *Pacific Arts*, 11/12 (1995): pp. 139-141. Disponível on-line em: <http://www.denisdutton.com/weiner_review.htm> Acesso em 01/02/2008.
- DUVIGNAUD, Jean. Problemas de Sociologia da Arte, In: Gilberto Velho (org.). *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- ELIAS, Norbert. *Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011a. (Edição digital)
- _____. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011b. (Edição digital)
- _____. *Ensaio & Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011c. (Vol.1) (Edição digital)
- _____. *O Processo Civilizador – Vol. II*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011d. (Edição digital)
- _____. *Estabelecidos e Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Peregrinações de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Mozart : Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- ELSTER, Jon. *Ulisses liberto*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2002.
- _____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- FOSSE, Sara. Sociologie de l'art contemporain: l'oeuvre de Nathalie Heinich. *Rapport de recherche bibliographique*. DESSID. ENSSIB-Lyon 1, mars, 2004. Disponível on-line em: <http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dessid/rrbfosse.pdf>

FREYRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiro do século XIX*. São Paulo : Global Editora, 2010.

_____. *Contribuições para uma sociologia da biografia*. Campo Grande: Fundação de Cultura do Mato Grosso, 1978.

GASPAR, Lúcia. *Mestre Noza*. Pesquisa Escolar On-Line. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 2 out. 2009.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte em contexto: o estudo da arte nas Ciências Sociais. *Anais do IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. CD-ROM-UFBA, Salvador, 2008.

HARADA, Eduardo. Eistein y Ortega: Relativismo, Teoría e Perspectivismo. *Elementos: ciencia y cultura*. v. 13, número 062. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla, México. 2006 (p. 3-13).

HARGUINDEGUY, L.C. Mito e historia en el muralismo mexicano. *Scripta Ethnologica*. Vol XXV, Buenos Aires, 2003, p. 25-47.

HEINICH, Nathalie. Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains: une perspective compréhensive et ses incompréhensions. *Socio-logos*, Numéro 3, [En ligne], mis en ligne le 28 mai 2008. Disponível em : <<http://socio-logos.revues.org/document1793.html>>. Acesso em 08 nov. 2009.

_____. La signature comme indicateur d'artificialité, *Sociétés & Représentations* 2008a, n° 25, p. 97-106.

_____. *A Sociologia da arte*. São Paulo. EDUSP, 2008b.

_____. Publier, consacrer, subventionner, *Terrain* [En ligne], 21 | 1993, mis en ligne le 15 juin 2007. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/index3069.html>> Acesso em: 1 nov. 2009.

_____. Art contemporain et fabrication de l'inauthentique, *Terrain* [En ligne], 33 | 1999, mis en ligne le 09 mars 2007. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/index2673.html>> Acesso em: 1 nov. 2009.

_____. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998a.

_____. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998b.

_____. *Du Peintre à l'artiste*. Paris: Éditions de Minuit, 1993.

_____. *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minuit, 1991.

HEURICH, Guilherme Orlandini. Corpo, conhecimento e perspectiva: a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e o perspectivismo ameríndio. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 102-115, jul./dez. 2007.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: _____ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008.

JUAZEIRO DO NORTE. DECRETO N.º 372, DE 08 DE DEZEMBRO DE 2009.

Regulamenta a Lei Municipal n.º 3593, de 22.10.2009, que dispõe sobre o Programa

“Meninos do Horto”. *Diário Oficial do Município de Juazeiro do Norte*, Poder executivo, Juazeiro do Norte, CE, Caderno I do dia 10 de Dezembro de 2009, Ano XII, Nº 2680.

KATZ, Jack. *Jazz in Social Interaction: Personal Creativity, Collective Constraint, and a Motivational Explanation in the Social Thought of Howard Becker*. 1994. Disponível em: <<http://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/katz/current.htm>>. Acesso em: 7 fev. 2009.

_____. *Inducion Analitics*. Disponível em: <http://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/katz/current.htm>>. Acesso em 07 de fevereiro de 2009.

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

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

_____. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? *MANA* 8(1):29-61, 2002

LATOUR, Bruno (org). *Les dialogues des cultures: actes des rencontres inaugurales do Musée du Quai de Branly (21 juin 2006)*. Paris: Musée du Quai Branly, 2007.

_____. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LEÃO, Andréa Borges. Como fazer uma Sociologia da Singularidade? Autoria e Campo literário. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.14, n.27, p.301-316, 2009

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas-SP: Papyrus, 2005

MACHADO, Franklin. *Cordel, Xilogravura e Ilustrações*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvania Caiuby. *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. São Paulo: EdUSC, 2005.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

MELO, Rosilene Alves de. Juazeiro em cena: imagens e imaginários do cinema documental sobre a cidade de Juazeiro do Norte. *Anais do XIV CISO - ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE*. Recife, 2009.

MOTTA, Roberto (org.). *Roger Bastide hoje: religião, saudade e literatura*. Recife: Edições Bagaço, 2005.

MOURA, Flávio. Índios no Plural. *Revista Trópico*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1417,1.shl>> Acesso em: 13 maio 2009.

NETO, Lira. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Enigmas e Soluções*. Fortaleza/ Rio de Janeiro: Edições UFC /Tempo Brasileiro, 1983.

ONU. Ranking decrescente do IDH-M dos municípios do Brasil. Atlas do Desenvolvimento Humano. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) (2000). Disponível on-line em: <http://www.pnud.org.br/idh/>. Acesso em: 11/10/2008.

PAIS, José Machado. *Vida e cotidiano*. São Paulo: Editora Cortez, 2005.

PASSERON, Jean-Claude. Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura. *Tempo Social*, vol. 3, n. 1/2. 1995.

- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212
- _____. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- PRICE, Richard. Meditação em torno dos usos da narrativa. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 293-312, jan./jun. 2004.
- PRICE, Sally. Into the mainstream: Shifting authenticities in art. *American Ethnologist*, Vol. 34, No. 4, pp. 603–620, ISSN 0094-0496, online ISSN 1548-1425. C _ 2007. Disponível em: <<http://www.ucpressjournals.com/reprintInfo.asp>. DOI: 10.1525/ae.2007.34.4.603>.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Roger Bastide – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- RODRIGUES, Kadma Marques. *As cores do silêncio - Habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924-1958)*. Tese (Doutorado em Sociologia)–Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.
- SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHRÖDER, Peter. *Cultura e sociedade no Cariri: uma bibliografia anotada*. Fortaleza, fevereiro de 2000 (mimeo).
- SHAPIRO, Roberta. Que é artificação?. *Sociedade & Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, Apr.2007. Disponível on-line em: http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S010269922007000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07/11/2009.
- SILVER, Harry R. Ethnoart. *Annual Review of Anthropology*, n. 8.1979
- STRATHERN, M. *O gênero da dádiva*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- SZNANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* no. 37, 1998. ANPOCS, São Paulo.
- _____. *Os estudos da performance a as metodologias experimentais em sociologia da arte*. Trabalho apresentado no Encontro da ANPOCS, Caxambu, MG, outubro de 2006.
- _____. Artificações, Inquietações e Experimentações em Sociologia da Arte. *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – ANPAP*. Florianópolis, 2008.
- THROSBY, David. *The Economics Cultural Policy*. Cambridge-UK: Cambridge University Press, 2010. (Kindle Edition)
- THORNTON, Sara. *Seven Days in Art World*. New York: W.W. Norton & Company, 2008. (Kindle Edition)
- YÚDICE, George. *A Conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008
- VASQUES, Marco. *Elegias urbanas*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi. 2005
- VASQUEZ, Adolfo Sanchez. Socialisation de la création ou mort de l'art. *L'homme et la société*, n.26-1, out./nov./dez. 1972
- VIEIRA, Mariela Pitombo. Anais eletrônicos do V Simpósio em Filosofia e Ciência, 2003, Marília. Marília: Unesp Marília Publicações, 2003. v. 5. Disponível em: <www.cult.ufba.br/Artigos/Mariellaarte.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WACQUANT, Loïc. Mapear o Campo artístico. *Sociologia, problemas e práticas*, n.º 48, 2005, pp. 117-123.

WALKER, Daniel. *História da Independência de Juazeiro do Norte*. Juazeiro do Norte: HB Editora, 2010.

WEBER, Florence. *Le Travail à Cotê*. Paris: Éditions EHESS, 2009.

_____. *Guia para a pesquisa de campo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. Práticas econômicas e formas Ordinárias de cálculo. *MANA* 8(2):151-182, 2002.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

REFERÊNCIAS HEMEROGRÁFICAS

- ESPECIAL GEO-PARK. Mestre Noza atrai visitantes à região. *Diário do Nordeste*, p. 9, Fortaleza, 17 de out. 2007.
- DEMONTIER, Francisco. Centenário de Mestre Noza tem programação limitada. *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, p.2, Fortaleza, 24 de out. 1997.
- _____. Reforma do “Mestre Noza” está em fase de conclusão. *Diário do Nordeste*, Juazeiro do Norte, p.4, Fortaleza, 20 de out. 1998.
- _____. Centro de Cultura Mestre Noza é reinaugurado pela primeira-dama. *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, p. 4, Fortaleza, 22 de dez. 1998.
- NEGÓCIOS. Classe média do Ceará representa 35,28%. *Diário do Nordeste*, p.1-3, Fortaleza, 19 de set. 2010.
- REGIONAL. Ambientalistas e artesãos discutem uso da umburana. *Diário do Nordeste*, p.1, Fortaleza, 30 de ago. 2006.
- SANTOS, Elizângela. Presépios artesanais conquistam mercado. *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, p.1, Fortaleza, 21 de dez. 2006.
- _____. Arte do Cariri ganha inspiração natalina. *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, p.1, Fortaleza, 16 de dez. 2007.
- _____. Artesãos se destacam na arte de esculpir. *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, p.4, Fortaleza, 16 de mar. 2008.
- _____. Centro de Cultura Mestre Noza fatura 75 mil. *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, p.1, Fortaleza, 04 de jan. 2009.
- _____. Artesãos criticam funcionamento do Mestre Noza. *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, p.1, Fortaleza, 18 de jun. 2009.
- _____. Artesãos do Cariri em Encontro Internacional. *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, p.2, Fortaleza, 14 de out. 2009.