

**ARTES DE JUAZEIRO:  
IMAGENS E CRIAÇÃO NO CENTRO DE CULTURA POPULAR MESTRE NOZA**

Rosilene Alves de Melo<sup>1</sup>

**Resumo**

Em 1967 o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais realizou o primeiro levantamento do “artesanato” na cidade de Juazeiro do Norte, onde estas atividades representavam não só uma “tradição”, mas, também, a principal atividade econômica local. Quase duas décadas depois, o Instituto Nacional de Folclore deu início ao processo que culminou, em 1984, na criação da “Associação de Artesãos de Juazeiro do Norte”, também conhecida como “Associação de Artesãos do Padre Cícero”, que passou a funcionar no Centro de Cultura Popular Mestre Noza. Após este acontecimento as artes de Juazeiro passaram a ser expostas em galerias, museus e se tornaram objetos de desejo de colecionadores. Em 2006 o escultor Manoel Graciano recebeu o título de “Mestre da Cultura” pelo Governo do Ceará e sua obra passou a fazer parte do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do IPHAN como patrimônio cultural. Portanto, esta pesquisa dessacraliza algumas elaborações em torno do conceito de arte e de artista, desnaturalizando o conceito de “arte popular brasileira” e problematizando as artes de Juazeiro do Norte como objetos inseridos no mundo ordinário, no cotidiano e no jogo das relações sociais.

**Palavras-chave:** arte, patrimônio cultural, Juazeiro do Norte

**Artes, artefatos e artificios de Juazeiro**

Em Juazeiro do Norte a confecção de objetos de uso utilitário e estético se confunde com a própria história do lugar. No século XIX, a pobreza da maioria dos moradores e a distância que separava o lugarejo dos principais núcleos comerciais impôs a necessidade de produzir tudo aquilo que faltava no lugar. Materiais e modos de fazer foram sendo elaborados ao longo do tempo para o uso cotidiano. Assim, os habitantes de Juazeiro aprenderam a construir as próprias casas usando uma tecnologia particular, a partir de uma armação de madeira preenchida com argila. As casas de taipa, como são chamadas essas construções, eram erguidas com ajuda dos vizinhos e são muito resistentes à chuva e ao

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG. Doutoranda em Antropologia (PPGSA/UFRJ), sob orientação do Dr. Marco Antônio Gonçalves. Bolsista do Programa Doutoral da CAPES. Contato: rosileneamelo@gmail.com

calor. Além das casas, o barro também foi utilizado na confecção de painéis, pratos, copos, jarros para armazenar água, fogareiros. Da palha surgiram cestos, vassouras e esteiras. Do sisal cordas, vassouras. Do metal (flandres) foram produzidos candeeiros, bacias, fogões, peneiras, funil, cuias (para água), ralador de milho, carrinhos de brinquedo. Do ferro as foices, enxadas, sinos. Do couro vieram sapatos, cintos, bancos, bolsas, chapéus, baús, camas. Da madeira, colheres de pau, gamelas, filtros para cachaça, pilões, revólveres, além de uma variada série de apitos para atrair passarinhos. Do algodão, redes de dormir.

Artífices do ouro foram atraídos para Juazeiro ao final do século XIX. Surgiram as primeiras ourivesarias dedicadas à confecção de medalhas para rituais de devoção, além de correntes, brincos e anéis. No século XX esta atividade se difundiu e dezenas de pequenas ourivesarias foram criadas nos quintais das residências, quando se desenvolveu uma atividade que ficou conhecida como a “arte do ouro de Juazeiro” (Ribeiro, 1983).

As artes de fazer desenharam, além de processos tecnológicos particulares, sua própria geografia. A Rua do Horto, íngreme, estreita, caminho de peregrinação privilegiado pelos pagadores de promessas. Muitos sobem a pé, sob sol escaldante, tendo abaixo dos pés um caminho de pedras em brasa pelo calor, a distância de dois quilômetros que separa o alto da Serra do Horto, onde a estátua do Padre Cícero foi erguida, do centro da cidade. Essa travessia, que se repete todos os dias, atraiu pessoas que decidiram erguer suas residências ali e ficar. No centro da cidade, os mercados e a feira são outros espaços ocupados com a finalidade de abrigar, expor e vender tudo aquilo que se produz cotidianamente nas oficinas domésticas.

Para além do atendimento às demandas essenciais ao uso cotidiano, os moradores de Juazeiro passaram a produzir uma série de artefatos outros, necessários à devoção religiosa: ex-votos em madeira, imagens de santos e do Padre Cícero (em madeira e gesso), fitas, velas, medalhas, terços, livros religiosos, fogos de artifício para “saudar” o padrinho, cruzes, oratórios para a realização dos ofícios religiosos no interior das próprias casas.

Em Juazeiro do Norte a arte ocupa lugar importante neste jogo de relações entre os sujeitos com as coisas do mundo, da natureza e do sobrenatural. Portanto, as artes de Juazeiro não estão desvinculadas de outros processos materiais e culturais, nem das outras ordens de relação com os objetos – religiosa, econômica, política. Sobre as artes de

Juazeiro do Norte é necessário suspender as elaborações que separam os objetos artísticos – as obras de arte – e seus produtores – os artistas – como seres e objetos alienados da vida cotidiana. Estes objetos e pessoas estão situados na vida ordinária, social, e por isto mesmo, numa dimensão bastante complexa. Neste sentido os estudos de Pierre Bourdieu (2002), Michel de Certeau (1997) e Alfred Gell (1998) contribuíram para dessacralizar os objetos e práticas associadas à atividade artística, quando enfatiza que os objetos artísticos não podem ser abstraídos das condições e relações em que são produzidos. Alfred Gell, por exemplo, estabeleceu um diálogo crítico com a “antropologia simbólica” e seu representante mais ilustre, Clifford Geertz (1998). Gell se recusa a compreender a arte como um conjunto de significados simbólicos que podem ser lidos como um texto; enfatiza o caráter da ação a partir do conceito de *agência*. Nestes termos Alfred Gell investiga o modo como se estabelecem relações entre pessoas e objetos, agindo uns sobre os outros. Relações que não são exclusivamente simbólicas ou interpretativas, mas de causalidade, efeito, conseqüências (Gell, 1998, 5).

### **As ciências e os “Artesãos do Padre Cícero”**

A produção e a comercialização de artefatos para uso doméstico e religioso em Juazeiro do Norte chamou atenção de instituições públicas e de cientistas sociais no Brasil. Do desejo de elaborar um saber sobre o que se fazia nos quintais das casas, o conceito de “artesanato” passou a ser utilizado para designar as atividades que envolviam a confecção de objetos com fins utilitários (Ribeiro, 1983). O artesanato se caracterizaria como uma produção anônima, coletiva, familiar, manual, estando ausente o caráter criativo. A repetição das mesmas formas em suportes diversos – barro, madeira, palha – caracterizariam este ofício. Esta atividade estaria presente entre as camadas mais pobres da população e expressaria o saber tradicional da “cultura popular”, manifestação considerada como mais autêntica da “identidade nacional”.

Na década de 1960, o Serviço Social da Indústria e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais iniciaram os primeiros levantamentos sobre as relações entre a devoção ao Padre Cícero e o surgimento de uma tradição artesanal em Juazeiro do Norte. O Instituto Joaquim Nabuco enviou um grupo de pesquisadores para a realização de um

apanhado estatístico minucioso sobre as oficinas domésticas, as condições de vida e trabalho dos artesãos, e o impacto desta atividade na economia local. Os resultados da pesquisa foram publicados num livro cujo título - “*Artesãos do Padre Cícero*” (Rabelo, 1967) - é emblemático pela associação discursiva que se iniciou naquele momento e que estabeleceu uma relação direta entre a devoção religiosa e o desenvolvimento econômico na cidade.

Duas décadas depois dos primeiros estudos, “o artesanato de Juazeiro” foi novamente objeto de pesquisas, de outra elaboração discursiva e, além disto, da atuação direta de uma instituição pública, cujo movimento cabe aqui recuperar. Em junho de 1983, o Instituto Nacional de Folclore promoveu no Rio de Janeiro o “*Encontro de produção de Artesanato e Identidade Cultural*”, com a participação de órgãos de pesquisa e fomento da produção artesanal, dentre os quais, Fundação Nacional Pró-Memória, Fundação Joaquim Nabuco, Mobral, Fundação Casa de Rui Barbosa e Embrafilme. Neste encontro houve uma reorientação teórica nos estudos sobre o artesanato quando a identidade nacional passou a ser pensada a partir do conceito de “cultura popular” substituindo a noção de folclore, empregada desde o início do século XX por modernistas e folcloristas, pois “é a cultura que dá significado e funcionalidade ao produto artesanal.”

A partir dos debates ocorridos no “*Encontro de produção de Artesanato e Identidade Cultural*”, algumas diretrizes importantes foram definidas, com vistas a melhorar as condições de trabalho e renda dos artesãos. A primeira deliberação tomada foi ratificar a necessidade de identificar toda a cadeia produtiva do artesanato, desde a produção dos objetos, passando pela mediação do comércio até chegar ao consumidor final. Outra iniciativa apontada foi a “elevação dos preços de seus produtos sem a necessidade de aceleração do ritmo de trabalho e aumento artificial da produção” (Heye, 1987, 6). O terceiro resultado do evento foi a iniciativa do Instituto Nacional do Folclore/FUNARTE de realizar um “*Projeto Piloto de Apoio ao Artesão (PPAA)*”. O projeto em questão se apresentava como bastante audacioso, uma vez que não se tratava apenas de “apoiar” o artesanato, mas de “interferir em relações socialmente estabelecidas, seja de que ordem forem: política, econômica, ética ou religiosa” (Heye, 1987, 6).

Em 1984, o “*Projeto Piloto de Apoio ao Artesão*” foi aplicado, em caráter experimental, em dois municípios: Paraty e Juazeiro do Norte. O critério que definiu a escolha foi o fato de que nestes dois municípios a atividade artesanal apresentaria

contornos completamente distintos. Enquanto em Paraty os problemas se circunscreviam às dificuldades na comercialização dos produtos – em função da procura ser escassa – as dificuldades dos artesãos de Juazeiro do Norte estavam relacionadas à falta de recursos para aquisição de matéria prima pelos artesãos e à falta de gestão na comercialização dos objetos. O sucesso da experiência nos dois municípios seria a base para introdução do projeto nas demais áreas de forte tradição artesanal no Brasil. Com esta iniciativa, a produção de objetos nestes municípios ingressaria na lógica comercial, obedecendo às regras do mercado, com vistas a produção de lucros para os produtores.

Antes da fase de implantação do “Projeto de Apoio ao Artesão” em Juazeiro do Norte a equipe de pesquisadores da FUNARTE visitou a cidade ao longo do ano de 1984. Este trabalho inicial consistiu no levantamento documental sobre a atividade artesanal, quando foram realizadas entrevistas e registros fotográficos. Os resultados do trabalho de campo demonstraram a existência de um número aproximado de 180 pessoas exercendo ofícios regular e cotidianamente em Juazeiro. Em seguida, as informações recolhidas foram analisadas em conjunto pelo Instituto Nacional do Folclore/FUNARTE e pela Secretaria de Cultura e Turismo de Juazeiro do Norte. Das discussões entre estas duas instituições surgiu a idéia da criação de uma entidade que representasse os interesses dos artesãos, atuando especialmente na aquisição de matéria prima e no gerenciamento das vendas da produção artesanal. Um ano após o encontro no Rio de Janeiro estava criada, assim, a “Associação de Artesãos de Juazeiro do Norte”, também conhecida como “Associação dos Artesãos do Padre Cícero”.

A organização da Associação de Artesãos de Juazeiro do Norte foi o resultado de um trabalho articulado de pessoas e instituições. O primeiro problema enfrentado pelos associados era a falta de um local onde pudessem expor e vender os objetos, pois, até então, a maioria dos artesãos trabalhava na própria residência, alguns comercializavam seus trabalhos na feira e outros vendiam seus artefatos no Mercado Popular. A prefeitura de Juazeiro do Norte cedeu um antigo imóvel localizado na Rua São Luiz, próximo à Rua São Pedro, principal via comercial do centro da cidade. O imóvel se localiza muito próximo ao Mercado Popular por onde passamromeiros e turistas que visitam a cidade todos os dias; neste sentido, o endereço se revelou estratégico. O prédio foi reformado para acolher o Centro de Cultura Popular, com a construção de salas onde as peças ficaram armazenadas e expostas à venda. As peças foram organizadas a partir de um tratamento

museológico, dispostas a partir de uma classificação que levou em conta a matéria-prima utilizada: barro, madeira, metais, couro. A idéia era de que o espaço não fosse utilizado apenas para produção e comercialização, mas um local que pudesse reunir pessoas, o saber artesanal e as expressões da cultura local. Desenhou-se a idéia de um centro cultural. A sede da Associação de Artesãos do Padre Cícero foi inaugurada em 1984 e recebeu o nome de “Centro de Cultura Popular Mestre Noza” - numa homenagem ao escultor em madeira e xilógrafo mais importante de Juazeiro do Norte, cuja obra obteve grande reconhecimento nacional e internacional a partir dos anos sessenta.

Em agosto de 1985, o Ministério do Planejamento enviou recursos para estruturação da Associação de Artesãos de Juazeiro do Norte. Em assembléia ficou decidido que os recursos seriam divididos entre os associados para a compra de madeira, palha, flandres, barro, linhas e fibras vegetais. O dinheiro investido na compra do material seria devolvido para a Associação que, por sua vez, o utilizaria para compra de mais matéria prima. Os lucros com a venda das peças seriam devolvidos para os artesãos.

Este modelo de gestão da Associação de Artesãos do Padre Cícero se mantém até hoje, sem mudanças significativas. A Associação de Artesãos compra as peças aos artistas e vende para turistas, colecionadores e galeristas. O que se criou foi um modelo de administração do “artesanato de Juazeiro” baseado no princípio da autogestão. Contudo, uma associação de grande porte, com atividades diferentes e intensa movimentação financeira possui, por sua vez, condições para a emergência de conflitos e tensões.

### **Criação, individuação e alteração das coisas**

Dentre os membros fundadores da Associação de Artesãos alguns introduziram diferenças vicerais nas formas, no repertório, no estilo e nas referências das artes de Juazeiro do Norte. Este foi o caso de João Cosmo Félix, que preferia ser chamado de Nino. Na década de 1950 começou a fazer pequenos brinquedos, especialmente carrinhos e caminhões de lata. Posteriormente desenvolveu imagens diferentes de tudo o que havia realizado anteriormente, que passou a chamar de “17”. Os “17” eram pequenos macacos e foram assim “batizados” por ser este o número do animal no jogo do bicho. Nino adorava macacos e fazia dezenas deles. À primeira vista, todos iguais. Os macacos de Nino eram

esculpidos em pequenos pedaços de timbaúba ou umburana – os “tocos” - que ele encontrava pelas ruas. Depois os macacos ganharam rabos, feitos a partir de cordas de sisal, e eram pintados na cor preta. O macaco de madeira puxado por uma corda também é uma figura presente em alguns grupos de Reisado em Juazeiro do Norte, de onde provavelmente Nino buscou inspiração (Barroso, 1996).

Nino colocava seus “17” num saco e seguia a pé pelo centro de Juazeiro do Norte oferecendo-os aos moradores eromeiros. Posteriormente novos bichos foram surgindo na “fauna” de Nino: as onças, os ursos, os elefantes e os pássaros. Num certo momento de sua obra apareceram os “donos” dos macacos, das onças, dos ursos, dos elefantes e dos pássaros. Depois vieram os “caçadores” dos bichos. Depois as frutas. Depois as crianças. Depois os cangaceiros. Depois os Mateus (personagem do Reisado). Num dado momento todas essas figuras humanas e animais passaram a se fundir numa única escultura. Neste processo, as peças cresceram em tamanho. Estava criado “o estilo Nino”. Figuras que remetem às experiências individuais do escultor e, ao mesmo tempo, às experiências e ao imaginário coletivos, recriados numa interpretação lúdica. Para cada peça Nino tinha uma história para contar e sobre seu processo de criação costumava dizer que bastava “ouvir” o que o “toco” da madeira pedia. Ele atuava como tradutor, como intérprete, das fábulas elaboradas pela natureza.

Cada pedaço de madeira “trazia” uma nova fábula que ele ouvia e contava; por isso suas esculturas são singulares e, paradoxalmente, “falam” de um universo absolutamente familiar aos moradores de Juazeiro do Norte, pois contam sobre a presença da floresta de onde, no passado, as pessoas retiravam a sobrevivência; sobre a celebração anual do Reisado, sobre os caçadores de pássaros e de gente que, ao desaparecerem da cena histórica, entraram para o universo do imaginário social. Fábulas e figuras estranhas para aqueles que não vivenciaram estas experiências. Por isto, as esculturas de Nino escapam às escolas propostas pelos críticos e colecionadores de arte. No Museu de Arte Popular, criado e organizado por Jacques Van de Beuque no Rio de Janeiro, as oito esculturas que fazem parte da exposição permanente do museu foram classificadas como “arte incomum”.

Em junho de 1989, a galeria “Pé de Boi” realizou no Rio de Janeiro a primeira exposição individual da obra de Nino. A exposição foi fartamente noticiada pela imprensa carioca. Na abertura Nino esteve presente, concedeu entrevistas, quando se deixou

fotografar e filmar junto ao seu trabalho. Em 2000, a obra de Nino foi exibida na “*Mostra do Redescobrimento*”. Em setembro de 2001, a Pinacoteca do Estado de São Paulo realizou a exposição “*O essencial em estado bruto*”, reunindo cerca de 60 peças de que estão em poder de colecionadores particulares e instituições públicas.

A arte de Nino permite observar como ocorre a pessoalização de processos culturais cujo movimento inclui a reprodução em série, manual, e outra instância, na qual os objetos se tornam narrativa; fabulações nas quais a imaginação, o imaginário e a individuação das vivências coletivas permitiu aos artistas ascender a outras experiências: as peças não são pedaços fragmentados e inertes da natureza: são corpos que possuem agência porque não mais reproduzem o mundo, mas “falam” deste mundo. Quando adquiridas, transportadas e expostas em galerias e museus, ou mesmo quando em posse de colecionadores, as peças atuam como materializações da individuação de vivências possíveis a quem vive em Juazeiro do Norte. Por isso, elas provocam reações de estranhamento e sedução naquele que vê. Neste sentido,

O indivíduo, a partir de sua potência de individuação enquanto manifestação criativa e através de sua interpretação pessoal, pode se auto-representar como pertencente a um mundo cultural que se constitui no momento mesmo de sua apresentação. Chegamos aqui a uma definição de que os mundos socioculturais podem ser comparados aos trabalhos artísticos, o mundo somente pode ser produzido pelos indivíduos que fazem parte deste mundo e por isso sua imaginação pessoal está sempre situada: criando o mundo, eles próprios e suas perspectivas sobre este mundo. Seguindo este paradigma, a realidade sociocultural nada mais é do que as histórias contadas sobre isso, as narrativas pelas quais ele representa e apresenta esta realidade através de si e do outro. (Gonçalves, 2009, 25-26).

Outro processo interessante para a compreensão de alguns processos de criação em Juazeiro do Norte podem ser observados a partir da trajetória de Cícera Maria de Araújo que, ao longo de sua existência, se forjou *Ciça do Barro Cru*, ou simplesmente *Ciça*, como assinava sua obra.

Ciça nasceu nos limites entre Juazeiro do Norte e Crato na “seca de 15”, episódio devastador para os sertanejos, registrada no romance de Rachel de Queiroz. Foi batizada pelo próprio Padre Cícero, de quem se tornou devota. Aos sete anos enfrentou catástrofe ainda maior, a “seca de 32”, registrada por José Bernardo da Silva no cordel *A seca e os horrores do Norte*. Passou a pedir esmolas pelas ruas de Juazeiro quando começou, aos 25 anos, a fazer potes e panelas de barro que vendia nas feiras. Esperava o final da feira e varria o chão para retirar os grãos de feijão e arroz que caíam dos sacos de estopa nas barracas. Sobreviveu à fome assim, por muitos anos. Com os centavos que

“apurava” das vendas comprava tecido para vestir a filha. Ficou viúva por duas vezes e casou mais três vezes ao longo da vida.

Depois dos potes e panelas, Ciça começou a fazer pulseiras de barro. A este acervo utilitário introduziu imagens de Padre Cícero, galinhas, cachorros e pássaros. As peças de Ciça são pequenas, em geral não passam de 20 centímetros. Com estas dimensões, atraía crianças e lhes contava histórias a partir das imagens.

Sentada no chão de sua casa, Ciça moldava as peças de barro; depois de secar ao sol, pintava as peças com uma mistura de anilina, cola de madeira e cachaça. Não tinha dinheiro para comprar pincéis e improvisou o instrumento com palitos e algodão. Ao barro, Ciça adicionava penas de aves, pedaços de madeira, arame, grampos, papel, retalhos de tecidos. Ciça se negava a colocar Padre Cícero no fogo para queimar e, também, porque nunca teve forno em casa, se forjou *Dona Ciça do Barro Cru*. Com esta tecnologia particular no processo de elaboração do barro, suas peças têm uma cor diferente – a peça, quando não é queimada se torna mais clara e mais frágil, pois a queima ajuda a dar consistência à peça. A precariedade de suas condições de vida e trabalho fez com que o improviso permeasse todo seu processo criativo, tornando sua arte uma elaboração extremamente pessoal.

Ciça aprendeu a teatralizar e a conferir às imagens nomes e enredo, quando surgiram outros personagens no seu processo criativo: leiteiros, médicos, lavradores, ladrões de galinha, caçadores. Todos os anos, no altar da sua residência, fazia uma festa, uma *Renovação*, que passou a chamar de “Inauguração da minha arte”, quando convidava amigos e vizinhos para celebrar o casamento de alguns personagens. Nessas ocasiões preparava uma farta refeição para os convidados. A celebração era conduzida por Ciça, que levava “os noivos” para o altar de sua casa diante do padre que já estava à espera. Ciça acendia velas, rezava e aconselhava os noivos. O Padre Cícero e Nossa Senhora das Dores eram as testemunhas do casamento. Ciça aconselhava: “olhe, vão se casar, para viver bem, direitinho, se Deus quiser... viva bem com seu esposo, viu!”<sup>2</sup> Estas esculturas recebiam nomes próprios e depois de casados tinham filhos e netos. Portanto, estas imagens passaram a conviver entre si e conviver também com amigos, vizinhos, familiares e com a própria Ciça. Os casais não foram elaborados para ser expostos, intocados, porque não são

---

<sup>2</sup> Estas falas de Ciça estão no filme “Dona Ciça do Barro Cru” (Jefferson Albuquerque Junior, 1979)

Os objetos, são pessoas. Mesmo considerando a fragilidade do “barro cru” e, por que não dizer, da própria Ciça, há mil possibilidades na reinvenção criativa da existência.

A exposição do trabalho de Ciça do Barro Cru na Associação de Artesãos possibilitou outra visibilidade a sua obra. Algumas de suas imagens passaram a fazer parte do acervo do Museu do Folclore (Rio de Janeiro), Museu Casa do Pontal (Rio de Janeiro) e Museu de Arte da UCF (Fortaleza).

Portanto, esta primeira geração de artistas conviveu com uma situação paradoxal: o prestígio como “artistas populares”, o reconhecimento pela crítica especializada que resultou na aquisição de seus trabalhos por colecionadores particulares e museus, porém, tiveram suas vidas marcadas pela pobreza. Esta geração também nos permite compreender melhor uma questão colocada por Selly Price sobre a arte considerada “primitiva”, mas que também pode ser evocada aqui: o papel do indivíduo nos processos artísticos coletivos (Price: 2000, 88). O repertório de Nino e Ciça permite compreender como, lançando mão de materiais e tecnologias particulares na elaboração de suas imagens, estes artistas elaboraram uma visão pessoal de vivências e processos culturais coletivos.

Nino e Ciça deixaram admiradores e seguidores. O primeiro escultor de madeira, a segunda, escultora do barro. A notoriedade obtida e a consagração como “artistas populares” pela crítica especializada, a presença de suas esculturas em museus e exposições importantes no Brasil e no exterior, exerceram uma forte influência sobre admiradores que se apropriaram deste modo de fazer artístico e o reinventaram. Não tomo esse saber como uma tradição, mas como resultado de uma relação visceral com objetos, pessoas, formas e cores em constante vir-a-ser, inspiradores para outras pessoas, com descobrimentos outros. Assim vejo a obra de Manoel Graciano. Escultor em madeira, se apropriou de modo particular dessa estética e introduziu variações pessoais nas cores e formas atribuídas à madeira inerte que se transforma em personagens do Reisado, em animais e seres desconhecidos do mundo da natureza e familiares no universo simbólico do artista em seus sonhos, em sua imaginação criadora. Em 2006 Manoel Graciano recebeu o título de “Mestre da Cultura” pelo Governo do Ceará e sua obra passou a fazer parte do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do IPHAN como patrimônio cultural. Assim vejo a obra das escultoras em barro da Família Cândido, com suas peças em barro coloridas conhecidas como “temas”. São imagens do cotidiano de Juazeiro do Norte, são

1  
impressões pessoais informadas pelas vivências que somente podem ser compreendidas a partir de um olhar atento sobre o universo cultural de Juazeiro do Norte.

### **Complexidades contemporâneas da produção criativa**

Os processos de criação artística no Centro de Cultura Popular Mestre Noza estão muito longe da imagem idealizada do artista solitário, em seu ateliê, à espera de um instante de criatividade. Além disto, os objetos considerados artísticos estão dispostos em lugares e (ex)postos a condições que também fogem às certezas consagradas sobre as relações do artista com sua obra. A experiência no Centro de Cultura Mestre Noza e as reflexões teóricas no campo da Antropologia contemporânea (Lagrou, 2007; Strathern: 2006; Gell: 1998; Taussing: 1993) contribuíram para constatar o quanto equivocada parece ser a compreensão que enxerga a produção artística como uma sublime manifestação de um dom individual e da obra de arte como um objeto sagrado. Os diálogos com os artistas de Juazeiro do Norte ajudaram a perceber que a atividade humana que foi classificada na modernidade como “arte popular” não é ingênua, simples. As interrogações sobre os processos produtivos e as relações que envolvem a criação artística no Centro de Cultura Popular Mestre Noza podem ampliar os matizes de nossa compreensão sobre as (in) tensões e mediações das relações entre pessoas e objetos que se expressam em imagens, cores e formas.

A Associação de Artesãos de Juazeiro do Norte conta atualmente com cerca de 145 membros que possuem obrigações e direitos que abrangem, por exemplo, a participação em assembléias deliberatórias e na diretoria. No momento a entidade está passando por um processo de revisão de sua regulamentação jurídica que prevê algumas mudanças no regimento da instituição: introdução do voto secreto nas eleições da diretoria e mandato de dois anos para os dirigentes. Do ponto de vista jurídico a entidade se configura como uma associação sem fins lucrativos, o que impede, por exemplo, que atue no mercado de arte como galeria, mas, por outro lado, permite que receba recursos públicos.

As funções mais importantes desenvolvidas pela direção da Associação de Artesãos estão relacionadas à divulgação do trabalho dos associados e, sobretudo, à

2

compra das peças junto aos artistas e a venda desta produção para visitantes, proprietários de galerias, colecionadores particulares e museus. Portanto, a Associação de Artesãos atua como mediadora entre os artistas e os clientes. Mas, na prática, essa não é uma regra rígida. Como a maior parte dos artistas trabalha na própria residência, especialmente aqueles que usam o barro, é possível que qualquer pessoa que tenha acesso ao endereço do artista possa fazer esta compra diretamente.

Mulheres e homens encaram a sua atividade como um trabalho ao qual atribuem muito valor. Ressaltam a autonomia, a liberdade quanto aos horários e a “falta de patrão” como “vantagens” do ofício. No entanto, basta atravessar o corredor que separa a Rua São Luiz do interior do Centro Mestre Noza para perceber a disciplina rigorosa a que se impõem.

Todos os dias, com exceção do domingo, Centro Cultural Mestre Noza é aberto às oito da manhã. Em torno do vão central coberto onde estão centenas de peças - entre Mateus, jacarés, jaraguás, pássaros, cangaceiros, beatos, penitentes - os artistas trabalham coletivamente. O humor permeia a maior parte das conversas, mas, pode cessar a qualquer momento, se o assunto for a apreciação estética das peças. A conversa pode se encaminhar rapidamente para uma situação de tensão quando há divergência de pontos de vista sobre as formas de uma imagem. Há um sentido importante atribuído ao próprio trabalho, melhor dizendo, todos atribuem qualidade de beleza ao próprio fazer artístico.

Dos diálogos durante o trabalho de campo, observei que os artistas consideram a atividade que realizam como um *trabalho* e não como expressão de um dom; em segundo lugar, a beleza faz parte do conjunto de sentidos atribuídos a este trabalho, inicialmente, por cada artista. Sentido que não está sujeito, dependente, de uma atribuição externa, quer seja dos clientes ou da crítica. O tempo gasto, a perícia no fazer, a capacidade de extrair do toco da madeira um Reisado, uma Banda Cabaçal, uma onça, são estas as capacidades criativas valorizadas e defendidas com notável veemência. Nestes termos a noção de “estética da produção”, desenvolvida por Joanna Overing (1991), foi muito valiosa para que eu pudesse estar atenta a estas questões.

A procura por imagens sacras ainda é grande, especialmente entre os turistas de maior poder de compra. A produção do Centro de Cultura Mestre Noza não se destina aos moradores de Juazeiro do Norte, nem tampouco aos romeiros que chegam todos os dias em caravanas de ônibus. Os números das vendas ajudam a entender melhor a circulação da

3

produção das peças: 60% das peças são enviadas para os estados do Sudeste, 20% para Fortaleza, 1% para o exterior, ou seja, apenas 19% das peças são adquiridas pelos visitantes no próprio Centro Cultural.

Os proprietários de galeria tomaram conhecimento da produção artística de Juazeiro do Norte através de colecionadores particulares que vivem no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Atualmente, há uma procura pelas esculturas de Manoel Graciano, embora todos saibam que o escultor já não esteja mais produzindo. Como alternativa, pretendiam adquirir esculturas de Cícero Graciano, Francisco Graciano e Ednaldo Ferreira, que fazem parte da “família Graciano”. O termo família, no caso dos Graciano, refere-se aos descendentes de Manoel Graciano. No entanto, o termo “família” pode ser traduzido como *estilo*. Existem atualmente na escultura em madeira duas “famílias” que, de algum modo, exercem influência na elaboração criativa de muitos escultores: a “família” Graciano e a “família” Nino. Apenas para tornar mais claro como ocorre o uso do termo família, numa ocasião quando indaguei sobre a autoria de uma escultura a resposta que obtive foi a seguinte: “é de Eloni, que é da família de Nino”.

Além atender colecionadores, os proprietários de galeria se empenham em “apresentar” os artistas de Juazeiro do Norte para clientes que desconhecem a produção do Centro Mestre Noza. Esta “apresentação” inclui longas conversas sobre o valor da “arte popular” no mercado, a participação dos artistas de Juazeiro do Norte em exposições, a opinião da crítica. Inclui, quando necessário, a visita a sites na internet onde peças e artistas aparecem. Inclui, também, avaliações quanto a aquisição de uma peça como investimento financeiro. Os clientes vindos de outros países são dispensados de todas estas apresentações, pois há um interesse de visitantes, turistas e colecionadores estrangeiros por aquilo que passou a se consagrar como “arte popular brasileira”.

Em maio de 2009, o Centro de Cultura Mestre Noza foi alçado à categoria de “Ponto de Cultura” pelo Ministério da Cultura. Desde então passou a receber recursos financeiros do MinC e, como contrapartida, a desenvolver outras atividades. Em dezembro foram adquiridos computadores para permitir a “inclusão digital” dos associados que poderão acessar a internet, possuir endereço eletrônico e acompanhar as informações que estão disponibilizadas sobre o próprio trabalho na rede mundial de computadores.

Nos diálogos com os membros da Associação de Artesãos, as palavras *artesão* e *artista* são empregadas simultaneamente e parece não haver distinção entre os termos. Os

4

proprietários de galeria com os quais manteve contato usam os termos *arte popular* e *artista popular* quando se referem às imagens de Juazeiro do Norte seus autores.

### **Bibliografia:**

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. 1999. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.
- ALEGRE, Sylvia Porto. 1994. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese.
- BARBOSA, Francisco Salatiel de Alencar. 2007. *O Joazeiro celeste: tempo e paisagem na devoção ao Padre Cícero*. São Paulo: Attar.
- BARROSO, Oswald. 1996. *Reis do Congo: teatro tradicional popular*. Fortaleza: MinC/Flacso, MIS.
- BHABHA, Homi. 2003. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- BOURDEIU, Pierre. 2008. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp.
- \_\_\_\_\_. 2007. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. 2002. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAVALCANTI, Maria Laura V.C. 2001. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: LONDES, Cecília. *Revista Tempo Brasileiro*. Patrimônio Imaterial. nº147, out-dez. Rio de Janeiro.
- CENTRO DE CULTURA POPULAR DE JUAZEIRO DO NORTE. 1985. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Folclore.
- CERTEAU, Michel de. 1997. *A Cultura no plural*. Campinas: Papirus,.
- CLIFFORD, James. 2008. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- \_\_\_\_\_; MARCUS, George E. 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- COIMBRA, Silvia; MARTINS, Flávia; DUARTE, Letícia. 1980 *O reinado da Lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra.
- DANTO, Arthur. 2005. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- DELEUZE, Giles. 1996. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Editora Veja- Passagens.
- FROTA, Lélia Coelho (coord.). 1987. *Brasil - arte popular hoje*. Rio de Janeiro: Publicações e Comunicações LTDA.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- GEERTZ, Clifford. 1998. “A arte como um sistema cultural”, in: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*, Petrópolis, Vozes, pp.142-181.
- GELL, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas, In: *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191.
- GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (orgs.). 2009. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras.

5

- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2002. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural do Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. 2.ed. Rio de Janeiro: IPHAN.
- HEYE, Ana. 1987. *Projeto Piloto de Apoio ao Artesão: relatório*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- INGOLD, Tim (ed). 1996. *Key debates in Anthropology*. London: Routledge.
- LAGROU, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- \_\_\_\_\_. 2008. A arte do Outro no surrealismo hoje, in: *Horizontes Antropológicos*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, vol.14, nº 19.
- MARQUES, Roberto. 2004. *Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70*. São Paulo: Annablume.
- MASCELANI, Ângela. 2001. *Coleções, colecionadores e o mundo da arte popular brasileira*. 2001. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro: UFRJ.
- OVERING, Joana. 1991. A estética da produção: o senso de comunidade entre os cubeo e os piaroa. In: *Revista de Antropologia*, nº 34. São Paulo: USP, p. 7-33.
- Pequeno Atlas de Cultura Popular. Ceará – Juazeiro do Norte. 1985. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- PRICE, Sally. 2000. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- RABELO, Sylvio. 1967. *Artesãos do Padre Cícero: condições econômicas e sociais do artesanato de Juazeiro do Norte*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.
- RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. 2000. *Social and cultural anthropology: the key concepts*. London: Routledge Society.
- RIBEIRO, Berta G. et all. 1983. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- RIOS, José Arthur et all. *Artesanato e desenvolvimento: o caso cearense*. Rio de Janeiro: SESI, 1962.
- STRATHERN, Marilyn. 2006. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora Unicamp.
- TAUSSING, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. New York/London: Routledge.
- VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. 2003. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia.
- VITORINO, Germana Coelho. 2004. *A invenção da arte popular em Juazeiro do Norte*. 2004. 160f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

### Catálogos de Exposições:

II Mostra SESC de Arte Naiff. Fortaleza, 2009.

ANDRADE, Geraldo Edson de. *A Arte Naif no Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

*Coleção Arte Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1976.

6

NOZA, Mestre. *Os doze apóstolos*: gravado por Mestre Noza. Fortaleza: Museu de Artes da UFC, 1985. (catálogo da exposição realizada em Paris, 1961).

Noza, Mestre. *Vida de Lampião Virgulino Ferreira*: gravada por Mestre Noza. Fortaleza: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 1979.

*Pop Brasil: A Arte Popular e o popular na Arte*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

*Santeiros imaginários*. São Paulo: Paço das Artes, 1976.

XV Bienal de São Paulo. *Arte incomum*. São Paulo: FUNARTE/MEC/SEPLAN, 1981.