UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

TEREZA CÂNDIDA ALVES DINIZ

O TEMPO GRAVADO: ARTE, MEMÓRIAS E TRAJETOS - AS XILOGRAVURAS DE STÊNIO DINIZ (1971-2006)

Recife
2024

TEREZA CÂNDIDA ALVES DINIZ

O TEMPO GRAVADO: ARTE, MEMÓRIAS E TRAJETOS - AS XILOGRAVURAS DE STÊNIO DINIZ (1971-2006)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História. **Área de concentração**: Sociedades, Culturas e Poderes.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Beatriz Guimarães Neto

Recife

2024

Catalogação na Fonte
Bibliotecário: Rodriggo Leopoldino Cavalcanti I, CRB4-1855

D585t Diniz, Tereza Cândida Alves.
O tempo gravado : arte, memórias e trajetos - as xilogravuras de Stênio Diniz (1971-2006) / Tereza Cândida Alves Diniz. – 2024.
295 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora : Regina Beatriz Guimarães Neto.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2024.

Inclui referências.

1. História. 2. Cultura. 3. Memória. 4. Xilogravura. 5. Diniz, Stênio, 1953-. I. Guimarães Neto, Regina Beatriz (Orientadora). II. Título.

981 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2024-063)

TEREZA CÂNDIDA ALVES DINIZ

O TEMPO GRAVADO: ARTE, MEMÓRIAS E TRAJETOS - AS XILOGRAVURAS DE STÊNIO DINIZ (1971-2006)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora História. **Área de concentração**: Sociedades, Culturas e Poderes.

Banca realizada em: 20 / 02 / 2024.

BANCA EXAMINADORA

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
Profa. Dra. Regina Beatriz Guimarães Neto (Orientadora)
Universidade Federal do Pernambuco -UFPE/PE

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
Profa. Dr. Antônio Torres Montenegro (Membro Titular Interno)
Universidades Federal do Pernambuco -UFPE/PE

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
Profa. Dra. Sônia Maria de Meneses Silva (Membro Titular Externa)
Universidade Regional do Cariri – URCA/CE

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
Profa. Dra. Maria do Rosário da Silva (Membro Titular Externa)
Universidade Católica do Pernambuco- UNICAP/PE

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
Profa. Dr. Elson de Assis Rabelo (Membro Titular Externo)
Universidade – UNIVASF/PE

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
Prof. Dr. Pablo Francisco de Andrade Porfírio (Suplente Interno)
Universidades Federal do Pernambuco -UFPE/PE

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA
Prof. Dr. Israel Ozanam de Sousa Cunha (Suplente Externo)
Universidade Regional do Cariri – URCA/CE

A meu pai José Ivan (*in memoriam*), meu querido, meu velho, meu amigo. A minha mãe, Nilma Diniz, meu filho, artista e escritor de sensibilidades Gilles Diniz. Ao amigo Stênio Diniz por sua existência.

AGRADECIMENTOS

Você quer parar o tempo e o tempo não tem parada, você quer parar o tempo, o tempo não tem parada (...) O tempo em si não tem fim não tem começo, mesmo pensado ao avesso não se pode mensurar (...)Tempo é segredo Senhor de rugas e marcas e das horas abstratas quando paro pra pensar
(*Embolada do tempo* – Alceu Valença)

Se for possível falar numa travessia, esta tese se insere num tempo sem tempo. Na canção *Embolada do tempo* entoada de forma brilhante sob a voz do músico pernambucano Alceu Valença, o poeta pergunta e responde: "*você quer parar o tempo, o tempo não tem parada*". Semelhante a canção esta tese foi desenvolvida num período que eu quis parar o tempo, mas como diz a canção "*o tempo não tem parada*". A metáfora do tempo como embolada é antagônica e fala do período mais feliz e difícil da minha vida. A alegria e o sonho de passar no doutorado foi atravessado pela tristeza do início da doença do meu amado pai assim como do início de uma *Pandemia* mundial. Como disse o poeta Manoel Caboclo, o "tempo me suspendeu" Justamente quando eu quis parar o tempo, ele não me deu tréguas. Esta tese pode ser considerada como uma batalha travada entre a tristeza, a perseverança e a vontade de sempre recomeçar, marcas da minha presença no tempo.

Tenho, porém, no percurso testemunhas que me ajudaram a amenizar a dor e tornar o doutorado realidade, não somente para minha vaidade intelectual, mas para os artistas da xilogravura e os anônimos que vivem do ofício.

Agradeço a todos aqueles que se disponibilizaram a colaborar com esta tese.

Em especial a Regina Beatriz, minha orientadora. De maneira precisa, Regina me deu autonomia para desenvolver a tese e quando necessário intervinha deixando sua marca de intelectual brilhante. Regina você é uma querida que tive a honra em conhecer.

Divido as alegrias com o amigo e o protagonista da tese Stênio Diniz, o artista que gravou o tempo por meio das imagens. Ele não somente abriu as portas da sua residência para mim como me inseriu na sua vida. Fui realocada para dentro da sua família, Ivete sua companheira, Meirinha sua filha e João Neto seu neto. Tenho gratidão e apreço a esta família.

Durante anos compartilhei experiências, cafés, risos e choros. O artista não somente abriu seu acervo e sua biblioteca para mim, recitou poesias, narrou, cantou e performatizou. Sem exageros afirmo, Stênio Diniz construiu sua narrativa do mundo, oscilando na fronteira

dos narradores citados por Walter Benjamin e o personagem Menocchio da obra *O queijo e os vermes* de Carlo Ginzburg.

Minha formação no doutorado foi enriquecida a cada disciplina e contou com a participação de vários professores. Gostaria de agradecer aos professores do departamento de Pós-Graduação em História da UFPE, em especial as disciplinas ofertadas com excelência pelos(as) professore(as) Regina Beatriz, Antônio Montenegro, Antônio Paulo, Durval Muniz e Pablo Porfírio.

Não poderia esquecer o trabalho desenvolvido pela secretaria da Pós-graduação, em especial a Sandra Regina e aos demais colaboradores que fizeram a máquina funcionar em meio a um dos piores governos do Brasil.

Gratidão aos membros da banca de Defesa de Tese: Professora e Doutora Regina Beatriz Guimarães Neto (orientadora), Professora Doutora Sônia Maria de Meneses Silva, Professora Doutora Maria do Rosário da Silva, Professor Doutor Antônio Torres Montenegro, Professor Doutor Elson de Assis Rabelo, Professor Doutor Pablo Francisco de Andrade Porfírio e Professor Doutor Israel Ozanam de Sousa Cunha.

Minha gratidão, respeito, admiração e afetos a Rosilene Melo que esteve ao meu lado, compartilhando tristezas e dificuldades, porque as pessoas mais amadas são aquelas que permanecem ao seu lado quando muitos já se foram.

A Ricardo Mendes, amigo/irmão, minha gratidão pela paciência e ajuda em tempos difíceis.

Aos colegas de Departamento de História da URCA, pelo acolhimento na reta final da tese. As colegas e professoras Ana Cristina (URCA) e Paula Christiane (URCA) pelo acolhimento e solidariedade. Ao professor Fábio José (URCA) pelas contribuições.

Um agradecimento especial aos colegas de curso, em especial a Thiago, Sílvia e Thatiane.

Não poderia deixar de citar a família que o Pernambuco me deu, em especial aos amigos Ewerton e Raquel. Dividimos a vida num apartamento na rua General Polidoro, espaço praticado cotidianamente por nós. Histórias, pizzas, cafés e bolo de rolo de goiaba foram compartilhados nas tardes úmidas do Recife. Socializamos essas delícias com as lágrimas esporádicas e as gargalhadas descontroladas num colchão envelhecido na sala de estar do apartamento. Carrego nas minhas memórias todas as vivências, experiências, tensões, angústias, alegrias e choros, pois elas me fortaleceram na travessia.

Agradeço às famílias do Ewerton e da Raquel por terem me acolhido, pela hospedagem e deliciosas comidas de passagem por suas cidades, respectivamente Caruaru e Agrestina.

A tese contou com a generosidade de Renato Casimiro que disponibilizou seu acervo particular de jornais, quando os acervos foram fechados no Ceará por ocasião da Pandemia da covid-19. Minha gratidão pelo acolhimento e confiança.

Ao poeta e xilógrafo Abraão Batista, outro mago da xilogravura, cujas entrevistas contribuíram na tese.

A alemã Annemarie Jacobs, mulher forte e sensível que olhou com empatia para o povo brasileiro, localizando em meio ao sofrimento suas potencialidades.

A todos os entrevistados, quer presencial ou por meio das redes sociais.

À memória do professor Gilmar de Carvalho pelas contribuições, entrevistas e obras bibliográficas que oportunizaram a permanência das memórias do povo.

À memória do poeta Arievaldo Vianna, amante das coisas ditas do povo.

A minha irmã Aretuza Diniz, sobrinho Antônio Bezerra e cunhado Hércio Júnior.

Uma tese possui as memórias da família, aqueles que tiverem sua participação e que seria mais difícil sem eles. Esta tese é dedicada ao meu tio Carlos Menezes Diniz, cuja humanidade é difícil explicar. Contou também com o acolhimento dos meus tios Socorro Diniz e Gilberto Moura e seus filhos Alexandre e Brenna. Sou devedora a cada uma dessas pessoas.

Aos amigos Sônia Menezes e Egberto Melo pelo acolhimento. Em “tempos sombrios” se faz necessário a presença de amigos. Minha gratidão em especial a amiga e intelectual Sônia Menezes pelas considerações brilhantes feitas a tese.

A família do coração, aqueles que você encontra na trajetória e que se torna incontornável, falo de Francisco Firmino Neto, Dinara Chacon e Maria Isabela.

A Dulce e Bernadete pela paciência e amizade, elas tornaram a travessia menos dolorosa.

Ao xilógrafo e amigo Francorli, sempre atencioso e disponível.

A CAPES, pela bolsa de doutorado e aperfeiçoamento científico.

Ao IEB – USP/SP e ao CNFCP – RJ importantes instituições nas quais desenvolvi parte das pesquisas e a todos os funcionários que me acolheram em especial no IEB - Elisabeth Ribas e Paulo Iumatti e no CNFCP Elisabeth Costa e Guacira Coelho.

A todos os artistas da xilogravura.

À memória das vítimas da pandemia da Covid-19.

A todos os que intercederam por mim.

À Deus que mesmo na sua invisibilidade se mostrou presente, me deu forças, sabedoria e perseverança.

“[...] o Tempo ordinariamente invisível que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exibir a sua lanterna mágica” (PROUST, 2013, p. 270).

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar as imagens de José Stênio Silva Diniz, xilógrafo, gravador, poeta e compositor juazeirense na década de 1970, investigando as condições históricas, culturais, políticas e sociais, memórias e práticas de escrita. Por meio de sua vasta produção de xilogravuras, podemos compreender diversos fragmentos de sua trajetória, especificamente quando Stênio Diniz, o gravador do tempo, imprimiu em suas imagens fragmentos historicamente situados, que permitem por sua vez, verificar como o artista transitou em distintos espaços culturais, intelectuais e sociais. Além de suas xilogravuras, mobilizamos um *corpus* documental produzido intelectualmente pelo artista, tais como: seu *arquivo de memórias*, contendo catálogos de exposições, fotografias, escritos memorialísticos, recortes de jornais, sua biblioteca particular e seus relatos de memórias. Outros documentos externos ao artista foram inseridos: entrevistas, jornais e bibliografia especializada. Os documentos selecionados se conectam apresentando um artista múltiplo, inventivo e dinâmico que foi se construindo na luta cotidiana, no enfrentamento às injustiças sociais por meio da arte, alcançando o título de Mestre da Cultura pelo Governo do Estado do Ceará em 2006. A tese é dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, *A paisagem da memória do passado*, tomamos como eixo condutor o "arquivo de memórias" do artista. O protagonismo de Stênio se percebe na invenção do seu "acervo" particular cujo objetivo é a perpetuação de suas memórias e a luta contra o esquecimento. No segundo capítulo, *Na volta uma reviravolta: parcerias, bienais e exposições*, destacam-se análises sobre as redes de relacionamentos entre Stênio Diniz, poetas, artistas, intelectuais, militantes e ativistas políticos. Investiga-se o trânsito desses grupos pela tipografia São Francisco e como tais influências corroboraram na formação artística, política e social do artista. O terceiro capítulo, *A história das imagens de Stênio*, privilegiou as xilogravuras como suportes de memórias, sintomas culturais e políticos da sociedade, com destaque para o álbum *Retirada* produzidas em parceria com a artista Mariza Viana. No quarto capítulo, *Um artista em trânsito num mundo em transição*. As décadas de 1980 e 1990 marcam o reconhecimento internacional da produção artística de Stênio Diniz. As imagens aparecem mais refinadas do ponto de vista plástico e de intensa crítica ao governo. As parcerias culturais na Alemanha fomentaram projetos significativos e estimularam a criatividade do artista resultando numa arte preocupada com questões ecológicas. A pesquisa indicou que, os estudos sobre imagens somente recentemente se detiveram sobre a visualidade das xilogravuras. Ignorada por décadas a relevância dessas imagens e dos seus artistas, apontam para a criatividade, memórias e distintas temporalidades históricas. Portanto, as imagens nesta

tese migram no espaço-tempo carregando em seus suportes passado sobre passado, resultado da capacidade que as xilogravuras possuem em reter memórias, adaptar-se, resistir e adquirir novos sentidos.

Palavras-chave: cultura; memória; xilogravura.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the images of José Stênio Silva Diniz, a xylographer, engraver, poet, and composer from Juazeiro do Norte in the 1970s, investigating the historical, cultural, political and social conditions, memories and writing practices. Through his extensive production of woodcuts, we can understand various fragments of his trajectory, specifically when Stênio Diniz, the engraver of time, imprinted historically situated fragments in his images. These fragments allow us to verify how the artist moved through different cultural, intellectual and social spaces. In addition to his woodcuts, we mobilize a documentary corpus intellectually produced by the artist, such as his archive of memories containing exhibition catalogs, photographs, memoir writings, newspaper clippings, his private library, and his memory reports. Other documents external to the artist were included: interviews, newspapers, and specialized bibliography. The selected documents connect to present a multiple, inventive, and dynamic artist who constructed himself in everyday struggle, confronting social injustices through art, ultimately achieving the title of Master of Culture from the State Government of Ceará in 2006. The thesis is divided into four chapters. The first chapter, "The landscape of the memory of the past," takes the artist's "archive of memories" as a guiding axis. Stênio's protagonism is evident in the invention of his private "collection" whose purpose is the perpetuation of his memories and the fight against forgetting. In the second chapter, "On the way back, a turnaround: partnerships, biennials, and exhibitions," the analysis focuses on the networks of relationships between Stênio Diniz, poets, artists, intellectuals, militants, and political activists. The transit of these groups through the São Francisco typography is investigated, and how such influences contributed to the artist's artistic, political and social formation. The third chapter, "The history of Stênio's images," privileged woodcuts as supports for memories, cultural and political symptoms of society, with emphasis on the album "Retirada" produced in partnership with the artist Mariza Viana. In the fourth chapter, "An artist in transit in a changing world," the decades of the 1980s and 1990s mark the international recognition of Stênio Diniz's artistic production. The images appear more refined from a plastic point of view and intensely critical of the government. Cultural partnerships in Germany fostered significant projects and stimulated the artist's creativity, resulting in art concerned with ecological issues. The research indicated that studies on images have only recently focused on the visibility of woodcuts. Ignored for decades, the relevance of these images and their artists points to creativity, memories, and distinct historical temporalities. Therefore, the images in

this thesis migrate in space-time, carrying past upon past on their supports, a result of the ability that woodcuts have to retain memories, adapt, resist, and acquire new meanings.

Key-words: culture; memory; xilograph.

RESUMÉ

Cette thèse vise à analyser les images de José Stênio Silva Diniz, un xylographe, graveur, poète et compositeur de Juazeiro do Norte dans les années 1970, en enquêtant sur les conditions historiques, culturelles, politiques et sociales, ainsi que sur les pratiques de mémoire et d'écriture. À travers sa vaste production de gravures sur bois, nous pouvons comprendre divers fragments de sa trajectoire, notamment lorsque Stênio Diniz, le graveur du temps, a imprimé des fragments historiquement situés dans ses images. Ces fragments nous permettent de vérifier comment l'artiste a évolué dans différents espaces culturels, intellectuels et sociaux. En plus de ses gravures sur bois, nous mobilisons un corpus documentaire intellectuellement produit par l'artiste, tel que son archive de souvenirs contenant des catalogues d'expositions, des photographies, des écrits mémorialistes, des coupures de journaux, sa bibliothèque privée et ses rapports de mémoire. D'autres documents externes à l'artiste ont été inclus: des entretiens, des journaux et une bibliographie spécialisée. Les documents sélectionnés se connectent pour présenter un artiste multiple, inventif et dynamique qui s'est construit dans la lutte quotidienne, confrontant les injustices sociales par l'art, obtenant finalement le titre de Maître de la Culture du gouvernement de l'État de Ceará en 2006. La thèse est divisée en quatre chapitres. Le premier chapitre, *Le paysage de la mémoire du passé*, prend comme axe directeur *l'archive de souvenirs* de l'artiste. Le protagonisme de Stênio est évident dans l'invention de sa «collection privée» dont le but est la perpétuation de ses souvenirs et la lutte contre l'oubli. Dans le deuxième chapitre, *Sur le chemin du retour, un revirement: partenariats, biennales et expositions*, l'analyse se concentre sur les réseaux de relations entre Stênio Diniz, des poètes, des artistes, des intellectuels, des militants et des activistes politiques. On examine le transit de ces groupes à travers la typographie São Francisco et comment de telles influences ont contribué à la formation artistique, politique et sociale de l'artiste. Le troisième chapitre, "L'histoire des images de Stênio", privilégie les gravures sur bois comme supports de mémoire, symptômes culturels et politiques de la société, avec une emphase sur l'album *Retirada* produit en partenariat avec l'artiste Mariza Viana. Dans le quatrième chapitre, *Un artiste en transit dans un monde en mutation*, les décennies des années 1980 et 1990 marquent la reconnaissance internationale de la production artistique de Stênio Diniz. Les images apparaissent plus raffinées d'un point de vue plastique et intensément critiques envers le gouvernement. Les partenariats culturels en Allemagne ont favorisé des projets significatifs et stimulé la créativité de l'artiste, résultant en une œuvre préoccupée par les questions écologiques. La recherche a indiqué que les études sur les images se sont récemment concentrées sur la visibilité des

gravures sur bois. Ignorée pendant des décennies, la pertinence de ces images et de leurs artistes pointe vers la créativité, les souvenirs et des temporalités historiques distinctes. Par conséquent, les images dans cette thèse migrent dans l'espace-temps, transportant le passé sur leur support, résultant de la capacité des gravures sur bois à retenir les souvenirs, à s'adapter, à résister et à acquérir de nouveaux sens.

Mots clés: culture; mémoire; gravure sur bois.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Xilogravura 64 caveiras na reconquista do passado	24
Figura 2	Fotografia Arquivo de memórias de Stênio Diniz	59
Figura 3	Xilogravura sem título para ilustração de jornal	68
Figura 4	Capa em Xilogravura do Folheto: Poema Uma Carta a Jesus Cristo Soneto - Exclamação	70
Figura 5	Capa em Xilogravura do Folheto: Peleja dos Poetas Violeiros Pedro Bandeira e Manoel Chudu	70
Figura 6	Capa em Xilogravura do Folheto: Preguiça é mãe da desgraça	70
Figura 7	Capa em Xilogravura do Folheto: Suplício de um condenado	70
Figura 8	Capa em Xilogravura do Folheto: O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Vai Não Torna	71
Figura 9	Capa em Xilogravura do Folheto: História do Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai Não Torna	71
Figura 10	Capa em Xilogravura do folheto: Propagando de um matuto com um balaio de maxixe	72
Figura 11	Capa em Xilogravura do Folheto: Propagando do matuto com um balaio de maxixe	72
Figura 12	Capa em Xilogravura do Folheto: Propaganda do matuto com o balaio de maxixe	72
Figura 13	Capa em Xilogravura do Folheto: Propaganda de um matuto com um balaio de maxixe	72
Figura 14	Xilogravura Índia	73
Figura 15	Xilogravura Marinheiro	74
Figura 16	Fotografia de Desfile Cívico	78
Figura 17	Xilogravura Pássaro da Liberdade	94
Figura 18	Xilogravura O Espírito Santo está dentro de você	96
Figura 19	Xilogravura Peregrinação no Rio São Francisco	96
Figura 20	Recorte parcial da xilogravura Peregrinação no Rio São Francisco	97
Figura 21	Xilogravura sem título	99
Figura 22	Capa do Folheto: Nossa homenagem a Adauto	104
Figura 23	Xilogravura Paisagem urbana	108

Figura 24	Xilogravura Paisagem com cavalo e casa II	108
Figura 25	Xilogravura A chegada de Lampião no Inferno	112
Figura 26	Fotografia: Envelope do álbum Via Sacra	114
Figura 27	Apresentação do álbum Via sacra	115
Figura 28	Xilogravura de abertura do álbum Via Sacra	116
Figura 29	Xilogravura I Jesus perante Pilatos	117
Figura 30	Xilogravura II Jesus carrega a cruz	117
Figura 31	Xilogravura III Jesus cai pela primeira vez	118
Figura 32	Xilogravura IV Maria Madalena enxuga o rosto de Jesus	118
Figura 33	Xilogravura V Simão ajuda a levar a cruz	119
Figura 34	Xilogravura VI Maria Madalena mostra o lenço com a face de Jesus	119
Figura 35	Xilogravura VII Jesus cansou	120
Figura 36	Xilogravura VIII Jesus e as mulheres	120
Figura 37	Xilogravura IX Jesus caí pela segunda vez	121
Figura 38	Xilogravura X Jesus	121
Figura 39	Xilogravura XI Jesus é pregado na cruz	122
Figura 40	Xilogravura XII A crucificação	122
Figura 41	Xilogravura XIII Jesus é retirado da cruz	123
Figura 42	Xilogravura XIV O corpo de Jesus	123
Figura 43	Manual Teológico (capa)	125
Figura 44	Manual Teológico (verso)	125
Figura 45	Fotografia 1ª Bienal das *A*rtes de Juazeiro	127
Figura 46	Fotografia: Grupo Matulão I	130
Figura 47	Fotografia: Grupo Matulão II	130
Figura 48	Capa em Xilogravura do Folheto: Urubu	134
Figura 49	Fotografia Inauguração da COCADA	141
Figura 50	Fotografia: Boxes dos artesãos no Mercado Central	141
Figura 51	Fotografia: Boxes em funcionamento dos artesãos no Mercado Central	142
Figura 52	Fotografia: inauguração do novo Mercado Central de Juazeiro do Norte	142
Figura 53	Fotografia: 1ª EXANOR - Arquivo de memória de Stênio Diniz	146
Figura 54	Recorte parcial da fotografia	146
Figura 55	Xilogravura Medo	147
Figura 56	Fotografia: Stênio Diniz (frente)	151

Figura 57	Fotografia: Stênio Diniz (verso)	151
Figura 58	Fotografia: FEART - Arquivo de memórias de Stênio Diniz	152
Figura 59	Capa em zincogravura do folheto Retirada?	155
Figura 60	Xilogravura Nossa Imagem Atual	158
Figura 61	Xilogravura Pedinte	159
Figura 62	Pintura óleo sobre tela – sem título	163
Figura 63	Xilogravura Família	163
Figura 64	Xilogravura Álbum Retirada	164
Figura 65	Pintura óleo sobre tela – sem título	166
Figura 66	Xilogravura Rio das Carnaúbas	166
Figura 67	Xilogravura Grade	167
Figura 68	Xilogravura Família	170
Figura 69	Xilogravura Chegada a casa	171
Figura 70	Xilogravura Refeição	172
Figura 71	Xilogravura Prece	176
Figura 72	Recorte de catálogo	179
Figura 73	Recorte de jornal	179
Figura 74	Recorte de livro	182
Figura 75	Recorte de catálogo	182
Figura 76	Recorte de reportagem	183
Figura 77	Xilogravura Fome	184
Figura 78	Xilogravura Arrumação	185
Figura 79	Xilogravura Refeição no mato	186
Figura 80	Xilogravura Retirada	187
Figura 81	Pintura óleo sobre tela - Retirantes	189
Figura 82	Desenho a lápis de cor/papel - Retirantes	189
Figura 83	Xilogravura Retirantes	190
Figura 84	Xilogravura Retirantes	192
Figura 85	Xilogravura Retirantes (colorido)	192
Figura 86	Xilogravura Retirantes	192
Figura 87	Xilogravura Retirantes	192
Figura 88	Xilogravura Mãe com filho desnutrido	194
Figura 89	Escultura em madeira: Pietá Roetten	196

Figura 90	Escultura em mármore: Pietá Vaticana	197
Figura 91	Xilogravura Velório	199
Figura 92	Pintura óleo sobre tela – Criança morta	200
Figura 93	Xilogravura Chegada à cidade	202
Figura 94	Xilogravura Dentro da cidade	203
Figura 95	Desenho Sujismundo	205
Figura 96	Fotografia: Painel I – Arquivo de memórias de Stênio Diniz	215
Figura 97	Fotografia: Painel II – Arquivo de memórias de Stênio Diniz	215
Figura 98	Fotografia: Painel III – Arquivo de memórias de Stênio Diniz	216
Figura 99	Fotografia: Painel – Arquivo de memórias de Stênio Diniz	217
Figura 100	Fotografia: Painel – Arquivo de memórias de Stênio Diniz	217
Figura 101	Fotografia: Painel – Arquivo de memórias de Stênio Diniz	218
Figura 102	Fotografia: Painel – Arquivo de memórias de Stênio Diniz	218
Figura 103	Fotografia: Painel – Arquivo de memórias de Stênio Diniz	218
Figura 104	Xilogravura: Deixem a Asa Branca cantar	227
Figura 105	Fotografia: Capa do livro: "*Faz escuro, mas eu canto*"	235
Figura 106	Fotografia: Capa de cassete de fita	236
Figura 107	Fotografia: Stênio Diniz e Luciom Caeira	238
Figura 108	Recorte de Jornal Alemão I	239
Figura 109	Recorte de Jornal Alemão II	239
Figura 110	Desenho sem título	244
Figura 111	Recorte de Jornal	245
Figura 112	Fotografia: Casamento na Alemanha	246
Figura 113	Fotografia: Oficina com Fantoches	247
Figura 114	Fotografia: Fantoches	247
Figura 115	Fotografia: Boneca de fantoche	248
Figura 116	Fotografia: Oficinas de barro com crianças do Projeto da AMAR	254
Figura 117	Fotografia: Oficina de papel reciclado -comunidade "Mutirão"	254
Figura 118	Fotografia: Lanche das crianças do Projeto	255
Figura 119	Fotografia: Álbum da oficina de xilogravuras	256
Figura 120	Fotografia: Xilogravuras do álbum	256
Figura 121	Fotografia: Placa em madeira da AMAR	257
Figura 122	Xilogravura: Peregrinação no Rio São Francisco	258

Figura 123	Matriz em madeira: xilogravura Greve	260
Figura 124	Xilogravura: Pela Anistia	262
Figura 125	Capa em Xilogravura do Folheto: Um milhão de infectados e cincoenta mil mortos nos primeiros cem dias da pandemia no Brasil	264
Figura 126	Capa em xilogravura do Folheto: A história do poeta que se libertou da televisão	264
Figura 127	Xilogravura alterada: 64 caveiras na reconquista do passado	265

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMAR	Associação dos Amigos da Arte
CEBs	Comunidades Eclesiais de Base
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNV	Comissão Nacional da Verdade
COCADA	Cooperativa Artesanal do Cariri
FCRB	Fundação Casa Rui Barbosa
IBDF	Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal
ICAB	Instituto Cultural Brasil Alemanha
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
MAUC	Museu de Arte da Universidade do Ceará
MIS	Museu da Imagem e do Som
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UnB	Universidade de Brasília
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO - IMAGENS EM TRAVESSIA..... 24
2 A PAISAGEM DA MEMÓRIA DO PASSADO.....51
2.1 A PRODUÇÃO DE SI – O "ARQUIVO DE MEMÓRIAS" 53
2.1.1 A luta contra o esquecimento.....61
2.1.2 O curador de memórias..... 63
2.2 O ARTÍFICE E A ESTÉTICA DA CRIAÇÃO 67
2.2.1 Os tempos nas imagens: a memória atualizada 75
2.3 RECOMPONDO A HISTÓRIA: STÊNIO EM BRASÍLIA 79
2.3:1 Os emaranhados da crise do cordel 82
2.3.2 Havia um artista no meio do caminho 88
3 NA VOLTA UMA REVIRAVOLTA: POLÍTICA, PARCERIAS, BIENAIS E EXPOSIÇÕES.....99
3.1 PREÂMBULOS E PARCERIAS 102
3.1.1 O trânsito político: Stênio e Jefferson Albuquerque 105
3.1.2 Adaptar a história – o álbum Via Sacra de Stênio 113
3.2 OS "MAGOS" DA GRAVURA: STÊNIO E ABRAÃO BATISTA 126
3.2.1 Poesias e transgressão: Stênio e Oswald Barroso 132
3.3 UMA COCADA NADA DOCE 137
3.3.1 Os usos políticos da associação 140
4 A HISTÓRIA DAS IMAGENS DE STÊNIO 145
4.1 GRAVURAS A "QUATRO MÃOS": A PARCERIA ENTRE MARIZA E STÊNIO DINIZ..... 148
4.2 OS RETIRANTES DE RETIRADA: AS IMAGENS DO NORDESTE COMO CAMPO DE EMBATES 168
4.3 A PIETÁ: A SOBREVIVÊNCIA NAS IMAGENS 193
4.4 O DESVIO DAS IMAGENS: A BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO 208
4.4.1 A arte catastrófica de Stênio Diniz 210
4.4.2 As imagens das imagens 214
4.4.3 Os painéis censurados 219
5 UM ARTISTA EM TRÂNSITO NUM MUNDO EM TRANSIÇÃO 222
5.1. DE JUAZEIRO À ALEMANHA: STÊNIO ALÉM DAS FRONTEIRAS 224
5.2 "FAZ ESCURO, MAS EU CANTO": STÊNIO E ANNEMARIE JACOBS 231

5.3 IMPROVISO E RESSIGNIFICAÇÃO: AS FACES DE STÊNIO DINIZ 244
5.4 “A LIBERDADE FOI PLANTADA E O GIGANTE ACORDOU”: STÊNIO E DOM HELDER CÂMARA 249
5.4.1 Stênio Diniz e a AMAR 251
5.5 O GRAVADOR DO TEMPO 259
6 CONCLUSÃO 267
REFERÊNCIAS 274

1 INTRODUÇÃO - IMAGENS EM TRAVESSIA

> *"Existe um após-viver das imagens, essa capacidade que as formas têm de nunca morrer totalmente e de ressurgir lá, quando menos se espera"* (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 20).

Figura 1 - Xilogravura 64 caveiras na reconquista do passado

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1977

Por um instante, pousemos nosso olhar sobre a xilogravura[1] *64 caveiras na reconquista do passado*. A xilogravura que inaugura as narrativas desta tese foi produzida pelo xilógrafo, poeta, pintor e compositor juazeirense José Stênio Silva Diniz, aproximadamente no ano de 1977, no mesmo período em que ocorria a ditadura militar no Brasil[2].

1 A xilogravura é uma imagem gravada na madeira, entintada e posteriormente prensada sob um papel. O resultado é a imagem de xilogravura. Antes de se materializar, ela já era imagem, gerado por meio da ideia, imaginação e ação. Nesse processo de construção, arte, memórias, inconsciente e tempos se condensam na imagem. Portanto, a xilogravura é uma arte historicamente situada, que possui uma técnica, diz de um estilo, de uma autoria, narra e registra memórias. O talhe na madeira é a xilogravura e sua impressão no papel é a gravura. Adotamos o termo xilogravura para toda e qualquer impressão feita no papel conforme utilizado por vários xilógrafos.

2 A Ditadura Militar no Brasil se inicia em 31 de março de 1964 com a deposição do presidente João Goulart. O regime político de caráter autoritário, teve cinco mandatos militares e durou 21 anos de 1964-1985. Nesse período, foram instituídos dezesseis atos institucionais, mecanismos legais que se sobrepunham à Constituição, por meio dos quais estabeleceu-se a censura à imprensa, restrição aos direitos políticos, perseguição, tortura e morte dos opositores do regime.

Stênio Diniz natural da cidade de Juazeiro do Norte, Ceará, nasceu em 26 de dezembro de 1953. O artista é filho de José de Souza Diniz e Maria de Jesus Silva Diniz. Neto de José Bernardo da Silva, proprietário da antiga Tipografia São Francisco e responsável pela maior produção de cordéis do Brasil nas décadas de 1950 e 60. Stênio viveu parte da sua vida em meio aos poetas e as antigas máquinas *typo*s onde aprendeu a poética da arte de gravar. Possui uma trajetória internacional, sendo reconhecido pelo Governo do Estado do Ceará como *Mestre da Cultura Tradicional Popular do Ceará* em 02/12/2008. As xilogravuras e o protagonismo do artista constituem o foco e a verve desta tese.

A matriz em madeira da xilogravura *64 caveiras* está desgastada pelo tempo e encontram-se na residência do artista. As cópias gestadas, resistiram a clausura, ganharam vida, se verticalizaram pelo mundo e escaparam ao tempo. Atravessaram temporalidades, resistiram aos arquivos, colecionadores, pesquisadores, enfim tudo aquilo que lhe demandasse aprisionamento.

A imagem desconcerta à medida que dela nos aproximamos, nos atrai à medida que nos distanciamos e nos olha à medida que a fitamos. Nosso corpo se contorce, as entranhas se revolvem, o coração acelera, a testa frange, somos invadidos pelo medo, porque suas figuras nos impactam e nos desconcerta.

Numa primeira aproximação, a imagem pode ser considerada como "o que sobrevive de uma população de fantasmas, cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35). O tempo dos fantasmas seria para o filósofo a imagem que migra de outros tempos (p. 35) por inúmeras demandas do presente. A xilogravura *64 caveiras* está permeada por fantasmas de outras temporalidades, ou seja, indícios e questões não resolvidas, as vezes invisíveis e silenciados.

Produzida por Stênio Diniz num período de censura, em meio a prisões, torturas e mortes, os elementos gravados em sua matriz em madeira, dizem do medo, da morte, dos corpos que deixaram de ser, esqueléticos, atropelados, nus e desencarnados. Ao centro da imagem, sobrevoando por sobre os cadáveres, uma espécie de ave em movimento, intitulado por seu criador como o "pássaro da morte". A figura do pássaro, rasga a imagem ao meio assombrando fantasmagoricamente o presente. A ave, se sobressai enquanto figura, como se pedisse justiça aos seus algozes.

Essa força e vitalidade que a imagem possui deriva da capacidade de transformar "o pavor em atração", mas é justamente por possuir "memória" e sofrer de "reminiscências", que a imagem deixa o "pavor sobreviver na atração" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 362).

A imagem *64 caveiras* é rica em detalhes e "proliferante de sentidos" (p.27). Qualquer esforço desprendido em sua análise, requer ir além daquilo que se apresenta visível, descartando a ideia de sua aparente "simplicidade virtual" (p.27). A xilogravura introdutória desta tese, percorreu alguns circuitos, dentre os quais, catálogos, mesas de intelectuais, pesquisadores e colecionadores.

Nosso primeiro contato com a narrativa sobre essa xilogravura, foi através da segunda edição do catálogo *Holzschnitte aus Brasilien* de (1992)[3]. Encontramos o catálogo no arquivo pessoal de Stênio, em meio a uma série de documentos. O catálogo possui duas narrativas, a primeira foi descrita em português por Stênio e a segunda, traduzida pela organização da exposição para o alemão[4]. Assim descreve o catálogo:

> 1964 foi o ano em que os militares chegaram ao poder. Para expressar meu protesto contra isso, desenhei a xilogravura "64 caveiras" que reivindicam suas vidas de volta. Queria esclarecer, por meio dessa alegoria, que esse regime está extinguindo com a vida daqueles que defendem abertamente os direitos de todos (Catálogo *Holzschnitte aus Brasilien*, 1992, p. 24).

Na tradução do catálogo[5], a imagem configura-se num documento testemunhal, onde o "artista", denunciou não somente a Ditadura vivida no Brasil, como responsabilizou os militares pelas atrocidades do regime ao figurar sessenta e quatro caveiras, uma analogia ao ano do golpe militar de 1964. A "reconquista do passado" foi a forma discursiva que Stênio encontrou para afrontar o regime, assim como uma maneira de reivindicar as vidas perdidas por meio da necessidade de reparação dessas mortes.

O fato é que quarenta e seis anos após sua produção, a imagem *64 caveiras*, infringe a ordem do tempo para retornar numa Tese, não como produto daquilo que foi em 1977, mas com outro sentido, produzindo *desvios*, (CERTEAU, 2008, p.15), sinalizando novas demandas

---

3 A primeira edição do catálogo data de 1987 e corresponde a exposição realizada na cidade de Erlanger na Alemanha. Tivemos acesso a sua segunda edição, ou seja, ano de 1992.

4 "1964 war das jahr der Machtübernahme durch die Militärs. Um meinen Protest dagegen auszudrücken, gestaltete ich den Holzschnitt "64 Totengerippe" fordern ihr Leben zurück. Ich wollte durch diese Allegorie Klarmachen, daB jenes Regime das Leben derer auslöcht, die sich offen zugusten der Freiheitsrechte für alle einsetzen. Stênio Diniz" (Catálogo *Holzschnitte aus Brasilien,* 1992, p. 24). A tradução do texto em alemão para o português foi realizada pela autora.

5 É preciso estarmos atentos as "traduções" assim como as intencionalidades discursivas contidas nas transcrições. O historiador Roger Chartier aponta para as mudanças que ocorrem no processo de editoração de livros. Segundo Chartier, "são resultados de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades (CHARTIER, 2014, p. 38). Michel Foucault aponta que "na ordem do discurso verdadeiro, publicado e livre de qualquer ritual, se exercem formas de apropriação de segredo e de não-permutabilidade (...) é possível que no ato de escrever (...) e no sistema de edição (...) haja elementos coercitivos (FOUCAULT, 2001, p. 40). Sobre o assunto ver: CHARTIER, Roger. A mão do autor e a mente do editor. 1.ed. Tradução de The author's hand and the printer's mind. São Paulo: Editora Unesp, 2014 e FOUCAULT, Michel. Ordem do Discurso.7. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Edições Loyola, 2001.

do presente[6]. A potência[7] da xilogravura *64 caveiras* e a energia que a imagem possui de nos afetar, reside não somente no gesto da migração da imagem para o presente, mas nas *sobrevivências*[8] que carrega, no efeito que produz, como nos olha, nos atravessa e na forma como nos cobra um retorno desse olhar. As possibilidades de análises decorrentes da xilogravura apontam o poder ilimitado da imagem, ainda não exploradas e descobertas.

Inúmeras imagens e reportagens produzidas no período militar estão retornando no presente como uma necessidade de memória e reparação, principalmente pelas famílias que tiveram seus filhos, parentes, amigos mortos ou torturados pela ditadura e não alcançaram justiça. As artes plásticas, gravuras, fotografias, cartuns, revistas e jornais sobre o golpe de 1964 emergem em novos suportes documentais, podendo serem visualizadas através das mídias digitais, internet, televisão, redes sociais etc. Mesmo que no presente suas atrocidades lhes sejam negadas, se faz necessário que continuemos a imaginar o golpe de 1964, tomarmos as imagens da dor, do sofrimento, da tortura, morte, violência e lhes darmos figurações. A sobrevivência da xilogravura *64 caveiras*, poderia não ser suficiente para reafirmar a ditadura no Brasil, mas é um documento importante sobre a temática, pois remete a um tempo social e a uma situação temporal, onde podemos construir uma história da ditadura a partir dela. Nesse caso, a xilogravura seria para nós um fragmento do acontecimento, um resto visual da ditadura.

Mas não nos deixemos enganar, o período histórico da produção de uma imagem não explica tudo, nem impede que ela reapareça em outra temporalidade com outro significado. Embora a xilogravura mostre cenas relativas à ditadura, contém em si vestígios e elementos de outras épocas, isso porque a realidade que julgamos ver numa imagem, como o tema, as figuras e composições, sempre nos escapam e seguem além de nós, adquirindo sentidos outros.

Nessa perspectiva, cabe considerar que a xilogravura nos "sobreviverá". Um dia deixaremos de existir, porque somos diante da imagem um elemento de "passagem", por sua vez, a xilogravura se constitui um elemento do futuro, da "duração". Significando dizer que a

---

6 A narrativa do deslocamento da imagem, aponta também para o *ofício* do historiador e demonstra nossa preocupação em realocar um outro lugar para os mortos.

7 A *potência* nas imagens pressupõe uma concepção energética que as imagens possuem de locomoção, de sumir e ressurgir *a posteriore*. (DID-HUBERMAN, 2013, p. 110).

8 *Sobrevivência* ou *Nachleben*, é um conceito formulado pelo Historiador da Arte Aby Warburg e nada tem a ver com a ideia de imitação de modelos antigos. Na sobrevivência, os temas, sempre são transformados, metamorfoseando-se em novos significados, contextos e estilos. Um dos temas abordados por Warburg foi a noção de "*sobrevivência da antiguidade*". Ao analisar os quadros do Renascimento, o historiador identificou a existência de elementos da antiguidade clássica nas temáticas sobre a feminilidade. Essas atravessam todo o período do renascimento por meio de figuras femininas "*Vênus ou Pomona, Ninfa ou Vitória, Hora ou Aura*..." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 142).

imagem tem mais "memória e mais futuro" que nós seus expectadores (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Por um tempo hesitamos em vê-la, tocá-la, imaginá-la, porque sabíamos que de alguma forma ela sobreviveria. Sucessivas vezes em que visitamos a casa de Stênio Diniz, a xilogravura nos olhava. Suas figurações imprimiram em nossas memórias marcas de um período que teima em não passar e insiste em reaparecer. Essas memórias persistem porque a *64 caveiras* lá está para lembrar do *não dito* na imagem, das injustiças, das torturas, dos silenciamentos, mas também, daquilo que permanecem invisibilizados na imagem. Sempre que pensávamos por onde iniciarmos a escrita da tese, a xilogravura emergia em nossas memórias, pensamentos, emoções e imaginação. A xilogravura, portanto, condensa, movimento, potência, sintomas e figurações elementos capazes de promover o conhecimento e a narrativa histórica.

Mas, por que uma imagem retorna, qual o sentido cronológico do seu reaparecimento na tese, como figurá-la ou como vai aparecer? Sabíamos que algumas indagações seriam levantadas sobre seu reaparecimento.

Uma imagem não retorna contendo os mesmos significados, pois uma imagem não é fixa. Ela se desloca constantemente, seja por lugares físicos: arquivos, galerias, museus, universidades, casas de memórias, coleções ou por lugares invisíveis aos nossos olhos como: memórias, inconsciente e imaginação. Nessa perspectiva, pensar a imagem cristalizada[9], seja qual for seu suporte, seria reduzi-la a uma imagem morta, despotencializada, temporal e sem movimento.

Conforme nos lembra Didi-Huberman, quando uma imagem retorna traz em si o diferente, nunca a "imitação" daquilo que foi um dia, mas, "o intervalo visível, a linha de fratura entre as coisas", (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126). Nesse sentido, toda imagem é intervalo, ruptura e diferença em relação ao passado. Na imagem somente as diferenças voltam, logo o retorno é o retorno da diferença.

A reflexão nos levou a rejeitarmos a ideia de imagem enquanto representação[10], colagem, espelho, expressão ou lacuna. Quando problematizamos a xilogravura não estamos

9 Para Huberman, os sedimentos cristalizados nas imagens são o resultado de "movimentos provisórios". Os movimentos dizem respeito a trajetória histórica, antropológica e psicológica que atravessam a imagem e continuam para além dela (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34). As "coordenadas positivas", falam da autoria, datação, técnica e iconografia. Elas são relevantes, mas não suficientes na análise das imagens.

10Para Roger Chartier, o conceito de *representação* encontrou na emergência da *História Cultural* um espaço fecundo de atuação, embora fosse central ainda nas sociedades de Antigo Regime. O historiador, afirma que no dicionário Furetière, o termo *representação* possui dois significados, primeiro "a representação como dando a ver uma coisa ausente, e segundo "a representação como exibição de uma presença como apresentação pública de algo ou de alguém" (CHARTIER, 1990, p. 20). O primeiro significado, aponta para um conhecimento mediado por

falando da coisa em si nem tampouco de sua representação, ao contrário, estamos participando de sua constituição, daquilo que o nomina, que o inventa enquanto objeto.

Uma imagem também retorna porque não obedece ao tempo cartesianamente cronológico. Uma história da imagem prescinde de anacronismo[11], daquilo que escapa a ordem do tempo. A xilogravura *64 caveiras* pode ser percebida como uma imagem anacrônica, em movimento, que sobreviveu migrando por temporalidades e pelas narrativas atualizadas sobre ela, que deixa escapar em sua materialidade sobrevivências de um outro tempo.

Na medida em que uma imagem sobrevive a temporalidades adquire novas significações. Ela não somente se movimenta, dá *saltos* no tempo. Ao reaparecer estará aberta a interpretações do seu tempo, ao olhar social e cultural de quem a contempla e manuseia. Portanto, se na história o que reaparece é o diferente, não há imagem obrigatória para começar esta tese, podemos montar a história por aquela que emergiu no tempo, que retorna nas narrativas, que produziu o desvio pela *travessia*, no sentido benjaminiano[12].

A imagem das *64 caveiras* não retornou como semelhança, fetiche ou objeto canônico, mas como ícone de um tempo, em sua complexidade, técnicas, figuras e a singularidade do artista. Não é que cada leitura da imagem esteja chegando mais próximo a verdade, ao contrário, cada leitura é um acontecimento de momento, não é eterno. A leitura que

---

figuração, ou seja, o *signo* como (forma) e o significado seu valor simbólico. Uma fonte histórica, por exemplo, seria ao mesmo tempo uma representação e mediador da realidade passada.

Para refutar o conceito de *representação*, Foucault, utiliza como exemplo o quadro de René Magritte "Isto não é um cachimbo". Na primeira versão, apresenta um quadro emoldurado, um cachimbo e uma frase, onde o filósofo descreve como sendo: "uma figura e o texto que a nomeia" (p.5). Na segunda versão, o quadro está num cavalete e acima, um cachimbo numa dimensão maior que o exposto no quadro. Sobre essa imagem, Foucault afirma: "sem a menor infidelidade, àquilo que está mostrado lá em cima, não se enganem com isso: é lá em cima que se encontra o cachimbo, não este grafismo elementar" (p. 5). A reflexão sugere que, o passado jamais poderá ser representado enquanto tal, objeto ou coisa a ser representada pois encontram-se em dimensões físicas distintas e ilimitada, "dilatando-se até o infinito" (p. 5). Sobre o assunto ler: CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: Entre práticas e representações. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Algés, PT: DIFEL, 1990, p. 20-21 e FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

11 O conceito de *anacronismo* atravessa quase toda a obra de Didi-Huberman. Enquanto o anacronismo aparece patenteado para o historiador como um "horrível pecado" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28), para o filósofo, embora "paradoxal" e "perigoso" o anacronismo é fecundo, sendo "numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens". O anacronismo, aparece "interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história (p. 22). "Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem" (p. 23). Huberman, esclarece a valiosa necessidade de reconhecer a importância do anacronismo "para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do *mais que passado mnésico*, é preciso *o mais que presente* de um ato reminiscente, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo" (p. 26). Para Huberman, "tudo é anacrônico, porque tudo é impuro: *é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora* (...) As coisas "que tiveram seu tempo" não pertencem simplesmente a um passado concluído, desaparecido: "elas se tornaram matéria e sobrevivências – a eficaz matéria do tempo passado (p. 120-121).

12 Em Walter Benjamin, "a história, não corresponde ao um "ponto fixo" no tempo, mas um "processo", uma série de movimentos", feito de "quedas" e de "irrupções" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 114).

se fez das *64 caveiras* em 2017 foi a leitura possível, aproximada, e não será a última, visto que a imagem pensa no presente do leitor. São as leituras múltiplas que dão sentido outros ao presente.

A migração temporal, ou seja, 1977 ano em que foi produzida a imagem *64 caveiras* é ao mesmo tempo cultural e psíquica, porque nasceu de um duplo trabalho externo e interno de quem o produziu, ou seja, do trabalho das emoções, das memórias, da imaginação, daquilo que nos atravessa e que nos identifica enquanto sujeitos. Tal movimentação, aponta também para o *inconsciente* da imagem, das montagens de memórias de quem a produziu e que escapam ao seu criador.

Ao sobreviver ao tempo, a xilogravura *64 caveiras* se refere ao presente e ao passado, de um outrora que não quer ser esquecido e que reivindica um lugar para si no presente. Nesse sentido, o presente tem um papel central para nós historiadores, porque é a partir do presente que o passado se torna compreendido.

Em tempo de negacionismos[13], o retorno das *64 caveiras* está imerso na negação da ditadura. No passado, a xilogravura foi produzida como objeto de denúncia e resistência ao período militar, posteriormente retorna num momento de intensa negação ao período. Após anos de estudos, discussões, produções literárias, simpósios, congressos e por último a Comissão Nacional da Verdade - CNV[14], ainda se comete a falácia de dizer que não houve ditadura no Brasil.

---

13 O historiador Marco Napolitano denominou Negacionismo "uma negação de um consenso científico (ou seja, da ciência) a partir de um movimento organizado de opinião que trabalha para produzir desinformação com interesses específicos", que deve "ser entendido como um movimento organizado propositalmente pra fins ideológicos, para espalhar desinformação" (Marco Napolitano, 20/04/2021 - Carta Campinas/SP). Ao analisar a nova onda negacionista, a historiadora Sônia Meneses deteve-se sobre duas questões relevantes: a primeira diz respeito a fácil "aceitação social" que "tem dispensado dados e fontes sobre os quais tais afirmações são feitas". A segunda relacionada aos elementos textuais dessas narrativas cujos "formatos, textos, imagens e fontes muito distintos, pulverizam os elementos estruturais de suas narrativas, de modo que em alguns momentos é impossível identificarmos suas fontes de constituição, ou de dar uma resposta rápida e eficaz aos seus argumentos, posto que sua difusão é tão acelerada quanto a forma pela qual ela é produzida" (SILVA, 2019, p. 84). O historiador Mateus Pereira, definiu o negacionismo como "radicalização da negação e/ou do revisionismo. Falsificação do fato (PEREIRA, 2021, p. 866) e acrescentou: tanto o revisionismo quanto o negacionismo brasileiro "são alimentados, pela impunidade (ausência de justiça, muito em função da lei da Anistia), e pela lei da ausência do arrependimento, remorso ou culpa por parte dos algozes diretos e indiretos e dos apoiadores de ontem e de hoje" (p. 865). Sobre *Negacionismos*: SILVA, Sônia Maria de Meneses. Uma história ensinada para Homer Simpson: negacionismos e os usos abusivos do passado em tempos de pós-verdade. *Revista História Hoje*. v.8, n.15, 2019, p. 66-88, PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Nova direita? Guerras de memória em tempos de Comissão da Verdade (2012-2014). *Varia história*. v.31, n.57, 2015, p. 863-902 e NAPOLITANO, Marcos. *Negacionismo é um movimento organizado para espalhar desinformação* em: https://www.cartacampinas.com.br. Acesso em 28/04/2021.

14 Abreviadamente intitulada Comissão da Verdade, foi um colegiado instituído pelo governo do Brasil para investigar as graves violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. O órgão temporário criado pela Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011, encerrou suas atividades em 10 de dezembro de 2014. Sobre a comissão consultar: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/.

A recorrência da narrativa sobre a xilogravura por parte do artista, sugere sua inquietação com um possível retorno da ditadura. Identificamos essa preocupação na maneira como Stênio narra e afirmar sua participação no evento, sempre associando o passado vivido as discussões contemporâneas sobre o tema. O retorno da narrativa sobre a imagem, aponta a necessidade do artista em denunciar o negacionismo do presente.

O conceito de *sobrevivência* enfoca a persistência da memória e do legado do artista através do tempo e como essas memórias influenciam o presente. No caso da xilogravura *64 caveiras*, poderia ser interpretado como os eventos da ditadura de 1964 e suas consequências ainda estão presentes no Brasil hoje.

Nessa perspectiva, construir um conhecimento da xilogravura *64 caveiras* é quebrar a ideia de unidade, pois não existe uma única forma de contá-la ou dizê-la. A imagem retorna como o próprio acontecimento[15] que se coloca entretempos, nos intervalos, nos instigando a avaliarmos a potência do seu reaparecimento. A xilogravura sobreviveu enquanto sintoma[16] que surge assombrando o tempo presente. O sintoma na imagem aponta para a sociedade do seu tempo, mas também para a sobrevivência de outros tempos. O sintoma nos reconduz ao começo não como origem[17], mas um processo contínuo de montagem[18] e remontagens de memórias. No sentido benjaminiano, "a origem surge diante de nós como um sintoma" (...) sem a pretensão de contar "a gênese das coisas", mas como um "turbilhão no rio do devir". A alegoria, aponta para algo em sua formação que "perturba o curso normal do rio", daquilo que torna visíveis "corpos esquecidos pelo rio". Benjamin considera que essas imagens são permeadas por "ritmos

15 Para Walter Benjamin, "o acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois" (BENJAMIN, 2012, p. 38-39).

16 O *sintoma* seria a quarta camada da imagem, o inconsciente da imagem, o "detalhe" que escapou do autor, da obra, aquilo que ele não pode controlar, que escapou da razão. Para Huberman, as imagens possuem elementos invisíveis do inconsciente. Nela o passado está sempre em aberto manifestando sintoma no presente. Toda imagem para Huberman, seria atravessada por sintomas, essas abririam a imagem à lógica. O *sintoma* é a presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. Pensar o tempo implica a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo (KERN, 2010, p. 18). O conceito adotado por Didi-Huberman foi baseado no pensamento do psiquiatra e psicanalista Sigmund Freud, no qual o *sintoma* funciona como "um conjunto, sempre novo e surpreendente, de "restos vitais" da memória. Como uma cristalização, uma fórmula de sobrevivência" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 273). Diferentemente do historiador da arte Erwin Panofsky o inconsciente estaria na *Análise Iconológica* da imagem, na conexão entre a imagem, a vida pessoal e o ambiente histórico que a vida nasceu.

17 A origem para Walter Benjamin, não está relacionado a uma gênese.

18 A *montagem* para Huberman, "aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento: o historiador *remonta* os "restos", porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de *desmontar* a história e de *montar* junto os tempos heterogêneos", Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 133). É *um modo de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo* da obra em toda a sequência da história" (DIDI-HUBERMAN, 2015).

e conflitos" "em via de nascer", é a "dialética[19] em obra" (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171).

As potencialidades que a imagem transporta não devem ser abandonadas sob risco do desaparecimento de suas historicidades, dos embates, tensões, conflitos e das memórias que estas carregam. Ora, se o passado nos dirige um apelo por meio de imagens, esse "apelo não pode ser rejeitado impunimente" (BENJAMIN, 2012, p. 242).

Nessa perspectiva, deixá-la reaparecer foi ao mesmo tempo um processo de escolha e uma questão ética e política do *métier* de quem problematiza as imagens. Nós, historiadoras, ocupamos ao mesmo tempo a função de "fictor[20]" e de "historiador-sismógrafo"[21]. A primeira seria uma espécie de "modelador, artífice, autor e inventor do passado que ele dá a ler" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 10) e a segunda, seria responsável por "inscrever e transmitir os *movimentos invisíveis*" (...) urdidos nas profundezas que inesperadamente manifestam perigo (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 112).

A xilogravura *64 caveiras* não foi a primeira produção de Stênio Diniz. Embora tenhamos utilizado a imagem como mote introdutório desta tese e a respectiva imagem esteja relacionada a ditadura militar, não se constitui o tema, nem objeto principal da tese. Não ignoramos, porém, que a ditadura militar foi um acontecimento histórico atravessado na vida e produção de Stênio Diniz, nessa perspectiva, é um fato relevante de investigação e discussão no processo da pesquisa.

É assim que começa uma história contada a partir das imagens, uma história em travessia. Essa primeira narrativa sobre a xilogravura *64 caveiras*, longe de se constituir uma ruptura na escrita dessa introdução, inscreve-se como um movimento relevante das ideias desenvolvidas nesta tese. A imagem em questão foi o resultado de uma maior aproximação com a produção do artista, o que nos colocou frente aos desafios da variedade de objetos a serem

19 A imagem "dialética é uma imagem que fulgura (...) uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado. Ao fazê-lo, ela desenha um espaço que lhe é próprio, um *Bildraum* que caracteriza sua dupla temporalidade (...) de "atualidade integral" e de abertura "para todos os lados" do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 127).

20 Huberman assevera que quando o historiador busca o tempo perdido diante de uma arte, está na verdade diante de "algo como uma expansão líquida", que muda "constantemente de forma". E afirma questionando, o que se pode conhecer de uma nuvem, senão adivinhando-a e sem nunca apreendê-la inteiramente?" (DIDI-HUBERMAN, p. 2013, p. 10-11).

21 O sismógrafo é um aparelho que registra movimentos subterrâneos, invisíveis e imperceptíveis capazes de detectar terremotos. Ser *historiador-sismógrafo* para Warburg, implica que ele perpasse a simples função de "descritor dos "movimentos visíveis", passando a "inscrever" e "transmitir" os "movimentos invisíveis". (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 112).

analisados. De toda a sua criação, as imagens em xilogravuras se mostraram potencialidades capazes de figurar historicidades e memórias no tempo.

Esta tese se propõe estudar as imagens[22] produzidas pelo artista de Juazeiro do Norte[23] José Stênio Silva Diniz de 1971 - 2006. A produção do artista está dividida por fases: De 1971 - 1985, se justifica porque começa a se delinear sua trajetória como artista. Foi uma época marcada pela crise na tipografia São Francisco onde trabalhou com seu avô, José Bernardo da Silva, mas também o início de suas viagens, dos contatos, das novas parcerias, exposições, aprendizados e experiências que contribuíram no amadurecimento e transformação de sua obra artística. De 1985 a 2006, assinala-se o segundo marco temporal desta tese. O que muda neste período é o conteúdo das imagens que passaram a ter como temática a realidade política do Brasil.

A produção de Stênio Diniz, é composta em sua maioria por imagens em xilogravuras, assim, o percurso da investigação se guiará por esta produção imagética. Essa produção dialoga com outros documentos - seu "arquivo de memórias", contendo crônicas, cartas, jornais, fotografias, catálogos e entrevistas. Todas essas fontes são consideradas relevantes na pesquisa porque através dos fragmentos desses documentos, conseguimos identificar as primeiras práticas em torno dessa arte, as mudanças sociais na vida desses indivíduos que praticam o ofício e a importância histórica desses artefatos na sociedade.

As xilogravuras de Stênio Diniz possuem temáticas variadas. Na década de 1970, são recorrentes as imagens sobre o Nordeste (seca, religiosidade, fome, retirantes, paisagem), significando dizer que uma parte significativa dos temas gravados por Stênio Diniz acompanharam a produção dos xilogravadores da época. Entretanto, dessa produção outras temáticas emergiram, principalmente porque o artista passou a ressignificar suas xilogravuras, transformando temas cotidianos em imagens de resistência. A partir da década de 1980, são acrescentadas a sua produção novas abordagens. Por meio das imagens, Stênio narra os problemas sociais e intensifica suas críticas ao governo.

---

22 Identificamos como imagens toda e qualquer produção vinculada ao campo do conhecimento, produzido a princípio na imaginação, e que trazem em sua materialidade influências internas e externas, colocadas em prática por meio da ação humana e impressas em qualquer suporte material. Embora a ênfase da pesquisa, recai nas imagens em xilogravuras, são levadas em consideração outras produções visuais do artista.

23 Juazeiro do Norte, segunda maior cidade do Ceará, está localizada na região conhecida como Cariri cearense, ao sul do Ceará, distante 491 Km da capital Fortaleza. A princípio chamada de *Joazeir*o, foi elevado à categoria de cidade em 22 de junho de 1911; posteriormente seu nome é modificado para Juazeiro do Norte, em 14 de junho de 1946 (DINIZ, 2017, p. 15). Juazeiro do Norte, possui um número considerável de xilógrafos em atividade que sobrevivem exclusivamente da produção e comercialização de xilogravuras e constitui-se uma das principais produtoras no Brasil no século XXI, juntamente com o estado do Pernambuco.

A análise das xilogravuras de Stênio Diniz vem acompanhada da contextualização histórica do período de produção, das técnicas empregadas no processo, das disposições estéticas dos artefatos e das articulações textuais que ligam os sentidos narrativos. Nessa perspectiva, as figurações, sintomas, embates, tensões sociais, memórias, narrativas, experiências e temporalidades inscrevem-se nesta tese por meio de imagens em xilogravuras, são nelas onde os sedimentos dos tempos históricos estão gravados.

Buscamos também compreender o campo de atuação do artista, os conflitos, as relações, as articulações, as técnicas desenvolvidas e as experiências apreendidas no processo de sua formação. Isso porque a vida de Stênio Diniz foi marcada pelo seu envolvimento com acontecimentos políticos e sociais no Brasil, reverberando em sua formação intelectual, estética e política. Nessa perspectiva, suas imagens servem como "testemunhos diretos e indiretos do passado" (MAUAD, 2016, p. 73), não mais como *representação* do passado, mas como objetos sintomáticos constituídos de fragmentos do passado gravadas nas imagens que no presente atuam como sinalizadores sociais.

Na produção e releitura dessas xilogravuras, a memória se atualiza sempre que o artista se aventura no talhe das imagens, conta e reconta a história estabelecendo sentidos temporais a história. Nisto reside a hipótese da tese, ou seja, as imagens em xilogravuras de Stênio Diniz são o que denominamos de imagens migratórias, imagens que sobrevivem e que emergem por meio de figurações, anacronismos e sintomas, carregadas de memórias, experiências e historicidade. Nelas estão impressas uma dimensão relevante da vida social dos indivíduos e dos processos sociais historicamente situados, portanto, são partes da vida porque são recriações das relações sociais.

Embora as xilogravuras sejam as protagonistas desta tese, é impossível dissociar a biografia[24] de Stênio Diniz de suas imagens, uma vez que sua produção dialoga com sua vida e essa se reflete nas xilogravuras que produz. Essa proposta implicou trazer não somente suas imagens para o centro da análise, como o próprio sujeito dessa produção Stênio Diniz, significando dizer que sua biografia e relatos de memórias são igualmente relevantes para compreensão das suas imagens e da fabricação desta narrativa.

24 O historiador François Dosse aponta algumas questões que implica os usos da biografia pelo historiador. Destacamos três: o "caráter híbrido do gênero biográfico", onde o "biógrafo acaba sendo envolvido pelo biografado", lembrando que "a possessão também se exerce igualmente em sentido contrário". A totalização ilusória de alcançar o ser do outro e a ilusão de um acesso direto ao passado (DOSSE, 2015, 13). Ver: DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*: Escrever uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 5-194.

Na obra *O que pode a biografia* (2018), o historiador Benito Schmidt afirma que "a biografia é o lugar de investimentos não apenas intelectuais, mas afetivos, políticos e memorias" (SCHMIDT, 2018, p. 11). Nesse sentido, a pretensiosa ambição de biografar Stênio Diniz implicou a operacionalidade dessa tríade, associada à redobrada atenção as contradições e dilemas que envolve a vida de um biografado.

A intencionalidade de contarmos a vida de Stênio Diniz é também uma forma de democratizarmos sua biografia, embora saibamos que por mais que nos esforcemos, a "totalização do outro é ilusória" (DOSSE, 2015, p. 13). Não importa a quantidade de documentos, informações, achados, jamais conseguiremos escrever sobre o biografado em sua totalidade.

No livro *Escrever vidas, narrar a história* – a biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista (2011), a historiadora Maria da Glória Oliveira assinala como "problema historiográfico complexo" refazer o percurso que leva a composição da vida de um indivíduo. A historiadora aponta que:

> escrever acerca da vida de alguém é inseri-la em um contexto histórico, em uma dimensão do tempo cuja produção pode ser uma hipertrofia da figura biografada, ou seja, um cenário convertido a partir do objeto da biografia, ou, inversamente, o efeito desta mesma contextualização anônima (OLIVEIRA, 2011, p.13).

Superar essa dificuldade é o argumento de Paul Ricoeur na obra *A memória, a história e o esquecimento* (2007). Para Ricoeur, produzir um discurso verdadeiro está presente em qualquer das fases da operação historiográfica. Na biografia, "parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental", ou seja, passa pela elaboração explicativa até a escrita propriamente dita (RICOEUR, 2007, p. 170).

Além do próprio Stênio Diniz outros sujeitos atravessam essa pesquisa, sejam poetas, gravadores, comerciantes, artistas, mulheres, curadores, galeristas, pesquisadores e intelectuais.

Para adentrarmos o mundo das imagens, submergimos no espaço praticado por Stênio Diniz, visto que parte da documentação analisada se encontra na residência do artista. A casa de Stênio Diniz é um imenso arquivo que nos remete a uma sala de visitas repletas de histórias, figurada em suas divisórias por uma diversidade temática de imagens. Xilogravuras, desenhos, fotografias, esculturas, biblioteca e arquivo, compõem uma espécie de galeria interativa do tempo. Embora pareçam fixas nas paredes da casa estão em constante movimento, esperando o momento para mudarem de cenários. Sua moradia, situada no bairro Pio XII na cidade de Juazeiro do Norte, também é sua oficina/ateliê. É ao mesmo tempo um espaço de

produção e um "lugar de memória"[25], onde guarda documentos e administra uma galeria de imagens em locomoção, figurada por meio de objetos, que seguem o espectador da entrada até seu último vão. Sua casa possui três cômodos, além de um quintal com dois bancos de cimento onde Stênio Diniz utiliza, segundo afirma, "para fumar, tomar uma cerveja e pensar". Acoplada a residência do artista, mora sua atual companheira que ele denomina de "musa" Ivete, sua filha Meirinha e o neto João Felipe[26]. Sua casa, espaço onde exerce suas fabricações e práticas de sobrevivência é o lugar social de um homem, artista, negro, pobre, mas, possuidor de uma margem tolerada de relativa autonomia. Stênio produz em seu tempo artesanal, aquilo que quer e possa lhe interessar. O espaço praticado por Stênio é permeado de sentidos, tem contornos, tonalidades, volumes, é um dos cenários onde o artista exerce suas maneiras de viver, de fazer, de dizer e silenciar.

Foi nesse ambiente de travessia que a tese foi se desenvolvendo, envolvendo-nos e devolvendo aprendizados, ganhando corporeidade e adquirindo vida. Lançamo-nos pelos detritos e detalhes do lugar transformado em espaços, significando dizer que também fomos transformados no percurso. Nesse espaço praticado por Stênio Diniz imagens, narrativas, memórias, e pessoas se movem, imagens se montam e se desmontam buscando dar significados aquilo que dá sentido à sua existência. Até os resíduos dessa produção são acolhidos como objetos relevantes, tudo é usado para compor a narrativa histórica.

O objetivo de definir toda a produção de Stênio Diniz é ambicioso e arriscado, a intenção foi fomentar questões sobre a historicidade das tensões culturais que (re)fazem as várias dimensões temporais presentes em sua obra, sem dissociá-las da obrigatoriedade técnica da *escrita da história* (CERTEAU, 1984).

A revisão bibliográfica levou a (des) hierarquizar os documentos, visto esses serem objetos produzidos historicamente, portanto, relevantes na análise e compreensão dos processos históricos descritos no trabalho. As fontes, quer visuais, escritas ou orais são pensadas e

25 Conceito formulado pelo historiador Pierre Nora, os *lugares de memórias* são "lugares onde se cristaliza e se refugia a memória" (NORA, 1981, p.14), portanto, espaços compostos ou não de materialidade, apreensíveis sensorialmente e possuem funções simbólicas. Para Nora, os *lugares de memórias* devem possuir *vontade de memória*, ou seja, uma intenção que garanta uma identidade memorialista. São os *restos* que se perpetuaram de uma outra temporalidade e que servem como meios de memória para outras sociedades tradicionais que foram descaracterizadas, a exemplo das comunidades cuja cultura é transmitida pela oralidade e que sofrem pelo apagamento de elementos identitários na memória coletiva. O conceito foi desenvolvido tendo como objeto de estudo a França. Sobre o assunto ver: NORA, Pierre. Entre memória e história, a problemática dos lugares. In: *Projeto História*: Revista do programa de Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC. São Paulo, SP, 1981.

26 Moram com Stênio respectivamente, sua companheira Ivete (Francisca Ivonete C. Alexandre), a filha Janemeyre Diniz (Meirinha) e o neto João Felipe Costa Diniz.

distribuídas num mesmo patamar de importância histórica, considerando que são materiais de pesquisa fragmentadas e rearranjadas que permitem acesso a outras entradas de saber.

Além das capas de cordéis, o primeiro conjunto documental de imagens analisadas são os "álbuns"[27] produzidos por Stênio Diniz. O artista gravou três importantes álbuns: *Via Sacra* (1973) e *Caldeirão* [197?], produzidos individualmente e *Retirada* (1976) produzido em parceria com a artista cearense Mariza Viana. São analisados na tese os dois que obtiveram repercussão e deram visibilidade ao artista. *Via Sacra* (1973) e *Retirada* (1976). Pela importância histórica, acrescentamos aos álbuns em xilogravuras, fotografias dos painéis produzidos por Stênio para a XIV Bienal Internacional de São Paulo de 1977. As fotografias dos painéis são os únicos vestígios da produção censurada e constituem inflexões dentro da obra de Stênio Diniz, constituída em sua maioria de xilogravuras. Trazer essas fotografias para a cena pública é um *dever de memória*, já que desses documentos só existe rastros e memórias.

Além das xilogravuras, investigamos o arquivo pessoal organizado por Stênio Diniz desde o início da década de 1970 com cerca de aproximadamente 1000 documentos, além dos livros que formam a biblioteca pessoal do artista. O arquivo contém fotografias, recortes de jornais, crônicas, cartas e catálogos. No arquivo estão registrados documentos temporais de suas andanças, reflete expectativas, identidade, registra memórias, daí a necessidade de historicizar sua produção.

A biblioteca de Stênio Diniz, embora pequena, inscreve-se na pesquisa como fonte de consulta. Os livros que compõem a biblioteca particular são referenciados no primeiro capítulo da tese. Mesmo que pareça não exercer influência em seu trabalho, alguns livros são citados pelo artista para situá-lo no tempo. Os artistas[28] mencionados nessas obras e algumas de suas imagens influenciaram diretamente na produção de Stênio Diniz.

As metodologias são maneiras de fazer, contar, dizer e movimentar-se por entre saberes e teorias. As aplicadas nesta tese nos permitiu construir perguntas, atribuir sentidos e

27 Os *Álbuns* são conjuntos de xilogravuras, tematizados por várias gravuras. Entre 10 e 15 imagens. As temáticas eram a princípio, normatizadas e respondiam a encomendas institucionais (museus) e individuais (galeristas, pesquisadores, colecionadores) de acordo com interesses e padrões dessas instituições. A *Via Sacra* do Mestre Noza foi o primeiro álbum produzido no Juazeiro que ganhou visibilidade no cenário internacional. Numa dupla articulação entre Sérvulo Esmeraldo e MAUC, acrescido de uma parceria com o editor parisiense Robert Morel foi realizada a 1ª exposição em Paris. O Álbum transformado em livro, foi o primeiro trabalho do artista a ser levada à França. Após mestre Noza, seguiram outros xilógrafos. Ver: DINIZ, Tereza Cândida Alves. A xilogravura museificada: campo de tensões e negociações. In: SILVA, Amanda Teixeira da Silva. (Org.) *Novas Histórias do Cariri*. Coleção Novas Histórias do Cariri – Vol.1. Curitiba: CRV, 2019, p. 158-172.

28 Encontramos obras de Vincent Van Gogh, Max Ernst, Marc Chagal e Goeldi. Quando da inexistência de livros, os artistas são citados por Stênio Diniz.

significados a uma dada produção artística, reconhecendo que cada objeto possui problemas específicos concernentes a sua temporalidade histórica.

Do ponto de vista metodológico a pesquisa se utilizou da história oral[29]. Observamos que a prática da história oral é feita de uma relação mútua de confiança, mas também de interesses. Nesse sentido, fomos transeuntes imersos nesse movimento da vida de Stênio. As emoções, gestos, falas, sons, odores, lágrimas, risos e pausas foram compartilhados ao lado do artista. Sabíamos também que daquilo que conseguimos reter no processo da escuta, algo nos escapou ou foi silenciado.

Nessa perspectiva, a fala do artista foi importante porque está permeada de simbolismos, pistas e vestígios que marcam sua trajetória e permitem identificar fragmentos do passado vivido. A oralidade é um elemento agregador nesta tese, porque expõe memórias, afetos, contradições, medos, sentimentos que muitas vezes se camuflam nos documentos escritos. A prática da história oral permite ao historiador o acesso a múltiplas histórias, essas quando confrontadas com os documentos escritos, possibilitam diversas interpretações, provocam reflexões sobre os usos e a crítica ao documento, assim como a função do papel do historiador diante destes. Inicialmente realizamos uma série de entrevistas com Stênio Diniz, buscando compreender de que forma ocorreu este indivíduo se transformou num artista. Optamos por entrevistas semiestruturadas para que houvesse plena liberdade de expressão nas falas do artista, isso permitiu uma abertura para assuntos outros relevantes da pesquisa.

---

29 No século XIX os documentos escritos dominavam absoluto em comparação a *tradição oral*. Essa esteve associada ao "anedótico ou ao passado recente, às sociedades sem escrita, às classes populares" (FERREIRA, 2012, p.172) resultando numa hierarquização das fontes e objetos de pesquisa. Durante décadas no século XX, as fontes orais foram vistas como problemáticas e sua abordagem histórica questionada. Porém, a partir de 1980, houve uma valorização das análises qualitativas colocando em cena as experiências individuais dos sujeitos. Nesse período, alargou-se os espaços de debates sobre o lugar das fontes orais na historiografia. No Brasil, a História Oral se firmou na década de 1990. O primeiro encontro de História Oral ocorreu em 1992, em 1994 foi fundada a Associação Brasileira de História Oral – ABHO e em 1998, criada Revista História Oral. Sobre a utilização de fontes orais, recomendamos as leituras: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006, FERREIRA, Marieta de M. Desafios e dilemas da história oral nos anos 90: o caso do Brasil. História Oral, v. 1, 1998, p. 19-30, _____. História oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história*: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997, p. 169-186, GUIMARÃES NETO. Regina Beatriz. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. In: LAVERDI, Robson [et al]. História oral, desigualdades e diferenças. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Florianópolis/SC: Ed. Da UFSC, 2012, p. 15-37, MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória*: a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1994, MONTENEGRO, Antônio Torres et al. História oral no Brasil: uma análise da produção recente, 1998/2008. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, jul.- dez. 2007, p. 113-126, _____. Travessias e desafios. In: LAVERDI, Robson et al. História oral, desigualdades e diferenças. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Florianópolis/SC: Ed. Da UFSC, 2012, PORTELLI, Alessandro. *A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios:* Ética, memória e acontecimentos na História Oral. São Paulo: Edições Unipop, 2013.

Além de Stênio Diniz, foram realizadas dez entrevistas com um grupo plural de outros depoentes. Participaram: xilogravadores, artistas, escritor/cineasta, estudiosos e professores. A busca de outros interlocutores se deu por duas razões: primeiro pela participação direta e indireta na vida do artista. Tais indivíduos nos ajudaram a compreender de que forma suas influências incidiram na formação artística e intelectual de Stênio. E segundo, pela ausência de alguns documentos escritos, quando na falta de informações como: datas, eventos, solenidades e atas. Algumas informações foram supridas pela oralidade.

Paralelo a documentação organizada por Stênio Diniz, construímos nosso próprio acervo pessoal composto de xilogravuras, álbuns, cordéis, jornais e folhetos sobre o artista. Esses pedaços de documentos em contato com os anteriormente catalogados nos serviram para fazer um mapeamento da trajetória do artista.

O trabalho com as imagens implicou também num percurso pelos acervos, esses foram visitados presencialmente e através da internet. Os arquivos consultados foram: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular[30] - CNFCP/Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Brasileiros da USP[31] – IEB/ São Paulo, Acervo José Alves Sobrinho[32]- UFCG/Paraíba. Neles encontrarmos uma parte das imagens de Stênio que não estavam no seu arquivo pessoal, outras como peças de um quebra-cabeça permanecem desparecidas. Mas aos resíduos encontrados, buscamos fazer justiça utilizando-os. Alguns desses vestígios, como datas dos eventos, objetos de usos nas gravuras, livros, catálogos e fotografias nos ajudaram a preencher lacunas textuais e cronológicas esquecidas pelo artista, mas relevantes para a pesquisas. Tais resíduos deram sentidos as narrativas e contribuíram para entendermos os processos de transformações técnicas nas quais passaram as imagens.

A pesquisa foi enriquecida com a inserção do acervo de jornais do professor Antônio Renato Soares de Casimiro[33]. Esses periódicos foram imprescindíveis para a tese, pois

30 O acervo bibliográfico da Biblioteca Amadeu Amaral (BAA), do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP localiza-se no Rio de Janeiro/RJ e foi constituído em 1961. É composto de livros, revistas, periódicos, folhetos, teses, folhetos de cordel, recortes de jornais. Possui em seu acervo cerca de 7176 cordéis, 1000 xilogravuras de diversos artistas, além de diversos outros documentos. O acervo possui algumas imagens catalogadas nesta pesquisa. Possui também a catalogação de obras raras concernentes a Juazeiro do Norte Acervo disponível pela internet: http://www.cnfcp.gov.br/. Acesso em: 19/04/2021.

31 O IEB conta com diversos "Fundos" em seu acervo. A coleção do IEB dedicadas à Literatura Popular compreende diversos intelectuais, descrevemos apenas os fundos consultados: Literatura Popular – Cordel, Gilmar de Carvalho – (1014 folhetos), Ruth Brito Lemos Terra - (472 folhetos) e SESC Juazeiro – (199).

32 A Biblioteca José Alves Sobrinho possui cerca de 4.000 cordéis e leva o nome do próprio poeta que fez a doação. Está localizada na Universidade Federal de Campina Grande/PB. O Acervo constitui importante núcleo de pesquisa.

33 O acervo histórico-cultural é um dos mais importantes sobre a história de Juazeiro do Norte e do Cariri cearense. Foram catalogados pelos memorialistas Antônio Renato Soares de Casimiro, professor aposentado da

nortearam as datas ausentes e nos ajudaram a preencher informações relevantes na pesquisa. A partir desses documentos pudemos cotejar informações e datas de acontecimentos. Utilizamos os jornais das décadas de 1970: Jornal *O Estado do Cariri*, Jornal *Tribuna de Juazeiro*, Jornal *Tribuna do Cariri*, Jornal *Tribuna do Ceará*, Jornal *Folha de Juazeiro*, Jornal *O Povo* e Jornal *Unitário*. Década de 1980*: Jornal O Povo* e 2003, *Jornal do Cariri*.

No entanto, durante a trajetória da pesquisa sofremos a irrupção de uma "pandemia"[34]. No Brasil, a doença foi agravada pelas políticas de saúde públicas adotados na gestão[35] do atual Presidente da República. Seu negacionismo a ciência colocou a população brasileira em profundo estado de vulnerabilidade social e risco alimentar. Acrescidos a pandemia da Covid-19, a incompetência administrativa do seu governo agravou a crise econômica, educacional e ambiental vivida no Brasil.

Instituições e acervos foram fechados para pesquisa. Embora já tivéssemos parte do material catalogado, tivemos que nos adaptarmos a uma nova forma de fazer pesquisa pela internet. Infelizmente, alguns desses acervos não estão disponibilizados pela internet e outros por questões de logística não foram abertos para pesquisa.

A pandemia não inviabilizou a pesquisa, mas constituiu entraves de locomoção no acesso as entrevistas (já que estávamos em isolamento social) e nas viagens para pesquisa. Fomos diretamente afetados pela mortandade em nosso entorno, perdemos amigos, familiares, o país e o mundo ficou mais pobre de pessoas, resultado de um lento genocídio que poderia ter sido evitado, se não fora o descaso do poder público associado a incompetência na pessoa do presidente da República.

A produção de uma historiografia, a partir das xilogravuras, exigiu uma atenção especial aos métodos de análise que parte da relação entre os conceitos e a documentação. Neste

---

Universidade Federal do Ceará (UFC), e Daniel Walker Almeida Marques, professor aposentado da Universidade Regional do Cariri (URCA), falecido no ano de 2019.

O material começou a ser catalogada em 1963 e é resultado das pesquisas dos professores sobre a biografia de Juazeiro do Norte. Eles reuniram, ao longo de mais de 40 anos, um enorme acervo que cobre a vasta diversidade de olhares sobre a realidade histórica e cultural. A coleção de itens é composta por peças de artesanato, xilogravura, literatura de cordel, imagens e sons característicos da região do Cariri, documentos históricos e contemporâneos do registro diário da vida urbana, livros, opúsculos, folhetos, boletins, teses, monografias, dissertações, produções acadêmicas, fotografias, jornais, áudios, vídeos, e uma diversificada de outros elementos inerentes ao cotidiano da vida juazeirense e do Cariri. Em 23 de outubro de 2020, o acervo foi doado a Universidade Federal do Cariri (UFCA). Fonte: https://ufca.edu.br.

34 O coronavírus (COVID-19) é uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2. Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS), declarou estado de pandemia da Covid-19.

35 A gestão do atual Presidente da República durante a pandemia, sob o enfoque da necropolítica, ver: ROSÁRIO, Luana. *A Necropolítica Genocida de Bolsonaro em tempos de Pandemia e o Projeto Ultra-Neoliberal*. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, São Luiz, v. 6, n. 2, p. 28-49, jul./dez., 2020.

sentido foi importante perceber que as imagens não estão soltas, autônomas ou inertes, logo as transformações teóricas, requer novas metodologias de análises. Nessa direção cabe questionar como essas imagens foram criadas, acompanhar a sua biografia, itinerário, movimento, associação e sobrevivência.

Algumas imagens usadas na tese trouxeram as velhas figurações pejorativas e fabricadas sobre o Nordeste, mas apresentou também desvios em suas narrativas. Esses desvios nos instigaram a investigar o surgimento dessas imagens, as rupturas no processo de fabricação e as mudanças ocorridas na vida do artista que fomentou tais transformações.

Acompanhamos a trajetória das xilogravuras a partir dos seguintes procedimentos: como e quais as condições do percurso dessas imagens, suas narrativas, figurações, temáticas, sintomas, as memórias associadas, os circuitos percorridos pelas imagens, conceitos que implicam o uso dessas imagens em exposições e em galerias, motivos de seu colecionamento em museus, discursos atribuídos por curadores e pela crítica a essas imagens e os textos dos catálogos e exposições.

A organização da documentação obedeceu aos seguintes planos:

Na *relação imagem-escrita*, analisamos os textos que dialogam com as imagens e aqueles que se referem a estas após a sua criação e circulação. Trata-se de alguns folhetos de cordel para os quais as imagens foram produzidas. Considerando a profunda relação entre os folhetos de cordel e as xilogravuras, as vezes é difícil separar as imagens dos poemas e das narrativas que precedem a elaboração do desenho. Entretanto, a capa do folheto de cordel *Retirada?* (1976), de autoria de Expedito Sebastião, foi inspirado no álbum homônimo produzido numa parceria entre Stênio Diniz e Mariza Viana. Por este motivo sempre que possível foi realizado o cotejo entre o texto poético do cordel e a sua tradução imagética.

No segundo grupo de fontes escritas estão os textos que apresentam, explicam e analisam essas imagens: catálogos, artigos de jornais e textos produzidos para exposições em galerias, mostras de arte e museus. Estes editoriais foram relevantes para conhecer a recepção e o significado atribuído a essas obras por diversos agentes: críticos de arte, colecionadores e instituições. Trata-se de um conjunto documental que apontou para um aspecto importante da recepção dessas imagens.

A *relação imagem-oralidade*, diz respeito aos usos da história oral na pesquisa. Os depoimentos foram fundamentais para compreender algumas questões como: o processo de criação artística de Stênio Diniz, em que condições ocorreram; como o artista se relaciona com o público, colecionadores, pesquisadores e instituições; como a memória é acionada no

momento da criação artística; como essas xilogravuras são deslocadas de seus espaços de produção e ingressam em outros espaços sociais.

A intenção foi perceber como e o porquê das recorrências a determinados temas, enredos e narrativas. Porque determinadas imagens foram reproduzidas, como a recorrência a determinadas figuras contribuíram para a elaboração de memórias. Como estas memórias estão atravessadas pela temporalidade.

Por último, *a relação imagem-imagem*. Após a leitura do que foi dito sobre essas imagens, pelos textos e depoimentos, foi necessário interrogar o que elas "disseram". Trata-se daquilo que podemos chamar de leitura da imagem, ou seja, a história das imagens de Stênio e a história nas imagens do artista. Levamos em consideração: "a biografia da imagem, as técnicas, os itinerários percorridos, as condições históricas de produção, a circulação e endereçamentos" (MAUAD, 2016, p. 46), como também as figurações da imagem, os sintomas, anacronismos e memórias.

As imagens de Stênio Diniz, nos inquietam desde nosso primeiro contato em 2014, instigando-nos a enveredar por sua produção desde então.

Nos dois primeiros anos da pesquisa, fizemos um levantamento bibliográfico sobre teoria da imagem, assim como teses dissertações sobre as xilogravuras, com foco nas imagens de Juazeiro do Norte, no sentido de explorar a produção historiográfica local e literária sobre o tema. Essa literatura nos trouxe as visões dos seus autores e as diversas possibilidades para pensar as xilogravuras.

Embora a produção de xilogravuras em Juazeiro remonte ao início do século XX[36], essas imagens e seus artistas permaneceram esquecidos pela historiografia durante quase oitenta anos e só foram objetos de estudos por intelectuais e acadêmicos na década de 1990 em diante. A expressividade dos números na década de 1990 apontou uma revitalização da cultura popular como objeto de estudos, pautada "em uma ressignificação, em um reordenamento, uma atualização e em sofisticação de linguagens, muitas vezes influenciados por movimentos de vanguarda – nacionais e internacionais" (GALVÃO, 2000, p. 17).

Essa abertura a diversidade de imagens, fomentou o interesse de pesquisadores pelas xilogravuras. De forma lenta e gradual, algumas pesquisas emergiram e passaram a ocupar novos espaços. Essa mudança nas pesquisas, incidiu diretamente nos espaços das artes, alargando o diálogo com os interessados no repertório das "culturas populares" (GOULART,

36 Em Juazeiro do Norte a produção em xilogravuras é cronologicamente datada. Sua introdução remonta a criação do jornal *O Rebate*, periódico impresso que circulou na antiga vila de *Joazeiro* entre 18 de julho de 1909 a 03 de setembro de 1911, cujo ideais políticos respondia a seus idealizadores e a sua emancipação que ocorreria em 1911.

2020, p. 1-16). O período coincide também com à introdução na historiografia de novos temas e abordagens teórico-metodológicas, principalmente com os estudos culturais que ampliaram as modalidades de documentação desde a década de 1980, alargando a noção de fonte iconográfica. Inicialmente, os trabalhos produzidos a partir da década de 1990 sobre xilogravuras foram concebidas sobre diversos campos de estudo: na história da arte, na literatura e na comunicação (com ênfase na semiótica) [37] .

Na obra *Matrizes da Memória*[38]*:* cem anos da xilogravura em Juazeiro do Norte (1998) o jornalista Gilmar de Carvalho (1949-2021)[39] tomou como fontes cordéis e xilogravuras produzidas a partir da memória visual das fotografias. A tese problematiza como o cordel e a xilogravura se constituíram materiais capazes de cristalizar memórias sobre a cidade de Juazeiro do Norte, especialmente a partir do fenômeno sociocultural das romarias ao Padre Cícero. A xilogravura, ganhou um destaque relevante na obra. Ao romperem com o tamanho das capas em cordéis, ganharam novos formatos com a serialização em *Álbuns* com temáticas concernentes a figura histórica do Padre Cícero Romão Batista[40] e promoveram sua divulgação

37 Exemplos de pesquisas com xilogravuras em diferentes campos de saberes na década de 1990: HATA, Luli. *O cordel das feiras as galerias*. 1999. 215p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. IGLESIAS, Maria Lúcia Diaz. *Xilogravura Popular Brasileira*: Iconografia e Edição. 1992. 223p. Dissertação (Mestrado em Comunicações, Jornalismo e Editoração). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. Xilogravuras secas: o estudo de um meio de linguagem. 1993. 312f. Dissertação (Mestrado Instituto de Artes) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1993 e VARELA, Marcos Baptista. *A Xilogravura Expressionista no Brasil*. 1997. 144f. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 1997. 144f. Dissertação (Mestre em História da Arte) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

38 A tese foi transformada no livro *Madeira Matriz* em 1998 e constitui-se umas das referências sobre os estudos sobre xilogravuras no Brasil.

39 Doutor em comunicação, a produção mais ampla sobre as xilogravuras de Juazeiro do Norte, pertence a Gilmar de Carvalho que chegou à cidade em meados de 1976, onde desenvolveu um trabalho arqueológico buscando localizar o maior número de xilógrafos da região. Embora *Madeira Matriz*, trate especificamente das imagens de Juazeiro, a pesquisa esteve imbricada ao percurso do estudioso não somente enquanto pesquisador através da catalogação de antigas xilogravuras, mas o destaca pelo trabalho de extensão social pelo esforço em juntar antigos xilógrafos que haviam abandonado a profissão, incentivá-los a produzirem novamente xilogravuras e álbuns custeando com recursos próprios. Identificou desistentes e incentivou ao retorno aqueles que outrora tinham abandonado a antiga profissão de xilógrafo, como foi o caso de Antônio Relojoeiro. Carvalho foi em busca desses artistas, na perspectiva de que pudessem retomar ao antigo ofício devolvendo-lhes sua identidade como gravadores, no sentido de que eles pudessem lograr economicamente, expor seus trabalhos e permanecessem na produção. A tese serviu intelectualmente e lhe rendeu o prêmio Sílvio Romero. Gilmar de Carvalho, a despeito de outros pesquisadores, permaneceu após a conclusão do trabalho como uma espécie de guardião dessas imagens, sendo parte do seu acervo particular doado as instituições – URCA – Universidade Regional do Cariri, IEB - Instituto de Estudos Brasileiros da USP (São Paulo) e no MAUC – Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

40 Padre Cícero, como é conhecido, nasceu em 24 de março de 1844, na cidade de Crato. Foi residir em Juazeiro em 1872 em obediência a um *sonho profético*, tornou-se líder religioso católico e primeiro prefeito da cidade de Juazeiro do Norte/CE. Afastado das ordens eclesiásticas pela Igreja Católica Romana, foi considerado santo pela população e por demais visitantes de outras regiões que se consideram romeiros devotos, desde 1889, quando ocorreu o fenômeno da hóstia envolvendo a beata Maria Magdalena do Espírito Santos de Araújo. Fenômeno

enquanto mito fundador da cidade. A pesquisa na área de comunicação deu visibilidade as xilogravuras como suportes midiáticos de uma vibrante produção visual sobre a cidade de Juazeiro do Norte, onde a xilogravura está intimamente relacionada a cidade como expressão do cotidiano do povo. O autor abordou a produção de imagens a partir do campo da semiótica, tendo como referência o semioticista Iuri Lotman. A memória na imagem é percebida como signo fixo e não como produto da experiência historicamente situado**.**

Trabalhos semelhantes foram produzidos na primeira década do século XXI. Em Juazeiro do Norte, foram escritas duas dissertações de mestrado sobre a temática: a primeira sobre *O discurso religioso na literatura de cordel de Juazeiro do Norte* (2002), e a segunda sobre *A xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da cultura popular do Cariri* (2002). Ambas, porém, discutem a presença da xilogravura em Juazeiro numa perspectiva literária e não historiográfica.

Em 2005 temos a tese *La gravure populaire au Brésil (XIXe-XXe siècle)*: *du marché au marchand* (2005) do historiador da arte Everardo Ramos. Publicada apenas em francês, a tese apresenta várias xilogravuras sobre os artistas de Juazeiro e analisa o processo de legitimação artística da gravura popular. Embora tenha recebido críticas pontuais[41] no exterior, a tese promoveu certa visibilidade as imagens de Juazeiro no exterior.

Na segunda década do XXI, houve um crescente interesse pela temática das xilogravuras. A mudança foi significativa, porque as xilogravuras passaram a ser analisadas dentro da perspectiva dos estudos históricos. Dois trabalhos emergem no cenário nacional, apresentando imagens de artistas do Cariri.

A tese *Uma trajetória da xilogravura no Ceará* (2014), de Francisco Sebastião de Paula, utiliza-se das concepções teóricas da história cultural para analisar as obras de dez artistas da região do Cariri e Fortaleza. São abordados aspectos de ilustração comercial, origens, influências, vertentes, principais gravadores, ou seja, a gravura enquanto artefato atuando no campo mercadológico da Região. O autor também discute a importância das xilogravuras no Ceará em seus diferentes segmentos, analisa as aproximações e diferenças existentes nos artefatos e destaca a participação do MAUC no processo de divulgação e preservação do acervo, o que contribuiu para a sua posterior inserção enquanto disciplina em cursos do ensino superior.

---

considerado por muitos como um milagre, deu ensejo a tensões e conflitos entre Igreja Católica, o Padre Cícero e os devotos (p.15).

41 Ao citar a tese de Everardo Ramos, o historiador Peter Burke, enfatizou de forma crítica que "O Nordeste do Brasil pode ainda ser um mundo fechado nele mesmo, mas não é hermeticamente selado" (BURKE, 2007, p. 246). Ver resenha: Gravura popular brasileira. In: *Revista do IEB*. São Paulo, n.44, 2007.

Destacamos no âmbito nacional, a tese intitulada *Um painel imagético da xilogravura no Brasil* (2016) de Solange de Souza Vergnano. A autora destaca o papel das Artes na construção de uma identidade nacional, apresentando a xilogravura como protagonista de um estilo moderno e brasileiro. A pesquisa inova por duas vias importantes: primeiro utiliza como fontes de pesquisa uma variedade de xilogravuras clássicas e populares, nacionais e internacionais. Segundo se inspira no método de montagem desenvolvida pelo Historiador da Arte Aby Warburg, para descrever as convergências histórico-culturais presentes na produção xilográfica brasileira. Trabalhos escritos na perspectiva da História da Arte.

No Programa de pós-Graduação em História da UFPE, na última década, foram apresentadas duas teses sobre xilogravuras que analisam biografias de gravadores: *Histórias escritas na madeira* (2015), de Maria do Rosário da Silva, investiga o percurso do xilógrafo e poeta J. Borges e a segunda, intitulada *Arte, história e narrativa* (2016) de Geovanni Gomes Cabral, analisa a trajetória do poeta e xilógrafo José da Costa Leite. A primeira tese, com foco nas análises dos folhetos e textos de J. Borges e nos escritos sobre o xilógrafo, trouxe significativas contribuições. Dentre outros resultados, a historiadora Maria do Rosário conclui que os estudos associados a literatura de cordel não atentaram para a importância das imagens presentes nas capas dos livretos, não sendo, portanto, devidamente explorados pela historiografia. A segunda sobre José da Costa Leite, possui um vasto *corpus* documental e permite compreender a dinâmica existente na produção e comercialização dos folhetos e das xilogravuras, bem como suas relações nos diferentes espaços e contextos sociais. O historiador conclui que, além de poeta e xilógrafo, Costa Leite alargou sua profissão, impondo seu nome e trabalho num amplo cenário comercial tornando-se conhecido nacionalmente e internacionalmente. O trabalho, demonstra o protagonismo desse sujeito dentro do próprio campo de atuação.

Sobre a arte da xilogravura em Juazeiro do Norte merecem referência três trabalhos que ampliaram a perspectiva de análise sobre a temática e inseriram novas questões para reflexão.

A dissertação *Oralidade, memória e tradição: narrativas de assombrações na Região do Cariri* (2011) e a tese *Do Cariri para o mundo: a musealização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no Brasil (1955-1965)* (2020), respectivamente, foram redigidas pela historiadora Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra. A dissertação, escrita numa perspectiva da história cultural e da longa duração, utiliza como registros a narrativa de assombrações transmitidas pela memória coletiva no Cariri cearense por meio de três fontes: a oralidade, folhetos de cordéis e xilogravuras. A historiadora identificou através desses suportes,

uma história de crenças em assombrações na região do Cariri e a existência "atualizada" de vestígios de algumas crenças do período da Idade Moderna. A autora conclui que tais subsídios foram pouco explorados pela historiografia da região. A tese, por sua vez, concebe o Museu de Arte da UFC (MAUC) como instituição protagonista na promoção e divulgação dos artistas de Juazeiro do Norte. O trabalho analisa o acervo de xilogravuras adquirida pelo museu no período de 1955 a 1965 e as transformações ocorridas quando da produção dos *álbuns* temáticos, até então prática do campo da arte erudita. A tese articula fontes, orais, escritas e imagéticas, dentro da perspectiva dos conceitos históricos como *cultura visual, práticas e representações*.

Nossa dissertação de mestrado *O teatro das imagens: a migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte -1968-1998* (2017) tem como foco específico a análise de xilogravuras. A pesquisa investiga a biografia de alguns xilógrafos da região do Cariri, com ênfase nos xilógrafos Abraão Batista e Stênio Diniz. O trabalho aponta uma nova perspectiva da utilização dessas imagens, ressaltando seu valor como objeto da cultura visual. São destacadas as invenções técnicas e sua utilização na fabricação das imagens, o processo de museificação e, principalmente, a análise das imagens como *representações* que emergem da cultura, práticas e vivências desses sujeitos. A dissertação inova no campo da história porque coloca a xilogravura como principal objeto de investigação e insere uma metodologia que permite identificar nas gravuras em madeira, formas de apropriações, hibridações, ressignificações e circularidade cultural. As reflexões sobre teoria da imagem e a historiografia produzida sobre as xilogravuras de Juazeiro, nos conduziram à elaboração de uma escrita que se propôs a construir uma história das imagens de Stênio Diniz.

A multiplicidade dos enredos nas imagens, exigiu o diálogo com saberes distintos além da história como: antropologia, filosofia, história da arte e literatura. As teorias e conceitos nos ajudaram a refletir e a nortear diferentes questões que atravessam os objetos, com eles buscamos desnaturalizar narrativas para compreender o que se tem escrito sobre as xilogravuras.

Existe uma problematização que atravessa a produção das xilogravuras de Stênio Diniz: a relação existente entre imagens, memórias e temporalidades. Para responder as questões que se apresentaram, procuramos realizar a análise a partir de indicações que nos chegaram pela leitura dos trabalhos de autores como: Didi-Huberman (1953-), Michel de Certeau (1925-1986), Ulpiano Menezes (1936-), Ana Maria Mauad (2021), Reinhart Koselleck (1923-2006), dentre outros. A diversidade de pensadores demonstra que não recorremos a uma teoria específica para estudar a produção artística de Stênio, mas a diferentes conceitos que funcionam em diversas ocasiões corroborando com os saberes teóricos, especificamente com

os estudos das imagens em xilogravuras. Nessa direção, as teorias empregadas buscam exercer sua função analítica na tentativa de desnaturalizar objetos e as narrativas que se nos apresentam, sendo, portanto, um esforço crítico ao senso comum, ao já consumado e ao obscurantismo.

Ao nosso entender, as imagens preenchem visualmente os espaços físicos, as percepções e cognições humanas. Somos diariamente afetados por uma série de imagens que nos atravessam. Trabalhar com xilogravuras implicou problematizá-las não somente como fontes, mas como potências de significação e afeto, vestígios, evidências, testemunhos vivos e vividos do passado.

A história das imagens não é universal nem se pretende única, mas exige teorias e metodologias capazes de promover a reflexão da diversidade dos objetos. Nossa referência para os estudos visuais parte do pensamento do filósofo e historiador da arte Didi-Huberman. Na "Dialética do Visual" o filósofo defende que "a imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens (...) sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95). O filósofo sugere que diante da imagem deixemos nossos conhecimentos prévios em busca do fascínio que a imagem nos oferece.

Huberman propõe um saber que enfatiza nas imagens a busca pela singularidade, o acontecimento, o fluxo de memórias, as técnicas sociais, as sobrevivências, os anacronismos, os visíveis e os invisíveis do inconsciente. O filósofo assevera que assim como nós estamos em constante transformação, as imagens não devem ser pensadas como algo acabado, fechado em seus contextos e cronologias, ao contrário, diante da imagem, é preciso ir além do visual, para aventurar-se naquilo que transcende a imagem, o não-saber.

A abordagem do pensamento de Michel de Certeau nos levou a refletir sobre as vivências de Stênio Diniz e as diversas maneiras como praticou e exercita o "cotidiano". Levamos em consideração o dinamismo desse "homem ordinário", suas "artes de fazer" e as burlas exercidas pelo artista ao longo de sua trajetória. Compreendemos Stênio como um sujeito dotado de criatividade, de astúcias silenciosas e sutis, através das quais estabeleceu para si táticas, invenções, apropriações e reapropriações conforme suas necessidades. As relações que se estabeleceram no cotidiano de Stênio foram permeadas de embates, lutas e tensões e revelaram que no cotidiano as vivências rotineiras, aparentemente normais não se separam das relações sociais, culturais e políticas.

O diálogo com Reinhart Koselleck nos permitiu refletir sobre a categoria tempo histórico, entendido pelo historiador como o tempo da experiência humana. Pensarmos o tempo na pesquisa implicou pensarmos nosso lugar no presente, o lugar de Stênio e o tempo da sua

produção, visto ser do presente que nominamos, e nos relacionamos com o passado. A produção de Stênio Diniz embora esteja situada no passado, foi problematizada no presente.

O tempo possui diversas camadas temporais intitulada metaforicamente pelo autor como "estratos". Tais camadas não estão opostas entre si, ao contrário, se suportam e coexistem. No tempo histórico, as experiências se sucedem, as pessoas se movimentam e os acontecimentos ocorrem, mas estão simultaneamente misturados por distintas velocidades, acelerações e intervalos diferenciados.

Outro lugar onde se inscreve o tempo histórico é a linguagem. Nesse sentido cabe ao historiador interpretar as construções semânticas presentes nas narrativas orais. Em *Estratos do Tempo* as fontes orais ganham lugar de destaque devido passarem por diversas interpretações ao longo do tempo.

A história oral como fonte alargou as possibilidades do trabalho, pois nos permitiu a interpretação das experiências narradas por Stênio, algumas ausentes em outros documentos. Essas narrativas nos ajudaram a localizar pessoas e documentos relevantes da pesquisa. As narrativas de Stênio descreveram imagens e narraram figurações do passado no presente.

Esses estudiosos nos ajudaram a pensar elementos importantes nas fontes orais, como: as subjetividades, as memórias e as historicidades presentes nessa dinâmica social. Nesta tese a história oral é uma "metodologia ou prática de pesquisa" que nos permitiu estabelecer e ordenar procedimentos de investigação, tal como aponta a historiadora Regina Beatriz (GUIMARÃES NETO, 2012, p. 15). Os relatos orais são entendidos como "fragmentos que devem ser avaliados em sua potência multiplicadora de criar significados" (GUIMARÃES NETO, 2012, p. 18). A análise desses "fragmentos" dispersos nas falas do artista nos levou a compreender determinados discursos proferidos por Stênio Diniz, especificamente na ausência de uma lógica narrativa.

O historiador Antônio Montenegro aponta para a "reconstrução mnemônica" nas entrevistas (MONTENEGRO, 2012, p. 45). Essas nos direcionaram a observar e avaliar o presente do entrevistado, no sentido de encontrar vestígios de outras narrativas ou de momentos vividos pelo artista. Nesse caso, os relatos de memória seriam "como sinais, em constante movimento de ressignificação e não como prova do vivido" (p. 18). Embora o presente intervenha nas memórias, possibilita a construção historiográfica.

Por sua vez, o escritor Alessandro Portelli defende as fontes orais como uma "arte da escuta" (PORTELLI, 2013, p.81-82) construída de forma relacional, através de diálogos, trocas, memória e escrita e aponta para a existência de um duplo protagonismo nas entrevistas, entre aquele que narra e seu interlocutor.

O exame das xilogravuras de Stênio Diniz demonstrou fortes vínculos entre as narrativas orais, transmitidas através das gerações e as narrativas visuais presentes nas capas dos folhetos e nos álbuns. A criatividade, imaginação, habilidade e experiência do artista, são traduzidas para o plano iconográfico de forma que suas narrativas podem ser conceituadas como uma poética por meio de imagens. Essa poética sinaliza também outras figurações e apontam para o tempo presente.

A tese foi organizada em quatro capítulos, entendidos como parte de uma história não linear. Nessa direção abordamos questões nas quais consideramos importantes para entendermos os sentidos da produção de Stênio Diniz, dentro do contexto maior dos eventos que envolveu sociedade, cultura e política do período e que se refletem como sintomas no presente.

Iniciamos a tese a partir da apresentação da xilogravura *64 caveiras* buscando fugir da perspectiva positivista que relegou durante décadas as imagens à categoria de ilustração textual. A imagem também não se pretende uma origem, mas, um "entre" (DELEUZE, 1992, p. 151), aquilo que produziu um desvio na linha do tempo.

A partir da análise arqueológica da xilogravura, apresentamos as recentes discussões teóricas sobre imagens que fomentaram as discussões aplicadas no trabalho de tese. A intenção é aproximar o leitor das imagens, buscando localizá-las não somente como fontes históricas, mas como um objeto artístico historicamente situado que condensa em seu suporte, figurações, criatividade, imaginação, técnica, vestígios, sintomas, memórias, sobrevivências, experiências e temporalidades.

No primeiro capítulo, ***A paisagem da memória do passado***, abordamos a produção do "arquivo de memórias" produzido por Stênio Diniz. Analisamos o processo de organização, catalogação e curadoria dos documentos. A metáfora do arquivo como paisagem reside na construção mnemônica de um passado fragmentado nos documentos, atualizado pelas narrativas do artista e na releitura desses documentos. Partimos da hipótese que ao catalogar e construir o dossiê Stênio pretendeu não ser esquecido. O arquivo foi uma maneira encontrada pelo artista para marcar seu protagonismo no tempo e na história. Quatro elementos distintos se conectam neste capítulo: a produção do arquivo, as primeiras xilogravuras, a crise na tipografia São Francisco e a passagem do artista por Brasília.

O segundo capítulo, ***Na volta uma reviravolta: política, parcerias e bienais***, refletimos sobre as redes de relacionamentos entre Stênio Diniz, poetas, artistas, intelectuais e ativistas políticos. Estabelecemos correlações entre Stênio, sua produção e as influências artísticas e intelectuais dessas parcerias, o que exigiu uma abordagem dos aspectos relevantes

da política local e nacional. Problematizamos também, os usos da tipografia para impressão de alguns cordéis no período da ditadura militar, a criação das primeiras bienais de Juazeiro, as parcerias com Abraão Batista, Jefferson Albuquerque e Oswald Barroso. O resultado desses encontros, incidiram no amadurecimento estético e político da produção do artista.

O terceiro capítulo, ***A história das imagens de Stênio –*** privilegiamos as imagens com destaque para o álbum *Retirada*, produzidas em parceria com a artista Mariza Viana. Detentoras de historicidades, o capítulo demonstra como a história numa dada temporalidade foi contada pelas xilogravuras de Stênio Diniz. Na análise identificamos os anacronismos e as sobrevivências nas imagens, ou seja, a existência de elementos de outras temporalidades históricas.

No quarto capítulo, ***Um artista em trânsito num mundo em transição: Stênio Diniz na Alemanha,*** problematizamos um momento importante e de intensa produção do artista. Período que compreende a abertura política no Brasil. As imagens aparecem mais refinadas do ponto de vista plástico e de intensa crítica ao governo. As décadas de 1980 e 1990 marcam o reconhecimento internacional de sua produção artística, especialmente por meio de parcerias culturais na Alemanha. Essas colaborações fomentaram projetos significativos e estimularam a criatividade do artista resultando numa arte preocupada com questões sociais, políticas e ecológicas.

2. A PAISAGEM DA MEMÓRIA DO PASSADO

> *A construção de uma memória segue muitas trilhas, algumas vezes obedecendo às margens que o tempo lhe ofereceu, outras rompendo os limites e ocupando vastos territórios.* (Antônio Torres Montenegro)[42]

Uma paisagem é composta por um mosaico de cores, tons e luminosidades. Associado a essa imagética outros elementos despontam nessa abstração, são os odores, os sons e as sensações olfativas que juntas harmonizam a estética da paisagem. Embora não percebamos, todos os elementos de sua amálgama, aquilo que a tornou contemplativa, indivisível, única, bela ou estranha, estão num fluxo contínuo de movimento, escavando nas trilhas da memória um lugar de passagem. Nossa relação com o mundo das coisas é permeada por figurações, memórias e pela imaginação.

Como nos lembra Durval Muniz,

> as paisagens são construções do olhar humano, sempre orientado por valores, costumes, concepções políticas, éticas e estéticas, interesses econômicos e sociais, e são ditas a partir de conceitos, metáforas, tropos linguísticos, palavras que pertencem a uma data trama histórica, a uma dada temporalidade, a lugares de sujeito, a lugares sociais. "Contemplar" a paisagem é fabricá-la para consumo individual ou coletivo, é procurar fixá-la ou dissipá-la, monumentalizá-la ou arruiná-la, memorizá-la ou esquecê-la, é gravá-la ou inscrevê-la em algum suporte que garante sua perenidade ou que apague suas marcas (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008, p. 1).

A paisagem é também "espaço praticado" (CERTEAU, 1994, p. 201) e como "local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos" (SCHAMA, 1996, p. 17). Nesse sentido praticamos e damos sentidos as paisagens conforme nossas tradições, experiências, conhecimentos e experimentos adquiridos e vivenciados por nossa cultura.

Em meio as paisagens, o papel do historiador é coletar resíduos, sobras e fragmentos lançados pelos redemoinhos do tempo. Historiador é esse coletor de coisas subjetivas e materiais, de memórias, dos restos e vestígios, que não deve se ater a procurar uma essência ou uma totalidade dessa paisagem, mas os significados desses fragmentos que constituíram sentidos numa dada temporalidade histórica e construir um outro desvio.

---

42 MONTENEGRO, Antônio Torres. Arquiteto da memória: nas trilhas dos sertões de Crateús. In: Gomes, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. Da FGV, 2004.

A metáfora[43] do passado como paisagem, nos permite imaginar, construir e articular conhecimento com outras realidades. Nos leva a imaginar as sobreposições de lembranças e acontecimentos que imprimiram em nossas memórias as marcas da nossa existência no tempo.

A imagens produzidas por Stênio Diniz, gravadas por meio de figurações, escritas e orais, estão imersas de tensões e embates, daí a necessidade de inscrevê-las como objetos da cultura carregadas de historicidades. As memórias do artista como paisagens do passado foram configuradas em sua produção por meio de figurações, através de diversos suportes, ou seja, um *arquivo[44] de memórias* visuais (contendo fotografias, desenhos, imagens em xilogravuras, recortes de jornais) e *linguísticos* (relatos orais, relatos de memórias e crônicas).

Tais documentos de memórias, visuais, escritos e orais foram produzidos no percurso e *cotidiano[45]* do artista. No entanto, Stênio Diniz não pode ser enquadrado na categoria de *homem ordinário[46]* de Certeau. Stênio age no limite entre um sujeito *tático[47]* e um *estrategista[48]*, haja vista o lugar que ocupa como referência artística em sua área, uma vez que ao longo do texto se demonstra como ele organizou coletivos de artistas, apresentações, exposições etc. A própria criação do acervo demonstra a intenção de controle sobre sua própria história e a intenção de disciplinar as narrativas sobre si.

---

43 O uso da metáfora não se pretende representação ou analogia, mas uma estratégia relevante para se pensar com e por imagens.

44 Sobre o arquivo institucionalizado, a literata Aleida Assmann aponta para uma discussão que implica entendê-lo não apenas como um "repositório para documentos do passado", mas um lugar onde "o passado é construído e produzido". Assman defende que essa produção, depende mais da "codeterminação dos meios de comunicação e técnicas de registro" a "interesses sociais, políticos e culturais" (ASSMANN, 2011, p. 25-26). A produção do arquivo de Stênio, requer entender os sentidos de sua construção, embora sua produção não foi determinada por técnicas institucionais.

45 Para o historiador e antropólogo francês Michel de Certeau (1924-1986), "o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente". [...] "uma história a caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada". (CERTEAU, 1996, p. 31). O cotidiano é o espaço do homem comum, onde vive e prática suas invenções, experiências, exerce sua cultura, imaginário, lugar onde produz táticas e exerce resistências. Sobre o conceito de *cotidiano* em Michel de Certeau ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano* – as artes de fazer. 5.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

46 No *cotidiano* as invenções são operadas pelo *homem ordinário*, denominado por Certeau de "herói comum, anônimo, personagem disseminada, figurantes, caminhante inumerável que vem de longe, multidão móvel e contínua, heróis quantificáveis que perderam nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém" (CERTEAU, 1996, p. 57-58).

47 Michel de Certeau, conceitua como *tática*, um tipo de prática que "não podem contar com o próprio", pois "a tática só tem como lugar o do outro" (...) é o não lugar ou o ato de ocupar o lugar do outro (...) daquilo que não tem lugar, "tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em "ocasiões" (CERTEAU, 1994, p. 46-47).

48 As *estratégias* por sua vez, não "aplicam" princípios ou regras, mas escolhem entre elas o repertório de suas operações" (CERTEAU, 1994, p. 122), ou seja, o conceito de *estratégia*, concebe o indivíduo como o "sujeito de querer e poder", que "postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio" (CERTEAU, 1994, p. 46).

Ressaltamos que a produção de arquivos por intelectuais em suas residências não é uma prática recente. Contudo, consideramos o arquivo de memórias de Stênio Diniz uma *antidisciplina*[49], produzida em oposição aos dispositivos de poder que tentam domesticá-lo, escondê-lo, enquadrá-lo e cristalizá-lo num determinado lugar social, longe das visibilidades de outros espaços de poder, a exemplo dos arquivos institucionais e oficiais de pesquisa.

Quando afirmamos que o arquivo de Stênio se constitui um objeto antidisciplinar, consideramos sua constituição como documento de resistência, produzido longe dos holofotes oficiais (arquivos, acervos). O artista utilizou-se de invenções próprias para criar um arquivo

A antidisciplina está associada à existência de táticas, nesse sentido, o lugar de criação onde foi produzido o arquivo de memórias do artista, além de conformar sua produção é o resultado do "espaço praticado" através do qual Stênio Diniz constituiu para si um lugar próprio de enunciação, buscando escapar silenciosamente à ação do esquecimento.

Desta forma, a intencionalidade da produção do arquivo incide na monumentalização de uma memória e na luta contra o esquecimento. As paisagens das memórias do passado de Stênio Diniz são, portanto, uma diáspora que atravessa temporalidades históricas em busca do reconhecimento de si e que inscreve nos suportes acontecimentos historicamente situados.

2.1 A PRODUÇÃO DE SI – O "ARQUIVO DE MEMÓRIAS"

Desde a década de 1970, Stênio Diniz vem reunindo, organizando e catalogando diversas documentações, cujo processo resultou na produção de um "arquivo" pessoal. O "arquivo de memórias" está pautado numa multiplicidade documental composto por xilogravuras, poesias, canções, fotografias, jornais, livros, crônicas, narrativas compiladas e escritas de próprio punho sob a perspectiva do artista. Com o passar dos anos são acrescidos ao arquivo documentos e objetos garimpados em acervos particulares, bibliotecas, revistas e

49 Para desenvolver a noção de *antidisciplina*, Certeau manteve diálogos com diversos pensadores, dentre eles Michel Foucault. Na obra *Vigiar e Punir* (1975), Foucault afirma que existem por toda parte dispositivos disciplinares que reduziu toda a sociedade a "vigilância". Certeau, porém, se contrapôs ao pensamento foucaultiano, ao afirmar que nos modos de proceder da criatividade cotidiana, ou seja, nas *maneiras de fazer* dos populares, existe um potencial criativo, enunciativo e interativo chamado de *antidisciplina*. Essa *antidisciplina* reside em procedimentos "minúsculos e cotidianos que jogam com os mecanismos da disciplina e não se conforma com ela a não ser para alterá-los". Essas *maneiras de fazer"* são carregadas de astúcias e cabe investigar como "uma sociedade inteira não se reduz a ela" (CERTEAU, 1994, p. 41).

jornais recolhidos no processo da caminhada. Embora sua produção tenha iniciado no passado, continua no presente do artista vislumbrando uma expectativa futura.

Perguntado sobre o nome dado aos documentos que catalogara, Stênio Diniz argumentou que, "ainda não tinha pensado sobre isso, às vezes penso nos documentos como um "Arquivo de Trajetória Artística e Profissional ou Álbum Familiar, já que contêm muitas fotografias familiares" (Entrevista cedida em 25/08/2020). A cargo da pesquisa, solicitamos que pensasse sobre o assunto. Alguns dias depois, Stênio nos ligou dizendo que tinha pensado em alguns nomes e pediu que juntos amadurecêssemos a ideia. Os nomes para o "arquivo" variavam: ora o artista denomina de "Álbum de memórias: arquivo autobiográfico do artesão e poeta popular Stênio Diniz", em outras ocasiões, "Álbum biográfico: do artista popular e poeta Stênio Diniz", "Álbum autobiográfico do poeta popular Stênio Diniz" e por último "Arquivo da trajetória artístico e profissional". Os termos que se destacaram foram: "Álbum de memórias, biográfico, autobiográfico, profissional, artístico, poeta popular, artesão e trajetória". Embora o vocabulário de Stênio Diniz emita um repertório de palavras diversificadas, organizadas, específicas, parecendo romper com sua linguagem habitual, não se desvincula do seu lugar de fala, são expressões encadeadas ao seu contexto social.

As palavras citadas correspondem à esfera cultural no qual o artista nasceu, cresceu e está inserido, ou seja, o cotidiano da Tipografia São Francisco, as memórias dos trabalhadores, a poesia popular, a produção dos cordéis e das imagens que compõem suas capas. Os desvios dos termos e a inserção de novas palavras como: arquivo, memórias, autobiográfico e biográfico, foi o resultado de encontros entre diversas culturas e suas linguagens, ocorridos no processo de sua trajetória fora do circuito social da gráfica no contato com intelectuais, universidades, artistas, curadores e galeristas. As mudanças que ocorreram na linguagem, na produção e na vida de Stênio Diniz manifestaram a confluência e a pluralidade desses encontros. Na linguagem, o resultado desses entrelaçamentos culturais[50] foi uma gradual alteração no vocabulário do artista.

Buscando sintetizar um nome para seu "arquivo", indagamos sobre a possibilidade de utilizarmos o termo "dossiê", no sentido de agregar numa mesma documentação assuntos familiares, artísticos e profissionais. O artista argumentou:

> Acho melhor Álbum de Memórias ou Álbum de Trajetória Profissional, pois o nome "dossiê", parece coisa ligada a corrupção, essas coisas que a gente assiste na televisão todos os dias no noticiário, fulano foi preso, o dossiê tal e tal..." (Entrevista cedida em 25/08/2020).

50 Sobre as culturas, Burke afirma: "nenhuma delas é pura, todas são híbridas, heterogêneas" (SAID apud BURKE, 2013, p. 53).

Desta forma, deixamos a cargo do próprio Stênio Diniz a nominação do seu "arquivo", pois compreendemos que os objetos e seus usos devem ser conceituados por aqueles que os produzem, visto seus sentidos estarem relacionados a fatores pessoais e sociais de seu tempo. Quando Stênio Diniz nomina e define sua produção, externaliza significados culturais de suas vivências e das configurações políticas de uma dada sociedade, pois na medida em que ocorrem mudanças históricas relevantes, as definições sofrem alterações.

Da mesma forma, ao rejeitar o termo dossiê, o faz respaldado não no significado da palavra, mas no valor por ele atribuído. Sentido conferido pelo artista no presente, cuja palavra dossiê possui um significado pejorativo. No caso de Stênio, em informações cooptadas na mídia televisiva, o objeto informativo mais próximo da sua realidade social.

A categoria de "arquivo de memórias ou pessoal" é um termo privado geralmente utilizado pelas ciências humanas e sociais. Quanto Stênio Diniz utiliza o termo "arquivo" produz um desvio no seu linguajar habitual, onde novas palavras vão se mesclando ao vocabulário cotidiano. Na apropriação de uma nova linguagem está implícito o desejo do artista em garantir um espaço de preservação do seu arquivo que combine proteção, projeção e *status*.

A organização dos documentos em sua residência não aconteceu de forma ingênua[51]; constituiu-se numa prática singular de arquivamento criado pelo artista à margem das instituições oficiais (bibliotecas, acervos, casas de memórias e arquivos públicos). Semelhante às instituições de preservação com suas normas, hierarquias e regulamentos, as regras que envolvem a produção do seu arquivo de memórias foram definidas por ele mesmo, o que não deixa de passar pela vigilância e censura do artista. Se para esses há possibilidades de burlas e negociações, mais ainda o era para os que estão fora dessa ordem! Até o momento da escrita da tese, todos os elementos que envolveram sua produção, até a possibilidade de uma futura inserção nos arquivos institucionais, estão submetidos primeiro ao artista e são definidas de acordo com os critérios daquele que o produziu. Esse critério empreendido por Stênio Diniz foi uma maneira encontrada de definir quem de fato no presente comanda sua produção e seu histórico de crédito. A produção de arquivos tenta evitar a perda da memória e seu apagamento.

51 No texto *Impulsos Humanos e arquivos pessoais*, o historiador Richard J. Cox compartilha a ideia de que, as práticas de arquivamentos não decorrem de atitudes ingênuas, ao contrário, são "processos involuntários", permeados de "negociações", que poderá resultar num "histórico de crédito e um perfil de internet" (J.COX, 2017, p. 232). Para Richard Cox, mesmo que haja regras institucionais, hierárquicas e de vigilância sobre a disposição e distribuição dos documentos nos arquivos, acervos, casas de memórias, é preciso lembrar que existem processos que antecedem sua constituição enquanto arquivo e que perduram após a sua entrada, que os digam os arquivistas profissionais, também subordinados às regras e condutas nos arquivos.

Como hipótese, consideramos que a metodologia adota por Stênio de produzir um arquivo de si, foi uma maneira na qual o artista encontrou para visibilizar sua produção e estabelecer uma prática de resistência contra o ostracismo e o esquecimento que assombra o artista na contemporaneidade.

Tão importante quanto compreender a composição desses documentos é interrogar os elementos que fomentaram sua produção, pois os arquivos são gerados a partir de múltiplas intencionalidades. No caso do arquivo de Stênio Diniz, cabe interrogar os sentidos da produção, os significados desses documentos, e os fatores determinantes que os tornaram possíveis ao arquivo.

No ato de selecionar e reelaborar o passado, Stênio Diniz produziu de forma empírica seu acervo documental aos moldes de uma inventividade singular, nominando cada etapa do processo. O artista nomeou, separou, escolheu e catalogou documentos à margem de instituições responsáveis pelo ofício, concedendo o veredito de suas análises por meio de narrativas orais e escritas. São décadas de viagens, contatos, aprendizagens e olhares que somadas às suas experiências, permitiram ao artista acrescentar conhecimento e transformar arte sobre arte.

Das invenções do cotidiano, as *táticas* são as que mais dialogam com a produção de Stênio Diniz. Tanto na produção do arquivo de memórias, na fabricação dos objetos de corte, na criação de linhas e traçados, quanto através da inserção de palavras e gestos inseridas em narrativas orais e textuais, identificamos novos modos de fazer e de dizer que fogem de processos técnicos apreendidos sistematicamente. Essas invenções singulares do artista concebidas a partir dos objetos da ausência demonstram como a utilização de *táticas* permeiam a produção de Stênio Diniz. Entretanto, esta afirmação não isenta o aparecimento de *estratégia* nesta tese, como citado anteriormente Stênio transita nessa fronteira. A utilização das táticas e estratégias geralmente são acompanhadas de tensões e conflitos.

Ressaltamos, porém, que as estratégias diferentemente das táticas, criam um lugar próprio de fala e de visibilidade capaz de operar escolhas, desejos e vontades, sendo que num lugar legitimado de poder. Nesse sentido, o arquivo de memórias enquanto *estratégia* torna-se inviável para análise dessa produção.

Os procedimentos operacionalizados pelo artista sinalizam duas questões relevantes nos usos do cotidiano. A primeira é que o cotidiano é dinâmico, portanto, não é fixo e cristalizado. E segundo, a vida dos indivíduos que operam no cotidiano é fluxo, movimento, portanto, mutável como a vida. Não obstante, *táticas* ou *estratégia* são conceitos que emergem

a partir do lugar social do indivíduo, mas que também dizem respeito às possibilidades que se apresentaram nos entraves de sua trajetória.

A análise dos documentos arquivados por Stênio Diniz e das práticas no processo, foram relevantes para compreender os sentidos e significados desses arquivamentos, pois como nos lembra o historiador Philippe Artières, "arquivamos nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não (...) que sobreviverá ao tempo e à morte" (ARTIÈRES, 1998, p.21).

A narrativa de Stênio vem acompanhada de uma performance. Seu arquivo não representa um simples artefato disposto para pesquisa de qualquer transeunte que o procure, ele é parte significante da sua biblioteca da vida, um aglomerado documental feito de matéria, subjetividades e memórias. Nele, estão impressas as cartografias de suas andanças com seus mapas imaginários, as cidades por onde andou, as pessoas que conheceu e os lugares que visitou.

Nessa perspectiva, ficamos atentos às características físicas dos documentos como "ação humana" (TANSELLE apud J.COX, 2017, p. 257), na biografia dos artefatos que "não pode ser desvencilhada do que dizem as palavras ou do que o texto como um todo significa em termos sociais" (2017, p. 257).

Os documentos do arquivo de memórias de Stênio Diniz foram impressos em tamanhos reduzidos e organizados em sacos plásticos medindo A4, pautados por datas e colados em papel da mesma espessura do plástico. Stênio Diniz garante que em sua composição foram gastos cerca de "1500 a 2000 páginas", pois utilizou-se de "quatro resmas de folhas". Estabelecemos um valor aproximado de 1000 páginas, visto que nem todas as folhas foram utilizadas e outras foram danificadas no processo. O número de páginas do arquivo é fluido quando diz respeito à quantidade de folhas e numeração, uma vez que observamos, em algumas visitas à casa do artista, que novos documentos lhe foram acrescentados. Este fluxo de entrada e permanência de documentos revela que a gestação do arquivo de memórias de Stênio Diniz tem a ver com os acontecimentos no passado que marcaram sua vida, mas também estão relacionados com os eventos vividos em seu presente. Assim, os fragmentos e as ressignificações feitas do passado em contato com as leituras do presente podem alterar ou não as subtrações ou acréscimos efetuados na produção. O arquivo, portanto, permanece na contemporaneidade como uma paisagem fluida que se modifica no tempo.

Quanto à forma, não existe um índice remissivo no arquivo, porém as imagens em fotografias e as datas nominam suas sequências, ou seja, os eventos são dispostos de acordo com o ano e a relevância concebidos pelo artista. Os documentos possuem uma distribuição estética que incide numa preocupação do artista com a caligrafia, as temáticas e as imagens. Os

recortes de jornais, fotografias e anotações são simetricamente enquadrados e digno de um bibliotecário profissional.

Ao lado do arquivo pessoal do artista, há uma pequena, mas significante biblioteca onde, em várias ocasiões, os livros são folheados e consultados pelo artista, ajudando-o em informações, referências ou datas. Os títulos e autores variam desde obras de arte de pintores famosos como Vicent van Gogh[52], Portinari, Marc Chagal, Max Ernst a obras literárias em português, alemão e francês, como poesias, cordéis, dissertações, catálogos, enfim, uma variedade de assuntos que de forma circular interferiu na linguagem estética de sua produção técnica. Como exemplo, pode-se citar um *Atlas* com imagens que retrata a vida e a obra de Vicent Van Gogh.

Em nossas primeiras entrevistas, Stênio garante ter encontrado no *Atlas* (até o momento não localizado), inspiração para criar os traços de suas xilogravuras, "fiz um autorretrato de Van Gogh, copiado dele mesmo, para me sentir bem (...) foi quem me inspirou a fazer "esses traços finos e definidos", bem como Portinari (DINIZ, 2017, p. 116). Durante a pesquisa da tese, permanece a sua identificação com o artista e o cita como traço do "realismo" (...) de Van Gogh" (Entrevista cedida em 10/02/2020).

Outras influências também foram mencionadas em sua trajetória: o *menu* de "referências" sempre que possível é atualizado pela memória do artista. Para o curador Eduardo Eloy da exposição "*Stênio Diniz – Retrospectiva de 1970 a 1985*" (2006), Stênio aponta como suas principais influências o "xilógrafo Walderêdo Gonçalves (Crato) (...) o "mexicano José Guadalupe Posada, um retratista das conturbações sociais e políticas até chegar aos modernistas europeus como Munch e Van Gogh" (Eduardo Eloy, Fortaleza, 21 de agosto de 2006).

A atualização dessa narrativa está relacionada a alguns fatores como: o conhecimento adquirido no contato de Stênio com o mundo das artes ao longo do percurso,

52 O pintor holandês Vicent Willem van Gogh (1853-1890), foi um dos artistas mais importante da arte ocidental. Nas entrevistas para o mestrado, Stênio Diniz afirma, que num determinado momento da vida foi o Van Gogh quem o inspirou, "fiz até um autorretrato de Van Gogh, copiado dele mesmo, para me sentir bem". E cita como exemplo, os traços finos e definidos que identificamos em suas xilogravuras, como por exemplo, a imagem "*o Espírito Santo está em você*". Os traços emergem especificamente na parte superior da imagem, onde aparecem os pássaros voando. Stênio denominou esse movimento como "céu buliçoso" e conclui, é "um movimento como se diz agitado, não é denso, tá em ritmos de agitação" (Entrevista concedida em: 24/05/2014). Stênio Diniz, foi o primeiro artista de Juazeiro do Norte a utilizar o "bisturi cirúrgico", influenciando gerações posteriores. O artista ressaltou, que as linhas na madeira ficam mais expressivas quando produzidas com o "bisturi cirúrgico" diferentemente dos traços da goiva e do buril instrumento habitualmente utilizado na gravura. Sobre a influência de Vicent van Gogh na obra de Stênio Diniz ver: De Van Gogh a Dalí: arte e formas de apropriação na xilogravura de Stênio Diniz. In: DINIZ, Tereza Cândida Alves. *O teatro das imagens*: a migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968-1998). 2017. 169 p. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Campina Grande -UFCG/PB. Sobre Van Gogh ver: COLI, Jorge. *Vincent van Gogh*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

com a intencionalidade do artista e com o tempo histórico em que essa narrativa é produzida e atualizada. Ao acrescentar nomes relevantes do campo da arte, Stênio busca visibilizar sua produção conferindo *status* valorativo à sua obra.

Como se verá adiante, a produção imagética de Stênio sofre influências de diversos autores. Suas imagens estão repletas de hibridações, apropriações e circularidade cultural, resultantes das experiências sociais e dos processos ocorridos no percurso do artista. Embora algumas destas questões tenham sido problematizadas anteriormente na dissertação, acrescentamos à tese um elemento importante, qual seja a produção como dispositivo e suporte de memória histórica e social do artista.

As memórias quando condensadas em objetos e narrativas, isto é, no arquivo, nas xilogravuras, através da linguagem escrita e oral, oferecem novas possibilidades de análises, pois permitem ao historiador localizar, mesmo que de forma fragmentada, as experiências dos indivíduos, mas também identificar nessas experiências o tempo histórico da produção, seus significados e suas historicidades.

A fotografia abaixo retrata parte do arquivo de memórias de Stênio Diniz captada a partir do nosso manuseio. Ao expor a imagem, informamos ao leitor que descartamos seus usos como mera ilustração textual ou cópia fiel da realidade configurada num tipo de verdade irrefutável. Ao contrário, a imagem busca, numa primeira aproximação, instigar a cognição do leitor a refletir sobre a fonte.

Figura 2 – Fotografia: Arquivo de memórias de Stênio Diniz

Fonte: Gilles Diniz, 2020.

Os documentos possuem uma aparência semelhante à de um livro não encadernado. Em formato de arquivo, cada papel com suas respectivas colagens expõe “paisagens” de memórias materializadas em narrativas, encartes de jornais e fotografias. Embora o arquivo possua a capacidade de condensar num único objeto, leituras, imagens e interpretações do

artista e do mundo, não constitui sua totalidade, já que representa uma perspectiva parcial do arquivo.

As fotografias preto e branco e coloridas seguem uma ordem cronológica ora por datas impressas na fotografia, ora diretamente orientada pelo artista. As fotografias são faróis que iluminam os eventos considerados mais relevantes na vida do artista, como a fotografia do avô, da família, dos primeiros festivais que participou e organizou, as exposições, a cooperativa e a associação que fundou, fotografias da gráfica, de suas viagens etc.

Nas fotografias amareladas habitam memórias captadas em diferentes estações da vida do artista, sinalizando não apenas os equipamentos envelhecidos, mas as temporalidades históricas impressas nos corpos, nas indumentárias e nos objetos fotográficos, restando ao artista a contemplação de um passado fugidio e ao mesmo tempo monumentalizado. Vale ressaltar que as fotografias sobre esses eventos não estão dispostas aleatoriamente. São pensadas, distribuídas e organizadas do início ao fim do arquivo, revelando uma paisagem de um tempo cristalizado nos registros. São como fantasmas: assombram e alimentam a memória na luta contra o esquecimento.

Os relatos às vezes são escritos sob o formato de crônicas e seguem posterior às fotografias. São explicações e narrativas detalhadas sobre eventos pontuais, onde figuram pessoas, nomes de lugares, instituições que em dados momentos legitimam sua importância e ajudam como consulta quando falha a memória do artista. Os jornais foram igualmente catalogados em formato de álbum de fotografias. Embora, em sua maioria, estivessem sem as datas impressas, não significou problema para Stênio, visto que os completa com sua escrita colocando-lhes datas. O gravador do tempo registra memórias e cria cronologias quando necessário. Além dos jornais em português, parte considerável do acervo é composto por jornais em alemão, recolhidos em suas viagens e exposições na Alemanha. Em determinado período do seu percurso, os contatos estabelecidos naquele país foram imprescindíveis para dar visibilidade artística ao seu trabalho. O contato com a Alemanha deixou marcas em sua memória, comumente relatadas pelo artista. A passagem por terras germânicas será problematizada no quarto capítulo desta tese.

Os catálogos, semelhantes aos jornais, estão em outros idiomas, principalmente em alemão, alguns misturados aos jornais. Tivemos que separá-los, traduzi-los e organizá-los numa ordem, o que resultou numa dupla fonte documental. Neles, podemos analisar a crítica lançada por curadores nacionais e internacionais sobre o trabalho de Stênio Diniz.

O arquivo a todo instante busca capturar o historiador (a) distraído (a) que não esteja atento às artimanhas dos documentos. Nesse sentido, procuramos exercitar a educação do olhar,

rebuscando os papéis, examinando-os minuciosamente e buscando não cair na armadilha que a estética documental e o discurso cristalizado do documento produziram.

2.1.1 A luta contra o esquecimento

Num primeiro momento, a iniciativa de Stênio Diniz em produzir um arquivo pode parecer uma ação racionalizada de zelo e preservação dos documentos, o que não descartamos. No entanto, para compreender o arquivo, se faz necessário romper com o óbvio e o natural da escrita ou das imagens e abandonar a *ansiedade cartesiana*[53] que persegue o historiador no contato inicial com suas fontes.

A produção do arquivo enquanto suporte de *memória individual*[54] faz parte de uma metodologia que sinaliza duas questões relevantes: a produção de uma memória de si e a luta contra o esquecimento. Como toda produção de si, o arquivo de memórias de Stênio Diniz traz as marcas da ambiguidade tecidas nas intervenções, nos acréscimos e subtrações dos documentos. Ao tempo que exibe as conquistas e visibilidades do artista, o arquivo oculta desfechos do percurso, entraves, embates, críticas e as tensões ocultadas nos documentos. Na organização de um arquivo está implícito seu caráter lacunar, a exemplo do desaparecimento de algumas correspondências de Stênio. Sobre esses apagamentos, Huberman aponta que:

> as lacunas são o resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

Esse entendimento é relevante porque muitos documentos foram censurados no ato do arquivamento pelo artista ou posterior a ele. Trata-se de documentos que foram literalmente

53 Na obra *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX* (1995), a historiadora Maria Odila Leite da Silva Dias considera como *ansiedade cartesiana* todo "método que pressupõe equilíbrio, funcionalidade, estabilidades, conservação e *status quo*; estes, voluntariamente ou não, se vêm enredados nos conteúdos formais e normativos das fontes – leis, valores, ensinamentos, dados que veiculam o dever de ser, sistemas ideológicos, de moral, que servem como instrumento de controle e de manutenção da ordem social estabelecida (DIAS, 1995, p. 21).

54 Olga Von Simson, definiu como "memória individual" a capacidade que o indivíduo possuí em reter "suas próprias vivências e experiências, mas que possui "aspectos da memória do grupo social onde ele se formou, isto é, no qual esse indivíduo foi socializado" (VON SIMSON, 2003, p. 14). A definição da antropóloga, conflui com a categoria de "memória coletiva" desenvolvida por Maurice Halbwachs. Embora o sociólogo defenda a existência da *memória coletiva*, compreende que "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva" (HABWACHS, 2003, p. 31), significando dizer que a dimensão individual está envolta de outros ecos e os contextos sociais atuam no trabalho de reconstrução da memória, ou seja, "a rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedades múltiplas em que estamos envolvidos" (HALBWACHS, 2003, p. 12). Para Halbwachs, nenhuma lembrança pode coexistir isolada de um grupo social. Sobre *memória* ver SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. *Augusto Guzzo Revista Acadêmica***,** São Paulo, n. 6, p. 14-18, mai/2003 e HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

apagados por oferecer perigo à honra ou às memórias de alguém. Alguns deixaram de ter importância ou simplesmente se perderam no processo. Algumas dessas lacunas jamais serão preenchidas, outras foram substituídas por outros documentos. Foi o caso do desaparecimento dos esboços[55] e correspondências trocadas entre Stênio e a artista plástica Mariza Viana (1951-2005).

O álbum *Retirada* foi uma parceria entre os dois, sendo os esboços do desenho pertencentes à Mariza e as gravuras à Stênio. Na ausência desses esboços, analisamos os álbuns e neles foi possível perceber a influência dos traços de Mariza nas imagens gravadas por Stênio. A parceria entre os dois artistas encontra-se problematizada no terceiro capítulo da tese.

Mas a qual passado nos referimos quando tratamos o "arquivo de memórias" como *documento*? Das marcas de memórias figuradas e fragmentadas nos documentos do arquivo.

A análise em questão só foi possível quando infringimos o silêncio aparente do seu arquivo de memórias. Essa metodologia de análise foi aplicada aos documentos, buscando diferenciá-los em suas especificidades, o que permitiu localizar os desvios da produção e as rupturas do processo para identificar seus significados temporais.

Ao refletirmos sobre as intenções e as tentativas do artista em juntar e seriar documentos, identificamos um costume geralmente recorrente em quem produz seu próprio arquivo. Sua motivação em revisitar e consultar constantemente seu arquivo pode estar relacionada a uma preocupação de verificação desse passado ou a necessidade de "reconectar-se" com o que recebeu de seus "antecessores" de "forma a dar sentido ao seu lugar no mundo" (COX, 2017, p. 257).

Embora, Richard Cox considere esses dois como sendo os principais, há outros fatores citados pelo autor que permeiam esse tipo de prática e nos instigaram a pensar as intencionalidades dessa produção, como por exemplo: "o prazer em folhear esses documentos", as "descobertas e ações" que os indivíduos podem "experimentar" em seu manuseio (COX, 2017, p. 180), o empoderamento da posse documental, a capacidade que esses documentos possuem de nos localizar no mundo, "demarcando nossa passagem e a de nossos ancestrais" (COX, 2017, p. 181), a consciência que deriva da existência de "testemunhas da nossa existência e de nossas atividades" (p. 181). Poderíamos registrar diversos outros significados, pois a produção de um arquivo, mesmo que produto da intencionalidade humana é resultado da cultura, da tradição, da época, do desejo, da subjetividade e, portanto, irá sempre suscitar questões a serem refletidas.

55 Antes da produção do álbum *Retirada*, Mariza enviou para Stênio diversos esboços das figuras para composição do álbum.

Nesse sentido, o arquivo de memórias de Stênio Diniz contém vestígios do passado e, como tal, são relevantes documentos históricos que transmitem em sua produção, impressões, formas de dizer, interdições, silenciamentos e narrativas. Desta forma, se o arquivo traz implícito a intencionalidade da cristalização de uma memória, ou seja, um conteúdo monumental, é relevante analisar os elementos que o atravessam como o circuito social que percorreu, sua funcionalidade, o porquê de sua produção e quais imagens da sociedade se revelaram na produção.

Identificamos durante as pesquisas que o arquivo produzido por Stênio Diniz sinaliza a intencionalidade de se tornar um acervo público para futuras pesquisas e consultas sobre o artista. Embora esteja no mesmo espaço de produção, seu ateliê/casa, a fórmula encontrada por Stênio para fazer circular seu arquivo é deixá-lo à disposição para pesquisadores, jornalistas, intelectuais e curiosos. Desta forma, o arquivo poderá vir a deslocar-se para outros espaços de visibilidades. Assim, a acessibilidade ao acervo, sua divulgação, reportagens, entrevistas e os resultados das pesquisas acadêmicas são eles próprios os elementos que fomentam sua circulação por diversos circuitos sociais.

Nessa direção, concluímos que, ao produzir seu arquivo de memórias, Stênio Diniz luta contra o esquecimento. Os sentidos de sua produção, portanto, estabelecem uma ponte no diálogo entre o presente e o passado do artista, marcam seu protagonismo na história, e ressaltam um aspecto comum nas práticas de arquivamento que é abrir espaço para o seu testemunho, ou como nos lembra Antières, “Arquivar a própria vida é querer testemunhar” (ANTIÈRES, 1998, p. 21). No ato de arquivar Stênio Diniz rompe a fronteira que separa a escrita e a oralidade abrindo caminho para o testemunho, sendo ele mesmo seu orador.

2.1.2 O curador de memórias

Para a produção de Stênio Diniz, além das experiências e das apropriações adquiridas no trajeto, se fez necessário criar e desenvolver habilidades distintas da sua profissão, o que possibilitou à sua arte a imersão e o diálogo com outros campos do conhecimento. Esta afirmação diz respeito ao conjunto de habilidades empíricas que o artista se apropriou e desenvolveu para inserção em outros espaços, como por exemplo a função de bibliotecário, curador e comerciante.

Na qualidade de narrador do arquivo, Stênio Diniz criou uma linguagem semelhante à de curador para dar sentidos aos documentos que narra. Ao produzir essa artimanha, o artista

criou uma tática e estabeleceu para si uma profissão que não é a dele, na qual denomino na tese de curador[56] de memórias.

No texto que trata sobre *o artista como curador*, o historiador da arte Ricardo Roclaw Basbaum aponta um deslocamento da profissão e a existência de outras funções que ultrapassam sua posição como "simples produtor de obras de arte" colocando-o numa condição fluída. Para Basbaum, *o artista como curador* resulta numa exterioridade e aponta que:

> Esta movimentação para fora de si não deixa de ser uma condição do próprio gesto poético, que foge do *loop* narcísico e busca hospedagem no corpo do outro – espectador, audiência, público... – mas que também pode ser encontrada no elenco de práticas daqueles artistas que se inscrevem na tradição de hibridização junto a poéticas alheias, em que buscam as singularidades da alteridade conforme se manifestam através de seu próprio jogo de corpo (BASBAUM, 2006, p. 236).

Nesse sentido, o curador de memórias seria o artista capaz de praticar o deslocamento, adequando-se às demandas do mercado, metamorfoseando-se noutros corpos, acrescentando ao exercício de arquivista a curadoria de suas memórias. Stênio Diniz é esse artista curador que, ao romper com as fronteiras fluidas da profissão, criou para si passagens atravessadas por outras práticas que incluem a gerência, a organização, a explicação, o enquadramento ou o silenciamento das memórias contidas em sua produção.

A curadoria de suas memórias envolve outras narrativas do artista. A oralidade, foi uma das maneiras encontrada por Stênio Diniz para explicar os documentos e construir uma nova narrativa dos eventos. Ao dialogarmos com Stênio Diniz, localizamos um artista carismático, talentoso e expressivo, cuja criatividade emergiu em todas as entrevistas através de performances, movimentos, gestos e cenas. Acostumado a dar entrevistas, palestras e conferências, não há dificuldades quando o assunto é falar em público, narrar faz parte dos atributos do ofício de Stênio Diniz, que é sempre solícito e cortês no trato com as pessoas e com o público.

Algumas dessas entrevistas transformaram-se em trabalhos acadêmicos[57] de diversas áreas de estudos. Na leitura e contato com alguns desses pesquisadores, observa-se

---

56 Segundo Basbaum, esse deslocamento revela a saída do artista de uma posição de "artesania" para sua "inserção numa ordem econômica de mercado (sempre marcado por contradições e conflitos) – transformações que remontam ao início da era moderna – até as discussões acerca da morte do sujeito (do autor, do artista...)" (BASBAUM, 2006, p. 235). Sobre a temática ver: BASBAUM, Ricardo Roclaw. O artista como curador. In. (Org.) FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil*: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

57 Na Antropologia ver: MELO, Rosilene Alves de**.** *Imagens condensadas*: arte, memória e imaginação em Juazeiro do Norte. 2013. 213f. il. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, no campo da História, DINIZ, Tereza Cândida Alves. *O teatro das imagens*: a migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968-1998). 2017. 169p. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Campina Grande -UFCG/PB, e recente na área do Jornalismo ver: SOUSA,

uma certa regularidade de assuntos e temáticas nas entrevistas concedidas por Stênio Diniz. Embora possam parecer cópias, são escritas e analisadas em perspectivas diferenciadas. Tal atitude sinaliza duas situações: a primeira diz respeito aos processos vividos pelo artista no passado que necessitam serem expressos, pois permanecem como "marcas" de uma memória em aberto. E a segunda, ao artista, que possui o que o historiador Antônio Montenegro chama de "memória organizada", ou seja, espaço onde "as palavras, as lembranças, as reflexões, ditas de forma delicada, associam-se a um modo de se expressar firme e positivo". (MONTENEGRO, 2004, p. 318-319). A "memória organizada" a que se refere Montenegro é o resultado das vivências produzidas em torno das entrevistas, palestras, viagens e diversas outras narrativas que fomentaram em alguns indivíduos o desenvolvimento e a "capacidade de narrar lembranças, sonhos e reflexões" (p. 319).

No entanto, o fato de Stênio Diniz possuir uma "memória organizada" e programada para lidar com esse tipo de plateia, não implica dizer que todos os fatos narrados pelo artista são cópias e expressões fiéis do acontecimento vivido.

Na obra *Matéria e Memória*[58](2011), Henry Bergson nos lembra que embora o "passado se conserva por inteiro"[59] (BERGSON, 2011, p.47), não existe uma "memória pura nem percepção pura" (BERGSON, 2011. p.41)[60]. O filósofo aponta para a impossibilidade de um retorno às marcas do primeiro acontecimento, aos gestos, aos sentimentos, a própria cronologia do momento, uma vez que estamos em constante movimento no contato com as mudanças, assim como mudamos constantemente.

Os historiadores Regina Beatriz e Antônio Montenegro, ao refletirem sobre as noções de percepção e memória esclarecem que:

Francisca Natália de Oliveira. *Sobre xilos e esculturas*: Histórias entre o passado e o futuro. 2018. 65f. Monografia (Jornalismo) – Universidade Federal do Cariri, juazeiro do Norte, Ceará.

58 Em *Matéria e Memória* (2011), obra organizado pelo filósofo Gilles Deleuze, Bergson, escreveu sobre conceitos fundamentais da sua teoria como a *duração*, a *memória* e a *experiência*. O pensamento do filósofo alemão Henri Bergson (1859-1941) do final do século XIX, permanece relevante para o estudo da memória no século XXI.

59 Para Bergson, a memória possui a capacidade de armazenar todas as informações ao longo da nossa existência, embora não possuamos a capacidade de interagirmos ao mesmo tempo com todas as informações desse imenso arquivo. Isso porque, há obstáculos relativos ao funcionamento do cérebro que impedem a evocação de todas as memórias simultaneamente, ou seja, a memória, não classifica tecnicamente as recordações organizadas, datadas e catalogadas numa "gaveta" (BERGSON, 2011, p. 47). As imagens de passado que guardamos estão em nosso espírito, na parte inconsciente de nosso espírito, mesmo que nunca mais tenhamos que acessá-lo.

60 Este se afasta do conceito de *memória coletiva* de Halbwachs, onde ao contrário, assevera que "o que subsiste em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento não são imagens totalmente prontas, mas – na sociedade – todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto ou indistinto, e que até acreditamos terem saído inteiramente de nossa memória (HALBWACHS, 2003, p. 97).

> o que existe é memória da memória, ou seja, reconstrução e reelaboração em face dos deslocamentos que as experiências cotidianas produzem em nós e, por extensão, em nossa forma de reler e reconstruir nosso passado enquanto memória individual e coletiva (GUIMARÃES NETO, MONTENEGRO, 2019, p. 8).

Nessa direção, o que existe nas memórias de Stênio Diniz são camadas de passados, leituras de mundo, vivências, cultura, desde a infância até o presente, transformado em memória. Imbricadas nessas camadas estão outras vozes, percepções e experiências de outras temporalidades que chegam até o artista. Mas, se ocorresse dessas vozes emudecessem, o que seria do passado de Stênio Diniz?

Ora, Bergson, questiona a hipótese de o passado vir a cessar enquanto passado. O francês argumenta que a questão consiste em saber se "o passado deixou de existir ou se ele simplesmente deixou de ser útil" e complementa: "quando pensamos esse presente como devemos existir, ele ainda não existe; e, quando pensamos como existente, ele já passou" (BERGSON, 2011, p. 90).

Não obstante, quando consideramos o presente um momento vivido, significa dizer que "esse presente consiste em grande parte do passado" pois "toda percepção já é memória", visto que no ato instantâneo da percepção há rememorações, "na prática, percebemos apenas o passado" (p. 90). Portanto, o que emerge na consciência de Stênio Diniz é somente aquilo que vem para esclarecer seu presente, para ajudar em suas ações e tem utilidade, ou seja, o passado do artista somente "retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente (p. 61). Esse processo consiste também de intencionalidades e recortes do próprio artista, aquilo que dele escapa (ou escapa da sua memória) é parte do seu *inconsciente*.

O certo é que mesmo que Stênio Diniz não tenha consciência desse processo, é o seu passado que se coloca no presente. Mesmo que pense com uma pequena parte do seu passado, é com o passado inteiro que o artista deseja e age. Assim, as relações estabelecidas no presente de Stênio Diniz são o resultado das experiências adquiridas através das vivências, dos deslocamentos temporais em épocas diferenciadas e das relações estabelecidas nos processos da construção de memórias.

A diversificação nos relatos orais do artista é fluida, mas segue uma ordem de apresentação. Embora estes relatos possuam suas relevâncias, as entrevistas iniciais com Stênio Diniz foram marcadas por uma gênese familiar: "não falaria sobre minha pessoa sem antes falar

dos meus ancestrais. Só sou quem sou porque tive o avô que tive, porque tive vivência com a família que me embasou" (Entrevista cedida a Jéssica Nozaki em 21/12/2016)[61].

Embora o interlocutor possa ditar uma temática, há uma organização na narrativa do artista que se manifesta a partir da apresentação de sua origem familiar:

> Meu nascimento é de 26 de dezembro de 1953, o nome é José Stênio Diniz o pai José de Souza Diniz e mãe Maria de Jesus Silva Diniz, mãe de nove filhos eu sou o terceiro dos mais velhos, mais idoso do que eu, tem Ana Célia e Maria do Socorro eu tô nessa posição, eu sou o sétimo, sétimo não, terceiro, primeiro Maria do Socorro depois Ana Célia e depois eu, depois é que vieram mais seis. Vamos começar então a partir de 1970 que é quando eu fiz minha primeira xilogravura" (Entrevista cedida em 05/02/2020).

Na primeira entrevista realizada para o doutorado, é possível perceber como os tempos verbais parecem desencontrados, distribuídos ora em primeira pessoa ("meu nascimento", "eu sou o sétimo"), ora em segunda pessoa ("o pai José, e mãe Maria") e um "nós" do terceiro tempo, ou ainda "vamos começar", demonstra o direcionamento que a entrevista deveria obedecer. Os fragmentos orais, embora sugiram uma casual apresentação familiar, servem para ilustrar o esforço do artista em produzir um relato genealógico.

Os relatos orais sobre a vida de Stênio Diniz se iniciam pela descrição familiar e pelas memórias vividas na gráfica do avô. Revisitar essas memórias foi uma maneira encontrada pelo artista contra um possível apagamento da sua trajetória familiar. Esses relatos não estão relacionados apenas à noção de pertencimento. O fato de ser neto de José Bernardo, embora não lhe assegure uma vida economicamente estável, permite ao artista um certo status e visibilidade. Assim, quando Stênio conta a história dos seus antepassados, produz uma memória sobre sua família e constrói uma para si.

A análise dessas entrevistas se propôs a compreender os sentidos dados pelo artista à sua trajetória de vida. Dada a historicidade das narrativas, estivemos atentas aos rastros deixados nas entrevistas do artista como discursos permeados de rupturas e intencionalidades.

2.2 O ARTÍFICE E A ESTÉTICA DA CRIAÇÃO

A partir deste tópico, problematizamos as primeiras imagens produzidas por Stênio Diniz nos anos 70. A escolha das xilogravuras não ocorreu de forma aleatória, aponta para as transformações estéticas das capas nos primeiros folhetos, como respondiam às necessidades

61 Sobre matéria, consultar link: http://www.arte é deixar marca - Portal da Olimpíada de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro– *Arte é deixar marca*. Entrevista cedida a Jéssica Nozaki em 21/12/2016. Acesso 17/01/2022.

da gráfica, corroborando na inserção do artista entre os xilógrafos da Tipografia São Francisco. O assunto é relevante porque introduz o leitor ao contato com as primeiras imagens do artista.

Com o reconhecimento dos pares, o trabalho de reprodução das matrizes feito por Stênio se tornou rotineiro. Além de ajudar os colegas, seu cotidiano consistia em separar as matrizes desgastadas, cortar a madeira e gravar suas impressões. Eram matrizes danificadas, preexistentes na tipografia ou advindas de outras localidades, sejam elas em zincogravura ou matrizes de madeiras.

Durante a pesquisa localizamos uma xilogravura com temática natalina de Stênio Diniz para o *Jornal Tribuna do Cariri* de 04 de julho de 1971. O que aponta que nos anos iniciais o artista não somente reproduziu matrizes na tipografia como também se aventurou na produção de xilogravuras para ilustração de jornais. O fato é curioso, haja vista que no período a produção das xilogravuras convergiam em direção às necessidades econômicas da tipografia e parte considerável dos xilógrafos da região produziam trocas de capas ou produziam álbuns. Salientamos que embora seja consenso entre pesquisadores que sua produção tenha se iniciado em 1972, a xilogravura de 1971 abaixo retratada foi a imagem mais antiga de Stênio localizada durante a pesquisa, nesse sentido não descartamos a existência de outras.

Figura 3 -Xilogravura sem título

Fonte: Jornal Tribuna do Cariri, 1971

Os elementos gravados na imagem, aponta a pouca experiência do gravador nos anos iniciais da profissão a exemplo da palavra “paz” com o “z” trocado. A xilogravura sinaliza também os sentidos do Natal para Stênio: a família, a tradição religiosa e a sociedade são simbolizadas por meio figurações: o amor entre o casal, a igreja, a música e bandeira da paz.

O fato é que conforme as necessidades da gráfica, Stênio reproduziu distintos temas: religiosos, pelejas, romances e bricolagens. Em sua maioria eram temas recorrentes e bastante vendáveis. Abaixo, expomos algumas capas em xilogravuras com temas distintos:

As primeiras imagens apresentam os traços iniciais do artista. Embora com pouca experiência no ofício, o esforço no aprimoramento da técnica, revelaram xilogravuras que se destacaram entre os pares.

Figura 4 Capa em xilogravura - Uma Carta a Jesus Cristo Soneto Exclamação

Fonte: Acervo José Alves Sobrinho, [197?]

Figura 5 Capa em xilogravura – Peleja dos poetas Violeiros Pedro bandeira e Manoel Chudu

Fonte: Acervo José Alves Sobrinho, [197?]

Figura 6 Capa em xilogravura - Preguiça é mãe da desgraça

Fonte: Acervo José Alves Sobrinho, [197?]

Figura 7 Capa em xilogravura - Suplício de um condenado

Fonte: Acervo José Alves Sobrinho, [1974]

Retratamos também uma reprodução em xilogravura de Stênio Diniz de 1974 para a capa do folheto *História do Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai Não Torna* de autoria de Severino Milanês da Silva[62]. A mesma imagem foi reproduzida posteriormente em 1980.

62 Poeta e repentista popular, nasceu em Bezerros Pernambuco em 18/05/1906 e faleceu em Vitória de Santo Antão, aproximadamente entre os anos de 1956/1967. Sobre o poeta consultar ALMEIDA, Átila; ALVES SOBRINHO, José. *Marcos e vantagens 1*: Romanceiro popular nordestino. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba/Universidade do Nordeste,1981.

Figura 8 - O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Vai Não Torna

Fonte: Acervo CNFCP/Cordelteca

Figura 9 - História do Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai Não Torna

Fonte: Acervo José Alves Sobrinho UFCG/PB

Na tentativa de imitar a capa da década de 1950, Stênio subtraiu a palavra "História". Observamos, porém, que na segunda figura as letras foram impressas pela máquina *typo,* enquanto na primeira imagem foram gravadas artesanalmente. Se a ação foi consciente ou inconsciente, não se sabe.

Ao refletir sobre o cordel contemporâneo, o antropólogo Marco Antônio Gonçalves, considera que o cordel "copia alterando" (GONÇALVES, 2011, p. 224), o que significa dizer que "repetição e paralelismo" não devem ser acatados como "redundante ou literariamente pobre", mas muito ao contrário, como prática carregada de sentido.

Semelhante ocorre na reprodução da imagem da capa do folheto. Numa imagem artesanal como a xilogravura não cabe a imitação. Na tentativa de reprodução, as imagens sofrem acréscimos ou elementos lhes são subtraídos. Pode repetir, mas ao repetir, altera (p. 224). A imagem nunca será uma imitação ou sairá da mesma forma. As táticas de reproduções de imagens foram utilizadas para os folhetos mais vendáveis, nelas é possível identificar as constantes transformações ocorridas nas imagens.

Um dos folhetos bastante reproduzidos foi *Propagando do matuto com um balaio de maxixe,* pertencente ao poeta José Pacheco da Rocha[63]. Encontramos no CNFCP sete edições do mesmo autor, diferenciando apenas nas imagens que variaram do desenho à xilogravura. Relacionamos abaixo quatro imagens reproduzidas em diferentes períodos. As duas primeiras

63 José Pacheco nasceu em Correntes Pernambuco em 1890. Residiu em Caruaru e em várias outras cidades, vindo a falecer provavelmente entre (1954-1957). Poeta de temas variados, era mais conhecido pelos folhetos *História da princesa Rosamunda* ou *a morte do gigante* e *A chegada de Lampião no inferno*. Esses dois últimos folhetos foi sucesso de vendas nas editoras.

capas em xilogravuras pertencem respectivamente a José da Costa Leite [197?] e Stênio Diniz [197?]. A terceira imagem em zincogravura data de [195?] e a última em xilogravura de [19??]. Estas últimas são de autoria desconhecida.

Figura 10 - Propagando de um matuto com um balaio de maxixe

Fonte: CNFCP/Cordelteca

Figura 11 - Propaganda do matuto com um balaio de maxixe

Fonte: CNFCP/Cordelteca

Figura 12 - Propaganda do matuto com o balaio de maxixe.

Fonte: CNFCP/Cordelteca

Figura 13 - Propaganda de um matuto com um balaio de maxixe.

Fonte: CNFCP/Cordelteca

As imagens apresentaram mudanças na estética, assim como na linguagem. Nessa perspectiva, as imagens quando retornam, trazem consigo o diferente, sobrevivências e sintomas. A variedade de imagens também demonstrou que a tática de reprodução de imagens e folhetos foi adotada não somente pela tipografia São Francisco, mas também por outras tipografias da época.

Nos anos iniciais de produção, Stênio Diniz incorporou figuras diversificadas às antigas imagens de romances, cavalarias, religiosidade, cotidiano e bricolagens. Identificamos na produção de Stênio Diniz uma preocupação com temas relacionados à natureza, a exemplo da xilogravura *Índia*.

Figura 14 Xilogravura Índia

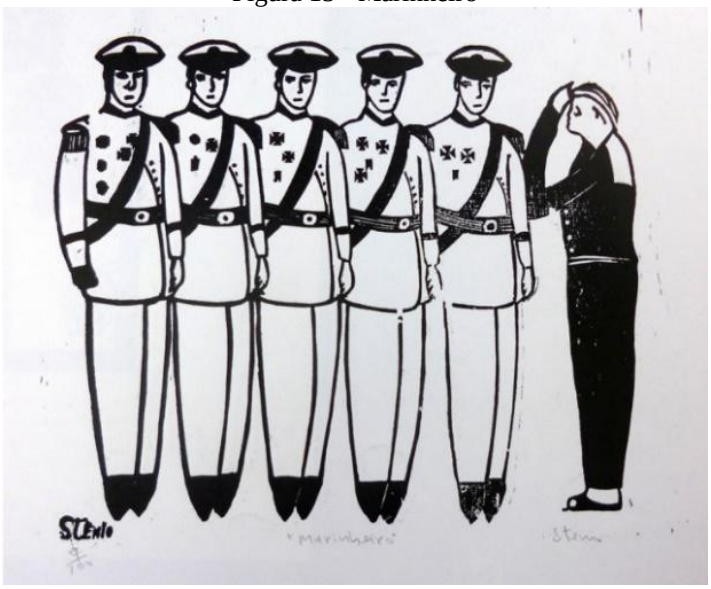
Fonte: CNFCP/ Cordelteca, [197?].

A imagem apresenta elementos importantes: primeiro, trata-se de uma xilogravura tamanho 25x18cm, não produzida para capa de cordel. Segundo a imagem aponta elementos que se aproximam das figuras egípcias, a exemplo da face da mulher.

Encontramos em alguns acervos como os do IEB/SP e do CNFCP/RJ, xilogravuras fora dos padrões das capas de folhetos[64] e com temáticas distintas. A exemplo da xilogravura *Marinheiro* em tamanho 28x36cm produzida na década de 1970.

64 Geralmente os padrões tradicionais dos folhetos são 11x16cm.

Figura 15 - Marinheiro



Fonte: CNFCP/Cordelteca

A imagem apresenta um pelotão de cinco militares simetricamente organizados e, num ato de submissão, um deles, provavelmente o marinheiro de menor patente, faz continência. Embora produzida num contexto de ditadura militar, Stênio afirma que a xilogravura foi inspirada em contos do folclorista Luiz da Câmara Cascudo (1898-1996).

Os temas das xilogravuras apontam também para as negociações que se estabeleciam no campo das artes, ou seja, algumas encomendas e temáticas do período estiveram submissas às instituições.

A imagem é sempre o resultado de operações, o que significa dizer que até chegar a ser xilogravura ela é outra coisa, passando por transições e dependendo de outros elementos como: os tipos de madeira, os instrumentos de corte, as técnicas empregadas pelo artista, a imaginação, a criatividade e as marcas de memória que nelas serão impressas. Nesse sentido, o resultado da imagem depende das mediações que lhes são possíveis e viáveis.

As mudanças na estética ocorrem gradativamente, de acordo com o momento do artista, do material empregado, da madeira utilizada e são singulares em cada artista. Nas imagens de Stênio são percebidas duplamente, nos traços individuais e nas temáticas singulares.

Num trabalho artesanal é preciso estar atento às fases implícitas que envolvem o trabalho com a matéria, bem como o sujeito que produz, o xilógrafo, aquele que afeta e é afetado continuamente por aquilo que produz. Com o passar dos anos, localizamos um artista plural, destemido, preocupado com a natureza, com o cotidiano e com a política, sem que para isso se desvinculasse de sua formação inicial.

2.2.1 Os tempos nas imagens: a memória atualizada

O Golpe Militar de 1964[65] produziu na sociedade brasileira um mosaico de imagens figuradas, visuais, narrativas, discursivas, seja por aqueles que participaram direta ou indiretamente do evento, ou no contato com as informações sobre o acontecimento. Nesse período, intensificou-se a propaganda política, cuja estratégia tinha como finalidade além da sustentação social, a camuflagem das tensões sociais vividas no país.

Em contraposição, as artes e a cultura manifestas por meio de música, teatro, cinema e artes plásticas não se calaram frente aos desmandos da censura[66]. Mesmo que de forma acanhada, fomentaram meios de burlar a falta de liberdades políticas.

Das diversas manifestações artísticas, a música[67] teve uma dupla participação: serviu como utensílio de protesto das esquerdas e de instrumento ideológico da política da ditadura. Investiu-se em canções que exaltavam o Brasil, falavam de suas riquezas e de suas belezas naturais. Tais canções, foram devidamente apropriadas pela propaganda oficial para desviar a atenção dos horrores praticados pelos militares à época.

Em 1970, foi composta a música *Eu te amo meu Brasil*[68]. A canção considerada um sucesso musical, e de vendas, tocou em quase todas as rádios do país e ficou gravada na

65 É consenso entre historiadores, jornalistas e demais pesquisadores que a partir do golpe militar em 1964, mais especificamente anos de 1970, intensificou-se os sequestros, torturas e mortes no Brasil. Salientamos que há divergências entre historiadores apenas em relação aos períodos. Os informes que se seguem estão baseados na cronologia da década de 1970 organizada pelo jornalista Elio Gaspari. No Tomo II da Ditadura Escancarada, foram contabilizados em 1970 denúncias de cerca de 1.206 torturados, sendo 30 mortos. Tomo III, "Há pelo menos quatrocentos presos políticos: 56% são estudantes cuja idade média é 23 anos (GASPARI, 2014, p. 498). GASPARI, Elio. *As ilusões armadas*. Tomo II, A ditadura escancarada, Tomo III, A ditadura derrotada, Tomo IV, A ditadura encurralada e Tomo V, A ditadura Acabada. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014. Sobre a ditadura consultar: GASPARI, Elio. *As ilusões armadas*. Tomo II, A ditadura escancarada, Tomo III, A ditadura derrotada, Tomo IV, A ditadura encurralada e Tomo V, A ditadura Acabada. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

66 Para Napolitano, esse triunfo alimentou o mito da "dita branda", criando um jogo de sombras do passado que até hoje nos ilude" (NAPOLITAN, 2014, p. 133). Para o historiador, a censura ocorreu em três momentos: de 1964 a 1968, o "objetivo era dissolver as conexões entre a "cultura de esquerda" e as classes populares)". De 1969 a 1978, "reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes). O terceiro momento repressivo, de 1979 a 1985, teve como objetivo central controlar o processo de desagregação da ordem política e moral vigentes, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem. A ênfase do controle censório recaiu "na moral e nos bons costumes", com representantes da sociedade civil, visando dar uma roupagem "legítima" e "intelectualizada" para uma atividade muito malvista pelas parcelas escolarizadas da sociedade (p.140-142). Sobre o período militar ler: NAPOLITANO, Marcos. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

67 Paralelo a essas canções apologéticas, "acontecia uma guerra ideológica dentro da indústria fonográfica. A maioria dos artistas intelectualizados, como Chico Buarque**,** Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Gal Costa eram opositores ao militarismo, e escreviam letras politizadas como forma de protesto (p. 2).

68 A canção de autoria de Dom, ficou conhecida na voz da dupla cearense Dom e Ravel, foi lançada pela gravadora RCE em 1970 e tornou-se uma canção de extensa visibilidade no Brasil, passando a compor o disco homônimo do grupo *Os Incríveis*. Dom era o nome artístico de (Eustáquio Gomes de Farias), que fazia dupla com seu irmão Ravel (Eduardo Gomes de Farias), mas a autoria da canção era de Dom. *Eu te amo meu Brasil*, foi um sucesso

memória da geração que a recepcionou. Stênio afirma que na época tinha "entre 16 e 17 anos". Em entrevista, recorda esse período como "marco" da sua primeira xilogravura, inspirada na canção *Eu te amo meu Brasil* e acrescentou: "acredito que essa massificação de amor à pátria influenciou muitos jovens, porque a primeira gravurinha que eu fiz, que eu achei que deveria fazer, eram criancinhas andando em fila com a bandeira na frente" (Entrevista em 05/02/2020).

A narrativa deixa explícito como o contexto político da década de 1970, afetou o imaginário do artista. O próprio Stênio Diniz se reconhece nesse círculo "massificado" de pessoas, influenciado pela propaganda vigente à época, haja vista que a música citada pelo xilógrafo, ressoou nos grandes centros pelo Brasil afora, transmitindo em suas melodias uma sensação ilusória de calmaria, alcançando diferentes camadas da sociedade brasileira.

Não é possível afirmar se de fato a xilogravura foi produzida nesse período, haja vista que durante esses quatro anos de pesquisa não localizamos a imagem e sua produção data partir do ano de 1971, dois anos após a composição da canção. Embora as datas sejam distintas, se relacionarmos o contexto sociopolítico das imagens e a repercussão da canção, não descartamos que o artista tenha produzido uma xilogravura sobre o assunto.

Nessa perspectiva, consideramos a narrativa sobre essa xilogravura um marco de memória de sua produção e não o início oficial desta, uma vez que dessas gravuras muitas se perderam ou foram extraviadas. O fato é que não poderíamos ignorar a existência dessas matrizes, sob o risco de descartar as marcas dessa historicidade. Tais fragmentos históricos estão associados à sua fabricação, assim como aos dispositivos de memória que agiam como *função mnemônica* do lembrar, perpassando pelo tempo de sua produção.

A rememoração da narrativa sobre a primeira imagem, demonstra que o artista foi afetado pelas marcas de sua temporalidade. Stênio lembra que: "o trabalho era com espírito de brasilidade, porque nesse tempo era uma campanha muito forte que o governo fazia desse amar o Brasil, *ame-o ou deixei-o, eu te amo meu Brasil, eu te amo ninguém segura à juventude do Brasil* coisa assim" (Entrevista em 05/02/2020). Embora não tenhamos identificado essa

chegando a ocupar o 2º e 3º lugar do Instituto Nopem de LPs, porém marcou o início do declínio da dupla cearense, que ainda gravou mais alguns discos no final da década de 70, mas sem a mesma popularidade de antes, passando para a história como artistas adesista à ditadura militar brasileira. Lembramos, que muitos desses artistas empolgados com a repercussão, ocuparam-se em escrever canções que foram usadas pelo Governo Militar exaltando o Brasil da ditadura como "Terra Boa" (1969) que trazia a canção "Você também é responsável", transformada e utilizada pelo ex-ministro da Educação Jarbas Passarinho como hino da MOBRAL, o programa de alfabetização do governo Emílio Garrastazu Médici. Sobre a canção ver artigos: https://www.vice.com - A história do hino ufanista do regime militar "Eu Te Amo Meu Brasil" – Thatiana Mazza - Acesso em 09/12/2020, https://www.jornalosemanario.com.br - "Eu te amo, meu Brasil" – Rubens de Souza - Acesso em 09/12/2020 e Jornal O Semanário Sexta-feira 14 02 2020 Ano XXIX Edicao1442_web.pdf, p. 17.

xilogravura em específico, o artista em sua trajetória produziu diversas imagens sobre a temática.

Tanto a imagem "ausente" citada pelo artista, quanto as demais produzidas em sua trajetória, consistem em "vetores para investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação da sociedade" (MENESES, p. 28). Nesse sentido, a análise dessas xilogravuras e narrativas nos permite compreender os interesses, as perspectivas e as intencionalidades do artista.

Nos relatos de memória, Stenio afirma que encontrou obstáculos dentro da própria tipografia, uma espécie de corporação de ofício familiar cujo ofício era exercido por trabalhadores com maior tempo de experiência. Com receio de represália, a tática encontrada foi burlar o horário de almoço, quando a tipografia fechava. A imagem foi gravada nesse intervalo, mediante saída dos trabalhadores e, escondido do seu tio Lino. Sobre a ocasião, Stênio lembra: "fiquei dentro da gráfica e peguei a madeira sem ordem dele (...) vou entregar pra ele pronta, ele vai saber que eu sei. Fiquei dentro dela (gráfica) sozinho aí cortei e desenhei a gravura" (Entrevista em 05/02/2020).

A xilogravura foi apresentada ao tio e ao seu avô José Bernardo, "aí ele disse é você fez, fez direitinho, mostrei pro meu avô que tava bem, que eu poderia continuar né. Pediu pra eu ir no mestre Noza[69] para que ele arranjasse alguma madeira para eu não tá pedindo nada e ter minha própria madeira" (Entrevista em 05/02/2020). Para Stênio, esse foi seu "rito de iniciação". Na realidade, mestre Noza era considerado por excelência o mestre da gravura, e naquele momento foi relevante ao artista sua aprovação.

Até o presente desta tese, não localizamos a imagem em acervos. É possível que a "xilogravura" tenha se perdido juntamente a diversas outras matrizes da gráfica. No entanto, a

---

69 Inocêncio da Costa Nick - Mestre Noza (1897-1983), nasceu em Taquaritinga do Norte PE e morreu em São Paulo. Em 1912, Noza muda-se para Juazeiro do Norte, Ceará, trabalhou como funileiro e, em seguida, numa oficina de rótulos. Frequenta a oficina do escultor José Domingos, aprende a fazer cabos de revólver e, atendendo a pedidos de romeiros, começou a fazer pequenas esculturas de santos. Foi o primeiro escultor a fazer a imagem do Padre Cícero. Inicia-se na gravura executando rótulos de marcas para aguardente. Em 1962, realiza as séries de xilogravuras Vida de Lampião e Os Doze Apóstolos, mais tarde editadas pelo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, MAUC. Em 1965, seu trabalho Via Sacra é publicado em Paris pelo editor Robert Morel. Sobre Mestre Noza consultar: Mestre Noza – obras, biografia e vida - https://www.escritoriodearte.com/artista/mestre-noza. Acesso em: 02/02/2023.

Em, *Mestre Stênio*, o artista relatou a Gilmar de Carvalho que "aos seis anos, ganhou um pedaço de umburana de Mestre Noza" (Recorte de revista, sem data nem identificação). Recebemos um texto sobre Stênio que nos foi enviado por e-mail da Alemanha de sua amiga Anniemarie Jacobs, com a seguinte descrição: "cedo, muito cedo, aos 5 anos de idade, Stênio foi incorporado na tipografia, trabalhando 8 horas por dia como juntador de papel de uma máquina impressora. Com o passar do tempo, após ter aprendido todo o ofício relativo à tipografia, em 1970 (com 17 anos) Stênio cortou sua primeira xilogravura". Na realidade, Stênio viveu parte de sua infância transitando entre sua residência e a Tipografia do seu avô, ajudando na coleta de papéis. Como escrito anteriormente a imagem mais antiga data de 1971, não descartamos, porém, a existência de outras xilogravuras.

imagem de memória guardada por Stênio Diniz e citada como referente de inspiração para composição da xilogravura, foi comumente visualizada nos desfiles cívicos nas décadas de 1970 e 1980. Tais imagens foram gravadas na memória coletiva da sociedade e obtiveram ampla divulgação por meio de fotografias em jornais, revistas e reportagens em canais de TV.

Localizamos uma imagem semelhante à descrita por Stênio Diniz. Nos deparamos com uma reportagem de teor "saudosista" intitulada "Eu te amo, meu Brasil", escrita por Rubens de Souza para o *Jornal O Semanário* de 14/02/2020[70], cuja coluna simbolicamente se inicia com uma fotografia de um desfile cívico ocorrido na década de 1970 na rua Maurice Allan na cidade de Porto Feliz, município do Estado de São Paulo. A reportagem descreve a fotografia como Desfile Cívico das alunas do Grupo Escolar Prof. Luiz Grellet.

Figura 16 Fotografia – Desfile Cívico

Fonte: https://www.jornalosemanario.com.br - Ano: 2020

A reportagem tem como ilustração a fotografia do desfile ocorrido na década de 1970, assim como faz alusão a esse período ditatorial como um "tempo dourado", que desperta um "saudosismo", "que nos aviva a memória, que o tempo tenta apagar".

O fato é que não somente a imagem, mas a canção, fez o caminho inverso no tempo. A música *Eu te amo meu Brasil* que circulou na década de 1970 nas rádios de quase todo o Brasil, voltou a circular em 06 de novembro de 2018 na emissora de TV SBT[71], por ocasião da campanha a Presidente da República de Jair Messias Bolsonaro, sendo novamente rememorada por gerações e temporalidades distintas.

70 Informações acessar: Jornal O Semanário Sexta-feira 14 02 2020 Ano XXIX Edicao1442_web.pdf, p. 17.

71 A emissora SBT – Sistema Brasileiro de Televisão, cujo proprietário é Sílvio Santos, utilizou a música como jingle em apoio na campanha presidencial à época ao candidato e atual presidente da República Jair Messias Bolsonaro. A canção circulou amplamente e posteriormente foi retirada da emissora.

A narrativa de Stênio, sinaliza algumas questões relacionadas à sua iniciação na arte da gravura e às táticas desenvolvidas pelo artista em busca do reconhecimento, mas também demonstra a complexidade que envolve a visualidade das imagens. Stênio manteve durante décadas a memória da sua primeira xilogravura, ocorre que essa imagem se constitui de fragmentos. Esses fragmentos estão sobrepostos por diversas memórias e acontecimentos do presente. Assuntos como ditadura militar, a figura de crianças acenando com bandeiras e a canção *Eu te amo meu Brasil* quando acionados, agem na memória do artista como dispositivos do lembrar. Mesmo que de forma fragmentada, a imagem da xilogravura na memória de Stênio parece emergir viva e pulsante.

Salientamos que o artista não lembra do passado tal como aconteceu, mas, conforme as forças sociais do presente que agem sobre ele "num contexto familiar, social, nacional" (ROUSSO, 1998, p. 94). Desta forma, a narrativa sobre a xilogravura está associada à ampla circulação dessas reportagens no presente, principalmente na atual conjuntura política, cujo governo fomenta ampla apologia à ditadura militar ou ao seu retorno.

Nessa direção, o processo de rememoração de Stênio sobre sua primeira xilogravura está associado ao seu passado e presente, ou seja, às lembranças da imagem produzida no passado seria o resultado da percepção do presente, haja vista que "não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada" (BERGSON, 2019, p. 86). Assim, quando a percepção do artista se altera, a memória de sua primeira xilogravura se modifica.

Vale ressaltar, que embora a narrativa de Stênio Diniz faça alusão à canção, a produção inicial do artista seguiu o ritmo da tipografia na troca das capas dos folhetos danificados, ajustando-se ao modo de produção dos xilógrafos. Na tipografia, o artista foi a princípio um aprendiz/expectador, no percurso, porém, esse fazer-se foi se transformando no contato com as experiências de outros gravadores, artistas, intelectuais, políticos, na participação em eventos, viagens e nas mudanças ocorridas na sociedade.

2.3 RECOMPONDO A HISTÓRIA: STÊNIO DINIZ EM BRASÍLIA.

> No momento em que a xilogravura popular se extingue, na medida em que vai desaparecendo a literatura de cordel, Stênio Diniz poderá ser sob outro ângulo, o continuador desse gênero de gravura, eis que apresenta uma boa disciplina artesanal e um vocabulário plástico dotado de certa riqueza de criação (CARVALHO, 2014, p.155).

A texto acima, escrito pelo crítico de arte e desembargador Hugo Auler para o Jornal *Correio Brasiliense* em 20 de janeiro de 1972 e posteriormente republicado no Jornal *Tribuna do Ceará*, 31 de março de 1975 tem como título *UM ARTISTA JUAZEIRENSE DE VALOR*. A reportagem fazia alusão ao sucesso de duas exposições[72] ocorridas em Brasília no ano de 1972. Sobre as exposições, Stênio lembra que a primeira foi uma "individual" organizada pelo artista e galerista Brandão[73] no qual o artista afirma ter levado uma mala com cerca de "duzentas matrizes" para Brasília (Entrevista em 05/02/2020) e a segunda em novembro do mesmo ano, na qual participara com "sessenta" dos seus trabalhos.

Embora não tenhamos encontrado nenhum catálogo com exposições do artista, com exceção dos dois jornais, concluímos que ambas ocorreram entre 1972-73. O principal registro[74] corresponde a maio de 1973 quando da realização da *I Semana de Literatura de Cordel* ocorrido no hall da biblioteca da Universidade de Brasília. Em entrevista, o cineasta Jefferson Albuquerque um dos idealizadores do evento, confirmou a participação de Stênio Diniz como convidado para abertura da exposição do Seminário.

A veiculação da nota sobre Stênio Diniz despertara o interesse de um público heterogêneo, rendendo-lhe certa visibilidade não apenas por parte da imprensa que o noticiou, mas por artistas, intelectuais e estudiosos preocupados com o futuro do cordel e da xilogravura. A passagem do artista por terras brasilienses, ao mesmo tempo em que alargou possibilidades, foi atravessado por desafios, táticas, articulações e pelo desejo de estabelecer um lugar de reconhecimento do seu trabalho. A expectativa que o levou a Brasília, o trouxe de volta. Em Juazeiro, Stênio deu continuidade a esse projeto conciliando seu trabalho na tipografia com as possibilidades que foram surgindo, como oficinas, exposições, viagens etc.

A reportagem sinaliza duas questões que, embora distintas, estão relacionadas: a crise na produção de folhetos no Nordeste que atingiu diretamente a Tipografia São Francisco, de propriedade da família de Stênio Diniz. Esse fato impulsionou (mesmo que

72 Não encontramos nenhum catálogo sobre as exposições.

73 Procuramos localizar o artista plástico Brandão em Brasília ou jornais que fizessem alusão a existência dessa galeria, porém não obtivemos êxito até o presente desta pesquisa.

74 Em entrevista com o Jefferson Albuquerque, o cineasta afirma que "é possível ter ocorrido outras exposições de Stênio em Brasília em 1972, porém, não sabe afirmar, já que no período ele não estava no Brasil" (Entrevista em 17/03/2021). Jefferson Albuquerque e Armando Lacerda foram os idealizadores do *I Semana de Literatura de Cordel* ocorrido em maio de 1973 e os responsáveis pela participação de Stênio Diniz na abertura da exposição.

Sobre a realização e os intervalos das exposições consideramos que: uma exposição pode ocorrer sem a presença do artista, neste sentido, na primeira organizada por Brandão, Stênio esteve presente. A segunda ocorrida em "novembro de 72", pode não ter sido realizada ou não contou com a presença do artista, visto que entre outubro (a morte do avô) e dezembro (o curso de gravura ministrado por Stênio) o artista já estava em Juazeiro do Norte.

inconscientemente) o xilógrafo a avaliar sua condição na gráfica do seu avô, o que o levou a buscar novas possibilidades de trabalho em outros centros.

Paralelo à crise, eram árduas as condições dos trabalhadores da gráfica, fator que não pode passar desapercebido. Eles permaneciam há décadas como autônomos e à margem dos direitos trabalhistas. No final dos anos 40, até meados de 1960, a tipografia se tornara um empreendimento lucrativo, no entanto seu proprietário nunca manifestou o interesse em legalizar[75] a situação dos seus trabalhadores, fossem eles familiares ou autônomos.

Seja pela tipografia possuir como característica uma forma artesanal de produção familiar ou por interesses econômicos do proprietário, o fato é que essa brecha na administração com o tempo se dilatou, revelando a insatisfação pessoal dos trabalhadores e a extrema condição de vulnerabilidade que os acompanhou desde o princípio de sua fundação.

Na medida em que os anos passavam, a situação foi se agravando, especificamente no final da década de 1970 no auge da crise. Nesse período, há um decréscimo nas vendas de folhetos, um esvaziamento de funcionários e uma baixa na qualidade de vida desses trabalhadores que de certa forma já resistiam sobrevivendo numa condição de precariedade econômica e social.

Embora Stênio Diniz fosse neto do proprietário e sua condição fosse cômoda em relação aos demais, não ficou isento da situação. Semelhante aos empregados da tipografia não teve os direitos trabalhistas legalizados (carteira assinada), aumentando sua insegurança quanto ao seu futuro e aos demais membros da família. Stênio desde a sua infância transitava na tipografia e continuou em sua juventude a compartilhar o mesmo ambiente, teve a oportunidade de vivenciar os dois extremos da produção de folhetos, a riqueza e o declínio do empreendimento familiar.

Além das especificidades vividas por Stênio, destacamos nesse primeiro tópico a crise editorial, elemento indispensável a compreensão do contexto histórico vivido por aqueles que sobreviviam do ofício e das vendas dos folhetos.

---

75 Melo afirma que "por volta de 1948, José Bernardo foi surpreendido por um fiscal do Ministério do Trabalho na Tipografia, nesse período, já tinha cerca de doze pessoas trabalhando dia e noite na confecção dos impressos e nenhum destes trabalhadores estava em situação regular" (MELO, 1998, p. 94). Fato semelhante ocorreu com a saída do poeta Manoel Caboclo e Silva (1926-1996) da tipografia em meados de 1952, quando o mesmo foi trabalhar na tipografia de Joaquim Batista de Sena. Caboclo, começou na Tipografia São Francisco em 1938 a convite de José Bernardo, onde exercia múltiplas funções: escrevia poesias, foi impressor, cortador de papel e compositor e lá permaneceu até meados de 1952. Em entrevista cedida a historiadora Rosilene Melo, o poeta asseverou: "fui operário dez anos, deixei o trabalho, saí com 40 mil réis no bolso (...) nunca recebi férias e repouso remunerado, nem coisa nenhuma, nunca tive direito a nada, quando saí também, pra num querer questão com o patrão nessa coisa, já havia uma lei que amparava o operário, mas num era tão ativa e eu pra num querer questão me afastei pelo estado de saúde" (CABOCLO apud MELO, 1998, p. 94).

O colapso econômico das editoras no final nas décadas de 1970 e 1980, a exemplo da *Estrela da Poesia* em Campina Grande/PB, *Luzeiro do Norte* em Recife/PE, a própria *Tipografia São Francisco*/CE, dentre outras, agravou a situação econômica dos trabalhadores. Esses eventos relacionados ao desejo da busca de novas oportunidades, interferiu nas decisões do artista, especificamente em sua saída de Juazeiro. Para Stênio Diniz, Brasília oportunizava no período outras possibilidade e expectativas de trabalho.

2.3.1 Os emaranhados da crise do cordel

Em Juazeiro do Norte, além da produção de cordéis a década de 1960 foi marcada pela produção de *Álbuns*, imagens em xilogravuras compostas por séries temáticas em tamanhos maiores que as tradicionais produzidas para capas de cordéis. A mudança para o novo formato não arrefeceu a produção das antigas xilogravuras feitas para as capas de cordéis. Como no passado, ambas convivem no presente dividindo a heterogeneidade do público.

Stênio Diniz, já era conhecedor dessa prática, pois convivera com diversos xilógrafos que as produziam, os chamados *santeiros*[76]. No entanto, seu primeiro álbum *Via sacra nordestina*[77] somente foi produzido em 1973.

No intervalo que precede sua ida à Brasília, a tipografia já enfrentava problemas econômicos. Seu pai, José de Souza Diniz, ajudante na gráfica, resolveu buscar uma alternativa de trabalho e tomou a iniciativa de sair de Juazeiro. Stênio Diniz, seus pais, irmãs e irmãos

76 Os "Santeiros" foram escultores responsáveis por produzirem imagens religiosas vendidas no comércio local. Em entrevista, o poeta e xilógrafo Abraão Bezerra Batista afirmou que em Juazeiro a "experiência com o talhe da madeira foi aperfeiçoada com a chegada do artista italiano Agostinho Balmes Odísio" meses após a morte do Padre Cícero em 1934, permanecendo o escultor até o ano de 1940 (Entrevista cedida a Tereza Cândida Alves Diniz em 28/06/2016). O artista esteve em Juazeiro a convite da paróquia local para trabalhar na restauração da matriz da Igreja de Nossa Senhora das Dores, cujo teto desabara e onde está sepultado o Padre Cícero. As redes de relacionamentos entre Odísio e os "Santeiros" de Juazeiro que já fabricavam e esculpiam santos e gravuras começaram a se estabelecer e com o tempo foi amadurecendo. "É aceitável que nesse período muito dos xilógrafos, que já praticavam o ofício em cabeçalhos de jornais e rótulos aperfeiçoaram a arte aprendendo a experimentar outros conhecimentos como a arte de trocas de experiências (...) No processo de trocas, ocorrem "enxertos e transplantes" significativos nas artes do fazer. O fato é que muitos beberam dessa fonte, dentre eles o Mestre Noza e Walderêdo Gonçalves" (DINIZ, 2017, p. 32). Sobre a passagem do escultor por Juazeiro do Norte ver livro de memórias, ODÍSIO, Agostinho Balmes. *Memórias sobre Juazeiro do Norte*. Edição fac-similar, 1935. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura do Ceará, 2006, SILVA, Amanda Teixeira da. "A fisionomia da pedra": um olhar sobre a escultura de Agostinho Balmes Odísio. Revista Espacialidades [online]. 2015, v. 8, n. 1 e DINIZ, Tereza Cândida Alves. *O teatro das imagens*: a migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968-1998). 2017. 169p. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Campina Grande -UFCG/PB.

77 Em entrevista a Rosilene Melo, Stênio cita o Álbum *Via Sacra* como produzido em 1974, porém o álbum foi produzido em 1973. Sobre a citação ver artigo: MELO, Rosilene Alves de. *Remangicizando o Cariri: as imagens e o mundo de Stênio Diniz*. I Seminário Nacional de História e Contemporaneidades: Pensar o passado em tempos de Extremismos e Exclusões, ISBN: 978-85-67915-07-4, Crato, out.2013.

foram morar no Rio de Janeiro em 1968[78], onde permaneceram durante dois anos. Embora tenha levado certa quantia para começar a vida na cidade grande, o dinheiro foi escasso frente as despesas com estadia, alimentação etc. A mãe trabalhava como costureira, mas o que ganhava não tinha como custear as despesas familiares. O pequeno comércio que montaram, acabou não vingando. Resolveram retornar à Juazeiro em 1970, ano de falecimento do seu pai. A família, passou novamente a trabalhar na tipografia[79].

No Rio de Janeiro, residiram no bairro da Penha e posteriormente no bairro Ricardo Albuquerque, possibilitando a Stênio conhecer um pouco da cidade e seus costumes. Sempre que podia visitava as bancas de jornais, folheava revistas e aos poucos tomou conhecimento que algumas dessas eram arriscados ou proibidas de serem vendidas e cita como referência o jornal carioca *O Pasquim* (1969-1991)[80]. Stênio lembra:

> Eu era tão desinformado quanto a situação de exceção que tava o Brasil. Naquela época o dono da banca não queria se arriscar (...) as pessoas procuravam evitavam ganhar o dinheiro com a venda porque queimavam bancas de revistas é coisa que eu ouvia falar na época (...) então era vendido numa coisa meio... (Entrevista cedida em 05/02/2020).

A narrativa do artista aponta para a existência de um tipo de clandestinidade nas vendas de alguns semanários e mesmo jovem, percebeu que havia algo errado. Porém não se preocupou com o assunto, tanto que teve acesso a alguns exemplares.

O Pasquim, possibilitou o artista conhecer os trabalhos do chargista Henfil[81] e do xilógrafo Rubem Grilo[82]. Sobre Henfil, Stênio lembra que ele fazia "umas figurinhas bem simples, as vezes botava só um, dois, três tracinhos, uma coisa, mas o roteiro diálogo eram sempre coisas críticas em cima dos militares. Isso aí eu lembro bem". De Grillo, afirma: "tinha

78 Entrevista com Maria de Jesus da Silva – Acervo fonte: CERES – Brasília, março de 1987.

79 Segundo depoimento de Maria de Jesus, na sua volta "tinha poucos livros" (Entrevista cedida por Maria de Jesus, Brasília, 03/1987 - Acervo do CERES), significando dizer que havia um esvaziamento na produção e reprodução dos folhetos, indícios de uma crise que com o passar dos anos se agravou. Embora José Bernardo, tivesse crédito no mercado e alguns bens não foi o suficiente para tirar a tipografia do estado em que se encontrara.

80 O jornal alternativo brasileiro *O Pasquim* foi criada no Rio de Janeiro entre os anos de 1969-1991 e teve como fundadores Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral e o cartunista Ziraldo.

81 Henrique de Souza Filho (1944-1988), mais conhecido como Henfil, foi um cartunista, quadrinista jornalista e escritor brasileiro. Foi colaborador do *Jornal do Brasil* e do *O Pasquim*. Fundou sua revista *O Fradim* em 1972. Henfil, ficou marcado por sua atuação nos movimentos sociais e políticos brasileiros e passou toda sua vida a defender o fim do regime ditatorial pelo qual o Brasil passava.

82 Rubem Campos Grilo (1944-), gravador, ilustrador, professor, curador. Grilo, possui uma "técnica de alcance popular que lhe permite uma atuação política. Em sintonia com esse ideal está a opção em ilustrar periódicos e trabalhar com temas do cotidiano brasileiro como a ditadura militar, a burocracia, a previdência social, a Constituinte, o sistema político etc.". Sobre sua obra, ver: RUBEM Grilo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1921/rubem-grilo>. Acesso em: 03 de jun. 2021.

uma gravura muito expressiva, assim "impressionista, era muito viva" (Entrevista cedida em 05/02/2020).

A passagem de Stênio Diniz pelo Rio de Janeiro se torna relevante, não somente como aspecto biográfico, mas porque nos permite localizarmos em suas narrativas, em que momento esses entrecruzamentos sociais foram contribuindo na sua formação política e artística.

Sobre o contexto político no período dos militares no Rio de Janeiro, Stênio assevera que embora tivesse sentido que "existia uma coisa", garante que o conhecimento crítico sobre o assunto foi adquirido no Ceará, através do contato com os amigos Oswaldo Barroso, Rômulo e Mariza Viana.

De volta ao Juazeiro do Norte, Stênio Diniz dividia sua juventude com o cotidiano de trabalho da tipografia. Ao tomar conhecimento da crise econômica que a tipografia atravessava resolveu mais uma vez sair de Juazeiro. Ainda jovem com apenas dezenove anos, decidiu procurar alternativas que modificassem sua realidade econômica e social. A decisão de ir para Brasília foi facilitada pelo fato de na época ter uma tia residindo na capital. Embora Stênio não descartasse os entraves e perspectivas dos recomeços, Brasília representara o início de um novo ciclo profissional.

Na realidade, Stênio procurou fugir da crise econômica que se instalara no comércio da sua família. A incerteza de um futuro promissor em torno da tipografia foi um dos motivos da decisão do artista em migrar para Brasília.

Embora a crise na produção de folhetos tenha sido discutida em relevantes pesquisas[83], problematizamo-las a partir da Tipografia São Francisco. Acrescentamos a conjuntura da crise um elemento indissociável que acompanhou a formação dessas editoras, o estado de precariedade social e econômica vivenciada por esses trabalhadores.

Ao relacionarmos as memórias de Stênio Diniz, identificamos que a situação de vulnerabilidade social associado a busca de novas oportunidades de trabalho, incidiram nas decisões do artista.

Usando como mote a conjuntura da crise editorial do cordel e as memórias do artista sobre o acontecimento, problematizamos as implicações resultantes desse processo no sentido de compreender quais fatores influenciaram na saída de Stênio Diniz de Juazeiro do Norte e sua

83 A história dos folhetos no Brasil, obrigatoriamente passa pelo advento da crise e ao seu quase desaparecimento. Dentre os trabalhos relevantes ver: *A vida no barbante*: a literatura de cordel no Brasil (1984) – Candace Slater, *Literatura de Cordel em Discussão* (1984) - Umberto Peregrino, *Cadernos do Sertão* (2006) – Geraldo Sarno, *Arcanos dos Versos*: trajetória da literatura de cordel (2010) - Rosilene Alves de Melo, *Histórias Escritas na Madeira* (2015) – Maria do Rosário da Silva.

ida à Brasília. De posse desses elementos, foi possível identificar diversas questões imbricadas que resultaram na formação de uma consciência crítica que acompanha a produção intelectual e atuação política de Stênio Diniz.

A crise que perdurou décadas, ocorreu não apenas na Tipografia Francisco, mas em outras regiões do Nordeste e no Brasil nas décadas de 70 e 80. O colapso agravou-se em decorrência de vários fatores como: crise econômica, mudanças culturais e a gradativa substituição de antigas práticas de leituras por novas. O fim dos subsídios ficais[84] e o encarecimento do papel em 1959 fora um elemento recorrente nas citações de pesquisadores, no qual não se deve ignorar pois teve reflexo direto sobre a edição na produção de folhetos.

No entanto, numa economia macro, não podemos eleger como único elemento desencadeador da crise no mercado editorial apenas a alta do papel, isso seria pensar a produção e a leitura de folhetos de forma simplista já que no processo estão envolvidos outros elementos. É relevante refletir que no contexto da história do cordel no que concerne à crise, estiveram envolvidos diversos fatores que aceleraram o esgotamento dessas práticas, tais como: o êxodo rural e o constante fluxo migratório para os centros urbanos, a migração de nordestinos para a região sudeste do Brasil, a aceleração da comunicação eletrônica que assumira um papel revolucionário, a exemplo do rádio e da televisão em crescente substituição as leituras orais. Todos esses fatores resultaram no decréscimo do interesse da clientela tradicional. A concorrência áudio visual e a própria crise econômica levou muitos desses leitores a escolher entre comer ou comprar um cordel.

Os reflexos causados pela conjuntura da crise (inflação), modificaram o trânsito dos agentes envolvidos na compra e escoamento da produção dos folhetos. O (des) aparelhamento comercial e espacial desses agentes responsáveis pela socialização das leituras realizadas nos lugares mais remotos dos sertões através de constantes idas e vindas de trem, foram aos poucos se tornando obsoletos. As novas tecnologias da indústria cultural avançaram violentamente perante métodos agora consideradas ultrapassados.

A transição gradativa e processual dessas práticas mudou o comportamento dos leitores e alterou a comercialização desse tipo de literatura. Cada editora ao seu modo buscou meios de burlar a crise desenvolvendo estratégias em substituição ao antigo formato. Algumas não resistiram a concorrência e fecharam, outras diversificaram sua produção acrescentando

84 Em nota, "O Ministro da Fazendo à época Lucas Lopes, declarava: é forçoso elevar-se o preço a ser cobrado pelas importações até agora subvencionadas, como o petróleo, o trigo e o papel de imprensa" (CARVALHO, 2014, p.141).

paralelamente ao cordel outros enredos literários como a produção de *almanaques*[85]. Fez parte da estratégia editorial, a própria mão-de-obra das folhetarias. Alguns desses trabalhadores se tornaram *astrólogos*[86] empíricos desses almanaques, tiveram que adicionar à profissão técnica de fazedores de cordéis a profissão de literatos do tempo, encarregados de ler e interpretar os astros.

Na Tipografia São Francisco os antigos clichês em zincogravura[87] do acervo de João Martins de Athayde adquirido por José Bernardo em 1949, continuavam a serem utilizados. Importante lembrar que esses clichês pertencentes a Athayde, datam de meados de 1920, adquiridas dos espólios da *Editora Perseverança* inaugurada em meados de 1910 pertencente a Leandro Gomes de Barros[88]. Essas mesmas placas em metal serviram a primeira geração[89] de trabalhadores da Tipografia São Francisco que antecederam Stênio Diniz. Muitos

85 Os *Almanaques* são livretos editados com características semelhantes aos cordéis, que circulam à margem do mercado editorial e constituem um conglomerado de assuntos como: "astrologia, ciências ocultas, medicina popular associada ao saber religioso, natureza, previsões do tempo, poesias em versos e ensinamentos morais" (MELO, 2011, p. 107). Alguns almanaques que se destacaram no Nordeste: *Almanaque de Pernambuco* (1936), João Ferreira de Lima, *Calendário Nordestino* (1959), José da Costa Leite, *Nordeste Brasileiro* (1949), Manoel Luiz dos Santos, *Almanaque do Nordeste* (1952), Vicente Vitorino Melo. *Almanaque Orientado dos Agricultores* [19??], Miguel Paulo de Oliveira e o *Novo Almanaque de Pernambuco* [19??] e José Amaro Pereira. Sobre Almanaques ver artigos *Escrito nas Estrelas*: almanaques astrológicos, relicários do tempo, prognósticos do destino (2018) e *Almanaques de cordel: do fascínio da leitura para a feitura da escritura, outro campo de pesquisas* (2011) ambos de Rosilene Alves de Melo.

86 Era do conhecimento dos praticantes que o conteúdo dos horóscopos e almanaques eram escritos pelos próprios editores e autores das gráficas que se orgulhavam "em exibir nas capas os títulos de "astrólogo", "amador de ciências ocultas", "amador de astrologia e experiências populares" (MELO, 2011, p. 116).

87 A Zincografia era uma técnica semelhante à litografia (matriz de pedra calcária onde o desenho é feito na pedra através de lápis e tinta especial aplicada a um pincel), sendo que a matriz é uma chapa de metal e o desenho pode ser gravado com uma incisão direta (DINIZ, 2017, p. 66). Sobre a produção e utilização da técnica ver as dissertações *Xilogravura Popular Brasileira*: Iconografia e Edição (1992) de Maria Lúcia Diaz Iglesias e *O cordel das feiras as galerias* (1999) de Luli Hata.

88 Leandro Gomes de Barros (1865-1918) é considerado empiricamente "príncipe dos poetas" pelos próprios poetas. Paraibano da Serra de Teixeira na Paraíba mudou-se jovem para o Recife em 1880 começando a escrever em 1889. Fundou sua Typografia Perseverança entre anos de 1907 e 1913. Segundo o poeta Arievaldo Vianna "Leandro foi gênio em todos os estilos" isso porque o poeta não se limitou a reaproveitar os temas correntes, mas criou um tipo de poesia cem por cento brasileiro, destacando-se pela sátira mordaz, instigante, transitando em todos os gêneros e modalidades como: Peleja, Romance e Crítica Social (VIANNA, 2014, p. 153-154). Sua obra é extensa e são vastos os escritos sobre Leandro, destacamos algumas: *Literatura popular em verso*: antologia. Tomo II, 1976, Tomo III, 1977 e Tomo V, 1980, Fundação Casa Rui Barbosa, *Leandro Gomes de Barros*: no reino da poesia sertaneja (2002), Irani Medeiros (Org.), *O povo de papel*: a saga política na literatura de cordel (2002), Ivone da Silva Ramos Maya, Leandro Gomes de Barros, *Um pau com formigas* – um mundo às avessas (2014), Francisco Cláudio Alves. *Leandro Gomes de Barros*, o mestre da literatura de cordel vida e obra (2014), Arievaldo Vianna.

89 Na divisão geracional, seguimos a relação adotada pelo professor e pesquisador de cordel Gilmar de Carvalho. Consideramos o grupo dos "Pioneiros" os que trabalharam de (1936-1969), isto é, os primeiros xilógrafos. Esse grupo era composto por tipógrafos, gravadores e santeiros como Inocêncio da Costa, ou Mestre Noza (1897-1983), João Pereira da Silva (1888-1974); Manoel Lopes da Silva, (final do séc. XIX-1970), Damásio Paulo de Oliveira (1910-19??), saiu de Juazeiro em 1949 ou 1953, não se sabe ao certo, o fato é que não se teve mais notícias dele; Antônio Batista da Silva, ou Antônio Relojoeiro (1927-1995), e Walderêdo Gonçalves (1920- 2005) (CARVALHO, 2014, p. 375-382).

xilógrafos da geração pioneira efetuaram também trocas de metal para matrizes em madeira, haja vista que as impressões que já eram de baixa qualidade, escuras, quase sem visibilidades do desenho se tornaram quase obsoletos. Temos então, quase um século de uso.

Como parte da corporação, Stênio Diniz também produziu gravuras em madeira em substituição aos clichês de metal e lembra: "eu tive essa ideia de refazer a história, recompor, então eu comecei a trocar várias capas" (Entrevistas cedida em 05/02/2020). Vale ressaltar, no entanto, que as reedições dos folhetos e as trocas das antigas capas por matrizes em madeira fora adotada pelos xilógrafos quando da compra do acervo[90] de Athayde e permaneceu como prática em razão dos altos custos das matrizes em zinco.

Outra estratégia adotada pela tipografia, foi encontrar meios de encerrar a dependência (econômica) de centros como Fortaleza e Recife onde eram produzidas as matrizes em zincogravura. Havia uma reação de insatisfação dos agentes com o decréscimo das encomendas e vendas dos folhetos e o desagrado dos leitores acostumados com as capas em metal. Muitos dos cordéis da Tipografia São Francisco estavam sendo rejeitados em centros consumidores de folhetos, a exemplo do agente Edson Pinto da Silva[91] que comercializava folhetos no Mercado São Sebastião no Recife/PE.

Stênio lembra sobre uma carta[92] de Edson Pinto enviada a José Bernardo quando ele ainda era vivo. O comerciante solicitou ao folheteiro que:

> não trocasse as matrizes porque as pessoas pensavam que o cordel era falso não era original, que o original era aquele que tava com aquela gravura de metal. Insistiu, insistiu mais ele não venceu, porque eu é que tava já a frente da gráfica, vai ter que aceitar, se quiser é assim (Entrevista cedida em 05/02/2020).

A narrativa de Stênio, embora pareça estar relacionada apenas a questões econômicas, aponta duas situações distintas. A primeira nos dá indícios que a tipografia, não

90 Parte dos folhetos comprados do acervo de Athayde em 1949, chegaram à tipografia São Francisco com problemas de conservação, principalmente com capas danificadas pelo excesso de impressões. Vale ressaltar, que João Martins de Athayde já possuía uma editora (embora sem "nome") aproximadamente entre os anos de 1906 ou 1908. Nesse sentido, João Martins de Athayde precedeu Leandro Gomes de Barros no ramo editorial. Após a morte de Leandro em 1918, João Martins de Athayde adquiri seu acervo em 1921 da antiga e já citada Editora Perseverança. "Transferidas de uma tipografia a outra, não somente os clichês estavam gastos quanto os folhetos danificados. Uma saída estratégica para a criação de novas capas e o barateamento dos custos de produção, foi a utilização dos próprios trabalhadores da tipografia" (DINIZ, 2017, p. 29).

91 Edson Pinto da Silva (19??-19??), foi um importante agente de folhetos do Mercado São José na cidade do Recife/PE. Stênio nos relatou que mesmo após a morte de José Bernardo em 1972, Edson Pinto continuou comercializando com a Tipografia São Francisco. Após disputas entre herdeiros, a gestão da tipografia ficou sob a responsabilidade de Maria de Jesus filha de José Bernardo e mãe de Stênio Diniz.

92 Sobre a existência da carta, procuramos em meio aos documentos catalogados por Stênio, mas ele nos informou que possivelmente ela desapareceu nas constantes mudanças da gráfica.

possuía capital[93] para investir em maquinários para modernização da tipografia, nem interesse por parte do proprietário. Imbricado a ausência de um capital reserva com fins emergenciais, havia uma falta de visão empreendedora e administrativa necessária aquele momento de intensa concorrência com outras editoras.

A segunda questão, tem a ver com o leitor cujo gosto está relacionado a tradição, estética e consumo. Não devemos esquecer que o leitor de cordel é o responsável pela existência do consumo. Não havendo investimento, esse elemento de sustentação da prática de leitura do folheto fica de fora. Apesar da redução de pedidos, baixa qualidade dos folhetos, máquinas envelhecidas e de outros fatores anteriormente problematizados, a tipografia permaneceu resistindo quase duas décadas.

A criação de estratégias que se adequassem as novas exigências de um mercado editorial que se abria a outras possibilidades econômicas, significou mudanças nas tomadas de posições dos trabalhadores. Para Stênio Diniz a saída foi buscar alternativas fora da tipografia. A estratégia foi migrar para Brasília.

Mas o que significa "refazer e recompor a história" para o xilógrafo?

Construir uma nova narrativa diferente da existente. O que Stênio Diniz propõe é se colocar como protagonista da história a ser narrada. O artista seria o narrador dessa história que se iniciava a partir dele. Em suas memórias, reconstruir e recompor significa reinscrever a história dando um novo sentido as narrativas sobre o acontecimento. As narrativas até então, não souberam explicá-lo na dimensão do seu tempo.

Nessa perspectiva, ao atualizar as memórias sobre a crise e o trabalho na tipografia, Stênio constrói novos significados, ao mesmo tempo que estabelece uma luta diária contra o esquecimento de suas memórias e a dos sujeitos que delas participaram.

2.3.2 Havia um artista no meio do caminho

Foi nessa conjuntura de crise que Stênio Diniz resolveu viajar para Brasília, desembarcando na Rodoviária do Plano Piloto[94] em 1971. A metrópole modelo foi a primeira

93 Após a morte de José Bernardes e partilha do seu patrimônio entre os filhos, não havia bens suficiente que viabilizasse a retirada da tipografia da crise.

94 O terminal rodoviário projetado pelo arquiteto e urbanista Lúcio Costa e inaugurado em 12 de setembro de 1960 no Governo de *Juscelino Kubitschek* de Oliveira, fora construída entre os dois eixos (Sul e Norte) que desenha Brasília tornando possível a visibilidade da Esplanada dos Ministérios. A rodoviária fez parte do conjunto arquitetônico que compunha a cidade construída pelos *candangos* na década de 1950, para onde afluíram pessoas de várias regiões do Brasil em busca de trabalho. Nas palavras do seu desenhista Lúcio Costa, Brasília seria a

imagem que o neto de José Bernardo da Silva[95] tivera da capital. Seu objetivo fora tentar a vida como artista, motivado por diversos fatores que acompanham jovens da sua idade, a aventura, os sonhos e a ousadia.

A passagem por Brasília serviu como espaço de conhecimento. Stênio Diniz aprimorou a sua técnica e modificou a maneira de produzir xilogravuras, foi um período marcado por descobertas, aprendizados e novas experiências.

Stênio Diniz é um contemporâneo do seu tempo, nesse sentido faz-se necessário nos adaptarmos aos tempos do artista, que hora é marcado por tempos longos (memórias distintas) que permanecem, outras vezes por tempos entrecortados que se cruzam. A exemplo de sua experiência em Brasília.

Esse deslocamento espacial de uma cidade do interior como Juazeiro do Norte para uma metrópole como Brasília, permitiu ao artista experimentar numa mesma temporalidade duas experiências distintas. O primeiro *estrato de tempo*[96] estava sedimentado na crise, na falta de perspectiva, no tempo da tipografia em Juazeiro. A segunda camada temporal, baseado na expectativa de mudança e na possibilidade de crescimento do artista, num *horizonte de expectativa*[97] a ser experimentado em Brasília. Nesse sentido, é possível perceber a distinção de dois tempos históricos num mesmo espaço/tempo, (KOSELLECK, 2014, p. 10).

No imaginário de Stênio, Brasília representou a mudança necessária que o distanciava da realidade deixada no Ceará. Além de alguns pertences pessoais, Stênio afirmou ter levado cerca de (200) duzentas matrizes em xilogravuras para capas de cordéis, com o

---

cidade estrategicamente planejada para o trabalho, "própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo (...) num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país" (COSTA, 1995, p. 283).

95 Natural de Palmeiras dos Índios (AL), José Bernardo da Silva foi vendedor ambulante de raízes, mas principalmente de folhetos de cordel. Em uma das romarias chega a Juazeiro do Norte e vai ter com o Padre Cícero onde o líder religioso concede sua benção para que se instalasse na cidade. Em 1936 funda a Tipografia São Francisco. Posteriormente em 1949 ao adquirir o acervo de José Martins de Athayde a tipografia tornou-se uma das maiores produtoras de cordel do Brasil nos anos 50 e 60.

96 A teoria dos *estratos de tempo*, foi desenvolvida pelo historiador Reinhart Koselleck (1923-2006) e posteriormente transformado em livro em 2014. O autor se utiliza da metáfora geológica para explicar o tempo. Para Koselleck, assim como existem os estratos geológicos que sedimentam as camadas da terra, os tempos históricos são formados por vários estratos temporais, que atuam em diferentes velocidades, repetições, acelerações, com diversos planos e origens distintas, mas que, "estão presentes e atual simultaneamente (KOSELLECK, 2014, p. 9).

97 Em *Futuro Passado* (2006), Koselleck, elaborou dois conceitos para pensar o *tempo histórico*, são eles *Espaço de Experiência* e *Horizonte de Expectativa*, onde o primeiro está associado ao passado e o segundo ao futuro. Na tese de koselleck, "experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois enriquecidas em se conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político (...) o tempo histórico não apenas é uma palavra sem conteúdo, mas também uma grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa) (KOSELLECK, 2006, p. 308-309).

pretexto de iniciar a vida na cidade. Em suas narrativas, o artista sinaliza para um mundo desconhecido, escasso de afetividades, mas repleto de expectativas "sem conhecer ninguém, sem conhecer Brasília, só perguntei onde ficava o hotel e me explicaram e eu fui sozinho até lá" (Entrevista concedida em 05/02/2020). A cidade era nova, mas o artista tinha parentes que residia em Brasília e que o acolheu em sua residência.

Instalado em Brasília, Stênio saiu à procura de galerias de arte a fim de escoar sua produção já que precisa de dinheiro para sobreviver na capital. Segundo relata, avistou no centro uma galeria onde conheceu o artista e pintor brasiliense Brandão um dos primeiros amigos que fez em sua trajetória em terras brasilienses. Iniciado o diálogo, Stênio Diniz identificou-se como artista do Ceará que produzia gravuras e que estava residindo na cidade. Ao apresentar seu trabalho, Brandão resolveu comprar dez gravuras no valor de *13 cruzeiros novos*[98]. Após receber o pagamento, um fato chamou a atenção do xilógrafo. Na entrega das matrizes ao galerista, Stênio é surpreendido por Brandão com uma informação que mudaria sua concepção acerca das práticas comerciais que envolvia a venda de xilogravuras. Ao narrar o fato Stênio explica:

Stênio Diniz sugere que até aquele momento as matrizes produzidas eram vendidas para turistas, colecionadores, intelectuais e galeristas que visitavam Juazeiro do Norte. Na época, toda informação diferente do que aprendera se tornou um dado relevante para adicionar ao conhecimento do artista.

A compra de matrizes fora prática adotada pelos primeiros articuladores no final da década de 50 e início dos 60 por ocasião da constituição do acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará[99] – MAUC. A composição do acervo, ao mesmo tempo que retirou da

98 A moeda de (1970-1986) era o cruzeiro novo e foi sucedido pelo cruzado que vigorou de (1990-1993). A quantia declarada por Stênio pode não condizer com os valores recibos pelo gravurista, já que ele viajara com um volume considerável de matrizes.

99 Museu de Arte da universidade do Ceará foi inaugurado em 25 de junho de 1961 sob a direção inicial do seu idealizador Antônio Martins Filho, primeiro Reitor da Universidade Federal do Ceará – UFC. Nesse período observa-se uma nítida preocupação em tornar as Universidades padrões de sociabilidades culturais através do fomento às artes, através de investimento público para a criação de acervos como símbolo de identidade, com revalorização da cultura popular e do progresso. Uma personagem relevante nesse período foi o gravador, desenhista e pintor maranhense Floriano de Araújo Peixoto (1923-2000) que trabalhou na Universidade, na condição de assessor para assuntos de arte. Floriano Teixeira cortou as xilogravuras que ilustraram o jornal *Democrata*, do Partido Comunista Brasileiro e essa experiência foi muito importante na sua formação política e estética, especialmente para a sua compreensão acerca do papel da arte na formação da consciência política. Em 1954 o gravador viajou de Fortaleza para Juazeiro do Norte/CE a fim de conhecer os artistas e compreender o processo de produção da gravura em madeira. Durante sua estadia conversou com os xilógrafos e recolheu gravuras, impressas em capas de folhetos de cordel, ilustrações de periódicos, em rótulos de produtos diversos e em livros de orações. Este material, acrescido de outras recolhas realizadas por Floriano Teixeira e Lívio Xavier em 1960, foi a base do acervo do MAUC. O contato dessas xilogravuras com o Museu MAUC foi uma relação dúbia, talvez um "mal necessário". Ao mesmo tempo em que cerceou a liberdade de criação através da imposição de algumas temáticas, promoveu mecanismos de divulgação da arte e serviu de suporte econômico para muitos

obscuridade esses sujeitos proporcionando-lhes visibilidade, promoveu uma subtração dessas matrizes através da recolha de tacos. Nas décadas de 60 e 70, matrizes e álbuns produzidos por artistas de Juazeiro do Norte se expandiram por outras regiões do Brasil alcançando as galerias e museus do exterior. No final da década de 1970, os jornais noticiavam essas exposições demonstrando sua relevância para a produção artística do Nordeste em circuitos internacionais. A nota publicada pelo jornal do Recife *Diário do Pernambuco em 04 de maio de 1978*, destaca: "Nordeste da Alemanha, cinquenta xilogravuras de artistas nordestinos, pertencentes ao Museu de Arte da Universidade do Ceará, estão sendo expostos na Galeria Ibero, de Bonn".

Não ignoramos a relevância dessas instituições, visto serem essas que fomentaram a participação desses artistas até então desconhecidos do circuito das artes. Entretanto, os artistas que comercializavam suas obras diretamente com os compradores em sua maioria não compreendiam a importância material e eram desconhecedores do valor simbólico e econômico da venda de matrizes. Essa prática já conhecida por profissionais da arte e intelectuais foi posteriormente narrado, mas raramente problematizado de forma crítica por pesquisadores.

Semelhante, o desconhecimento dos xilógrafos do valor simbólico e material das matrizes, assim como da intencionalidade dos compradores, talvez seja o motivo desse silenciamento ou mesmo tenha passado desapercebido por alguns artistas. Até então não havia uma conscientização desses artistas sobre a importância da posse das matrizes, principalmente em relação a unicidade do objeto artístico. A preocupação dos xilógrafos consistia em comercializar as matrizes e se submeter as encomendas efetuadas por galeristas e museus. Talvez, a situação de precariedade e a perspectiva de ascensão e visibilidade, fossem o motivo do silenciamento desses artistas na hora das negociações. A consciência dessa realidade não foi suficiente para um enfrentamento direto. A perda de uma negociação à época, poderia significar sucesso ou ruína, mas as táticas de enfrentamento sempre existiram de acordo com as necessidades e os dispositivos de poder disponíveis.

Stênio relata, que em certa ocasião houve uma recolha de tacos na Tipografia São Francisco com a desculpa das matrizes estarem sendo deterioradas pelo armazenamento incorreto resultando na destruição das matrizes por "cupins e baratas". E conclui, dizendo que muitas das matrizes "foram levadas" para outras regiões do país, museus, sem que muitos desses

xilógrafos que viviam na marginalidade artística. A xilogravura "popular" de Juazeiro do Norte favoreceu-se dessas instituições como possibilidade e abertura para novos horizontes (DINIZ, 2017, p. 160). O MAUC, foi o responsável inicial pelo trânsito dessas obras em circuitos importantes das artes na Europa como Lisboa, Barcelona, Colônia, Madrid, Viena, Basiléia, Toronto e Paris.

artistas fossem ressarcidos pelos seus trabalhos. O fato é que o estado de vulnerabilidade social permaneceu e foi comum a esses poetas e gravuristas, se refletindo em suas condições de vidas.

Da amizade entre Stênio e Brandão resultaram aprendizagens, articulações e um duplo interesse. Num diálogo, o artista rememora uma solicitação feita por Brandão:

> Stênio, dá pra você fazer umas gravuras maiores? Eu disse: dá. Só que eu desenhei num cadernozinho pequeno uma gravura talvez uns três, no máximo cinco centímetros maior que uma capa de cordel. Um pouquinho maior. E levei pra ele achando que ali já era um grande aumento, aí ele olhou, aí disse: Stênio tá bom, já tá melhor, mas se puder ser maior ainda. Aí como eu fiquei tão amigo dele eu disse vou fazer uma surpresa a Brandão.
> Quando eu voltei, porque eu tive que vir pro Juazeiro, eu fiz uma exposição, ele organizou uma exposição pra mim na UnB foi a minha primeira exposição com essas matrizes que eu tinha e essas maiorzinhas que tinha pedido e eu fiz no tamanho maior (Entrevista cedida em 05/02/2020).

O aumento no tamanho das gravuras não está relacionado apenas a amizade. É imprescindível lembrar que não era comum Stênio produzir matrizes além das habituais capas dos cordéis, e as gravuras que circulavam em galerias eram maiores que as produzidas para as capas. Stênio teve que se submeter aos ditames do galerista e do modelo exigido pelo mercado que se abria ao artista. Em razão da necessidade de sobrevivência, foi necessário a rápida adequação e submissão na maneira de fazer xilogravura.

Quando Stênio Diniz cita: "foi a minha primeira exposição com essas matrizes que eu tinha e essas maiorzinhas", na realidade o artista está se referindo a segunda individual citado anteriormente no qual participara com "60 trabalhos". As exposições em Brasília são constantemente narradas em entrevistas. O evento foi marco relevante na carreira profissional de Stênio Diniz fora do seu circuito social, numa cidade que simbolicamente representou o início da visibilidade do artista. Sua inscrição foi imersa num contexto de intensa efervescência política. Mesmo localizada, o fato de a exposição não ter alcançado grande repercussão nos circuitos artísticos nacionais à época, permanece como marco na memória do artista.

Sobre as impressões para vendas das xilogravuras, Stênio afirma que Brandão pediu ao gravurista que procurasse um professor de "Artes Gráficas na UnB" por nome de "Charles"[100] (as vezes Stênio o chama de Atila), para que ele autorizasse seu acesso a gráfica da universidade, com uma ressalva: "que eu não precisava comentar o nome dele (...) que eu chegasse e me apresentasse e que ele iria facilitar para que eu imprimisse" (Entrevista cedida em 05/02/2020).

---

100 Segundo informações de Jefferson Albuquerque, Átila era artista plástico e foi seu professor no curso de arquitetura na Universidade de Brasília. Sobre "Brandão", Jefferson afirma que existiu no mesmo curso um professor chamado Brandão, porém são duas pessoas distintas (Entrevista cedida via Whatzapp em 17/03/2021).

O fato de Brandão não querer que seu nome fosse citado diz respeito a questões políticas, já que a universidade vivia um clima de intensa efervescência política desde o golpe militar. A narrativa aponta que a relação entre Brandão e o professor Atila existisse no campo da diplomacia, porém tudo indica que o galerista não quis se expor. É possível que Brandão tenha enviado Stênio na certeza da acessibilidade que o professor dispunha na gráfica universitária. Em contato com o professor Atila, Stênio passou a frequentar a tipografia da UnB e a imprimir suas xilogravuras, procurando associar trabalho e contatos. Ao mesmo tempo Stênio Diniz se articulava dentro do ambiente acadêmico buscando se inserir no espaço das exposições que ocorriam na UNB, passou a frequentar outros espaços artísticos.

Outro lugar visitado por Stênio Diniz em Brasília foi o Hotel Nacional[101]. Ao recordar, Stênio afirma: "Eu não fui pra alguma coisa pequena não, fui procurar galerias porque geralmente hotéis de luxo tem galerias pra mostra, pra tentar vender alguma matriz. Fui com uma mala mesmo, não foi negócio de pacotinho nem pasta" (Entrevista cedida em 05/02/2020).

A narrativa permeada de "ousadia", sinaliza outros significados. A primeira diz respeito a um projeto individual. Para Stênio, sua ascensão em Brasília era maior em relação aos demais que resolveram permanecer em sua terra devido as condições locais. Essa crença no lugar, respondia a uma outra, a necessidade de reconhecimento. Embora, as informações sobre Brasília fossem desconhecidas e contraditórias, Stênio aprendeu a desenvolver estratégias para lidar com situações adversas acreditando compensar sua ida. Ao evitar "coisa pequena", acreditou ter encontrado o lugar certo com retorno rápido através da venda das matrizes. Ao leitor que possui uma imaginação fecunda fica em suspenso sua recepção no Hotel Nacional com uma mala repleta de tacos em madeira. O artista nunca informou se conseguiu vender alguma dessas matrizes.

Na obra *Romeiros* (1989), o escritor Oswald Barroso, assinala que em Brasília "o gênio do artista explodiu". Stênio se desenvolveu "à medida que crescia sua "informação cultural". O artista manteve contato com "diversas vanguardas brasileiras, embora cumprisse o papel, a ele cobrado, de artesão xilógrafo, artista primitivo e ingênuo de Padre Cícero (BARROSO, 1989, p. 75). Além da primeira exposição, Stênio passou a produzir capas de folhetos originais, gravuras maiores e incorporou ao seu trabalho instrumentos como o estilete

101 O Hotel Nacional, foi considerado obra da engenharia moderna em sua fundação (1961), possui dez andares e cerca de 347 apartamentos distribuídos numa área de 43 mil metros quadrados. O edifício em tempos áureos fora frequentado pela alta sociedade de Brasília, de outros estados do Brasil e chefes de estados internacionais. Na reportagem intitulada *Um dia no decadente Hotel Nacional, que foi ícone de hospedagem no DF* de 18/11/2018, expõe a crise na qual se encontrava o hotel, sendo inclusive leiloado para cobrir dívidas. Site https://www.metropoles.com.

e o *bisturi cirúrgico*[102]. O aperfeiçoamento do manuseio do estilete, tornou suas xilogravuras uma das mais conceituadas da região. O próprio Stênio Diniz destaca que o uso do estilete, consegue produzir um diferencial na xilogravura.

Como exemplo, retratamos a xilogravura *O Pássaro da Liberdade* (*Freiheitsvogel*) (1975) - de tamanho 0,49 x 0,74, produzida a partir do uso do instrumento. A xilogravura consta no Catálogo Holzschnitte aus Brasilien, Alemanha, 1992, p. 33.

Figura 17 Pássaro da Liberdade

Fonte: Catálogo Holzschnitte aus Brasilien, Alemanha, 1992, p. 33.

Na xilogravura *Pássaro da liberdade*, as linhas que formam o corpo e penas do pássaro se apresentam delicadas e aperfeiçoadas em relação as primeiras imagens do artista. Além dos traços do estilete, consideramos as diferentes narrativas sobre a imagem. Essas mudam conforme o contexto. Para o catálogo, Stênio Diniz explica que:

> a xilogravura foi criada logo após o fim de uma seca que durou anos em meados da década de 1970. Expressa a sensação de um novo começo e a esperança que move todas as pessoas que vivem da terra e estão felizes com a tão esperada chuva" (Catálogo Holzschnitte aus Brasilien, 1992, p.33).

102 Bisturi cirúrgico e estilete são objetos distintos. Há diversos tipos de bisturi, alguns em sua forma lembra o estilete. Algumas entrevistas concedidas por Stênio, aparece o termo "bisturi cirúrgico", em outras, "estilete". Em entrevista a historiadora Rosilene Melo cita: "com o tempo é que eu indo a Brasília, eu conheci o estilete, provei". Entrevista cedida aproximadamente em 2009.

Em entrevista a historiadora Rosilene Melo, Stênio esclarece que o "trabalho foi feito na época da ditadura, era aquela briga, aquela vontade de liberdade. Os artistas sofreram muito. Inclusive nesse tempo aqui escrevi um projeto para a Bienal Internacional de São Paulo. (Entrevista a Rosilene Melo, 2009). Salientamos que nessa entrevista há um entrecruzamento de informações, já que a participação de Stênio Diniz na Bienal Internacional ocorreu em 1977 dois anos após a produção da xilogravura. A exposição do artista na bienal de 1977 é problematizada no terceiro capítulo.

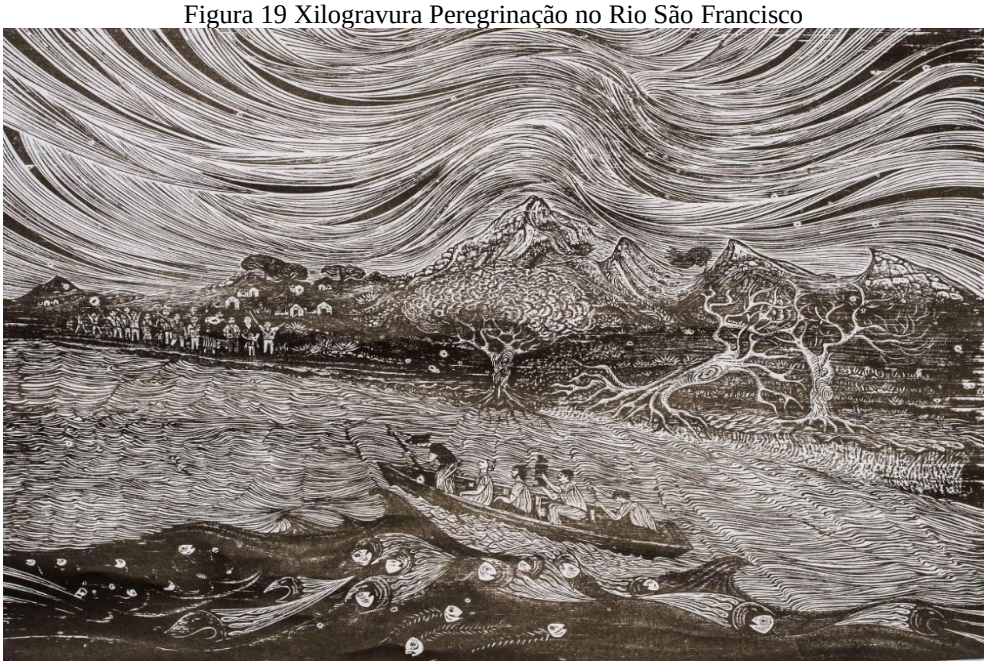
Enquanto no catálogo, Stênio relacionou a xilogravura a chegada da chuva como fator de esperança que move as sociedades, na entrevista, fez críticas a censura no período militar e associou a necessidade de liberdade ao "pássaro". A mudança de narrativas, demonstra que na década de 1990, Stênio foi cauteloso na descrição para o catálogo. Essa postura está relacionada a boa aceitação da imagem na Alemanha. Temos então três narrativas em distintas temporalidades: a produção da xilogravura O *Pássaro da liberdade* em 1975, a Bienal Internacional de São Paulo em 1977 e a confecção do catálogo para exposição na Alemanha em 1992.

Os traços gravados com o estilete estão presentes em outras imagens do artista. Exemplificamos abaixo o aperfeiçoamento dessa técnica por meio de duas outras xilogravuras produzidas respectivamente nas décadas de 1980 e 1990: "*O espírito Santo está dentro de você*" (1985), "*Peregrinação no Rio São Francisco"* (1993) e o recorte parcial dessa mesma imagem.

Figura 18 Xilogravura O Espírito Santo está dentro de você

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1993

Figura 19 Xilogravura Peregrinação no Rio São Francisco



Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1993

Figura 20 - Recorte parcial da xilogravura Peregrinação no Rio São Francisco

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1993

Sobre a técnica, Stênio afirma:

> o estilete que dá dez vezes mais de trabalho, um céu desse aqui eu poderia cortar dentro de uma hora, tá pronto. Quando eu vou cortar com o estilete eu tenho que passar um dia dois é uma diferença absurda (...) esse aí no mínimo eu gastei de dois a três dias pra fazer" (Entrevista em 10/02/2020).

Vários elementos se destacam nas imagens, nestas três últimas priorizamos a técnica. O uso do estilete consegue recriar traços e linhas delicadas, formando uma espécie de ondas em movimentos na imagem. Estas linhas estão sob o segundo plano da tela e os "céus".

A princípio, as xilogravuras parecem apresentar apenas um aperfeiçoamento técnico. Salientamos, porém, que a escolha da técnica na gravura incide não somente nas formas que aparecem na imagem, mas no tempo gasto no talho da madeira, que tem a ver com o tempo do xilógrafo e o seu valor econômico. Esse fato é relevante, porque embora os primeiros instrumentos não demandassem tanto tempo, o aperfeiçoamento da imagem tem a ver também com a técnica empregada, neste caso, o uso do "estilete".

O fato é que nas primeiras gravuras, Stênio improvisou. Na ausência de objetos tradicionais como a goiva, o buril e o formão, a tática foi fazer da faca de mesa, do prego e da serra de carpintaria instrumentos inventivos de corte, algo característico nas artes populares em Juazeiro do Norte. Imerso na cultura da invenção, Stênio transformou sobras e lixo em objetos de trabalho, fazendo das ausências uma arte da sobrevivência. O artista misturou instrumentos tradicionais às invenções já existentes em Juazeiro do Norte como: a serrinha, o prego, o cabo de guarda-chuva e como narrado anteriormente, o artista adicionou o "bisturi cirúrgico" e o "estilete". Os dois últimos instrumentos produziram um efeito diferenciado nas xilogravuras de Stênio Diniz, distinguindo-as das imagens fabricadas na Região. Essa mudança nas imagens, também foi observada por outros gravados que semelhante ao artista, buscaram se adaptar aos novos objetos. Os problemas econômicos não foram empecilhos para Stênio Diniz ao contrário,

o artista criou mecanismos para driblar as ausências, fazendo dos restos materiais, das sobras e do improviso novas formas artísticas de produção.

A criatividade, imaginação e habilidade técnica do gravador, em parceria com os instrumentos de corte, deram novos formatos às xilogravuras, com eles o artista inovou nos traços e imprimiu na umburana expressivas figuras. Gradativamente, os traços da gravura foram substituídos por formas delicadas e com maiores definições.

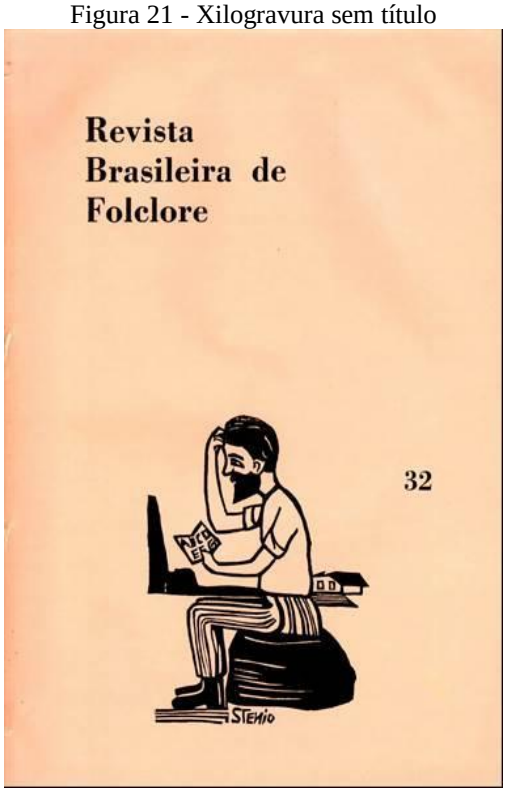
O dinamismo existente nessas relações não pode ser ignorado, sob o risco da generalização. Nesse processo, o artista mudou e algumas de suas imagens burlaram e subverteram a ordem estabelecida, como foi o caso das *64 caveiras* e outras que veremos adiante. A fusão dessas experiências, associadas ao aprimoramento da técnica, as articulações e sociabilidades obtidas no processo, impulsou a carreira artística de Stênio Diniz, possibilitando no decorrer da década de 1970 um considerável avanço na vida profissional do artista. Após o retorno de Brasília, o artista buscou conciliar criatividade e sobrevivência se adaptando as necessidades do mercado e ao contexto histórico do período.

3. NA VOLTA UMA REVIRAVOLTA: PARCERIAS, BIENAIS E EXPOSIÇÕES

Da produção das primeiras matrizes na tipografia São Francisco, passando por Brasília e o seu retorno à Juazeiro, Stênio produziu diversas capas, nem todas foram guardadas e catalogadas, algumas dessas matrizes se perderam no caminho, foram vendidas ou danificadas. As imagens que resistiram deixaram rastros e fragmentos históricos importantes no percurso.

Em 31 de maio de 1972, o *Jornal Folha de Juazeiro* registrou uma breve passagem de Stênio Diniz pela Guanabara. O que demonstra que nesse período Stênio Diniz transitou entre o Rio de Janeiro e Brasília. Nesse período, o artista foi convidado para ilustrar a capa da *Revista Brasileira de Folclore*[103] (1972), de nº 32. A Revista, era um periódico nacional, editada pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP na cidade do Rio de janeiro, pela então campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e circulou entre os anos de 1961 e 1976.

Figura 21 - Xilogravura sem título



Fonte: CNFCP, 1972

103 Os 41 fascículos das Revistas, versa sobre cultura popular e estão disponíveis em formato original pelo site www.cnfcp.gov.br. Os volumes contêm artigos, bibliografias, resenhas, informações sobre cursos, exposições e festivais. Sobre a Revista ver: BRASIL. Campanha Brasileira de Defesa do Folclore Brasileira. *Revista Brasileira de Folclore*, ANO XII, nº 32, p. 1-16, jan./abril. 1972.

A xilogravura sem título, trazia como referência o título da revista e a seguinte informação: “xilogravura de Stênio Diniz, artista popular de Juazeiro do Norte, Estado do Ceará”. Como registrado anteriormente no primeiro capítulo, esta não foi a primeira xilogravura de Stênio Diniz, localizamos várias xilogravuras de Stênio Diniz no MAUC- Museu de Arte da UFC. Acreditamos que as imagens do artista chegaram no início da década de 1970, posterior a inauguração do museu em 1961.

A imagem enquadrada como pertencente ao “artista popular”, demarcara não somente o lugar social do artista, como sinaliza discreta visibilidade nacional antes mesmo do artista viajar para Brasília, pelo fato de uma xilogravura sua aparecer estampado na capa da Revista Brasileira de Folclore. A visibilidade do artista, no entanto, fora restrita a círculos intelectuais, folcloristas, acadêmicos, pesquisadores e demais interessados no assunto.

O primeiro artigo a abrir o índice da Revista de nº 32 foi intitulado de “*A “página editorial” do poeta popular*”, pertencente ao americano e estudioso da literatura de cordel Mark J. Curran. O professor Curran conhecia o trabalho desenvolvido na Tipografia São Francisco, o que aponta que o intelectual tenha articulado junto ao CNFCP a inserção da xilogravura de Stênio Diniz para ilustração da capa da Revista.

Stênio Diniz retornou à Juazeiro do Norte provavelmente em novembro de 1972. Ressaltamos que o mês de novembro é uma estimativa provável, visto que Stênio estava em Brasília quando José Bernardo faleceu em outubro de 1972 e em dezembro do mesmo ano, Stênio ministrou em Juazeiro do Norte um curso pelo PIPMO - Programa Intensivo de Preparação de Mão-de-Obra.

A decisão foi tomada por ocasião da morte do seu avô José Bernardo. Esse período é o tempo do retorno, mas, o artista que retornara não era o mesmo. Somadas as experiências apreendidas no interior da tipografia São Francisco no convívio com editores, poetas e xilógrafos estavam as adquiridas em Brasília. Era o momento de colocar em prática as experiências apreendidas no processo da travessia.

Em 1973, Stênio grava seu primeiro álbum – *Via Sacra*. Na série de quinze gravuras, o artista constrói um novo roteiro para os martírios do Cristo e transporta a história para o ambiente nordestino. O álbum se destaca pela criatividade e refinamento da técnica.

Esse período foi marcado pela criação das primeiras bienais de Juazeiro do Norte. Inicialmente, essa parceria contou com a participação de um colega de profissão, o poeta e xilógrafo Abraão Batista. Os eventos passaram a ocorrer regularmente a cada dois anos, se firmou, ganhou visibilidade passando a contar com a participação de diversos artistas da região. As bienais fomentaram a projeção do artista em eventos fora de Juazeiro do Norte por meio de

exposições, feiras e festivais. Vivia-se um período de intensa movimentação em Juazeiro com a chegada de artistas, grupos de teatros, poetas, intelectuais e ativistas advindos da capital Fortaleza ligados aos movimentos culturais que lutavam contra o golpe e pela liberdade de expressão.

Pela região do Cariri estiveram militantes políticos, alguns desconhecidos e outros nominados pela ditadura como "subversivos"[104] à época. Importante ressaltar que termos como "terroristas" e "subversivos" foram utilizados pelos militares e tinham indicativo de procurados pela justiça (FARIAS, 2018, p. 190). Entretanto, acabaram internalizados por extensos segmentos da sociedade, inclusive por setores de esquerda, sem que isso implique apoio ao regime.

Paralelo a passagem desses transeuntes por Juazeiro do Norte, o Brasil vivia sob o poder da ditadura militar (1964-1985). A política adotada pelos militares, principalmente nos anos entre 1969 e 1973 se acirrou através da censura aos meios de comunicação e cerceamento das liberdades civis. A cidade de Juazeiro do Norte também viveu seu período de incertezas com as notícias das prisões, torturas e mortes, causando certas intranquilidades na população. Apesar de Juazeiro do Norte estar geograficamente distante do foco das tensões dos grandes centros, não ficou imune a circulação de militantes, nem passou desapercebido aos mecanismos de vigilância dos militares. Esse período foi marcado por uma discreta, porém efetiva efervescência política, somente analisado recentemente pela historiografia[105] local. Nesse

104 Na lista de procurados, constavam os nomes de: José Luiz Guedes, mineiro e estudante de medicina, ex-presidente da União Nacional dos Estudantes - UNE de (1966-1967) e Haroldo Lima, um dos fundadores da Ação Popular – AP. Da região, Wladimir Pomar, militante e membro do comitê central e do Partido Comunista do Brasil - PCdoB. Este último, acompanhou o grupo até o Juazeiro. (SIMIÃO, 2019, p. 16).

105 Parte da historiografia de Juazeiro do Norte, tem como eixo norteador a religiosidade. O trabalho mais recente sobre a ditadura militar no Cariri, pertence ao cientista social Aurelisnor Simião. Na obra *Resistência, rota de fuga e refúgio*: *o Cariri cearense na ditadura militar* (2019), o cientista social aponta que o período que compreende de 1968 a 1974, grupos de militantes elegeram as cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha como "rota de fuga", refúgio e base de apoio para militantes e grupos políticos de esquerda. Esses, buscavam resistir ao "avanço ditatorial, bem como a preparação do movimento da Guerrilha do Araguaia, ocorrido no sul do Pará" (SIMIÃO, 2019, p.17).

Na região, os militantes definiram estratégias de luta e resistência ao avanço ditatorial, mas afirma que de acordo com depoimentos, "não houve ações concretas da luta armada contra a ditadura no Cariri cearense" (SIMIÃO, 2019, p. 135). A dissertação transformada em livro, recupera um episódio do período militar antes e após a adoção do Ato Institucional nº 5. Na tese *Pavilhão sete*, do historiador Airton Farias, o militante do PCDB, Oswald Barroso confirma a existência de algumas bases de treinamentos no interior do estado, como nas regiões de Crateús e Cariri visando receber militantes fugidos da repressão e formar quadros para as chamadas zonas de guerra do maranhão e Araguaia (Sul do Pará)" (BARROSO apud FARIAS, 2018). Sobre a ditadura no Ceará, o historiador Airton Farias, assevera que "as ações armadas das esquerdas nos anos 1960/70 foram maiores do que se imagina comumente (...) no Ceará concentraram-se no período entre o final de 1969 e início de 1970, exatamente quando a repressão aumentava no País (FARIAS, 2018, p. 64-68). Essa postura adveio pelo desejo de implantação do socialismo no Brasil, pelo histórico de violência nas tradições cearenses etc. Sobre o Cariri cearense na ditadura militar e a ditadura militar no Ceará, indicamos: SIMIÃO, Cícero Aurelisnor Matias. *Resistência, rota de fuga e refúgio*: o Cariri cearense na ditadura militar. Juazeiro do Norte: BSG, Bureau de Serviços Gráficos, 2019,

período, não há indicativos da participação direta de Stênio Diniz em nenhuma atividade com os grupos que passaram por Juazeiro do Norte, ou que estivesse entre os sujeitos considerados perigosos para a sociedade. Posteriormente a produção de Stênio se tornou transgressora.

O artista e a tipografia São Francisco receberam a visita de alguns ativistas, tanto para impressões de cordéis, como para conhecer a cultura local, dentre os quais Oswald Barroso[106] e Jefferson Albuquerque[107]. A passagem desses jovens ativistas pela tipografia, permitiu num primeiro contato, a circulação de notícias sobre os recentes acontecimentos da política nacional. Essas informações incidiram diretamente na vida de Stênio e na visão sobre os fatos.

Portanto, o ponto inicial, deste capítulo, tem como foco a criação e participação do artista nas primeiras bienais de Juazeiro do Norte, exposições e mostras. Abordamos as redes de relacionamentos, assim como aspectos relevantes da política local e nacional que incidiram na produção do artista. Temos como hipótese que a influência intelectual e política resultante dessas parcerias, e das relações com a multiplicidade dos grupos, resultou no amadurecimento da sua criação artística e na formação política do artista.

3.1 PREÂMBULOS E PARCERIAS

Stênio sinalizara algumas realizações pessoais e profissionais. Regressar de Brasília não significou recomeçar, mas maturidade para dar continuidade ao projeto de visibilidade de sua arte. Esse retorno, despertou no artista a necessidade de pensar, criar e desenvolver projetos na terra onde nasceu, expandir seu trabalho e tornar-se conhecido nacionalmente.

Na tipografia, assumiu novas responsabilidades: dividia seu tempo entre o trabalho como gravador e as constantes viagens para comercialização de folhetos no próprio estado, em Fortaleza, e em outros, como Paraíba e Pernambuco. Foi o momento de rever e abraçar familiares, além das irmãs, a mãe Maria de Jesus Silva Diniz e a avó Ana Vicência de Arruda

FARIAS, José Airton de. *Pavilhão sete*: experiências dos militantes de esquerda armada nos cárceres cearenses (1971-79). 2018. 348f. Tese (Doutorado em História), Universidades Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2018 e TEMOTEO, Jurandir. *Anos de Chumbo*: o movimento Político/Estudantil e a Ditadura Militar no Crato. A Província Editora, 2013.

106 Raimundo Oswald Cavalcante Barroso (23/12/1947-) é cientista social, escritor e teatrólogo. Envolvido com o movimento estudantil, na década de 1960 foi militante da Ação Popular e posteriormente se filiou ao PCdoB. Barroso esteve no IPPS em Fortaleza/CE entre 1977-1978.

107 Jefferson Albuquerque Júnior (1947-) é arquiteto, escritor, cineasta, artista e roteirista. Em 1971, quando cursava arquitetura na UFBA, esteve envolvido no movimento estudantil na Bahia. Devido a perseguições políticas, conseguiu transferência para o curso de arquitetura e urbanismo da Universidade de Brasília – UNB, onde residiu por alguns anos.

e Silva. Embora chorosa por perder o velho José Bernardo, dona Ana ficou feliz em rever o neto que voltara da cidade grande.

Revisitar a velha tipografia estava no roteiro do artista, afinal, foi para lá que retornou. Envelhecida pelo tempo, revelando dificuldades[108] e quase absorvida pelas modernas maquinarias que despontavam no Sudeste, foi lá, entre poesias e imagens, que o artista crescera.

As conversas frouxas eram o ambiente propício às fofocas e novidades. Entre os intervalos ensurdecedores das *typos*, era mister se deliciar com o aroma do café amargo e a fumaça dos cigarros feitos com fumos de rolos dos trabalhadores, editores, poetas e demais frequentadores. Além dos laços afetivos de parentesco no entorno da gráfica, Stênio precisou retomar contatos com antigos conterrâneos e buscar novos, principalmente porque, devido a oscilação e decréscimo das vendas na editora, foi necessário abrir-se a outras possibilidades de trabalho, ideias e grupos.

A princípio, o artista buscou se articular com antigos conterrâneos e pessoas influentes da cidade, com o objetivo de colocar algumas ideias em prática. A necessidade de trabalhar era pauta importante naquele momento e sobreviver não se desconectava de outros interesses.

Em Juazeiro do Norte, parte das relações profissionais à época se estabelecia por meio de trocas[109] de favores políticos, cuja principal mercadoria era o voto. Esse, por sua vez, funcionava como um tipo de mercadoria usada intencionalmente que "resulta do raciocínio do eleitor, e de uma lógica inerente à sociedade à qual pertence" (QUEIROZ, 1976, p. 168-169). Os políticos da cidade, eleitos[110] no período militar, mantinham uma relação direta de dívida com o regime obedecendo a um tipo de negociação que, longe de ser ingênua, respondia a uma relação de barganha. Em períodos de campanhas eleitorais, além dos folhetos de poesias, foi

108 Com o falecimento de José Bernardo, houve um período de disputa judicial pelos bens entre os herdeiros, que incluía a tipografia São Francisco. Após a morte de Ana Vicência em 1973, os folhetos anunciavam uma mudança na capa "Os filhos de José Bernardo da Silva" (MELO, 2010, p. 161). Nesse período a administração ficou sob a responsabilidade de todos os filhos de José Bernardo. Em 1974, a tipografia esteve sob a responsabilidade da mãe de Stênio, Maria de Jesus da Silva Diniz. No folheto "*O prêmio da inocência*" de Expedito Sebastião, dona Maria de Jesus aparece como editora proprietária. Em 1975, passam a apresentar a seguinte razão social "Filhas de José Bernardo da Silva".

109 Esse tipo de prática clientelista não é recente, ao contrário, ela aparece conformada em diversos momentos da história brasileira por meio de uma estrutura hierárquica de poder. Sobre o voto como mercadoria recomendo: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. Editora Alfa-Ômega, São Paulo, 1976. Na obra, Queiroz investiga as estruturas que conformam as relações de mando entre grupos no âmbito do poder político.

110 O golpe militar de 1964 cerceou o voto direto para presidente da República, prefeito e senador. Apenas deputados federais, estaduais e vereadores eram escolhidos pelas urnas. Em 1972, foram restauradas as eleições diretas para senador e prefeito, exceto para as capitais. Ver: https://www.camara.leg.br/noticias/143270-anos-60-e-70-ditadura-e-bipartidarismo/ Fonte: Agência Câmara de Notícias. Acesso em: 24/08/2021.

comum na tipografia a produção de folhetos impressos sobre a vida dos candidatos para fins de propaganda eleitoral.

No folheto abaixo, "*Nossa homenagem a Adauto*" (1975), o poeta Pedro Bandeira de Caldas fez alusão à campanha de Adauto Bezerra ao Governo do Ceará em 1975.

Figura 22 - Capa do folheto Nossa homenagem a Adauto

Pedro Bandeira Caldas

Poeta: PEDRO BANDEIRA
"Principe dos Poetas Populares"

NOSSA HOMENAGEM A
Adauto

O Homem escolhido para Governar o Ceara'

Este EPINICIO é uma dedicatória do autor e da familia VIANA de Juazeiro do Norte ao maior lider politico do Ceará.

ADAUTO BEZERRA

Fonte: Acervo José Alves Sobrinho, 1975

Na descrição da capa, o autor registra sua homenagem, mas afirma que o folheto foi uma encomenda da família Viana, (correligionários políticos dos Bezerra de Menezes). Embora o documento remeta ao ano de 1975, a produção desses folhetos foi comum em períodos de eleição.

As relações comerciais estabelecidas entre a tipografia e a administração política da cidade, facilitou a inserção de Stênio em alguns projetos relacionados à cultura ou promoveu um canal de comunicação com o então prefeito de Juazeiro do Norte, Orlando Bezerra de Menezes[111], a época irmão do vice-governador do estado do Ceará, Francisco Humberto Bezerra.

111 Orlando Bezerra de Menezes (1933-2000). Começou a carreira política em 1955 onde permaneceu por dois mandatos até 1963. Foi prefeito em Juazeiro do Norte de 1971 a 1974. Posteriormente foi eleito deputado estadual em duas ocasiões de 1975-1983. Foi também deputado federal três vezes de 1983-1995. A família Bezerra de Menezes exerceu durante décadas o poder de mando no Ceará, permaneceram durante o período militar, após a abertura e ainda permanecem atuantes no cenário político cearense. No Ceará entre as décadas de 1970 a 1980, teve como protagonistas a política dos coronéis, mais especificamente Virgílio Távora, Adauto Bezerra e César Carls. César Cals de Oliveira Filho, foi nomeado governador do Ceará pelo então Presidente Emílio Médici no período de 1971 a 1975, teve como vice-governador Francisco Humberto Bezerra, irmão gêmeo de José Adauto

Esse fato é relevante porque em dezembro de 1972, Stênio já estava em Juazeiro do Norte, e fora recomendado para ministrar um curso de gravura[112], oferecido pelo PIPMO[113] - Programa Intensivo de Preparação de Mão-de-Obra, criado no período da ditadura militar para formação de mão de obra administrativa e industrial. A "indicação" foi uma "determinação do Vice-governador Humberto Bezerra (1971-1974)" (CARVALHO, 2014, p. 138). O curso que seria ministrado por meio de "uma avaliação" pelo artista e professor de gravura Roberto Egídio, foi substituído por Stênio Diniz. Esse tipo de interferência política nas pautas das Secretarias do Estado, tanto na capital quanto no interior, foi prática comum à época.

Como veremos adiante, a relação entre Stênio Diniz com a família Bezerra de Menezes foi paradoxal, enquanto atendeu a interesses políticos, o artista foi beneficiado participando de vários eventos dentro e fora do Estado do Ceará.

3.1.1 O trânsito político: Stênio e Jefferson Albuquerque

Nos primeiros meses de 1973, Stênio recebeu na tipografia do seu avô a visita de dois estudantes de arquitetura e urbanismo da UnB, Jefferson Albuquerque e Armando Lacerda.

Bezerra. Adauto Bezerra, por sua vez foi nomeado governador de 1975-1978 por Ernesto Geisel e deputado federal de 1979-1983. Em novembro de 1982, foi eleito vice-governador do Ceará na chapa encabeçada por Luís Gonzaga Mota. Em janeiro de 1983 concluiu o mandato de deputado federal e em março do mesmo ano tomou posse no executivo estadual, onde permaneceu de 1983 a 1987. Por divergências políticas, Adauto deixou o cargo em 1985. Em maio de 1990, foi designado pelo presidente Fernando Collor de Melo para a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), permanecendo até maio de 1991.

112 O curso de xilogravura, constou de 384h/a cujas disciplinas variavam: habilidades técnicas, pesquisa e criatividade, conhecimento da madeira, tipos, técnicas para corte, lixamento, impressão, desenho livre e painéis.

113 Em 15 de março de 1964, faltando dezesseis dias para o Golpe Militar, o então Presidente da República João Goulart encaminhou ao Congresso Nacional mensagem argumentando sobre a execução das Reformas de Base. O programa tinha por finalidade a democratização do ensino de grau médio técnico/industrial com foco na habilitação da juventude para o trabalho. Segundo Lobo Neto, "o Presidente da República pensava na Campanha para Formação Intensiva da Mão de Obra Industrial, culminada pelo Decreto n. 53.324, de 18 de dezembro de 1963" (LOBO NETO, 2018, p. 312). O PIPMO - Programa Intensivo de Preparação de Mão-de-Obra, foi estendido para outros setores através do Decreto n. 70.882, de 27 de julho de 1972). O que deveria durar 20 meses, permaneceu por quase vinte anos, sendo instinto pelo Decreto n. 87.795, de 11 de novembro de 1982. No período de 1971 -74, o PIPMO sob a gestão do Regime Militar, assume uma característica de política social do Estado, expande o programa a diversos setores da economia e recebe enquanto prática pedagógica, forte influência dos organismos internacionais. Segundo Anésia Barradas, o PIPMO "permaneceu quase exclusivamente promovendo o adestramento da mão-de-obra utilizada nos grandes projetos governamentais (...) permaneceu atuando no sentido de esvaziar as tensões causadas pelo desemprego crescente, mantendo uma parcela representativa do exército de trabalhadores de reserva ocupada em atividades que demandavam principalmente trabalhadores braçais. (BARRADAS, 1986, p. 152). Sobre a Reforma de Base e o PIPMO ver LOBO NETO, Francisco José da Silveira. O programa intensivo de Preparação da Mão de Obra – PIPMO: contexto normativo. In: *Revista Trabalho Necessário*. v. 16, n. 30, 2018, mai-ago, p. 312-316. Acesso em: 02 set. 2020, BARRADAS, Anésia Maria da Silva. *"Fábrica PIPMO*": uma discussão sobre política de treinamento de mão de obra no período 1963-1982. 1986. 212f. (Mestrado em Educação) – IESAE/FGV - Rio de Janeiro, 1986.

Ambos[114] eram engajados com os movimentos políticos, culturais e sociais da época em Brasília e, juntamente com outros estudantes, fundaram uma companhia de teatro intitulado "Grupos".

Em entrevista, Jefferson nos relata parte dessa trajetória que inclui uma viagem de férias pela América do Sul, especificamente Bolívia, Peru e Chile[115], o Nordeste do Brasil, até sua chegada ao Juazeiro onde conheceu Stênio Diniz. O interesse pela cultura dos povos andinos perpassava pela aventura, uma vez que nesses países:

> os movimentos artísticos despertaram precocemente inspirados no povo e na cultura popular local (...) a ideia foi buscar também observar as semelhanças e influências culturais existentes na musicalidade dos povos andinos com o Nordeste através das bandas cabaçais e de pífanos. Embora, estes países estivessem sob o regime de ditaduras militares, com exceção do Chile, a ideia era apreender novas formas de se praticar uma arte próxima as práticas culturais do povo (Entrevista concedida por Jefferson Albuquerque via WhatsApp em 28/01/2021).

De volta ao Brasil, reuniram o "Grupos" em Brasília e decidiram fazer um trabalho coletivo através da escrita e montagem de uma peça teatral a partir de um cordel "O sofrimento de Mariza no Reino das Sete Espadas[116]" e apresentá-la na universidade. Influenciados pelos estudos de cordéis e xilogravuras, Jefferson e Armando fizeram uma incursão pelo Nordeste, passando por Recife onde fizeram contato e recolheram material com Ariano Suassuna, assim como pela cidade de Bezerros, com o poeta e xilógrafo J.Borges[117].

O interesse pelas culturas do povo e pela literatura de cordel os levou a Juazeiro do Norte para conhecer as práticas da cultura local. Na cidade, visitaram a tipografia São Francisco, conheceram o trabalho de Stênio Diniz e receberam doações de vários cordéis para uma exposição que almejavam fazer em Brasília. O primeiro contato com a obra de Stênio, Jefferson afirma: "nos encantamos com a xilogravura do Stênio, que já estava numa "evolução", ele não fazia mais gravura especificamente, apenas para cordéis, ele já ousava e fazia trabalhos

---

114 Jefferson e Armando Lacerda fizeram parte da organização da *1ª Semana de Literatura de Cordel da UnB* em maio 1973 e foram os responsáveis pela participação de Stênio Diniz.

115 No período citado, Ângela de Albuquerque Matos (irmã) e Paulo Olympio Matos (cunhado) de Jefferson Albuquerque estavam exilados no Chile. O país era governado por Salvador Allende Gossens (1908-1973). Allende, fundou o Partido Socialista e governou o Chile de 1970-1973, quando foi deposto pelo general Augusto Pinochet chefe das Forças Armadas.

116 Até o presente desta tese, não identificamos a autoria do cordel. Esse evento contou com a participação de Geová Sobreira estudioso da Literatura de Cordel, com oficinas de teatro com Tereza Rachel, Amir Haddad e de danças de Alvim Nikolai, de Nova York (CARVALHO, 2014, p. 149).

117 José Francisco Borges (1935-) ou J.Borges como é mais conhecido, é natural de Bezerros/PE. J.Borges é pintor, cordelista, poeta e xilogravador. Sobre a obra e a biografia do artista consultar a tese: SILVA. Maria do Rosário da. Histórias Escritas na Madeira: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970. 2015. 254f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

interessantíssimos, evoluindo para o *Expressionismo alemão*[118] (Entrevista cedida por Jefferson Albuquerque via WhatsApp em 28/01/2021).

A "riqueza de criação" apontada por Hugo Auler e a "evolução" destacada por Albuquerque, davam sinais de que a produção de Stênio não era a mesma. Ela se distanciara das produções em Juazeiro, cujas imagens estavam mais próximas da cultura local. Não que as temáticas regionais (religiosidade, seca, política e o realismo fantástico) tivessem desaparecido, mas, associada a essa produção surgiram indícios de outros movimentos artísticos aparentemente distantes da realidade do artista como o pós-impressionismo e agora o "expressionismo alemão".

As considerações de Jefferson Albuquerque nos instigaram a procurar nas xilogravuras de Stênio possíveis elementos dessa arte, considerando aproximações e distanciamentos. Tais informações nos direcionaram aos trabalhos iniciais do artista, onde identificamos semelhanças com a estética[119] expressionista.

Localizamos uma dessas imagens no acervo do CNFCP/RJ. Trata-se da xilogravura *Paisagem Urbana*, produzida por Stênio Diniz na década de 1970. A xilogravura de Stênio expressa cenas de uma paisagem compostas por figurações do cotidiano e da cultura local. São casas, pessoas, artistas, instrumentos musicais, tocadores e uma ciranda de roda. Na gravura, identificamos os traços fortes, violentos, subjetivos e intencionais característicos do movimento artístico.

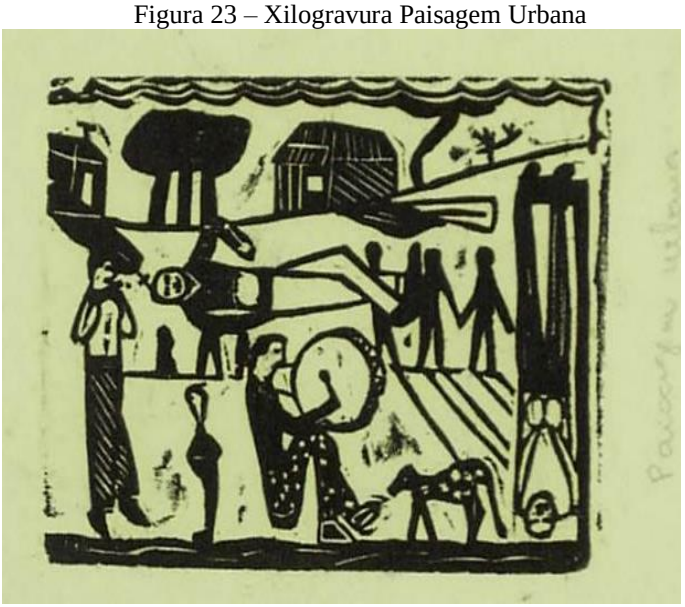
---

118 O *Expressionismo alemão* de origem europeia, foi inaugurado na Alemanha com o grupo Die Brücke – A Ponte em 1905, e posteriormente, o Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul) em 1911. O movimento emerge engajado com questões históricas e sociais ligada ao cotidiano da vida. Potencialmente criativa, expressiva e subjetiva, a arte Expressionismo, não está centrada na beleza estética, mas na "crueza, no penoso, no feio e na pesquisa da ação artística, no trabalho e na técnica" (VERGNANO, 2016, p. 46). Na América Latina, o Expressionismo se configurou como expressão "a serviço dos movimentos político-sociais" (p. 46). No Brasil, sua linguagem poética ganhou expressividade nos movimentos "nacionalistas" e nas lutas sociais", com destaque para os pioneiros da gravura moderna como Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo.

119 A relação existente entre o pós-impressionismo e as xilogravuras de Stênio Diniz foi problematizada na Dissertação *O teatro das imagens* em 2017.

Importante ressaltar que na estética do expressionismo, há uma preferência por traços rústicos, sombrios e patéticos, a "estética de deformação está relacionada com o feio, com o lado negativo da condição humana – que é belo degradado, o demoníaco, o sobrenatural, o anjo decaído. O seu sentido social está na negatividade da história - na história do povo, nas guerras, na frustação, na obsessão pela temática sexual (...) a arte e o tema são sinônimos de redenção" (VERGNANO, 2016, p. 46). Sobre a influência do Expressionismo na gravura brasileira ver: VERGNANO. Solange de Souza. *Um painel imagético da xilogravura no Brasil*. 2016. 181f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2016. Em matéria publicada sobre "A Xilogravura na arte brasileira", o jornalista Frederico Morais aponta que o único campo onde o Expressionismo se "afirmou" e "frutificou" no Brasil, foi na xilogravura. Para Morais, no entanto, essa produção se confunde com a "figuração que domina nossa produção xilográfica, deixando pouquíssimo espaço para abstração informal e geométrico e quase nenhum para exercícios conceituais (...), e concluí, "o que, às vezes, chamamos de "expressionismo", não passa na verdade, de variantes" (Jornal O GLOBO, 09/05/1984, p. 25).

Figura 23 – Xilogravura Paisagem Urbana



Fonte: Acervo MAUC, [197?]

Dispusemos também uma gravura expressionista do artista Lasar Segall[120], intitulada *Paisagem com cavalo e casa II* de 1929. Na imagem de Segall, uma paisagem mais solitária, com poucas figuras, um homem, uma casa, algumas árvores e um cavalo.

Figura 24 Xilogravura Paisagem com cavalo e casa II

Fonte: Acervo site www.mls.gov.br

120 Lituânio de origem judaica, Lasar Segall (1889-1957), era um artista plural, pintor, gravador, escultor e desenhista. Inicia estudos de arte, em 1905, no final de 1912, vem para o Brasil e no ano seguinte expõe em São Paulo e Campinas. No mesmo ano retorna à Europa. Inicialmente, realiza uma pintura de derivação impressionista, com influência de Jozef Israël e de Paul Cézanne (1839-1906). A partir de 1914, passa a interessar-se pelo *expressionismo*, desenvolvendo-se plenamente nessa estética em 1917. Volta ao Brasil, onde fixa residência em São Paulo, no ano de 1923. Na capital paulista, Lasar Segall é destaque no cenário da *arte moderna*, considerado um representante das vanguardas europeias. LASAR Segall. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8580/lasar-segall>. Acesso em: 13 de mai. 2021.

A montagem não tem como objetivo ilustrar ou servir como comprovação de algo, mas demonstrar a potência comunicativa das imagens e os processos de encadeamentos histórico-culturais compartilhados entre diferentes artistas, culturas e temporalidades distintas. A utilização do emparelhamento das duas gravuras, além de conferir vida às imagens, aponta a existência de uma "cultura humana cíclica" (VERGNANO, 2016, p. 148), identificada por meio dos temas, estilos, traços, embora não possuam os mesmos significados do seu "estado puro". Observa-se o retorno de alguns temas sofre influências de fatores socioculturais, que ao serem "revisitadas e reelaboradas" (p. 148), apontam para sentidos outros.

Ressaltamos, porém, que embora as duas imagens possuam aproximações estéticas, identificamos que nos trabalhos iniciais de Stênio esses elementos emergiram em decorrência da técnica empregada nos primeiros cortes da gravura e não da influência direta do expressionismo. Não descartamos, porém, que Stênio possa ter tido contato com a literatura ou imagens expressionistas, já que que em algumas entrevistas além de citar artistas do movimento, com o passar dos anos a influência expressionista tornou-se mais visível em algumas de suas xilogravuras. As observações de Jefferson sobre a influência expressionista na obra de Stênio foram relevantes porque sugerem a existência, ainda na década de 70, de elementos artísticos importantes que viriam a se destacar na obra do artista mais adiante.

O fato é que o resultado das pesquisas desenvolvidas por Jefferson e Armando na América do Sul, associadas aos estudos sobre o cordel em Juazeiro do Norte, corroborou e inseriu em discussão a ideia de um projeto que seria a criação da *1ª Semana de Literatura de Cordel* da UnB.

Como estava recém-inaugurada[121] a Biblioteca da UnB, a organização considerou abrir a semana com o trabalho de Stênio. Segundo relata Jefferson Albuquerque, "as xilogravuras de Stênio Diniz abriram a exposição e foi sua primeira grande exposição[122] em Brasília" (Entrevista concedida por Jefferson Albuquerque via WhatsApp em 28/01/2021). Além dos cordéis recolhidos na Tipografia, fez parte da exposição, matrizes das capas de

121 A primeira biblioteca da Universidade de Brasília foi aberta durante a criação da UnB, em 1962. Com a inauguração do campus, a biblioteca foi transferida em 1964 para o edifício SG-12. O edifício da Biblioteca Central da UnB foi projetado em 1968 e a mudança para seu prédio definitivo ocorreu em 1973. A Semana de Literatura de Cordel ocorreu em maio de 1973, mesmo ano em que a arquitetura do prédio foi concluída. O reitor em exercício da UnB era o militar cel. José Carlos Azevedo, nomeado pelo presidente Ernesto Geisel.

122 A exposição organizada por Jefferson Albuquerque e Armando Lacerda contaram com a participação de diversos especialistas do assunto: Geová Sobreira, fez palestra sobre cordel, Neuma Aguiar prima de Jefferson, falou sobre a mulher no cordel além de outros assuntos correlacionados ao cordel, como música, o teatro, o cinema e as artes plásticas.

folhetos e outras xilogravuras “maiorzinhas que tinha pedido” (Entrevista concedida por Stênio Diniz em 05/02/2020).

Envoltas por normas, regras e concessões da Universidade, em maio de 1973 foi realizada a abertura da Semana do Cordel, o evento foi prestigiado por estudantes, professores e intelectuais. A imprensa alternativa também se fez presente através do jornal *A TRIBO*[123], que circulou em Brasília na década de 1970. Na semana em que transcorria o evento, o *Grupos* apresentou-se com algumas performances teatrais. A companhia fazia “releituras” de alguns cordéis e as interpretava em forma de espetáculo. Ao reinterpretar as leituras dos folhetos “denunciava o sofrimento do povo e a luta do povo no Nordeste” (Jefferson Albuquerque, 28/01/2021).

Seriam exibidos no Auditório da Reitoria da UnB alguns filmes, dentre os quais *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, mas devido à censura o filme foi proibido. Em protesto, Aurélio Micheles, um dos integrantes do jornal *A TRIBO*, proferiu um discurso inflamado contra a censura. O evento que transcorria com sucesso de público, foi interrompido. A repressão fora em decorrência dos assuntos considerados subversivos como *Cultura Popular*[124]. Embora o tema principal do Seminário fosse literatura de cordel, o assunto era delicado porque falar de cultura popular em plena ditadura militar em Brasília era considerado subversão. O tema bastante discutido não passou desapercebido e seu resultado foi desalentador. Segundo Jefferson, “no dia seguinte nossos amigos, nossas casas começaram a ser invadidas, os organizadores da Semana de cordel presos... (...) alguns depois exilados, outros perseguidos durante anos no Brasil até chegar à Anistia. (ALBUQUERQUE apud CARVALHO, 2014, p. 149-150).

A dispersão, as prisões e o exílio desses jovens, não afetou de um todo a vida de Stênio, o artista não foi detido e nem exilado, e o evento rendeu a Stênio Diniz a venda de algumas xilogravuras assim como maior visibilidade no meio artístico e imprensa. O cruzamento dessas histórias no percurso inicial da carreira do artista não se constituiu motivo de desistência, ao contrário, serviu no amadurecimento da sua formação política. Stênio mais uma vez retorna à Juazeiro do Norte, com uma extensa bagagem de experiências.

123 Fizeram parte do jornal *A TRIBO*, Armando Lacerda, Armando Rollemberg Filho, Cuca, Padu, Aurélio Micheles.

124 Para Roger Chartier, “Cultura popular é uma categoria erudita” (CHARTIER, 1995, p. 179). Os primeiros debates em torno da definição “foram e (são) designados pelos seus atores como pertencendo à “cultura popular”, “destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita (p. 179). Chartier aponta dois modelos: o primeiro, concebe o popular como “sistema simbólico, coerente e autônomo” com uma lógica própria, “alheia e irredutível à da cultura letrada” e o segundo que sinaliza para as redes de relações de dominação que definem e segregam a cultura popular privando-a de sua “legitimidade cultural” (p. 179).

Além de Brasília, o reconhecimento da obra do artista, estendeu-se a outras cidades importantes do circuito das artes. No decorrer da década de 1970[125], a cidade de Fortaleza descobriu e acolheu o trabalho de Stênio. Na capital cearense, a princípio, suas imagens estiveram associadas a ilustração de jornais. Gradativamente, quando da produção de *álbuns*, há um deslocamento dessas xilogravuras, passando a circular em exposições.

A xilogravura enquanto função ilustrativa aparece na reportagem de 09 de dezembro de 1973 do jornal *O POVO*. A matéria sem autoria trata sobre a crise do cordel, intitulada "Poesia popular ameaçada pela crise do papel". A reportagem tinha como foco o colapso econômico nas editoras de cordel por ocasião ao aumento do preço do papel. A matéria expõe uma imagem de Stênio Diniz, inspirado no clássico folheto *A chegada de Lampião ao Inferno*, do poeta José Pacheco da Rocha.

O folheto abaixo, com a capa em xilogravura foi adquirido pela FCRB[126] – Fundação Casa Rui Barbosa em 1977, embora sua produção seja de 1973.

125 A partir das anotações de Stênio, procuramos outros documentos que pudéssemos confrontar com os dados catalogados pelo artista. Utilizamos como referências livros, sites e jornais, principalmente a obra *Xilógrafos de Juazeiro* de Gilmar de Carvalho, pesquisa meticulosa e livro imprescindível sobre as datas dos eventos. Por meio deles, localizamos e organizamos algumas divergências nas datas informadas.

Relacionamos parte das feiras, exposições e bienais, nas quais o artista participou na década de 1970. Em ***1972*** - Duas individuais na Universidade de Brasília/DF, documentada no *Jornal Correio de Brasília*, sendo a primeira em janeiro e a segunda em novembro do mesmo ano e a 1ª Feira de Artesanato do Nordeste – EXANOR – Fortaleza/CE. ***1973*** - 1ª Semana de Literatura de Cordel, 1ª Bienal das Artes de Juazeiro do Norte/CE, UNIFOR Plástica 74 – Fortaleza/CE, 2º Salão de Outubro – Crato/CE. ***1974*** – Nenhum registro. ***1975*** - Exposição Individual na Casa da Cultura Raimundo Cela, (Casa Cultura do Palácio da Luz) - Fortaleza/CE, 3º Salão de Outubro- Crato/CE, 5ª Feira dos Municípios – Fortaleza/CE. Nesse período, Carvalho aponta que a obra do artista tinha recentemente sido exposta na Galerie In For Mall – Toronto/Canadá e em Paris. Não encontramos nenhum catálogo, embora Stênio tenha registrado a exposição do Canadá em 1976. ***1976*** – 2ª Feira de Artesanato do Nordeste - EXANOR – Fortaleza/CE, Feira de Artesanato de Gramado/RS, Instituto Cultural Brasil/Alemanha – Salvador/BA, Instituto de Arquitetos do Ceará – IAB/CE – Fortaleza/CE, Arte Brasileira – Madrid/Espanha, *Gardem* – Um ano de arte- Fortaleza/CE, Semana Cultural do Piauí no Ceará, 5º Salão de Artes Plásticas no Ceará – Fortaleza/CE, 11ª Feira da Bondade – São Paulo/SP, ***1977*** – 14ª Bienal de Internacional de São Paulo/SP, Coletiva de Artistas do Ceará – Fortaleza/CE, 2ª Bienal de Artes de Juazeiro do Norte/CE. ***1978*** – Homenagem a Raquel de Queiroz – Crato/CE. ***1979***-não localizamos nenhuma participação do artista. Ressaltamos que podem ter ocorrido outras participações de Stênio em eventos, no entanto estas foram devidamente catalogadas durante a pesquisa.

126 Estabelecida em 1930 na cidade do Rio de Janeiro, a Fundação Casa Rui Barbosa – FCRB, é uma instituição pública federal, vinculada ao Ministério da Cultura, conhecida por sua tradição no campo da preservação e arquivamento de documentos desde a sua existência. O Acervo de Literatura Popular em Versos da Casa Rui Barbosa é o maior da América Latina, atualmente com mais de 9.000 folhetos de cordel foi formado a partir da década de 1960 e, dessa iniciativa resultou uma extensa bibliografia, composta de catálogos, antologias e estudos especializados. Ver: http:// www.casaruibarbosa.gov.br. Acesso em: 27/08/2021.

Figura 25 – Xilogravura A chegada de Lampião no inferno

Fonte: Acervo FCRB, 1973

A capa original do folheto de José Pacheco foi produzida em zincogravura possivelmente entre os anos de 1920-1930, e a sinopse do folheto conta a história da batalha entre Lampião e o exército de Satanás ocorrido nos portões do Inferno. O exército do inimigo alegava superlotação de gente ruim. O combate se deu porque Lampião fora impedido de entrar no Inferno.

O folheto teve sua capa reproduzida por diversos xilógrafos do Ceará, Paraíba e Pernambuco. Nesse período, a regra da troca de capas era definida pelo sucesso de vendas e pelo desgaste das antigas capas em zincogravuras. No texto, a xilogravura permanece à margem da análise, figurando apenas como "ilustração". No entanto, a reportagem, aponta novas atribuições às gravuras: de ilustrações em jornais, rótulos de propagandas e folhetos passam a ocupar novos formatos como capas e artigos de revistas, resultando posteriormente nos *álbuns* temáticos.

Das capas dos folhetos, das pequenas ilustrações ao formato de álbuns, as xilogravuras demonstram o poder de reinvenção de Stênio Diniz, e sua capacidade de se adaptar às mudanças, buscando nas estações do tempo novas paisagens e ocupações. Na medida em que as xilogravuras foram migrando no tempo, novos sentidos lhes foram sendo atribuídos[127]. Logo,

127 Na primeira década do século XXI, as xilogravuras encontraram novos meios de se ressignificar e subsistir utilizando novos suportes a exemplo de: impressões em redes, xícaras, cartões, mesas, bancos etc.

as demarcações de seus usos são definidas temporalmente, a partir do presente desses indivíduos por meio de suas necessidades e dos imperativos do seu tempo.

3.1.2 Adaptar a História: o álbum *Via Sacra* de Stênio

A década de 1970 deu continuidade à produção de álbuns em Juazeiro do Norte. Iniciado por mestre Noza, em 1962, e seguido por outros mestres[128], os álbuns se mostraram relevantes fontes de sobrevivência para esses trabalhadores. O tema *Via Sacra*, que trata sobre o sofrimento de Cristo, predominou entre os xilógrafos.

Na esteira dessa produção, em 1973, Stênio Diniz produz seu primeiro álbum - *Via Sacra*, uma série de 15 gravuras. O resultado foi um sucesso; aos traços refinados o artista gravou sua leitura da paixão de Cristo e da vida no sertão. Semelhantes às *Via Sacras* que lhes precederam, as imagens de Stênio Diniz narram a morte de Jesus Cristo: martírio, crucificação e ressuscitação. Soma-se àquelas figuras, características singulares do artista, a exemplo da presença de elementos judaico-cristãos. Nas cenas, personagens bíblicas tradicionais compõem o espetáculo da crucificação, dentre as quais: Pilatos, Maria Madalena, Maria mãe de Jesus, Soldados Romanos e o próprio Cristo. Cada gravura equivale a uma estação da *via crucis*.

A princípio, a ideia do álbum era produzir um material vendável, se não análogo às vias sacras de mestre Noza, pelo menos rentável, uma vez que que a ida das primeiras xilogravuras para Europa rendera ao mestre santeiro uma razoável quantia, assim como repercussão no Brasil. O artista também, produziu diversas narrativas sobre as xilogravuras. Em entrevista para a historiadora Rosilene Melo[129], Stênio explica:

> Esse céu buliçoso assim é de inspiração em van Gogh. E a nossa realidade aí que esse tempo era que eu tava fazendo era exatamente vivenciando o tempo de seca aqui era muitos mendigos pela rua, gente flagelada invadindo as casas. Era uma loucura nessa época. Foi na época mesmo de início da gravura. Após eu ter feito um ano de capa de cordel, eu só fazia capa pequena, aí quando comecei a fazer um trabalho maior (Entrevista cedida a Rosilene Melo em 2013).

Nos relatos de memórias, identificamos os vestígios que inspiraram as gravuras: os movimentos ondulados assemelham-se aos encontrados na pintura de Vincent van Gogh: o

128 Semelhante a Mestre Noza, diversos xilógrafos produziram seus álbuns *Via Sacras*: Lino [197?], Walderêdo Gonçalves [197?], Abraão Batista (1971); Stênio Diniz (1973), Francorli (1991), José Lourenço (1991), Antônio Batista (Ant. Relojoeiro) (1992); Cícero Vieira (1993).

129 MELO, Rosilene Alves de. *Remangicizando o Cariri: as imagens e o mundo de Stênio Diniz*. I Seminário Nacional de História e Contemporaneidades: Pensar o passado em tempos de Extremismos e Exclusões, ISBN: 978-85-67915-07-4, Crato, out.2013.

cadáver do animal, a erosão e os cactos, compõem o cenário da seca. Essa última gerou a fome, que por sua vez desencadeou a ida de diversos trabalhadores do campo para a cidade em busca de alimentos. As xilogravuras, vale salientar, promoveram a mudança no tamanho das gravuras e o seu deslocamento das capas dos folhetos.

Na Alemanha, década de 1980, no Catálogo produzido para a exposição *Holzschnitte aus Brasilien*, a série é apresentada como contendo 15 "cartões ilustrados, sem moldura" (1992, p. 72), disponível à venda na Iniciativa Brasil Erlange na Alemanha. Sobre o álbum, Stênio afirma que:

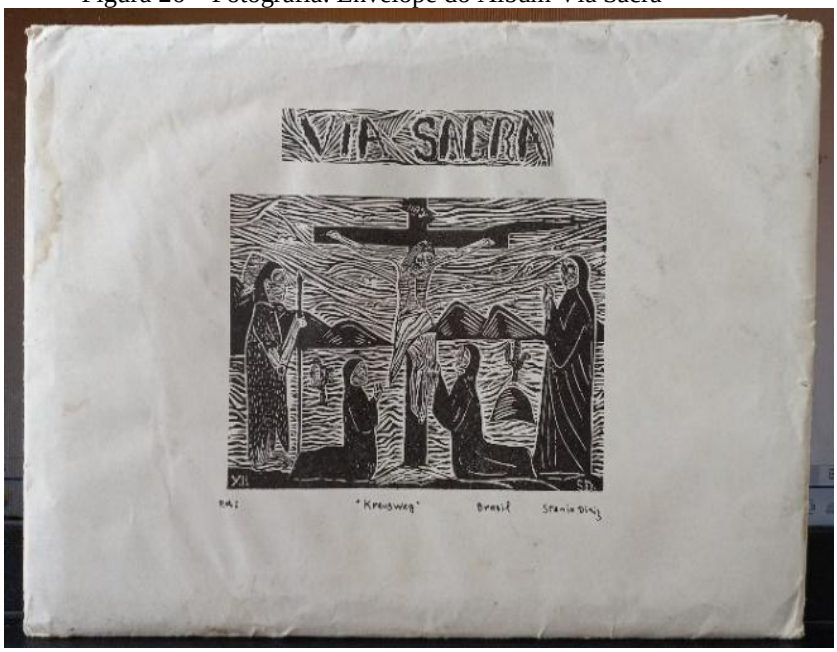
> O sofrimento de Cristo foi um só, como também a sua mensagem. Transportei a *via crucis* para um ambiente nordestino, para que sentíssemos mais de perto a realidade. A história as vezes precisa de uma adaptação para ser melhor sentida. Todo dia nasce um Cristo no coração da terra, todo dia morre um Cristo na ignorância humana (Catálogo *Holzschnitte aus Brasilien*, 1992).

No texto, o artista demonstra que não existe diferença entre o sofrimento de Cristo e os vividos pelo homem nordestino. Ao adaptar a *via crucis* de Jesus Cristo da vida no sertão, Stênio apresenta uma dada visão da realidade, ou pelo menos fragmentos dela.

Posteriormente, na década de 1990 a venda do álbum foi utiliza para ajudar a AMAR - Associação dos Amigos da Arte, fundada por Stênio Diniz no Brasil, cujo objetivo era promover e ajudar os artesões associados.

Na Alemanha, o texto apresenta uma narrativa de cunho emotivo. A embalagem utilizada para a comercialização, consiste em um envelope etiquetado com a XII Via Sacra, que corresponde a imagem da crucificação.

Figura 26 – Fotografia: Envelope do Álbum Via Sacra

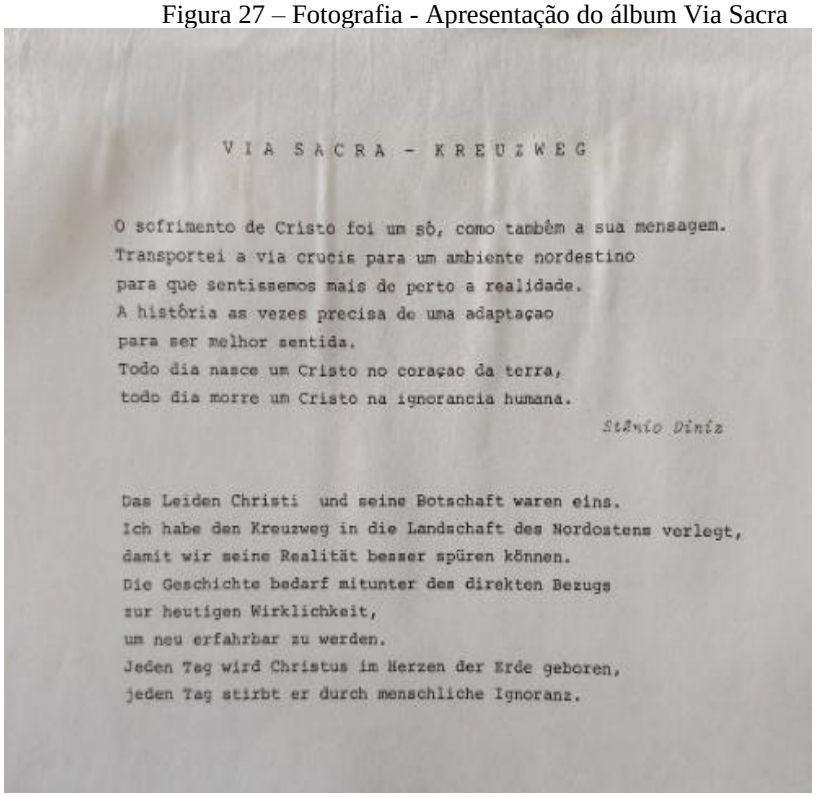


Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1973

De posse do álbum, porém, observamos que a última gravura é a XIV, e não a XV. Concluímos, pois que a XV, seria a capa de abertura do álbum e não uma gravura a mais do álbum. A apresentação foi escrita por Stênio Diniz em português e traduzida para o alemão. O texto na língua oficial do país tinha como objetivo sintetizar o tema e promover sua comercialização.

A xilogravura de abertura, porém, não versa sobre o assunto que se propunha, mas trata da identificação da obra por meio da assinatura do autor. A assinatura do álbum, deu visibilidade ao artista permitindo que sua obra circulasse mais facilmente por galerias, exposições. Abaixo, o verbete de abertura e a primeira imagem do álbum.

Figura 27 – Fotografia - Apresentação do álbum Via Sacra



VIA SACRA - KREUZWEG

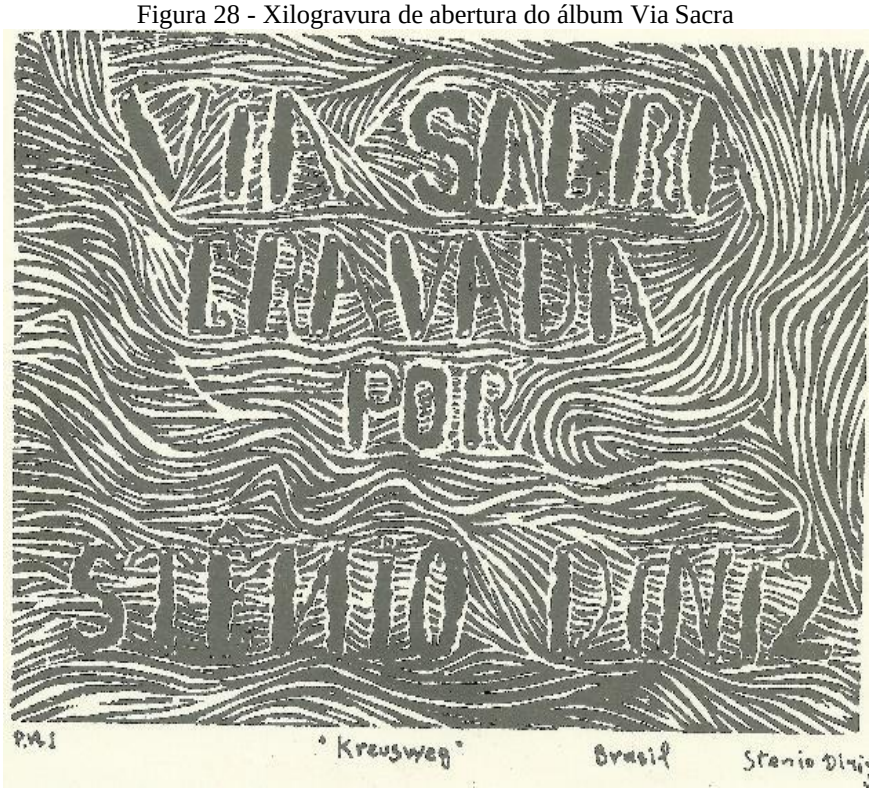
O sofrimento de Cristo foi um sô, como também a sua mensagem.
Transportei a via crucis para um ambiente nordestino
para que sentissemos mais de perto a realidade.
A história as vezes precisa de uma adaptaçao
para ser melhor sentida.
Todo dia nasce um Cristo no coraçao da terra,
todo dia morre um Cristo na ignorancia humana.

Stênio Diniz

Das Leiden Christi und seine Botschaft waren eins.
Ich habe den Kreuzweg in die Landschaft des Nordostens verlegt,
damit wir seine Realität besser spüren können.
Die Geschichte bedarf mitunter des direkten Bezugs
zur heutigen Wirklichkeit,
um neu erfahrbar zu werden.
Jeden Tag wird Christus im Herzen der Erde geboren,
jeden Tag stirbt er durch menschliche Ignoranz.

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1973

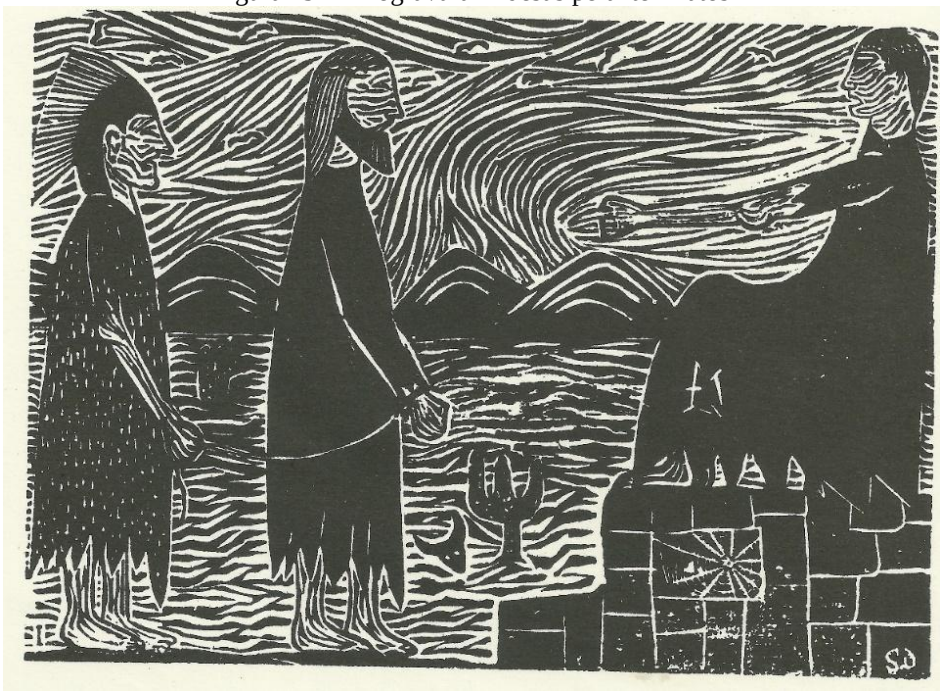
Figura 28 - Xilogravura de abertura do álbum Via Sacra



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1973

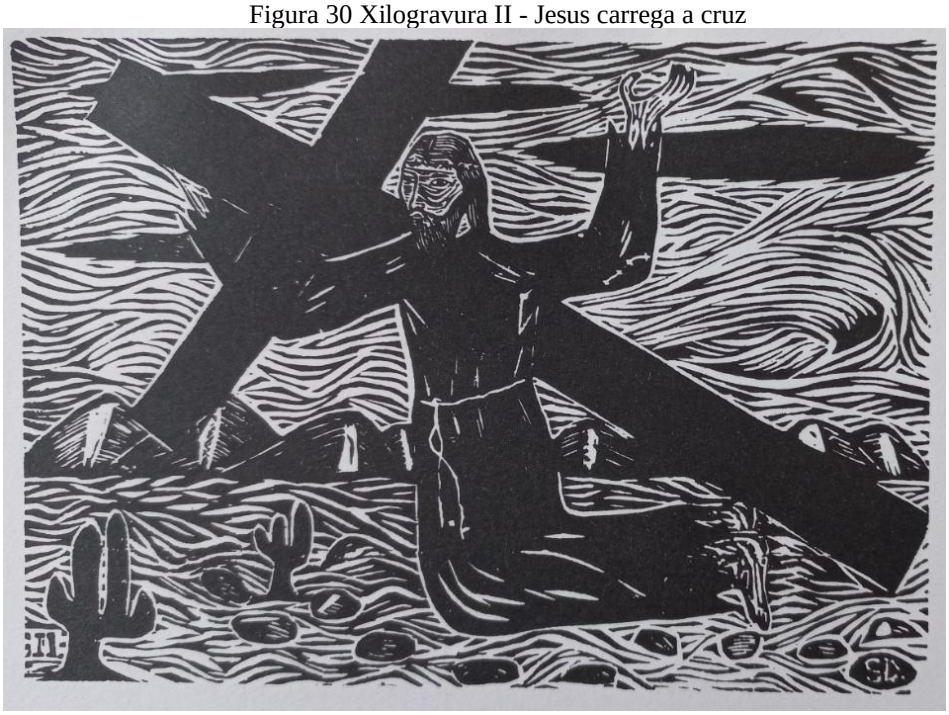
As xilogravuras abaixo apresentam os elementos distintos que norteiam a *Via Sacra* de Stênio Diniz, a começar pela referência ao Nordeste. A ausência da vegetação é quase total, se não a presença de alguns cactos. Pedras, erosão, carcaças de animais e as vestes rasgadas das figuras se juntam dando vida a cena da crucificação. Animais como a cobra e o urubu permeiam a imaginação do artista e são transpostos na gravura.

Figura 29 – Xilogravura I - Jesus perante Pilatos



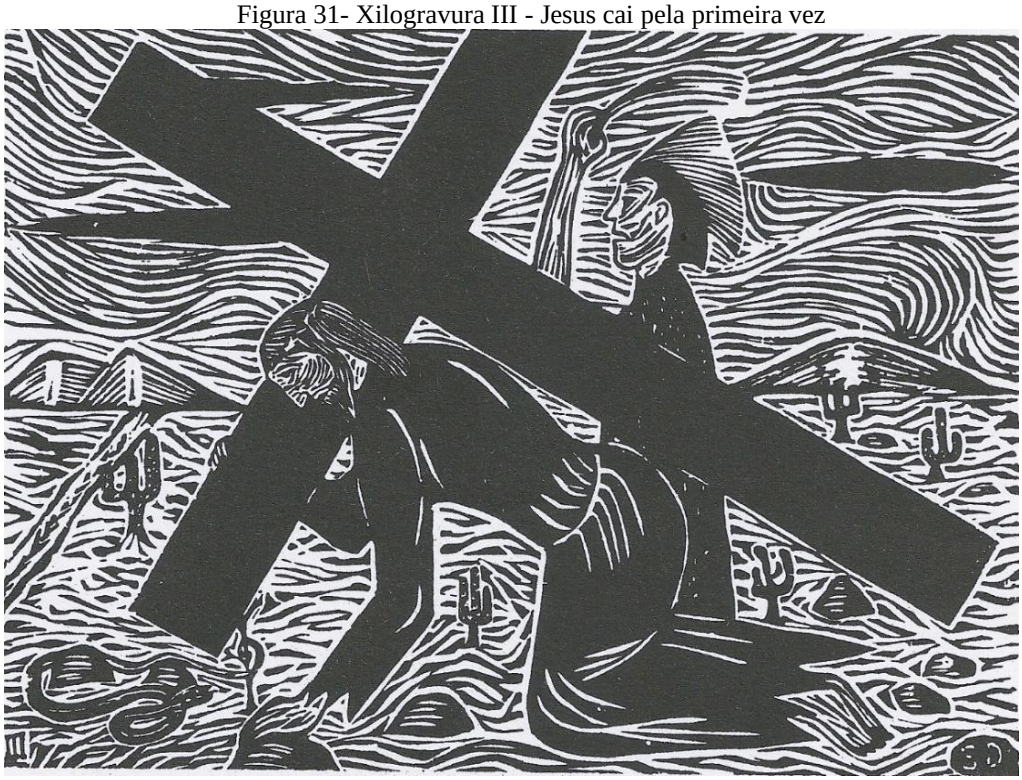
Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Figura 30 Xilogravura II - Jesus carrega a cruz



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Figura 31- Xilogravura III - Jesus cai pela primeira vez



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

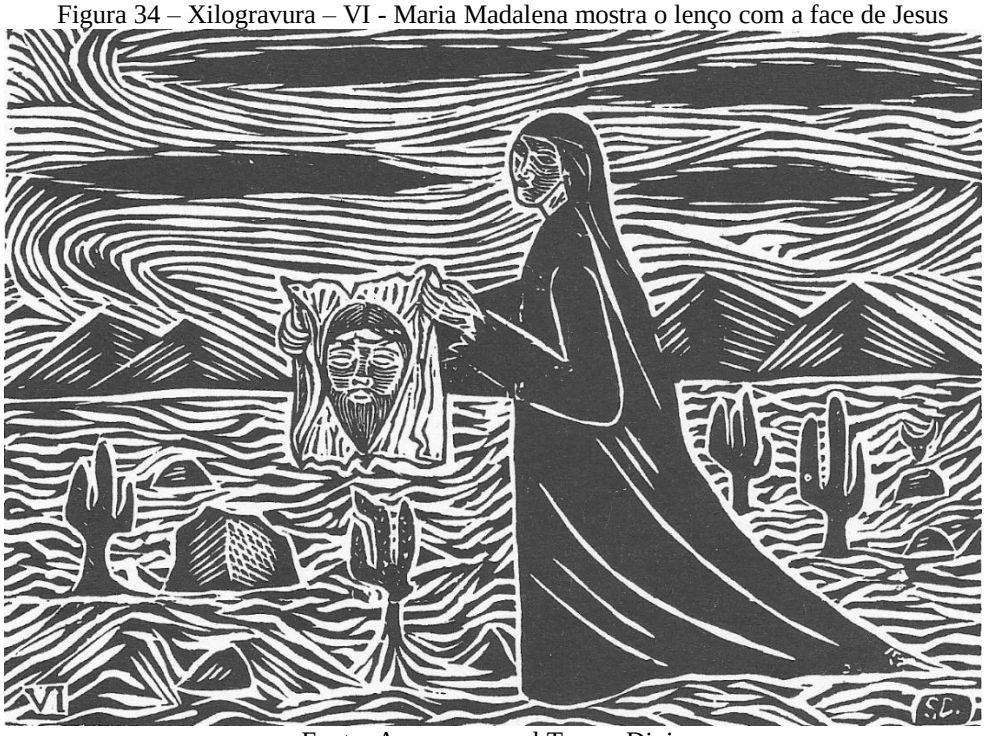
Figura 32 – Xilogravura IV - Maria Madalena enxuga o rosto de Jesus

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Figura 33- Xilogravura V- Simão ajuda a levar a cruz

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Figura 34 – Xilogravura – VI - Maria Madalena mostra o lenço com a face de Jesus



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

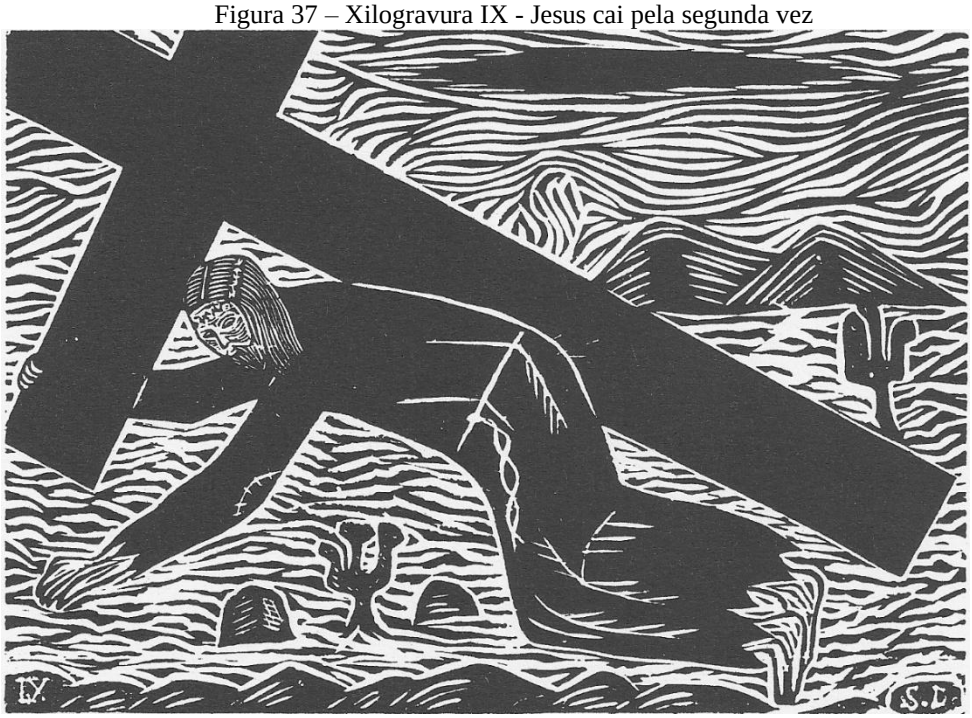
Figura 35 – Xilogravura VII - Jesus cansou

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Figura 36 – Xilogravura VIII - Jesus e as mulheres

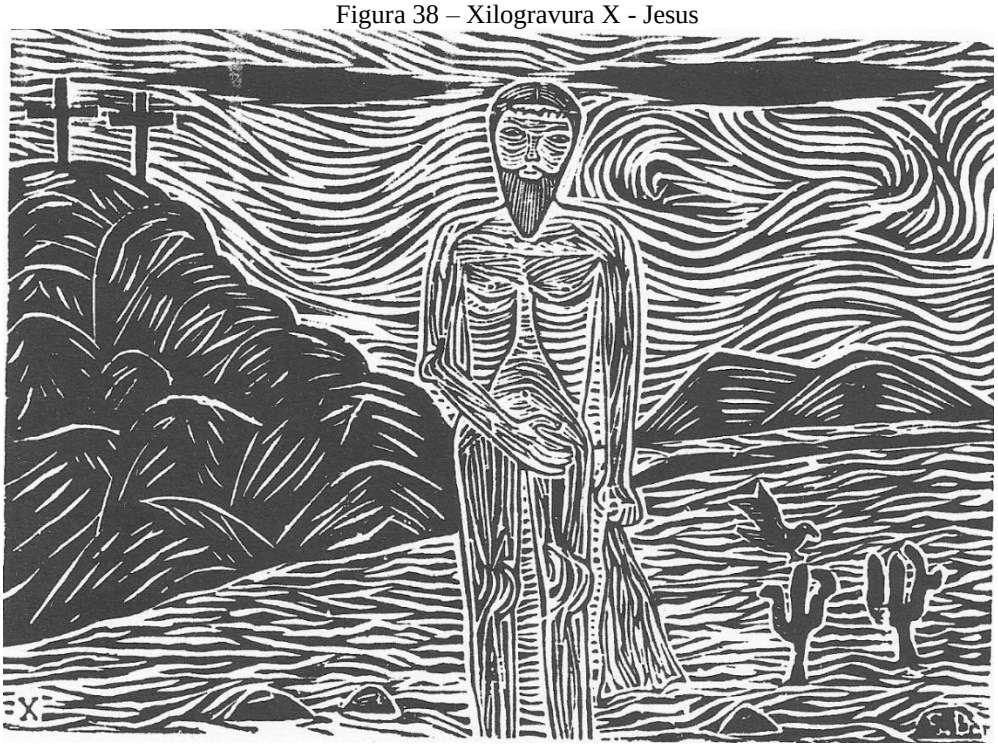
Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Figura 37 – Xilogravura IX - Jesus cai pela segunda vez



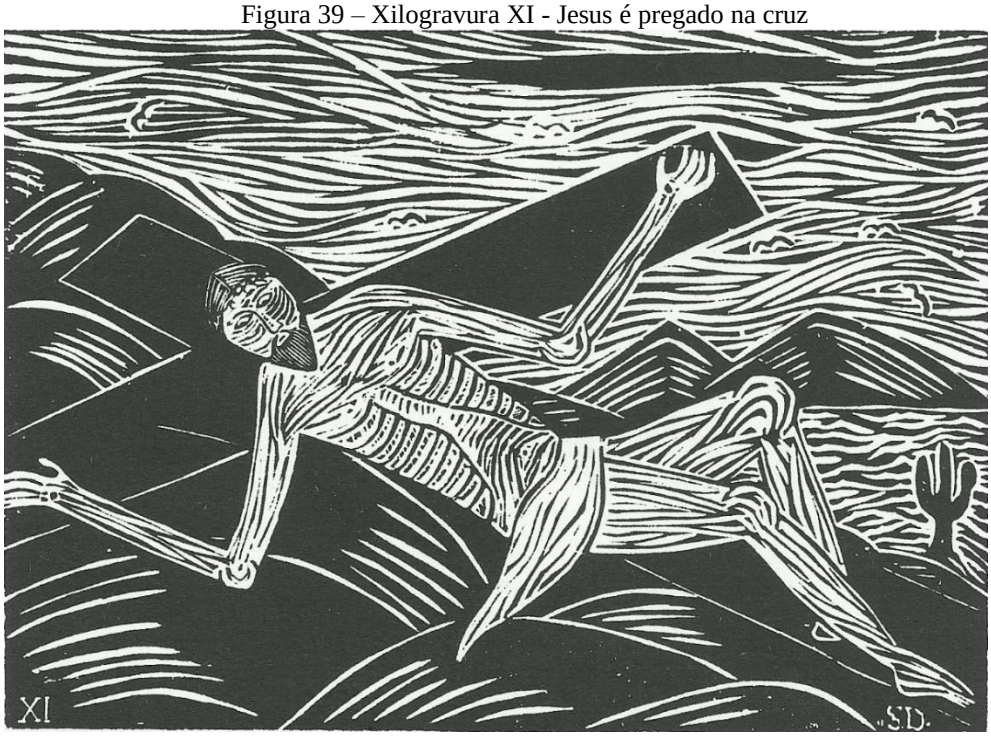
Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Figura 38 – Xilogravura X - Jesus



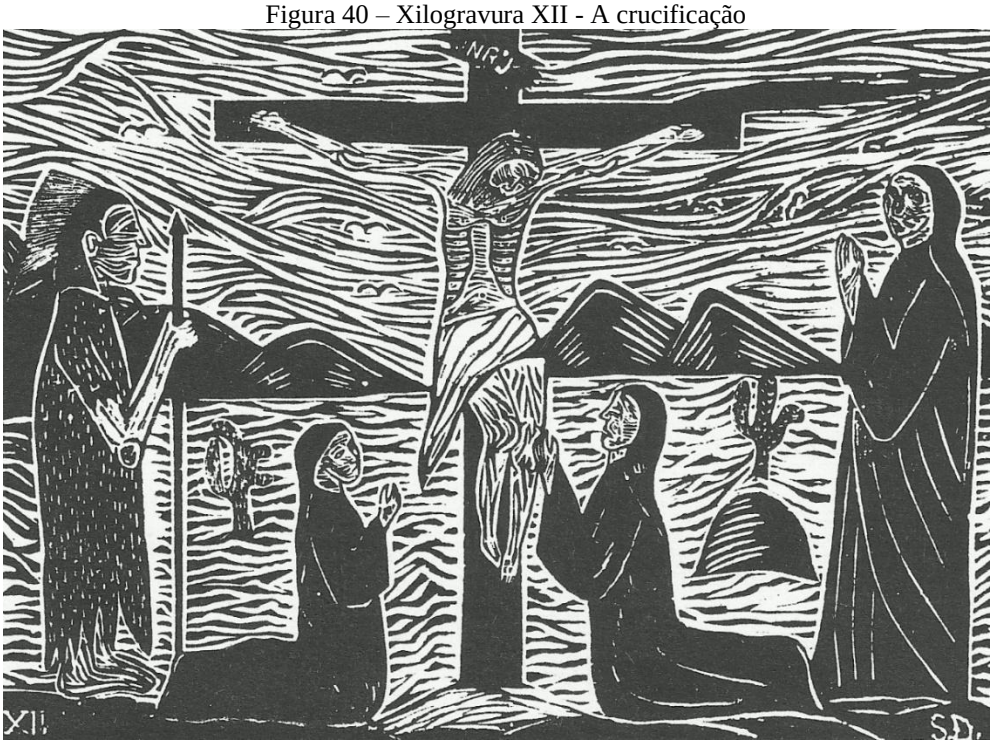
Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Figura 39 – Xilogravura XI - Jesus é pregado na cruz



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

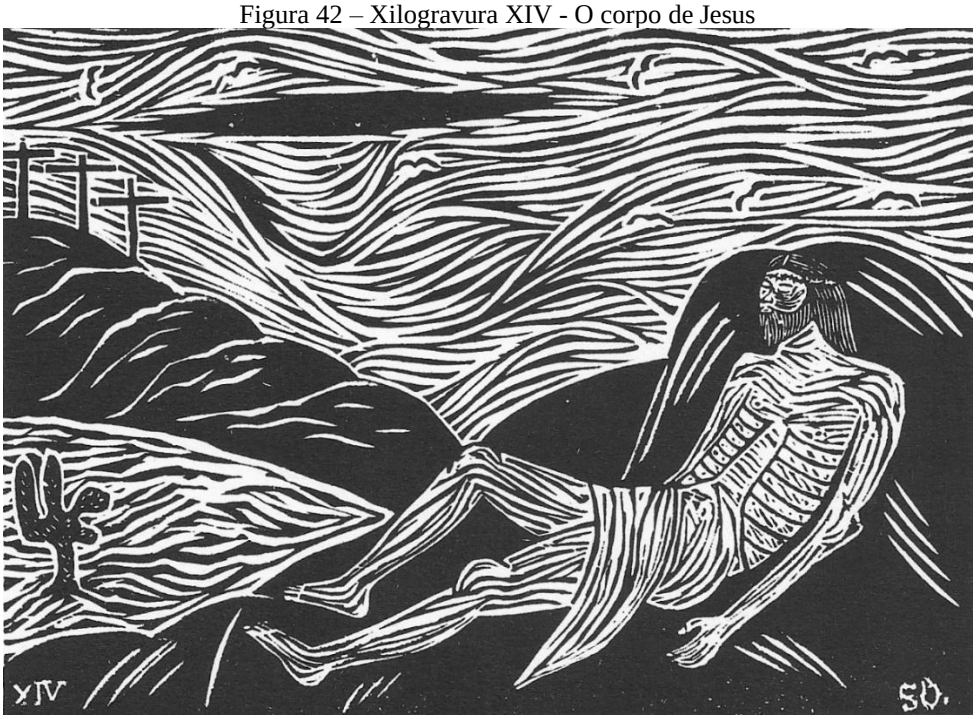
Figura 40 – Xilogravura XII - A crucificação



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Figura 41 – Xilogravura XIII - Jesus é retirado da cruz

Figura 42 – Xilogravura XIV - O corpo de Jesus



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz

Sobre as xilogravuras Stênio assevera que: “a história às vezes precisa de uma adaptação para ser melhor sentida” (1973). Tomando como referência as xilogravuras da *Via Sacra*, de que maneira Stênio Diniz adaptou a História?

Primeiro, gravando um novo roteiro para Cristo. Para compor as gravuras do álbum, Stênio teve autonomia para usar a sua imaginação, criatividade e habilidades. Na obra *As*

Crostas do Sol (1995), Roberto Grèlier afirma que em sua *Via Sacra*, Stênio Diniz reescreveu um roteiro para o Cristo nordestino: "é nessa terra de fim de mundo, esquecida dos Deuses, nesse deserto do castigo e da expiação quotidiana, é no sertão que Cristo vai cair três vezes. (GRÈLIER, 1995, p. 141).

Segundo, aproximando duas temporalidades distintas. Identificamos na *Via Sacra* de Stênio Diniz uma aproximação com elementos de narrativas judaico-cristãs. As figuras do sertão, de carcaças, cobras, cactos, cascalhos, pedras e trapos dividem a cena com personagens de outra temporalidade histórica como: soldados e autoridades romanas, mulheres judias e o próprio Cristo.

As personagens e os elementos que compõe a *Via Sacra* de Stênio Diniz pertencem simultaneamente a dois estratos de tempos: o passado e presente. Como nos lembra Koselleck,

> existem tempos históricos que transcendem a experiências de indivíduos e de gerações (...) experiências que já estavam disponíveis antes das gerações contemporâneas e que provavelmente continuaram a atuar depois do desaparecimento delas (KOSELLECK, 2014, p.24).

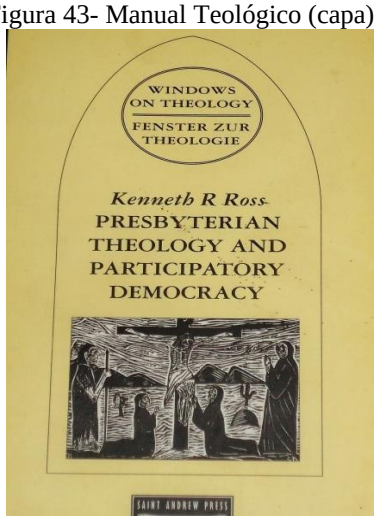
A transcendência na qual trata Koselleck não está relacionada ao "além", mas no sentido da permanência de experiências geracionais. Ao se produzirem assumem aspectos de continuidade. No caso da *Via Sacra nordestina* o passado se apresenta por meio da permanência da religião judaico/cristão e o presente através das memórias da seca. O cristianismo é uma experiência de longa duração que ultrapassou gerações sendo constantemente ressignificada. As atitudes religiosas são exemplos e se estendem além das gerações.

A sacralidade da *Via Sacra* foi acrescentada novos significados, o que Huberman denomina de *sobrevivências*. Para adaptar a história em sua temporalidade, Stênio acionou o passado e por meio das xilogravuras o tempo migrou para dar sentido no presente.

De que forma outros sujeitos adaptaram a História?

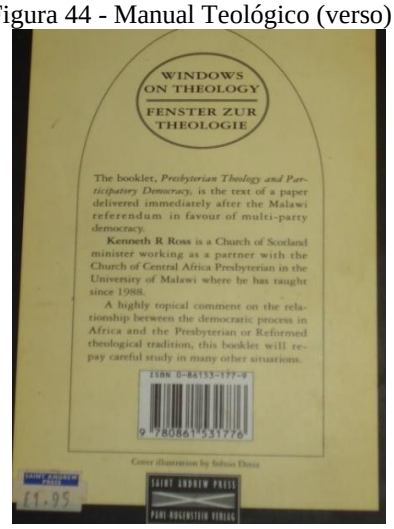
Em 1988, quinze anos após a produção do álbum, durante a estadia de Stênio na Alemanha, o Seminário de Teologia Presbiteriano na Inglaterra tomou conhecimento do trabalho do artista e resolveu adquirir a XII gravura do álbum *Via Sacra*, a fim de ilustrar o manual de apresentação do evento. A imagem foi utilizada para compor a capa de um manual intitulado "Teologia Presbiteriana e a democracia participativa na África", um evento realizado pela Igreja Presbiteriana na África. Os direitos autorais pelos usos da imagem, foram pagos ao artista em libras esterlina, moeda vigente à época na Inglaterra. Abaixo, a capa e o verso do manual.

Figura 43- Manual Teológico (capa)



Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1988

Figura 44 - Manual Teológico (verso)



Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1988

Salientamos que as imagens, embora tenham sido retratadas anteriormente numa publicação[130], retornam nessa abordagem apresentando novos encadeamentos. O primeiro diz respeito ao deslocamento da imagem no tempo. É apontada uma mudança de sentido na perspectiva inicial da xilogravura.

Ocorre que, no processo migratório, a imagem é atravessada por outras temporalidades e memórias que lhes darão novos sentidos.

Embora o manual esteja relacionado a assuntos religiosos, a imagem da crucificação perde sua sacralidade inicial e cede espaço à ilustração, ainda que se trate de um manual religioso. Compreendemos, pois, que a cada mudança temporal a imagem recebe novo significado e sentido histórico. O segundo trata-se da difusão e do impacto causado pelas xilogravuras de Stênio Diniz, num lugar de visibilidade como a Alemanha, reverberando também para outros países da Europa, como a Inglaterra.

As mostras[131], apresentações e oficinas, assim como a comercialização das obras de Stênio Diniz, especificamente na Alemanha, vinham ocorrendo desde 1985 quando da sua primeira viagem ao país. De acordo com as anotações catalogadas do seu arquivo pessoal, entre 1985 e 1989 foram realizadas aproximadamente vinte e sete exposições em cidades[132] distintas

130 DINIZ, Tereza Cândida Alves. Via Sacra Nordestina – representações do sagrado na xilogravura de Stênio Diniz. Colóquio Internacional "Viva Cordel". Poitiers/França, 2014. Consultar site: http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/escritural/escritural10/escritural_10_sitio/pages/15_diniz.html.

131 A participação do artista em eventos na Alemanha as vezes aparece inconclusiva, como foi o caso de sua presença em exposições simultâneas no Brasil em 1987 e no mesmo ano na Alemanha. Algumas cronologias localizamos através dos catálogos, esses por sua vez apontam que os eventos ocorreram em meses distintos.

132 As cidades e regiões onde ocorreram as mostras e exposições: Köln (Colônia), Gummersbach, Erlangen, Wipperfürth, na capital Berlin, Bamberg, München (Munique), Düren, Bekum, Nürnberg (Nuremberg), Mettingen, Ochtrup, Alterburg, Ladbergen, Ahaus e Bielefeld.

na Alemanha. Outros eventos ocorreram na década de 1990, e permanecem até o presente, quando ele é convidado para ir à Alemanha. Salientamos, porém, que alguns desses eventos ocorreram em instituições religiosas, dentre as quais a Administração Provincial da Missão Franciscana (Provinz – Missionsverwaltung der Franzinskaner – Wer). O engajamento do artista associado à sua participação rendeu ao trabalho do artista relevante visibilidade.

3.2 OS MAGOS DA GRAVURA: STÊNIO DINIZ E ABRAÃO BATISTA

Em Juazeiro do Norte, uma das primeiras parcerias artísticas foi firmada com o conterrâneo poeta e xilógrafo Abraão Bezerra Batista[133], ambos criaram a *1ª Bienal de Artes do Cariri* em dezembro de 1973. Como memória do evento, Stênio possui em seu acervo uma única fotografia.

133 Abraão Bezerra Batista (1935-). Poeta, xilógrafo e gravador Juazeirense. Formou-se em Farmacêutico Bioquímico pela Universidade Federal do Ceará, vindo posteriormente a exercer o magistério no ensino público e privado e, posteriormente, no ensino superior junto à Universidade Regional do Cariri (URCA). Abraão Batista tem como marco inicial de seus trabalhos o ano de 1968, quando ocorreu o episódio do Papa da época caçar 44 santos católicos. Aproveitou-se do fato e tomou como mote para escrever "*A entrevista de um jornalista de Juazeiro do Norte com os 44 santos caçados*". Herdeiro dos grandes cordelistas e do Mestre Noza, mestre maior do artesanato Juazeirense, com seu espírito empreendedor funda o Centro de Cultura Mestre Noza e a Associação dos Artesãos do Padre Cícero, com o objetivo de congregar os artesãos de Juazeiro contribuindo para a organização e valorização da atividade de artesanato na cidade. Sobre o poeta ver: https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/12/03/poeta-abraao-batista-sintese-biografica/ Acesso em: 06/01/2022.

Figura 45 - Fotografia 1ª Bienal das Artes de Juazeiro

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz

A fotografia retrata a imagem de Stênio Diniz apontando umas fitas. Ao seu lado um homem barbudo e franzino (não identificado), segura um cajado na mão esquerda, seguindo as instruções do artista. A fotografia se refere a abertura da 1ª Bienal das Artes de Juazeiro que ocorreu em 1973, diferentemente da informação descrita abaixo da fotografia: “ancião descerra a inauguração (1975)”.

O contexto em torno dessa fotografia é cercado por polêmica. Stênio Diniz afirma que a forma de mostrar a negligência das autoridades foi convidando um “mendigo” para realizar a inauguração da Bienal. Em lugar das autoridades políticas, o mendigo assumiu o papel, contrastando com o descaso oficial. Apesar do ocorrido, a Bienal foi um sucesso. Essa imagem captura um momento icônico que desafiou as normas deixando a marca subversiva do artista no evento.

O objetivo inicial da Bienal era promover e dar visibilidade às artes da região. Segundo Stênio, a intencionalidade era:

> Mostrar o panorama da arte de que era feita aqui não tinha nenhum local de amostragem, ninguém poderia dizer: a arte de Juazeiro é isso, não se sabia o peso que era e somente com uma exposição na envergadura de uma bienal porque congregaria todo tipo de arte, pintura, gravura, desenho, escultura, artesanato em geral, poesia, com esse pensamento, e assim foi feito (...) com um esforço muito grande, muito grande, muito grande (Entrevista realizada em 16/03/2020).

A Bienal em Juazeiro do Norte respondia a três necessidades: visibilizar a produção da cidade, apresentar os artesãos e criar espaços de comercialização dos produtos fabricados na região. O empreendimento para que ocorresse a bienal foi um desafio e os envolvidos estavam cientes que teriam de burlar as dificuldades iniciais se quisessem a realização do evento, associadas à escassez de verbas, a questões de natureza política e à falta de experiência do artista em lidar com um evento dessa proporção.

Havia, por parte de Stênio Diniz, certa insegurança pelo fato de "nunca ter feito uma exposição coletiva" (Entrevista realizada em 16/03/2020). O empecilho logo foi superado, já que resolvera dividir a ideia com seu amigo e parceiro das artes, Abraão Batista. Stênio lembra que a tomada de decisão ocorreu no cotidiano, entre o trabalho e um momento de lazer, numa mesa de bar "bebendo uma cachacinha com Abraão, a gente bebia, me veio a ideia de fazer uma bienal aqui em Juazeiro do Norte" (Entrevista cedida em 16/03/2020).

Embora Stênio tome para si a autoria da Bienal, a coordenação geral da mesma ficou ao encargo do "poeta Abraão Batista e como secretário o também poeta e gravador Stênio Diniz" (CARVALHO, 2014, p. 151). Consideramos que a participação de Abraão Batista foi imprescindível para a realização da Bienal, haja vista que o poeta possuía experiência e maturidade, o que trouxe ao artista confiança em enfrentar o desafio.

Stênio acreditava haver um diferencial artístico na produção de Juazeiro do Norte, que se distinguia de outros lugares. Entretanto, estudiosos desses artefatos apontam que a produção da década de 1970 em Juazeiro foi marcada pela "articulação entre a produção de objetos com fins utilitários e aqueles com feição exclusivamente estética" (MELO, 2009, p. 8). Essa relação confundiu-se ao longo do tempo com os saberes entre arte e artesanato[134]. Nos

134 Em torno dos objetos e práticas conceituados como *popular*, se produz uma série de resultados. Para Canclini, arte e artesanato estão relacionados a processos socioculturais e não apenas a "questão estética" (...) o que chamamos de arte não é apenas aquilo que culmina no objeto.

Segundo Melo, no próprio Relatório do Projeto Piloto de Apoio ao Artesão, elaborado pela FUNARTE, aos termos "arte" e "artesão" são atribuídos os mesmos significados (MELO, 2009, p.8). Ressaltamos, porém, que tais objetos "ora ganham status de "obra de arte", dependendo das relações que se estabelecem no mercado. Relações nas quais

discursos dos artesãos, embora opostos, arte e artesanato parecem possuir as mesmas definições, tanto que "essa nomeação do artesanato como uma arte está presente na fala dos próprios indivíduos que exercem este ofício" (MELO, 2009, p. 8). Para o artesão, o mestre seria aquele que domina a técnica e produz com perfeição o objeto artístico, independente da produção. Esse é reconhecido como artista pelo grupo, embora a arte fosse a mesma. Os artefatos produzidos por esses indivíduos (esculturas, cordéis, xilogravuras, tapeçarias, bonecas de pano, cerâmicas e outros objetos nominados como populares) estão relacionados com a sobrevivência desses indivíduos, assim como ao potencial artístico da Região.

A Bienal, portanto, seria uma oportunidade de demonstrar a potencialidade dos idealizadores e do lugar, não por meio de grandes obras, mas através do que Garcia Canclini intitulou de "sentido da arte", (...) "um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual" (...) um lugar apropriado para compreender as classificações segundo as quais se organiza o social" (CANCLINI, 2008, p. 246). A logística da Bienal envolveu a participação efetiva dos artistas de diversas áreas e de setores da sociedade. Além do artesanato local, xilogravuras, esculturas, macramê, crochê, cerâmica, tapeçarias etc., foram realizadas apresentações musicais e teatrais.

Além da gravura, Stênio começou a desenvolver outras habilidades: escrevia peças de teatro e compunha algumas músicas. Na I Bienal de Juazeiro, o artista se apresentou com o "Grupo Matulão"[135], tocando e interpretando canções e danças. O quarteto era formado por Stênio Diniz, Luiz Fidelis, Eduardo e Walmir Paiva. Até o término da tese não identificamos nenhum registro fotográfico de apresentação do grupo na Bienal de 1973.

Posteriormente o mesmo grupo se apresentou no I Festival Regional da Canção do Cariri, realizado entre os dias 21 e 24 de outubro de 1976 na Quadra do Bicentenário do Crato. O evento foi publicado em nota no *Jornal O Estado do Cariri* em 03/08/1976.

As duas fotografias abaixo fazem parte do *arquivo de memórias* do artista e retratam algumas dessas performances. Segundo informação de Ivete companheira de Stênio, o grupo se apresentou com a mesma indumentária que se apresentou em 1973, vestido apenas da cintura para baixo, ao som de dois violões, um triângulo e um agogô tocado por Stênio.

---

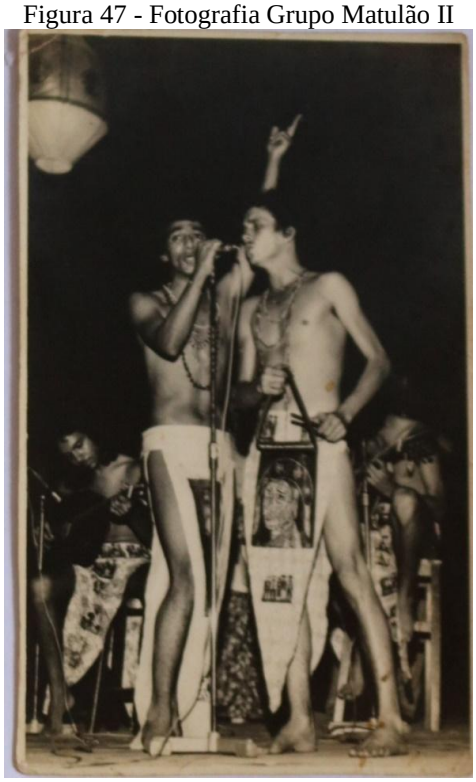
a sociedade, se algumas vezes reconhece esses autores como "artistas", frequentemente os ignora e os relega ao conjunto anônimo do "artesanato" (PORTO ALEGRE, 2000, p. 50).

135 *Matulão* é uma espécie de saco onde os retirantes nordestinos carregavam provisões e pertences. Diz-se também do sujeito de corpo robusto e de postura ou comportamento bruto. Sinônimo: Matolão. Ver site: https://www.dicionarioinformal.com.br/. Acesso em: 11/10/2021.

Figura 46 - Fotografia Grupo Matulão I

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz

Figura 47 - Fotografia Grupo Matulão II



Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz

Os vestígios de identificação da fotografia, foram deixados nas vestes inferiores de alguns integrantes, uma espécie de saia longa e pontiaguda com uma gravura de um cangaceiro estampada no tecido. O nome do grupo "Matulão", fazia alusão à música *Pau de Arara*[136] do cantor pernambucano Luiz Gonzaga

136 A canção é de autoria de Venâncio, Corumbá e José Palmeira, cantores da música sertanejo. Foi gravada em 1952, disco de 78 RPM e regravada pelo cantor Fagner em 1973. Abaixo duas estrofes: *Quando eu vim do sertão seu moço, do meu Bodocó/A malota era um saco e o cadeado era um nó, Só trazia a coragem e a cara/Viajando num pau-de-arara/Eu penei, mas aqui cheguei/Trouxe um triângulo, no matolão/Trouxe um gonguê, no*

A I Bienal das Artes de 1973 e a parceria com Abraão Batista foi um sucesso, resultando na consolidação do evento e na promessa de futuras bienais em Juazeiro do Norte. Entre 1975 e 1977, ocorreram mais duas versões do referido evento.

Ocorre que na Bienal de 1975, por divergências políticas entre a Abraão Batista e a família Bezerra, a parceria profissional entre Abraão Batista com Stênio foi encerrada. Stênio lembra que na época Abraão Batista:

> Era crítico ferrenho dos Bezerra, então ele falava como sendo o diabo, assim, era muita crítica, aí é claro, que se eu fizesse um ofício para o Governador dizendo que eu e Abraão Batista estávamos pedindo apoio, o apoio do Governo não viria de jeito nenhum, porque ninguém apoia inimigo, eles eram inimigos entre si, eu procurei o Abraão, fui até a casa dele, falei para Abraão (...) pedi a ele, para que ele se isentasse de assinar o ofício requisitando ao Governo do Estado apoio para a Bienal, porque eu sabia que se ele assinasse, seria prejudicado o evento, não teria condição, aí o Abraão falou: "bem, assim sendo, eu fico fora" eu disse "não, você participa como artista, num precisa assinar o recibo, não, o ofício", porque eu deveria assinar, o Presidente da Bienal e o Secretário ou o Vice-Presidente, no caso ele, eu pedi só pra não constar a assinatura dele e ele ficar anônimo, sem ...
> (...) eu pedi a ele pra que não assinasse, só pra ele ficar ciente porque eu não ia mandar uma coisa, já que ele fez a primeira comigo, eu fazer debaixo dos panos como se diz, eu disse " Abraão tu fica anônimo, se eu botar teu nome não vem apoio do Governo do Estado, já era" aí ele, acho que ficou chateado, ou não entendeu, ai disse "então pronto, então eu fico fora, nem anônimo, nem nada, porque se eu tiver dentro tem que tá meu nome como idealizador também, produtor da bienal", eu digo "então..." (Entrevista realizada em 16/03/2020).

Stênio assevera que desconhecia o porquê das divergências existente entre Abraão e os Bezerra de Menezes, mas compreendia que não se tratava de algo recente, os conflitos eram antigos:

> o Abraão nunca esclareceu pra mim, mas todo fato que... qualquer brechinha que tivesse com os Bezerra ele fazia um cordel, fazia um panfleto, então ele tinha uma briga muito grande, eu acho que nem tinha, ele tem, assim os dois eram maior inimigo dos Bezerra dentro de Juazeiro era Abraão, aí assim fiz, mandei o ofício para o Governo do Estado, pedindo o apoio de transporte, aí eles lá, porque era uma coisa muito segura, severa, pediu pra eu mandar para eles o nome de cada participante do evento, então se eu botasse o nome de Abraão então já tava complicado (Entrevista realizada em 16/03/2020).

Durante as pesquisas de mestrado entrevistei Abraão Batista. O xilógrafo esclarece em tom de desabafo a relação conflituosa com a família Bezerra:

> ah como eu sofri minha filha, na política e só não me abateram porque meu anjo da guarda não permitiu, entendeu, enfrentei aqui os Bezerra, os três

matolão/Trouxe um zambuba dentro do matolão/Xóte, maracatu e baião/Tudo isso eu trouxe no meu matolão. Sobre a música ver site: lentescangaceiras.blospot.com. Acesso em: 28/09/2021.

> coronéis, Adauto, Humberto, Orlando e mais outro coronel (...) Leandro que era o mais velho (...) mas hoje não vamos mais nem falar nisso porque tá perdoado, se eles tiverem ido para o céu, podem ir na minha frente porque quando Deus permitir eu vou chegando lá, mas que realmente o negócio fedeu a chifre queimado viu, uma delas, ele, Humberto me acusou de *comunista* eu era professor do Moreira de Sousa e de outros colégios, Barbalha, Crato e Juazeiro e simplesmente os militares, Humberto que assinou porque era vice governador e o governador na época foi a Brasília e ele foi o governador interino e no dia 17 de fevereiro assumiu pela manhã a tarde estava rescindindo meu contrato, mas isso é outra história, se eu fosse *comunista* hoje eu era só ossada e pó, mas eu nunca fui, nem serei, tenho meu temperamento e a minha educação familiar é uma educação virada para o criador, para minha família, as pessoas que eu amo (...)ser *comunista* é uma das coisas básicas que eu rejeito. *Comunista* é o Estado, o Estado é o tijolo, o Estado somos nós como diz o francês, Foi Napoleão que disse, acho que foi ele mesmo que disse "O Estado sou Eu" (Entrevista realizada em 02/01/2017).

Abraão Batista era de uma família tradicionalmente católica, na época ser acusado de comunista era um insulto imperdoável. O assunto, porém, era mais complexo. O agravamento do conflito convergia para questões políticas. Abraão esclarece que:

> na época eu fui presidente do MDB sabia? Castelo Branco e Médici eu era presidente do diretório é muita ousadia né? Muita ousadia e não tinha dinheiro para enfrentar, num tinha músculos.
>
> Era MDB, mas quando eu senti que o MDB e depois o PMDB estava se corrompendo, ai eu me afastei aí eu me afastei , porque eu sonhava com um país honesto, um país voltado para o povo, para os pequeninos, para as crianças, para os velhos, para os casais, para o povo, mas eu vi, mas não precisa ser socialista nem comunista, nem capitalista , basta você ter vergonha na cara, basta você ter consigo Jesus, o resto vem por agrado (Entrevista realizada em 02/01/2017).

3.2.1 Poesias e transgressão: Stênio Diniz e Oswald Barroso

Em 1976, de passagem pela orla de Fortaleza, Oswald Barroso avistou vários caminhões paus-de-arara, eram os romeiros do Padre Cícero com seus chapéus de palhas e suas longas indumentárias a caminho de Juazeiro do Norte. A beleza da cena, foi registrada em seu livro de memórias "*Sonho Azul*"[137] (Livro no prelo), onde o autor escreveu sobre sua chegada

137 "*Sonho Azul*" (livro no prelo, ainda não publicado). Cedido gentilmente pelo autor à título de pesquisa, constitui-se num livro de memórias, cujo autor Oswald Barroso, usando o pseudônimo de Raimundo Flor, narra sua vida, trajetória intelectual e política. O título faz alusão ao trem de cor azul que fazia o percurso da capital Fortaleza para algumas cidades do interior, dentre as quais Cedro, Iguatu, Crato, Juazeiro do Norte. *Sonho Azul* e a obra *Romeiros*, foram nossas fontes para o tópico que trata sobre sua chegada e vivências em Juazeiro do Norte. Em entrevista, o autor nos autorizou citar as informações constantes no texto. Embora algumas informações não estejam datadas.

à Juazeiro, sua vida afetiva, intelectual e sua prisão[138] em decorrência da sua militância política. A ida à Juazeiro sinalizou não somente a curiosidade, mas o desejo pela liberdade de expressão[139], sentimento que afetou jovens, artistas e poetas que buscavam fugir da censura vigente à época. A esse restrito público da capital, Juazeiro foi um lugar de possibilidades. O poeta não estava sozinho, trouxera na bagagem para compartilhar os sonhos com os mesmos amigos que o acolheram após a prisão: André Espínola, Jorge Henrique Cartaxo, Caio Sílvio, André Espínola e Carlos Lázaro (Sonho Azul, p.7).

Na cidade, o primeiro contato de Barroso se deu na Casa Paroquial com o vigário Padre Murilo da Sá Barreto. Para as impressões dos cordéis, o religioso indicou que procurasse Stênio Diniz na Tipografia São Francisco, foi nesse período que os dois se conheceram.

Na época, a tipografia estava sob a gestão de Dona Maria de Jesus, mãe de Stênio. Barroso lembra que foi apresentado ao artista, um "jovem cabeludo" que "leu os poemas e se entusiasmou" e num ímpeto disse: "eu faço as capas" (Sonho Azul, p. 8). Barroso e os amigos acreditavam que em Juazeiro, diferentemente da capital, teriam a oportunidade de imprimir suas poesias, até então, consideradas subversivas na capital. Na cidade, aparentemente não havia censura, embora, pelo teor crítico dos cordéis, eles poderiam sofrer represálias futuras, mesmo assim, arriscaram em procurar a tipografia e os folhetos foram impressos.

Em entrevista, Stênio lembra de dois folhetos: o primeiro, intitulado *Lamarca*[140], de autoria desconhecida e o segundo, denominado *URUBU*[141], creditado a Oswald Barroso. Barroso, porém, assinala a existência de dois folhetos de sua autoria, *Urubu* e *Mercado*, mas desconhece a existência do suposto folheto "Lamarca", lembra também que nesse período foi publicado o cordel "*Cidade*" do poeta Adriano Espíndola, com capa de Stênio" (Entrevista concedida em 29/09/2021). Abaixo o folheto *Urubu*, cuja capa em xilogravura possui a assinatura de Stênio.

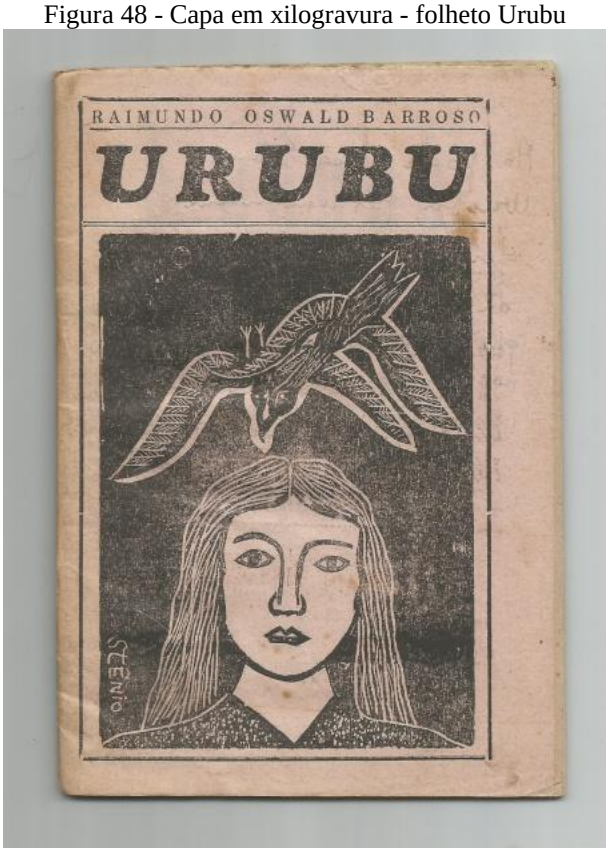
138 Barroso, conta que a viagem ao Juazeiro, ocorreu após passar (17 meses), um ano e cinco meses detido no DOI-CODI no Recife/PE. Foi nesse período que retomou a publicação de poesias com os folhetos *Urubu* e *Mercado*.

139 Em 1969, Barroso escreveu *Jupiara*, um romance sobre a vida de um camponês. O folheto e outros impressos do escritor foram apreendidos pela Polícia Federal. (Sonho Azul, p. 19).

140 Até o presente desta tese, não localizamos nenhum cordel com o título de Lamarca, nem nos acervos ou com particulares, com exceção do cordel URUBU disponível no MIS/Ceará.

141 Os poemas publicados em Urubu foram republicados no livro PERIFERIA - Poemas e Canções, de 1985.

Figura 48 - Capa em xilogravura - folheto Urubu



Fonte: MIS/CE, 1976

A xilogravura apresenta uma ave e uma mulher, subtende-se que a ave seja o Urubu, e este esteja quase pousando da cabeça da mulher para se alimentar. Por sua vez, a mulher parece indiferente e letárgica em relação à ação da ave.

O livreto possui poesias separadas e não uma só narrativa em cordel. Descrito por seu autor nas seguintes estrofes:

> Abutre de mau agouro/que o fim do mundo anuncia/tua pele murcha é couro/ave noturna no dia./Negro anjo de rapina/ocultas na tua sina/a marca desta porfia.//Maldita ave cigana/sem posse, sem moradia,/de sorte vil e tirana/da morte tu és a cria./Quatro séculos de migalha,/esconde a tua mortalha/ave errante e judia.//Manto espesso de beata/pesado de penitente,/olhar de fogo que mata/e corta a cara da gente./Quem terá a ousadia/de tirar uma alegria/deste teu canto silente?//Teu voo alto e perdido/tua descida de rente/sobre o resto apodrecido/de miséria ou excedente/é martelo agalopado/é punhal frio afiado/é desafio e serpente.//Rasguem teu manto de trevas/sangrem teu peito de rocha/pra ver a força que levas/de labareda e de tocha/por sob a tua carne dura/por sobre esta noite escura/que te mata e te arrocha.//E neste sangue encarnado/mas de textura tão fina/de tinta rala pintado/de toar e anilina/de chama que se consome/de fogo, febre e de fome/de vela de parafina.//Desterrado retirante/mula triste e desgraçada/deserdado infante/donde este coice ou patada/que tiras do sangue fraco?/De que profundo buraco/arrancaste esta semente/desta beleza ferina/deste chão e desta gente/desta flora nordestina;/belo, forte e violento/de faca, seco e sedento/feito ave de rapina?//Esta certeza de pedra/que, feito espinho, já medra/e já me fura a

> retina.//Este clarão que vem negro/do mais profundo degredo/da tua face urubulina (Entrevista concedida em 11/05/2020).

Urubu era um livreto em forma de cordel, que agrupava outros poemas, muitos em estrofes de cantoria. Como toda poesia metafórica, o cordel tinha significado aberto e subjetivo podendo apresentar várias interpretações. Sobre a narrativa, Barroso, assinala sua simpatia com os urubus:

> Quando eu era criança, no muro do quintal de casa sempre aparecia. E eu, sorrateiramente, jogava umas pelancas para eles. A interpretação mais direta da metáfora é a comparação dele com o retirante nordestino e, cearense, em particular. O flagelado que, revoltado, saqueava os armazéns do governo. Sempre torci pelos urubus, simpatizei com eles. Tanto que dei o nome de Urubu não apenas ao meu primeiro livreto de poemas, como ao grupo que formei com outros poetas e artistas (...) e conclui, o livreto poderia ser "lido de forma mais dirigida, como uma comparação entre o urubu e o povo revoltado e revolucionário" (Entrevista concedida em 12/05/2020).

Da capa em xilogravura ao conteúdo, *Urubu* e *Mercado* impressos na Tipografia São Francisco foram sucessos de lançamentos em Fortaleza, sendo citados por dois importantes jornais, *Correio do Ceará* e *Gazeta de Notícias*.

Na matéria *Raimundo Barroso, autor de Cordel*, publicada no Jornal *Correio do Ceará* em 10 de abril de 1976, o poeta José Alcides Pinto, aponta a "expressiva linguagem poética" de Barroso e ratifica seu compromisso com o povo, "pelo fato dele se juntar à literatura de cordel" (Sonho Azul, p. 2-22).

Em "Urubu e o mercado de Raimundo Flor", do Jornal *Gazeta de Notícias*, o filósofo e correspondente Auto Filho elege o trabalho de Oswald Barroso como o "melhor" da sua "geração", atribuindo-lhe valores como "coragem, ousadia, humanismo e a "defesa do homem oprimido" (p. 22). Auto Filho, ressaltou também que ambos os folhetos, foram publicados "não em edição oficial, bem-comportada, mas em folhetim de literatura de cordel", citando Stênio Diniz como ilustrador da capa em xilogravura e "egresso da literatura de cordel" (p. 22).

Ambas as reportagens enaltecem as qualidades literárias de Barroso. A segunda, porém, embora faça alusão à participação de Stênio, não dá ênfase a análise da imagem, uma vez que no período o interesse era pela cultura popular, com destaque para a literatura de cordel. Nas décadas de 1960 e 1970[142] não havia interesse por essas imagens, como fontes de estudos.

142 Um novo tipo de artista, "revolucionário e conseqüente", ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela "arte revolucionária", definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a "ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo", para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe "a consciência de si mesmo". Trabalhando o contato

Antes de se tornarem objetos de investigação, as xilogravuras foram pejorativamente relegadas à condição de artefatos ingênuos. No período, o interesse estava voltado para as manifestações culturais de jovens que se contrapunham aos "padrões sociais das influências estrangeiras na cultura (...) cuja geração buscava liberdade através de ideais contraculturais, políticos e revolucionários" (HOLANDA, 1990).

Esses estudos suscitaram posteriormente o interesse pela xilogravura para capa de cordel, que passou a ser percebida como expressão da cultura popular, potencialmente revolucionária e de resistência, e como consequência desses atributos passou a fazer parte dos interesses dos intelectuais.

Embora já existissem os *álbuns*, parte desses intelectuais se interessaram pelas xilogravuras, a princípio pela capacidade revolucionária do povo. Esses estudiosos, a partir desses artefatos, irão enfatizar a riqueza do povo e se contrapor à arte burguesa. Entretanto, somente na década de 1990 as pesquisas sobre imagens em xilogravura vão se dilatar, adquirindo outros atributos, pensadas como contendo práticas culturais do povo, memórias, imaginação etc.

O fato é que, para o momento histórico, ambos foram ousados, Barroso por escrever um cordel considerado de teor subversivo à época e Stênio porque, embora, as pesquisas não vicejassem o interesse na análise da imagem, expos uma xilogravura que nada tinha de ingênua. Ao contrário, a imagem buscou produzir sentido a linguagem textual do cordel.

Após a primeira viagem de Barroso a Juazeiro do Norte, outras se seguiram ao longo de dez anos e a amizade entre o poeta e o artista permaneceu. Das primeiras impressões de cordéis, surgiram outras parcerias como cartazes e cenários de peças de teatro. Stênio afirma

---

direto com as massas, de onde extraíam seu maior interesse e vigor, encenavam peças em portas de fábricas, favelas e sindicatos; publicavam cadernos de poesia vendidos a preços populares e iniciavam a realização pioneira de filmes autofinanciados. De dezembro de 1961 a dezembro de 1962 o CPC do Rio produziria as peças *Eles não usam black-tie* e *A Vez da Recusa*; o filme *Cinco Vezes Favela*, a coleção Cadernos do Povo e a série Violão de Rua. Promoveria ainda cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia e a UNE-volante, uma excursão que por três meses percorreu todas as capitais do Brasil, para travar contato com bases universitárias, operárias e camponesas. Em 1975, foi criada durante o Governo Geisel a Política Nacional Cultural (PNC) cujo objetivo era destituir das mãos da esquerda o controle da produção cultural impedindo assim que se incentivasse através da cultura a mobilização da sociedade. Os governos militares sempre tiveram grande preocupação com o campo da educação e da cultura, pois estes seriam os principais canais por onde passariam ideologias diversas. Por isso, a PNC, dentre outras iniciativas criadas pela ditadura, tinha a tarefa de garantir os valores culturais tradicionais e permitir que o país assimilasse o que vinha do exterior como forma de inserção no círculo dos países capitalistas desenvolvidos. Sobre os CPCs ler: GARCIA, M. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº47, p. 127-162, 2004. Disponível em: Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN – 1808 -8473 505 Baleia na Rede Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102- 01882004000100006&lng=pt&nrm=iso. e HOLANDA, Heloísa Buarque de. Cultura e participação nos anos 60.

que ilustrou o livro *Almanaque Poético* de uma cidade do interior[143] (1986) e produziu posteriormente o cartaz da peça "Morte e vida Severina", dividindo a produção de um cenário. Segundo Barroso, "o trabalho dos colaboradores tinha em troca alguma remuneração, pequena, por falta de recursos do Grupo" (Entrevista cedida em 30/09/2021).

Na Bienal de 1977 em Juazeiro, a companhia de teatro organizada por Barroso foi convidada por Stênio para uma apresentação teatral, "O Reino da Luminura ou a Maldição da Besta Fera". O grupo apresentou-se na Quadra João Cornélio. A peça teatral de Oswald Barroso foi adaptada e publicada em dois cordéis, pela Tipografia São Francisco. A xilogravura do cartaz do espetáculo é de autoria de Stênio Diniz.

Entretanto, a realização desses eventos é permeada por tensões, embates, estratégias e negociações políticas. Tão importante quanto a participação dos artistas é o engajamento do poder público, político e econômico da cidade, encarregado de fazer a máquina administrativa funcionar. Na ausência da participação desses indivíduos, torna-se quase inviável a realização do evento.

O cerceamento de verbas afetou diretamente a logística da Bienal. Embora a hospedagem tenha ficado ao encargo da prefeitura e o Governo do Estado tenha disponibilizado o ônibus, Stênio afirma que durante o evento faltou comida para os participantes externos, mas lembra que o incidente foi contornado pois providenciou do próprio bolso uma "sopa" para alimentação do grupo.

3.3 UMA COCADA NADA DOCE

No início da década de 1970, numa das viagens à Brasília, Stênio conheceu Irlândia Maria Lima sua primeira esposa, uma jovem brasilense que residia numa das cidades satélites da capital. A princípio o relacionamento foi marcado por desencontros. Stênio recorda que "na época era muito jovem e ficou dividido entre permanecer em Brasília ou retornar à Juazeiro" (Entrevista cedida em 05/02/2020). Decidiu retornar e o namoro acabou. Após alguns anos resolveu rever Irlândia e a antiga paixão reacendeu. O artista lembra que a união somente foi oficializada na década de 1980 e durou cerca de três anos. Ao lado de Stênio, Irlândia viveu o sonho e as intranquilizações, tanto do ponto de vista econômico quanto da natureza inquieta do

143 BARROSO, Oswald. *Almanaque poético de uma cidade do interior*. Nação Cariri Editora, 1982. Sobre a obra e citação de autoria da capa, consultar site: No site http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/ceara/oswald_barroso.html.

artista[144]. A trajetória do casal foi marcada por diversas turbulências e o amor antes intenso não conseguiu sobreviver as intempéries da vida.

Contudo, um fato importante atravessou a vida do casal, a fundação da primeira Cooperativa Artesanal do Cariri – COCADA[145] em 1976. A narrativa introdutória desse tópico destaca a importância social da COCADA para os artesãos de Juazeiro do Norte e a participação de Irlândia na organização da COCADA. Na cooperativa Irlândia exerceu ofícios importantes, ajudava nas vendas de mercadorias dos artesãos e as vezes exercia o papel de mediadora cultural.

A cooperativa fez parte de uma política de valorização do artesanato e contou inicialmente com cerca de "138 associados" (CARVALHO, 2014, p. 160). Foram realizadas diversas reuniões para a criação de um estatuto e teve o apoio de Alacoque Bezerra irmã do governador Adauto Bezerra. A princípio a sede funcionou na Rua São Pedro próximo à praça Padre Cícero, posteriormente foi transferida para o Mercado Central[146]. Na ocasião a COCADA foi contemplada com 18 (dezoito) boxes na "ala central" do novo mercado, um espaço valorizado e disputado por outros comerciantes. A primeira conquista dos cooperados foram os boxes que ficaram sob a responsabilidade da cooperativa. Stênio recorda que a aquisição gerou desavenças com alguns comerciantes e por diversas ocasiões foi procurado para negociar os boxes devido a localização privilegiada.

Na época Juazeiro do Norte estava sob a gestão do interventor capitão Francisco Erivano Cruz[147] nomeado pelo Governador Adauto Bezerra. Após a saída do interventor, assumiu a prefeitura de Juazeiro o médico Ailton Gomes de Alencar, que embora fosse apoiado por Adauto, "teve um conflito com o presidente da COCADA, Stênio Diniz, culminando com a desapropriação de todo o espaço ocupado pela associação" (CARVALHO, 2014, p. 161).

144 O romance é comumente citado em entrevistas e foi descrito brevemente na obra *Romeiros* de Oswald Barroso. O autor destaca de forma breve os percursos vividos pelos dois jovens até o seu término. Sobre o assunto ler (BARROSO, 1989, p.76-80).

145 A COCADA foi criada em 1976 e não em 1980 como cita algumas obras literárias. Sobre a COCADA consultar os livros: BARROSO, Oswald. *Romeiros*. Secretaria de Cultura Turismo e Desporto - URCA, Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará - IOCE, 1989, LIMA, Antônio Aquilino de Macedo; AZEVEDO, Ivanilto Mendes de. *O Artesanato Nordestino*: características e problemática atual, fortaleza, BNB, Etene, 1982 e CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014.

146 Em dezembro de 1974 houve um grande incêndio nas dependências do Mercado Central de Juazeiro. O novo Mercado Central foi reinaugurado em 13/05/1977. informações sobre o incêndio consultar: Batista, Abraão. *Incêndio e destruição do mercado público de Juazeiro do Norte*-Ce. Juazeiro do Norte: Filhas de Jose Bernardo, 1974 e https://www.facebook.com/415651605295540/posts/1171740889686604/ - Juazeiro de Antigamente - Incêndio de grande porte em Juazeiro do Norte.

147 Francisco Erivano Cruz foi nomeado interventor de Juazeiro do Norte de 04/09/1975 – 31/01/1977. O prefeito biônico foi eleito pelo governador Adauto Bezerra. Após a saída de Erivano Cruz, assumiu Ailton Gomes de Alencar de 01/02/1977 – 14/05/1982. Ambos filiados pela ARENA (Aliança Renovadora Nacional).

Segundo Stênio, o conflito resultou em perseguição e fechamento dos boxes da COCADA sem que houvesse nenhuma restituição a associação. O fato causou revolta entre os artesãos, mas não passou disto. Sobre o assunto, Carvalho assevera que o período de ditadura milita era um fator importante a ser considerado, já que por medo de "perseguição e represálias" os associados deixaram de requerer seus direitos legais" (CARVALHO, 2014, p. 167)

A disputa política entre correligionários do prefeito e alguns comerciantes foi acirrada. Carvalho aponta que os "vereadores reivindicavam o espaço para seus correligionários", mas assinala "outras versões": a primeira era que havia artesãos "desmotivados" que "comercializaram o próprio espaço", a situação do artesanato que já era difícil, "agravou" (CARVALHO, 2014, p. 167).

Sobre o assunto, Stênio assevera que "não houve vendas nem sublocação" dos espaços, já que os artesãos eram "fiéis a cooperativa", o que houve foi na época foi a "tomada dos boxes quando o prefeito Ailton Gomes brigou com o governador Adauto Bezerra. Na obra *Romeiro*s (1989), Barroso assinala que:

> os comerciantes pressionaram o prefeito para que o espaço fosse retirado da cooperativa. O Prefeito cedeu prontamente. Os artesãos foram postos no olho da rua para dar lugar a novos comerciantes, não por coincidência apadrinhados do chefe da municipalidade. Dessa data em diante, as iniciativas de Stênio passaram a ser mal-vistas pelos Bezerras, de quem o Prefeito era correligionários. Até porque a família de José Bernardo, tradicionalmente, era partidária dos Sampaios[148], rivais dos Bezerra (BARROSO, 1989, p. 77).

A citação de Barroso aponta um dado novo, o fato da família de José Bernardo "tradicionalmente" apoiar um outro político da cidade o médico José Mauro Castelo Branco Sampaio (1927-2015), na época adversário político dos Bezerra de Menezes. Stênio rebate parte da citação e assevera que sempre foi apoiado pelos Bezerras, principalmente por dona Alacoque Bezerra por quem recebeu apoio e mantinha imenso carinho.

Ressaltamos, porém, que Stênio pertencia a uma família de comerciantes, nesse sentido, negociar, manter e desfazer acordos com os governos municipais era uma questão de sobrevivência para ele e para os artesãos da COCADA. Stênio transitava nessas fronteiras, em épocas distintas buscou apoio de frentes políticas contrárias à sua família e manteve durante um período considerável uma boa relação e o apoio da família Bezerra de Menezes. Como citado

148 José Mauro Castelo Branco Sampaio (1927-2015) – Médico e político, foi prefeito da cidade de Juazeiro do Norte/CE por dois mandatos de: 1967 - 1970 e 1996 - 2000. https://www.camara.leg.br/deputados/133908/biografia.

anteriormente, a própria tipografia de José Bernardes sobrevivia da produção e venda de cordéis, inclusive da produção de cordéis de cunho político em período de eleições municipais.

3.3.1 Os usos políticos da associação

A inauguração da COCADA transcorreu as vésperas das eleições municipais. A solenidade de inauguração contou com a presença do governador, autoridades, comerciantes, artesãos e comunidade. Entre discursos e palmas calorosas, o artista foi indagado se "gostaria de dizer algumas palavras?"

> Ai eu disse: *uma morbidez de um semblante desfigurado, entra em cena mais uma vez o artesão, sempre numa utópica imaginação que bons dias virão*. Quando eu disse isso só ouvia as pessoas chiiiiiiiii, (...) o governador não gostou muito. (Entrevista cedida em 05/02/2020).

Stênio lembra que os semblantes de alguns mudaram, um discreto constrangimento seguido de um silêncio pausado inundou o ambiente festivo e a resposta do governador foi imediata: "daí sabe o que ele fez? Bota uma gerente na cooperativa pra Stênio não ficar só (Entrevista cedida em 05/02/2020). Por um tempo, o artista que dividir a gerência da associação com uma jovem por nome de *Santanery*[149], uma "queridinha no tempo de MOBRAL" e amiga da família Bezerra. A divisão da gerência não prosperou. Stênio recorda que posteriormente, *Santanery* foi morar no Recife e a COCADA ficou novamente sob a sua gestão.

Sobre o evento, destacamos quatro fotografias: a primeira referente a inauguração da COCADA em 1976, na ocasião houve a solenidade de posse de Stênio Diniz como presidente. A esquerda o Erivano Cruz, ao centro Adauto Bezerra e Stênio Diniz. Um pouco atrás do xilógrafo, a sua direita o médico Ailton Gomes de Alencar posteriormente eleito prefeito de Juazeiro do Norte de 01/02/1977 a 14/05/1982.

Mas qual o propósito de sobrevida desta fotografia? Primeiro é a capacidade de sobrevivência. Toda fotografia possui sua história onírica. De posse da fotografia, Stênio aponta o momento em que proferiu seu discurso. Observar a fotografia permite ao artista manipular a imagem e construir sua narrativa. A captura da imagem lhe serve como um gatilho de memórias que o transporta para uma outra temporalidade. Como nos lembra Maurício Lissovsky, "toda fotografia condensa "múltiplas temporalidades" (...) embora tenhamos nos habituados a olharmos para as fotografias como portadoras pontuais de um passado" (LISSOVSKY, 2011, p.8).

149 Até o término da tese não localizamos a referida pessoa.

Figura 49 – Fotografia: Inauguração da COCADA

Fonte: DINIZ, 1976

As fotografias abaixo apontam dois momentos da instalação dos boxes: a primeira imagem exibe os espaços vazios e a segunda as mercadorias disponíveis a comercialização.

Figura 50 – Fotografia: Boxes dos artesãos no Mercado Central

Fonte: DINIZ, 1976

Figura 51 – Fotografia: Boxes em funcionamento dos artesãos no Mercado Central

Fonte: DINIZ, 1976

A quarta fotografia se refere a reinauguração do Mercado (Novo) Central após o término das obras em 13 de maio de 1977, sob a gestão do governador Adauto Bezerra (a esquerda da fotografia). Vale destacar o poder político exercido pelo então governador ao articular a vinda de um Presidente da República a Juazeiro de Norte, haja vista que para uma "reinauguração" de um Mercado Público o evento poderia contar com a presença de uma autoridade municipal. O evento não somente contou com a presença do Presidente do Brasil o General Ernesto Geisel, como demais políticos da região.

Figura 52 – Fotografia: inauguração do novo Mercado Central de Juazeiro do Norte

Fonte: DINIZ, 1977

O período foi marcado por divergências administrativas, políticas e pessoais.

Após a gestão de Adauto Bezerra como governador, Stênio afirma que procurou o prefeito eleito doutor Ailton Gomes levando consigo um documento com o seguinte teor: "Ailton peço que dê a documentação para Stênio, pra cooperativa, dos boxes (...) ele simplesmente amassou o papel e disse na minha frente, Adauto não é mais governador!"[150] (Entrevista cedida em 13/02/2020).

O fato é que as diversas versões citadas, o atrito entre Stênio e o prefeito resultaram na extinção da COCADA.

> no calar da noite, já tomou oito, nove box, retirou o material que tinha da cooperativa dali (...) ele retirou uma ala inteira (...) sem perguntar nada a ninguém (...) "a COCADA foi violentada (...) o estatuto, todo acervo foi surrupiado (....) e nunca indenizaram né, tomaram tudo" encerrando sua participação no Mercado Público (Entrevista cedida em 13/02/2020).

Sobre o ocorrido Carvalho conclui: "o poder público, até a presente data, tem esse débito com todos que faziam parte da primeira Cooperativa Artesanal do Cariri, a "COCADA" (CARVALHO, 2014, p. 167).

Porém, a relação entre o prefeito e Stênio tomou outros rumos. A situação se agravou após a doença de Carminha[151], uma artesã da cooperativa que produzia pequenos e exuberantes galos e era muito amiga de Stênio. Ao adoecer, Carminha procurou o Pronto Socorro da cidade, no entanto, no hospital sua situação se agravou e ela foi a óbito. Segundo Stênio, Carminha não recebeu a assistência adequada no hospital da cidade e acabou falecendo precocemente, o fato gerou comoção e revolta. Inconformado Stênio agrediu o diretor do hospital. O fato intensificou a rixa entre os envolvidos.

No período, Stênio afirma que por medo de represálias, desapareceu por um tempo de Juazeiro do Norte, levando Irlândia consigo. Após uma breve temporada por Fortaleza foram residir em Olinda/PE, sendo recebidos pelo italiano Giuseppe Baccaro[152]. Baccaro comprou algumas xilogravuras e cedeu temporariamente ao casal um pequeno chalé de sua propriedade. Em Olinda, frequentaram a Fundação Cultural fundada por Baccaro, onde tiveram a experiência de conhecer diversos artistas e Stênio teve a oportunidade de mostrar um pouco da sua arte. Na

150 Até o término da tese é inconclusivo a existência do bilhete de Adauto Bezerra assim como o diálogo ocorrido entre Stênio Diniz e Ailton Gomes.

151 Carminha como era conhecida, produzia pequenos e exuberantes galos. Sua produção ocupou uma reportagem no jornal *O Povo*, sob o título: *A artesã fora do cartaz* (BARROSO, 1989, p.78).

152 Giuseppe Baccaro (Roccamandolfi, Itália 1930 - Recife, Pernambuco, 2016). Marchand, galerista, colecionador, pintor e desenhista. Sobre o artista ler: GIUSEPPE Baccaro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17920/giuseppe-baccaro. Acesso em: 03 de abril de 2023.

época Stênio e Irlândia viviam de “pequenos biscates artísticos”, motivo de preocupação da companheira que almejava uma vida tranquila. A separação foi inevitável, senão por “incompatibilidade gênios”, foi por “projetos de vida”, soma-se a isso os momentos de tensões, incertezas e precariedade vivido por Irlândia. Esta resolveu deixar o amor de juventude e seguir sua vida se fixando no Recife.

De volta ao Juazeiro, Stênio vivia cercado por “artistas plásticos, músicos, poetas, cantores, filósofos”, promovia festivais de música, interpretava teatralmente canções inovadoras e escandalosas, se envolvia em assuntos políticos e andava na companhia de “comunistas e homossexuais”. Chamou a atenção após adotar uma cachorra como filha, com quem desfila entre manifestações na rua” (BARROSO, 1989, p. 77) o que foi um escândalo à época. O Stênio da década de 1980, ousado, polêmico e irreverente fugiu aos padrões.

Segundo Barroso, as “boas famílias da cidade só não o expulsaram” devido a fama e o respeito adquirido junto aos “folcloristas e admiradores da cultura popular”, mas o “cerco se fechava” para o artista (p. 77). Stênio lembra que até então, a relação com a família Bezerra era boa.

4. A HISTÓRIA DAS IMAGENS DE STÊNIO

Arte é lutar contra o egoísmo próprio para
transmitir alguma coisa.
Arte é deixar marca
Stênio Diniz

De 21 de fevereiro a 02 de março de 1972, foi realizada em Fortaleza a primeira I Exposição de Artesanato do Nordeste – EXANOR. O evento teve ampla repercussão nacional e tinha como premissa a valorização do artesanato[153] como política cultural. Paradoxalmente, a I EXANOR possibilitou um encontro de artesãos, produtores da *arte popular*, numa época em que falar sobre o assunto era subversão, período do regime militar, logo, sua realização respondeu também a interesses políticos.

A participação de Stênio Diniz na I EXANOR foi noticiada no *Jornal Folha de Juazeiro* somente em 31 de maio de 1972. Embora a participação do xilógrafo tenha sido tímida nos momentos iniciais de sua carreira, contou com o apoio da imprensa juazeirense e obteve visibilidade da imprensa da capital, como cita a nota:

> Quem está apresentando seus trabalhos de xilogravura e pintura durante a I Exposição do Nordeste, em Fortaleza é o nosso Stênio Silva Diniz, artista nato de juazeirense, está sendo bem divulgado pela imprensa alencarina. Parabéns e sucesso (Jakcson Barbosa, *Jornal Folha de Juazeiro*, 31/05/1972).

A ida de Stênio Diniz a I EXANOR contou com o apoio de Alacoque Bezerra, irmã do então vice-governador do Ceará Humberto Bezerra[154]. Sobre o período, recorda que era uma "pessoa beneficiada pelo "Governador", por causa da amizade que mantinha com sua irmã "dona Alacoque" (Entrevista cedida por Stênio em 05/02/2020). A boa relação com a família Bezerra de Menezes, conferiu a Stênio certas regalias, principalmente na participação em eventos, feiras e exposições. A amizade com a irmã do governador foi uma espécie de passe livre para o artista. Abaixo, fotografia da participação de Stênio Diniz no evento.

---

153 O termo *artesanato* está historicamente associado ao "fazer", "são as mãos que executam o trabalho" (LIMA, 2010, p.17). Em sua oposição, as elites associaram as *artes* ao processo de "criação", artística ou intelectual, afastando a imagem do artesão da do artista. No intuito de redimensionar o termo, o antropólogo Ricardo Gomes de Lima, define o *artesanato* como "processo de produção, à tecnologia que, predominantemente executada com mãos, dá forma ao objeto, independentemente do fato de serem mãos eruditas ou populares" (LIMA, 2010, p. 25). Lima aplica o termo "arte popular", para designar as suas questões de volume, cores, formas, estética e representações que abrangem o mundo dos artesanatos (LIMA, 2010, p. 25). Sobre o assunto ver: LIMA, Ricardo Gomes. Objetos: percursos e escritas culturais. São José dos Campos/SP: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010, p. 18-38.

154 Eleito por via indireta vice-governador do Ceará em 1970, na chapa de César Cals, deixou a Câmara em janeiro do ano seguinte, ao final da legislatura, e assumiu o novo posto em março. Em 1974, chegou a ser cogitado na escolha do governador do Ceará no período entre 1975-1979, mas o escolhido acabou sendo seu irmão Adauto Bezerra. Sobre a bibliografia de Humberto Bezerra, ver site: https://www18.fgv.br//cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/francisco-humberto-bezerra

Figura 53 – Fotografia: 1ª EXANOR - Arquivo de memórias de Stênio Diniz

Fonte: DINIZ, 1972

A fotografia sinaliza questões relevantes: primeiro que, embora o estande fosse destinado aos participantes de Juazeiro, apenas dois nomes se destacam, quais sejam o do poeta e repentista Pedro Bandeira, representado pelas duas violas no canto da fotografia e a imagem solitária de Stênio Diniz. Nos espaços internos do estande encontram-se vários folhetos e xilogravuras produzidas por Stênio Diniz, dentre as quais a xilogravura *O Medo*.

Figura 54 Recorte de fotografia:
Arquivo de memórias de Stênio Diniz

Fonte: DINIZ, 1972

Abaixo xilogravura original:

Figura 55 Xilogravura Medo

Fonte: DINIZ, 197?

Medo foi produzida por Stênio no início da década de 1970. Sobre a imagem explica: "medo do que não prestava, medo da seca, medo da fome. Esse período me tocou muito" (DINIZ apud MELO, 2009).

A xilogravura apresenta uma família, um homem, uma mulher e seus três filhos. As vestimentas sinalizam que são pessoas de baixo poder aquisitivo. Ao fundo da imagem, uma modesta residência de moradores do campo. O conjunto da imagem apresenta uma terra assolada pela seca, tema recorrente nas primeiras imagens do artista. Alguns detalhes emergem na xilogravura: o corpo de um dos filhos parece sair das entranhas da mãe, ou pode ser apenas uma técnica encontrada pelo gravador para criar uma terceira pessoa na imagem. Novamente, há a presença dos movimentos *vangorescos* no canto esquerdo da gravura. Embora as figuras pareçam ignorar o leitor, a xilogravura busca transmitir uma sensação de realidade.

4.1 GRAVURAS A "QUATRO MÃOS": A PARCERIA ENTRE MARIZA E STÊNIO DINIZ

Stênio Diniz assevera que conheceu a artista plástica sobralense Mariza Viana [155] (1951-2006) na 1ª EXANOR em 1972, haja vista que em suas memórias, sempre que é citada, é lembrado como marco de encontro entre os dois artistas. É possível que o primeiro contato tenha ocorrido entre 1972-1975, já que *Retirada*, álbum produzido numa parceria entre Stênio Diniz e Mariza Viana foi produzida e idealizado em 1975[156] e apresentado ao público em 1976.

As artes os aproximaram e a empatia entre os dois foi automática e produtiva. Stênio fala da artista com nostalgia, admiração e carinho; foi mais que uma parceira de trabalho, foi uma amiga e companheira em que pôde compartilhar sua arte e as inquietações da vida. Mariza reconheceu em Stênio um artista, ousado, criativo e habilidoso. Do talento, da dedicação e da parceria entre os dois, nasceu um dos trabalhos de maior repercussão o Álbum *Retirada* (1976).

No mesmo ano em que *Retirada* foi apresentado ao público, o *Jornal Folha de Juazeiro* em 15 a 30 de abril de 1976 fez alusão a vinda de Mariza Viana ao Juazeiro do Norte, sob o título: *Pintora fortalezense visita Juazeiro*. A nota destaca a importância de Mariza no cenário das artes plásticas, assim como sinaliza para a singularidade de sua produção:

> Juazeiro dia a dia é fonte de pesquisas de quem ama a Arte e quer voltar as nossas raízes. No momento em que retratam a nossa imagem atual torna-se cada vez menor por parte dos artistas. Eis que surge MARIZA, pintora das mais conceituadas no campo das artes plásticas cearenses "*Não incomodo de vender a minha arte, pois o importante é que eu faço o que gosto*". Mariza está além do gosto dos espectadores, que acostumados com uma arte simples sem expressão, ao ver seus quadros choca-se ao sentir nossa realidade social

155 Maria Luiza Santos Viana (1951-2005) mais conhecida como Mariza Viana, é natural de Sobral. Gostava de desenhar na infância, estudou música, mas se tornou artista plástica, desenhista, ilustradora e gravurista. Pintou seu primeiro quadro a óleo aos treze anos *"*uma madona com influência dos Beatles". A artista residiu em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Fez curso de gravura com a artista Misabel Pedrosa em 1969 e no mesmo ano participou do XIX Salão de Abril. Foi homenageada no XXIII Salão de Abril, em 1973. Ilustrou diversas obras, dentre eles *Patativa do Assaré: o poeta passarinho* (2010), publicado pelas edições Demócrito Rocha - em 2010. No catálogo *Holzschnitte aus Brasilien,* exposição ocorrida na Alemanha, o nome de Mariza está associado ao sobrenome "*Auto".* Sobre Mariza Viana consultar site: https://www.minimuseufirmeza.org. Acesso em 26/05/2021, Catálogo *Holzschnitte aus Brasilien*. Alemanha: Catálogo de exposição, editado em 1987 e em setembro/outubro 1992 e https//:mauc.ufc.br. Acesso em: 03/06/2021.

Encontramos no MAUC/CE uma descrição de alguns prêmios e exposições sobre Mariza Viana. Salão de Abril (prêmio de incentivo no 26°), Exposição Pró-Anistia em 1970, Salão Maio-Mulher (2º lugar em 1977), 3º Salão Norman Rockwell (prêmio de incentivo), Salão CDL (prêmio do júri popular em 1988), 50º Salão de Abril (prêmio de gravura em 1999), Mostra Internacional na Espanha em 1998, Salão de Sobral em 1998 e 1999, MAUC, na década de setenta, pelo ressurgimento da SCAP, Unifor, em 2004, na mostra Constelação de Pintores, Salão Internacional da Gravura, no Florean Museun, na Romênia em 2004/2005, MAUC, em 2005, com o Grupo Cinco ou Mais de Cultura e Arte, do qual fazia parte.

156 Em 1975, Stênio Diniz participou de várias exposições. Parte dessas exposições ocorreram no primeiro ano da gestão como governador do juazeirense Adauto Bezerra (1975-1978).

> mostrada e pintada com um sentimento que vai-lhe das veias (*Jornal Folha de Juazeiro*, 15 a 30/04/1976).

A reportagem afirma o teor revolucionário da produção de Mariza, especificamente na forma como apresentou a miséria do povo, resultado do descaso do poder público. Salientamos que no período ditatorial não interessava a produção de um tipo de arte que despertasse a reflexão do público ou apresentasse uma outra realidade social "mostrada e pintada com sentimento que vai-lhe das veias".

A censura chegou em forma de silenciamento. O jornal *Folha de Juazeiro* de 1976 foi o único a registrar a presença de Mariza Viana no Cariri. Esse jornal pertenceu a Jackson Barbosa Pires, casado com dona Maria Ana da Silva (Zuzinha), uma das filhas de José Bernardo. Esse fazia oposição ao jornal *O Estado do Cariri*, pertencente a Xavier Pereira ligado ao grupo dos Bezerra de Menezes. Nesse, especificamente no ano de 1976, não há nenhuma referência a participação de Stênio Diniz em eventos, nem mesmo na V Feira Nacional de Artesanato de Gramado - FEARTE em Gramado/RS, patrocinado pelo próprio governador Adauto Bezerra, como veremos adiante.

Tais jornais e algumas reportagens sugerem uma contradição, percebida durante esta pesquisa, porque, ao tempo em que silenciaram algumas notícias (no caso da reportagem sobre Mariza), viabilizaram a participação do amigo Stênio em alguns eventos.

O fato é que a vida e a trajetória artística de Mariza Viana se confundem com o seu protagonismo político. Na exposição *Bilhete para Mariza*, realizada anos após a morte da artista, o amigo Estrigas[157] prefaciou no catálogo: tinha um "espírito de solidariedade" (Catálogo *Bilhete para Mariza*, 08/06/2006, MAUC). A alma livre e solidária de Mariza, porém, não se adaptou à falta de liberdade do seu tempo. Engajada politicamente num contexto de ditadura militar, a artista foi casada com um preso político do regime. Stênio relata que soube da prisão "três ou quatro anos" após conhecer a artista. Chegou a perguntar o motivo, mas Mariza desconversava e dizia, "falou, falou... ele era jornalista, ele fez alguma crítica" (Entrevista cedida por Stênio em 05/02/2020). Medo, vergonha, o fato é que em época de censura, fazer críticas ao regime resultava em prisão.

O período marcou o início da parceria entre os dois artistas. Stênio relata que trocou diversas correspondências com Mariza e ficaram em "contato constante, ela escrevia cartas para

157 Nilo de Brito Firmeza (1919-2014), conhecido como "Estrigas" é crítico de arte, pintor e ilustrador. Era amigo de Mariza e em diversas ocasiões prefaciou catálogos de apresentação da artista.

mim eu escrevia cartas para ela" (Entrevista cedida por Stênio em 05/02/2020). Stênio lembra do medo e da apreensão que sentia a cada correspondência recebida, cauteloso, o artista refletiu:

> como ela era esposo de um preso político, vai ser tudo interditado (...), o carteiro já não entrega (...) "precisava ser muito alerta pra não, nem prejudicar ela e nem me prejudicar". E concluiu, "é melhor eu não mandar, aí ficou só como registro dessa época (Entrevistas cedidas por Stênio em 05/02 e 16/03/2020).

Dessas correspondências, restou apenas uma fotografia de 1976, com dedicatória à Mariza. Restou-lhe o desejo de ter enviado e de ser lido, já que ela se encontra no arquivo de Stênio. A imagem desgastada pelo tempo, foi o resultado da captura de uma encenação de Stênio, definida por David Le Breton[158] como uma "simbólica social de que o ator se serve de acordo com o seu estilo particular" (LE BRETON, 2018, p. 11). Nela, Stênio encenou uma performance que lhe fora particular e conveniente para impressionar Mariza. O artista exibe também um visual *black power*[159], uma cabeleira típica dos anos 70 que se tornou moda entre jovens e ativistas negros.

No verso da fotografia, escrita de próprio punho, manifesta emoções e ao mesmo tempo parece externalizar algumas inquietações.

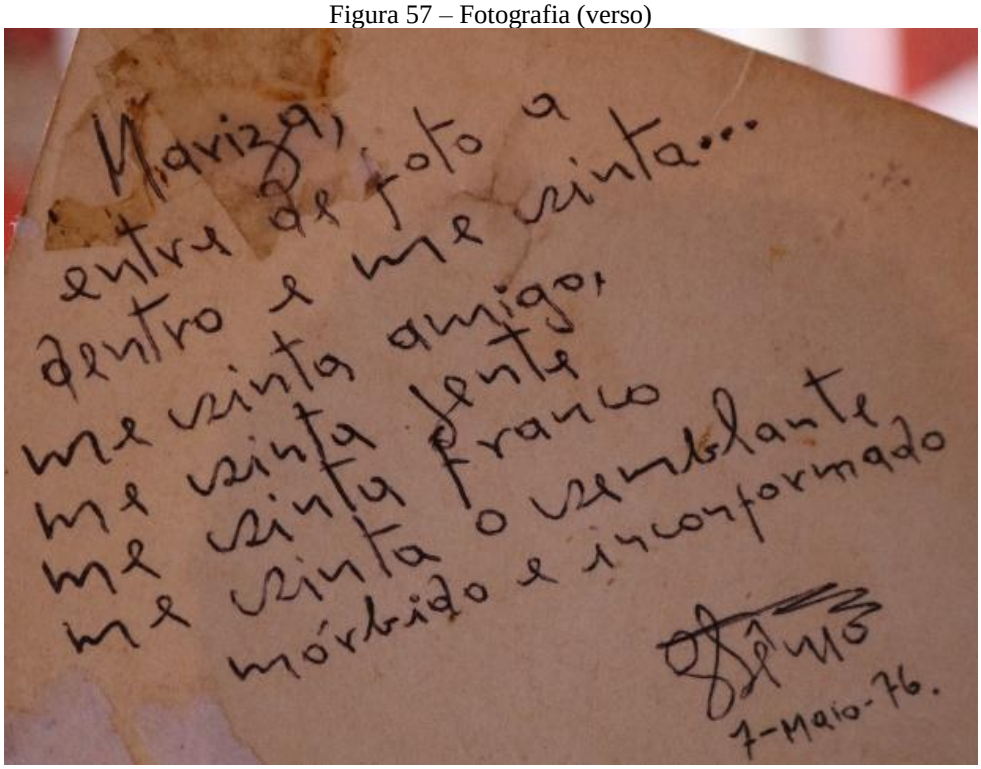
158 O francês David Le Breton é referência na sociologia e antropologia do corpo e da corporeidade. O autor desenvolve uma produção voltada para temas: corpo, sentidos, sabores, sentimentos, paixões, vozes, rostos, a pele, tatuagem, o riso, juventude, dor, riscos, sofrimento, violência, aventuras, caminhadas e até sobre o silencio. Sobre a citação ler: LE BRETON, David. *Rostos*: ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Vozes, 2018 e Entrevista: BRANDÃO, Beatriz, CARNEIRO, Janderson. Da construção do corpo aos significados da dor: antropologia do "risco", do silêncio e da palavra: uma entrevista com David Le Breton Revista Café com Sociologia | v.7, n.2| pp. 88-98 | mai./jul., 2018.

159 Cabelo *black power* ou afro é um penteado popular entre os negros na década de 1960 e 1970, usado pelos ativistas deste movimento na tentativa de valorizar a estética negra. Homens e mulheres de etnia negra começaram a abdicar das populares técnicas de alisamento capilar e passaram a usar os seus cabelos ao natural, estilo este que ganhou o nome de *black power*. Stênio adotou para si o estilo da década de 70.

Figura 56 - Fotografia Stênio Diniz (frente)

Fonte: DINIZ, 1976

Figura 57 – Fotografia (verso)



Fonte: DINIZ, 1976

O Stênio Diniz retratado na fotografia não era o jovem ingênuo do Rio de Janeiro ou dos primeiros anos de Brasília, o rapaz tinha amadurecido. A metáfora utilizada na dedicatória fala de uma incompletude imersa na arte e na vida do artista, do "inconformismo", do desejo pela justiça e pela liberdade. A fotografia, sinaliza um período em que as injustiças sociais eram patentes e aqueles que lutavam contra essa realidade foram perseguidos ou tiveram seus direitos cerceados.

Nessa perspectiva, foi intencional inserirmos a biografia de Mariza Viana, para demonstrarmos sua relevância como artista, mulher, militante e como num dado contexto social foi expressiva sua influência sobre Stênio Diniz.

Em junho de 1976, ocorreu na cidade de Gramado/RS a V Feira Nacional de Artesanato de Gramado - FEARTE. A abertura do evento contou com a presença do Presidente da República Ernesto Geisel e a participação de vários estados do Brasil. A delegação do Ceará, era composta por Stênio Diniz, na época, presidente da Cooperativa Artesanal do Cariri - COCADA e o Presidente da Empresa Cearense de Turismo – EMCETUR, à esquerda da fotografia abaixo:

Figura 58 - Fotografia: FEART - Arquivo de memórias de Stênio Diniz

Fonte: DINIZ, 1976

Em suas memórias, Stênio lembra que na época sentiu orgulho pois foi "convidado pelo Governador Adauto Bezerra para entregar um presente ao Presidente Ernesto Geisel" (Entrevista cedida em 13/02/2020).

A Feira de Artesanato também foi notícia no jornal *Folha de Juazeiro* de 1º a 15 de junho de 1976, com o título "Stênio Diniz na V FEARTE de Gramado". No entanto, a reportagem afirma que Stênio foi "convidado pela EMCETUR" (Jornal *Folha de Juazeiro*, 1 a 15/06/1976). O órgão pertencia ao Governo do Estado, na época sob a gestão de Adauto Bezerra, significando dizer que teve o seu aval. Vale ressaltar também que Stênio era presidente da COCADA e possuía visibilidade nacional entre os artesãos. A pesquisa aponta que até aquele momento, embora houvesse certo silenciamento por parte de algum jornal, ainda havia a participação de Stênio em eventos importantes com o apoio governamental.

O esquema de segurança foi redobrado, uma vez que o então presidente da República Ernesto Geisel estaria presente para abertura do evento. Todos estavam ansiosos pela passagem do Presidente, inclusive Stênio. A ansiedade, porém, não lhe retirou a satisfação. Em meio à multidão, Geisel, a esposa Lucy Geisel e sua filha Amália Lucy Geisel[160] se aproximaram do estande. Stênio se antecipou para entregar o presente diretamente ao presidente, mas recorda que "ele pôs a mão no meu ombro triscando, aí disse: Eu posso dar essa tapeçaria pra minha filha? Ai ele não recebeu, entregou pra filha, aí disse: eu não, posso tá recebendo obra de arte" (Entrevista cedida em 10/02/2020). O artefato era uma tapeçaria cujo desenho foi feito por Stênio e executada pela professora Vera Lúcia de Morais, uma bordadeira de Juazeiro.

O artista recorda que para o evento, resolveu comprar um "*blasé*" para estar apresentável e o mostrou a amiga Mariza. Stênio lembra que foi confrontado por Mariza:

> Aí ela ficou assim e aquele olhar me despertou (...) foi quando ela disse: tu foi homenagear uma pessoa, dar um presente pra o responsável de meu marido estar preso!". Foi quando eu atinei, foi quando ela me contou a história, que até então ela não tinha me contado. Eu disse é assim? Ela disse é. Pois a partir de agora a história é outra. Ai em 77 eu fiz o projeto *Prisão como consequência da Emigração* mas era pra mostrar a Prisão mesmo (...) pra apresentar na Bienal de São Paulo. (Entrevista cedida em 10/02/2020).

O artista conclui que no período "não entendia bem, era ingênuo, comecei a compreender e a conversa virou outra". Se por um lado a relação com Mariza contribuiu na formação política do artista, a vida da militante lhe trouxe prejuízos e colaborou para o afastamento dos seus benfeitores. Stênio lembra que o relacionamento com a família Bezerra foi se desgastando gradativamente, "dona Alacoque, ela já ficou estranha comigo porque eu estava me posicionando contra o Regime Militar, a amizade a partir daquele momento ali acabou mesmo" (Entrevista cedida em 10/02/2020). Após o ocorrido, Stênio seguiu em frente.

160 Em 1985, Amália Lucy Geisel assume a pasta de Diretora Interina do INF- Instituto Nacional do Folclore.

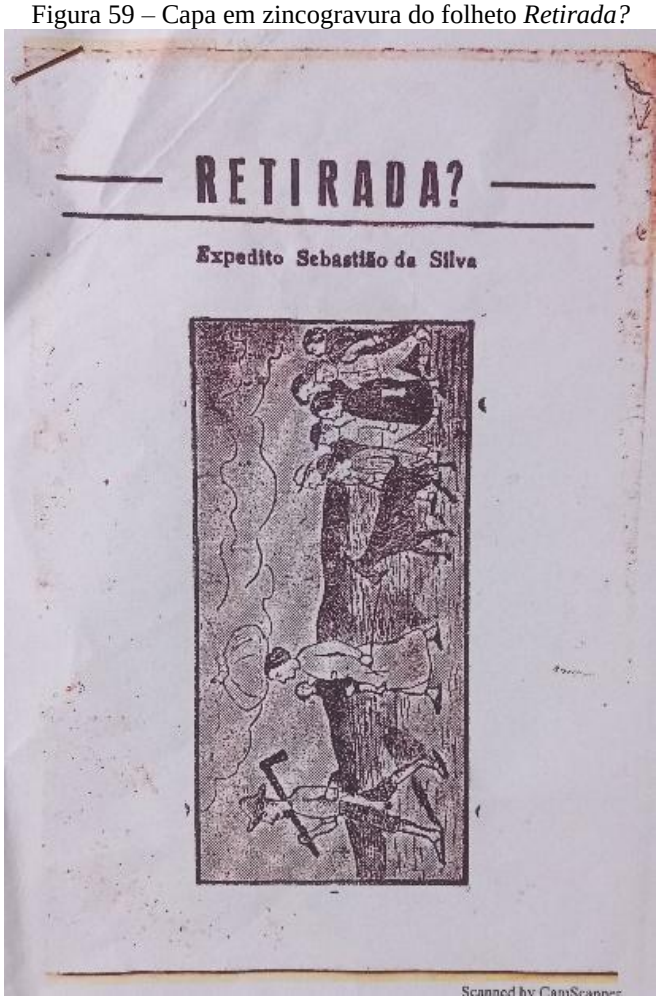
Nesse período conturbado da vida, Mariza e Stênio estiveram lado a lado. Juntos produziram o Álbum *Retirada* (1976), uma série de treze[161] xilogravuras. Para a abertura do evento, decidiram fazer um cordel. Após a conclusão das matrizes, foi solicitado ao poeta Expedito Sebastião da Silva, que escrevesse o folheto para abertura da Exposição que ocorreria no Instituto de Arquitetos do Brasil, Sessão Ceará - IAB/CE. Segundo Carvalho, Expedito fora selecionado por ter a "consciência do povo (...) e uma preocupação com o social (CARVALHO, 2011, p. 13). Ficou ao encargo do poeta a inspiração dos versos, a exigência seria que a "interpretação" fosse própria e livre, "que ele transpusesse para palavras o que estava impresso nos sulcos da madeira" (CARVALHO, 2011, p. 14). O poeta concedeu ao folheto o mesmo nome do álbum, *Retirada?*, acrescentando, porém, o ponto de interrogação no final. Tratava-se dos questionamentos do autor em relação às demandas da vida, escritas nas dezesseis páginas do cordel.

O álbum *Retirada* e outros trabalhos autorais foram expostos no IAB/CE. O evento também contou com a divulgação dos amigos e artistas, a exemplo do artista plástico Estrigas. Sobre a exposição, escreveu: "eles fizeram "de uma retirada uma participação". É uma contribuição para um despertar e uma semente de outros trabalhos" (CARVALHO, 2011, p. 14). A exposição foi um sucesso, e apesar da censura à época, contou com uma reportagem escrita pelo amigo Gilmar de Carvalho. No texto RETIRADA OU A RECRIAÇÃO DO DRAMA DE TODO DIA, publicado no Jornal *Unitário*, em 25 de julho de 1976, p. 22, Carvalho descreve como "uma ofensiva de assessoria de comunicação" o esforço da imprensa para divulgar a exposição, haja vista a censura.

Abaixo imagem do folheto *Retirada?*

161 Carvalho escreve que são *quatorze* as xilogravuras, durante a pesquisa, identificamos apenas treze. Sobre o assunto, consultar: CARVALHO, Gilmar. Xilogravura doze escritos na madeira. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011, p.12.

Figura 59 – Capa em zincogravura do folheto *Retirada?*



Fonte: DINIZ, 1976

A parceria entre folheto e álbum, no entanto, aponta detalhes relevantes. Vejamos sua descrição: como na maioria das imagens que retratam os "retirantes", o desenho na capa, deu ênfase aos personagens em peregrinação. Há, porém, uma curiosidade na imagem: os corpos desses transeuntes parecem robustos quando comparados aos corpos "esqueléticos" recorrentes em outras imagens de retirantes e todos parecem vestidos distintamente e não em trapos. A imagem da capa do folheto aponta um desvio nas figuras, uma vez que que em sua maioria, os retirantes aparecem esqueléticos, com os pés descalços e com vestes rasgadas.

Acontece que a prioridade naquele momento foi o álbum e não o folheto. Desta forma, se produzir uma capa em matriz de madeira demandava tempo e dinheiro, a solução foi reutilizar uma imagem da própria tipografia com temática relacionada. Logo, a capa do folheto *Retirada?*, produzida em zincogravura, não corresponde a 1976, ano de produção do álbum. Possivelmente a imagem utilizada seja da década de 1950, cuja leitura dos retirantes fora assimilada numa outra percepção temporal. A reflexão aponta em duas direções: a primeira é que nem sempre a imagem da capa corresponde à cronologia do folheto e a segundo é no sentido

de que, quando deslocamos uma imagem do seu contexto de produção, essas adquirem novos sentido e significados.

O álbum contou com uma pré-produção, rascunhos, desenhos e esboços. Desses documentos, quase nada restou, a não ser o álbum, as escritas memorialísticas[162] do artista e as entrevistas sobre o assunto. As práticas de arquivar documentos desenvolvidas por Stênio Diniz, permitiu ao artista registrar sua percepção acerca do vivido. O método consiste em anexar ao lado de fotografias, recortes de jornais, catálogos, uma espécie de relato escrito explicando o conteúdo e o assunto dos documentos do seu arquivo de memória. Isso é feito pelo artista, conforme suas lembranças, memórias, ou seja, na medida em que vai lembrando, vai escrevendo. Stênio afirma que a metodologia tem como objetivo "ajudar a não esquecer" (2020). A tática de escrever suas memórias aponta uma demasiada preocupação com as falhas de sua memória, mas está condicionada às necessidades do presente. Ao mesmo tempo em que Stênio escreve, atualiza suas memórias sobre o evento, visto que a memória está em constante movimento e tratar sobre o assunto implica lidar com o descontínuo e fragmentado, nas falas, nos gestos, nas pausas.

Segundo Portelli, "contar uma estória preserva o narrador do esquecimento", logo escrevê-la tem como objetivo conservar parte dessas memórias, isso porque, "a estória constrói a identidade do narrador e o legado que ela ou ele deixa para o futuro" (POTELLI, 2000, p. 296).

Observamos, no entanto, que os acontecimentos descritos no texto por Stênio, se misturam em suas temporalidades, dificultando confrontar e relacionar o tempo do acontecimento com a narrativa do artista. Isso porque, o tempo do acontecimento se distingue do tempo constituído na narrativa sobre o narrado. Identificamos que assim como nos relatos orais feitos pelo artista, em suas escritas memorialísticas, ao explicar um evento, produz em algumas ocasiões um deslocamento do tempo. Na tentativa de gravar o tempo vivido, Stênio, produz "um tempo *fora* do tempo, um tempo *sem* tempo (...) que retira os eventos da cronologia habitual em muitas histórias de vida e recordações pessoais" (PORTELLI, 2000, p. 296).

Portelli nos lembra que "as versões das pessoas sobre seus passados mudam quando elas próprias mudam" (PORTELLI, 2000, p. 298), ou seja, devemos estar atentos à "montagem" do enredo no momento da vida em que a história é narrada. O autor observa também que:

> Todos temos consciência de que a memória de uma pessoa de idade pode estar deteriorada e falhar (...) o que "falhou" não foi sua memória, mas o fato de nós termos perdido o momento oportuno" (PORTELLI, 2000, p. 298).

162 Chamo de escritas memorialísticas, os documentos escritos por Stênio Diniz.

Consideramos, porém, relativa à ideia de "momento oportuno" apontado por Portelli. As "falhas" que ocorrem na engrenagem biológica são decorrentes de vários fatores, independentemente do tempo. Todos estamos sujeitos a mudanças biológicas, que não estão relacionadas apenas ao "atraso", mas sim ao acaso, a acidentes no percurso que podem afetar nossa capacidade de reter informações quando, na iminência da perda de memória, alguns indivíduos estabelecem estratégias visando o não esquecimento. Ao escrever, Stênio relaciona fatos e acontecimentos, como se houvessem ocorridos numa mesma temporalidade.

No texto "A confissão de um leigo político"[163] (sem datação), anexado ao cordel *Retirada?,* Stênio escreveu sobre o contexto político, sua participação e a de Mariza:

> Em 1977 os rumores que me chegavam, era que o clima no país era de terror, muitos presos políticos eram torturados e até mortos! Nessa época uma amiga artista plástica, Mariza, tinha seu esposo (...) preso há vários anos. Me engajei então com Mariza na luta pela "Anistia" (Escritos Stênio Diniz).

Ao cruzarmos o texto com outros documentos, localizamos uma divergência que diz respeito à data de uma exposição ocorrida no Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento do Ceará - IAB-CE; o evento aconteceu em 1976 e não em 1977. Sobre as exposições com a temática Anistia, ocorreram em dois momentos: primeiro, uma individual de Mariza intitulada *Pró-Anistia* em 1970, e a segunda realizada em parceria com Stênio com o mesmo título *Pró-Anistia* ocorrido no IAB/CE em 1976. Nessa última, além das xilogravuras do álbum *Retirada*, foram acrescentadas outras imagens, "trabalhos conjuntos e várias xilogravuras individuais posteriores à criação" (CARVALHO, 2011, p. 14).

O artista recorda que antes da exposição no IAB/CE, Mariza esteve em Juazeiro[164] hospedada em sua residência, onde desenvolveram alguns trabalhos.

Na obra *Xilogravura doze escritos na madeira* (2011), Gilmar de Carvalho, fez alusão à viagem: "ela foi rever Juazeiro e transar um painel de cimento ou cerâmica e essa viagem não tinha aparentemente nada a ver com xilogravura" (CARVALHO, 2011, p. 9). Até então, Mariza dedicava-se às artes plásticas, mais especificamente a pintura.

Entretanto, após visita à tipografia São Francisco, no contato com Stênio e outros xilógrafos, a artista retomou momentaneamente o trabalho com a xilogravura, como aponta a reportagem do jornal *Folha de Juazeiro* quando da sua chegada à Juazeiro do Norte: "Agora

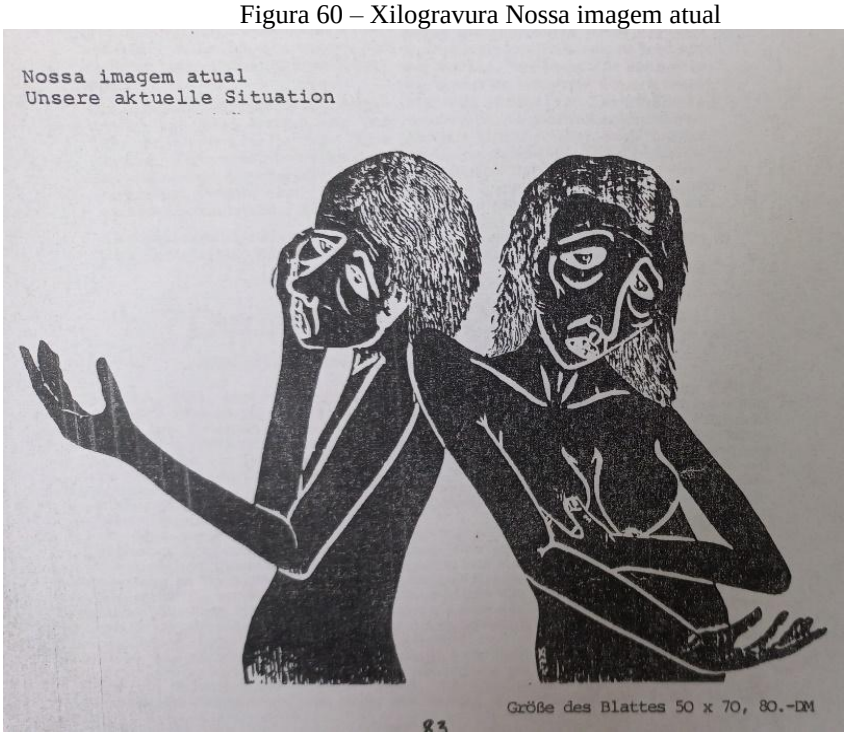
163 Parte da documentação de Stênio está sem data.

164 Reportagem que trata sobre a vinda de Mariza a Juazeiro do Norte e encontra-se no Jornal *Folha de Juazeiro*, 15 a 30/04/1976.

Mariza intensifica pesquisas no campo da xilogravura. Essa intensificação não foi obra do acaso, mas um encontro com as origens, uma exigência lógica de seu temperamento de nordestina" (Jornal *Folha de Juazeiro*, 15 a 30/04/1976). A reportagem diz respeito ao percurso inicial da carreira artística de Mariza, quando do contato com Misabel Pedroza[165], a mestra introduziu Mariza na arte da xilogravura despertando em sua criação um modelo de arte transformadora. Esse passado saltava "para um presente que acontece agora" (p.9), com outros sujeitos e novas demandas. Desse processo, nasceu *Retirada*.

Paralelo ao álbum, Stênio produziu outros trabalhos autorais para a exposição do IAB/CE, pois segundo Stênio, "pra uma exposição, só com um álbum *Retirada* não ficava legal" (Entrevista concedida em 13/02/2020). Desta forma, além de *Retirada*, o artista participou com mais duas xilogravuras, *Nossa imagem atual* e a *Pedinte*. As imagens foram produzidas em 1976 especificamente para a exposição do IAB/CE. As xilogravuras aparecem novamente no Catálogo *Holzschnitte aus Brasilien* (1992), quando da exposição na Alemanha.

Figura 60 – Xilogravura Nossa imagem atual



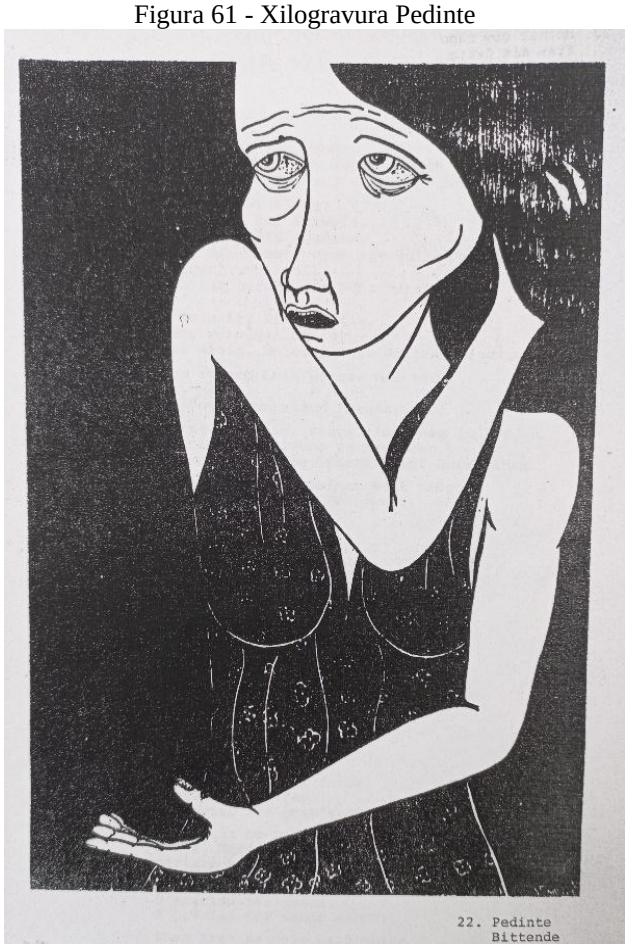
Fonte: Catálogo Holzschnitte aus Brasilien, Alemanha, 1992, p. 83.

A imagem parece lembrar os antigos negativos de fotografia. As figuras retratadas na xilogravura *Nossa imagem atual* apresenta duas mulheres em posição de pedintes. De costas

165 Maria Izabel Misabel Pedroza (1927-2005), pintora naive, gravurista em metal e madeira. A artista participou de diversas bienais, exposições e ganhou vários prêmios nacionais e internacionais. Foi professora da escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, defensora, preservadora e importante estudiosa do folclore brasileiro. Documentou as manifestações culturais por meio de suas pinturas e gravuras. Em 1969, Mariza fez curso de gravura com Misabel Pedrosa, em Fortaleza.

uma para outra, suas expressões denotam preocupação diante do cenário em que se encontram. As mãos estendidas das pedintes, não somente suplicam ajuda como parecem questionar a situação na qual se encontram.

Figura 61 - Xilogravura Pedinte



Fonte: Catálogo Holzschnitte aus Brasilien, Alemanha, 1992, p. 34.

Na xilogravura *Pedinte*, a figura da mulher parece se contorce. Os olhos de aspectos adoecidos parecem suplicar ajuda ao horizonte. O envelhecimento da face expressa seu desespero diante da vida. Ambas as gravuras têm em comum gestos de desesperança.

Em entrevista a Melo[166], Stênio afirma que para a imagem utilizou apenas "estilete e goiva" e explica: Essa eu fiz com uma certa inspiração na pintora Mariza (...) os traços têm tudo a ver com a Mariza" (DINIZ apud MELO, 2009). Stênio se refere aos "olhos" da *Pedinte*, traços expressivos nas imagens de Mariza.

Sobre as duas xilogravuras, Stênio escreveu que sua "intencionalidade foi demonstrar o estado de precariedade vivido no período político no Brasil. Já que o tema da

166 SILVA, José Stênio Silva. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, CE, 21 de jan. de 2009. Concedida a Rosilene Alves de Melo.

exposição era *Pró-Anistia***,** nada mais correto que falar da população pobre, a mais penalizada de todas" (Escritos de Stênio– Confissões de um leigo político).

Nesse período, a produção de Stênio expressa sensibilidade e inconformismo diante das injustiças sociais. Mariza, por sua vez, já era sensível à temática desde o início da década 1970, visto que após seis anos o tema retornara na exposição do IAB-CE. No texto, Stênio escreve sobre a atuação de Mariza Viana no movimento pró-anistia em Fortaleza:

> Tinha um grupo só de mulheres que se reunia às escondidas, na busca de criar estratégias de ação que favorecessem os chamados presos políticos, anistiando-os. Eu era o único homem a participar do grupo. Em uma das reuniões surgiu a ideia de que eu e Mariza fizéssemos uma exposição de xilogravuras com a temática *Anistia*(...) quatro meses após a exposição estava feita e montamos no IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil[167]. O título da exposição era Anistia (Escritos de Stênio– Confissões de um leigo político).

Em forma de encenação, o artista interpreta os constrangimentos e o medo que sentiu durante e após a exposição.

> Chegou então o dia da abertura, com coktail e tudo. Tinha bastante gente no salão. Não demorou muito, um amigo chegou pra mim e apontou discretamente, três pessoas: está vendo aquela pessoa ali? Eu dizia sim! O amigo falava é federal. Tá vendo aquele outro? A mesma coisa. Aquele outro? A mesma coisa. Não pensei duas vezes: teatralmente metí a mão no bolso, a caixa de fósforo e já com o cigarro entre os dedos dirigi-me para a parte externa da galeria. Em menos de um minuto eu já estava a uns cem metros de distância da galeria. Melhor prevenir. Nunca mais voltei ao local da exposição (Escritos Stênio Diniz– Confissões de um leigo político).

Nos relatos orais, observamos algumas semelhanças com os relatos escritos, porém as informações narradas pelo artista são acrescidas de detalhes relevantes.

> Logo após a abertura no coquetel, a gente tomando o coquetel. Ele disse tem três aqui que está misturado com todo mundo, mas eu reconheço eles, são agentes federais aqui dentro. Então se eles te procurarem pra conversar alguma coisa você tem que ter muito cuidado, e logo o nome anistia da exposição, eles estavam pra captar alguma coisa e poderiam pegar a pessoa assim a pessoa aletoriamente pelo que eu sabia. Ai o que é que eu fiz? Quando o camarada falou isso pra mim e mostrou quem eram as pessoas, aquele que tá ali olhando uma gravura (...)
> Eu tô aqui de pé, pensei pra lá e pra cá, meu Deus eu aqui agora junto eu sabia do perigo deles prenderem mesmo como eles prenderam todo mundo e só em tá o nome anistia já era até proibido. Ninguém podia tá lutando contra a anistia, eu participava das reuniões da anistia escondido era só mulheres (...) O esposo tava preso e era exatamente uma campanha em prol da anistia. Ai eu de precaução eu pensei, não dei um minuto pra eu ter uma resolução. Espere eu ficar aqui com uma tensão e o cuidado com esses caras o que conversar ou

167 Trata-se do IAB/CE, Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento do Ceará. Ambos participaram da exposição. Embora o tema fosse *Pró-Anistia*, Stênio participou com duas imagens *Nossa imagem atual* e a *Pedinte*, xilogravuras produzidas especificamente para a exposição do IAB/CE. Estiveram expostas também imagens do álbum *Retirada*.

> não conversar eu digo sabe o que é que acontece, a minha missão era fazer a exposição, a exposição está montada então a minha presença não precisa (...) simplesmente eu teatralizei uma saída, eu fumava...(...) aí simplesmente eu me levantei! Tirei uma carteira de cigarro do bolso e fiquei logo pensando, todo gesto meu eu tô sendo observado, tirei, claro que dentro de um salão você não pode fumar né, tirei a carteira de cigarro fiquei com ela na mão pra ficar bem claro que eu tava querendo fumar, me dirigi pertinho da porta, antes de sair eu já tirei o cigarro da carteira, botei no bico como se diz, procurei o fósforo e fui pra área externa, não era fumar coisa nenhuma, era fugir, ai quando eu olhei pra trás e vi que ninguém tava me seguindo fui por um jardim que tinha, não era nem pela frente, era por uma área de fundo assim fuiiii epaaaa. Sumi eu digo, aí não apareço mais porque não vou tá num canto com a Federal e suspeito (Entrevista cedida em 05/02/2020).

A informação diz respeito à vigilância e à intervenção militar nos eventos artísticos. Para os envolvidos na exposição havia o receio de serem presos, isso afetou o comportamento de alguns participantes. Stênio tinha consciência de sua participação e, de forma estratégica, deu um jeito de escapar de uma possível prisão, já que para o artista o tema da exposição *Anistia*, foi considerado subversivo à época. A narrativa do artista aponta uma duplicidade de relatos. O episódio ocorrido no *coktail* de abertura do IAB/CE, se assemelha aos relatos de memórias sobre a Bienal Internacional de São Paulo de 1977, assunto abordado no próximo tópico.

Vale salientar, porém, que as divergências nas datas e a reprodução da narrativa não significa que o episódio não tenha ocorrido, ao contrário, aponta para sua importância e como esse reverberou como marcas de memórias na vida do artista. Embora para Stênio os eventos pareçam ter ocorrido de forma linear, a Bienal, a participação de Mariza no movimento pró-anistia, a montagem da exposição *Anistia*, o *coktail* de abertura e sua fuga estratégica, são eventos distintos. Esse movimento pendular nas narrativas de Stênio ocorre por livre associação em vários momentos de sua vida, ao falar da família, cotidiano, trabalho, perseguição. Sobre o assunto, Portelli nos lembra que lidar com o "tempo em narrativas orais pode ser comparado a uma roda, um aro circular e raios ramificando-se em todas as direções a partir de um eixo central de significados" (PORTELLI, 2000, p. 302), ou seja, o ponto central é o significado, e parte do significado o narrador constrói.

A construção narrativa de Stênio perpassa o significado do evento, vem acompanhada por cenas teatralizadas de medo, apreensão e constrangimento. As encenações buscam captar a atenção do ouvinte, assim como são o resultado dos traumas vivenciados no processo.

Sobre a produção do Álbum *Retirada*, Stênio assinala que a ideia foi produzir imagens que materializassem poeticamente o sofrimento e a miséria social no qual o povo estava imerso. Acrescentou ainda que foi "movido" pelo "espírito de brasilidade, de amor à

pátria, ao povo brasileiro. Sempre fui patriota! Oh! Pátria amada!" (Escritos de Stênio – Confissões de um leigo político). Para Stênio, o "patriotismo" está relacionado à sua participação em prol do bem comum da nação, o que sugere certo amadurecimento na vida política do artista. Entretanto, a narrativa também aponta para uma apropriação de uma linguagem externa bastante utilizada pela propaganda política do governo à época.

A pré-produção do álbum implicou ajustes técnicos e acordos temáticos. As imagens foram discutidas, estudadas e avaliadas de maneira que houvesse um amoldamento das ideias de ambos os artistas. Mariza enviava os esboços dos desenhos para Stênio e este opinava sobre a sequência das imagens, situando o papel de cada um no processo de criação:

> Mariza quando escrevia pra mim ela fazia algum desenho e eu achei muito interessante o desenho dela e achei que para gravura seria excelente fazer um trabalho seriado (...) eu dava uma ideia e ela dizia: Stênio como é que vai ser feito essa sequência? Eu digo, primeiro a da "Família". Tanto que foi feito assim. Primeiro situar a família. Primeiro, como um retrato de parede esse de família, depois um ambiente, o pai de família chegando. Então a gente foi construindo pouco a pouco. Eu fazia esboços rápidos assim, porque ela era a desenhista, eu não, eu já era bem *abaixo dela*, ela era técnica do desenho, retratista muito capaz. Eu dava só um esboço rápido, assim sem detalhes, nada, eu dizia eu acho que a segunda deveria ser assim, aí então ela de lá já mandava o desenho já bem avançado de organizado com a composição estética bem direitinha, aí aqui eu já adicionava o fundo, os componentes, alguma coisa. Ela sempre deixava para que eu completasse pra não ser o desenho dela e o corte meu e a gente ter uma parceria (Entrevista cedida em 05/02/2020).

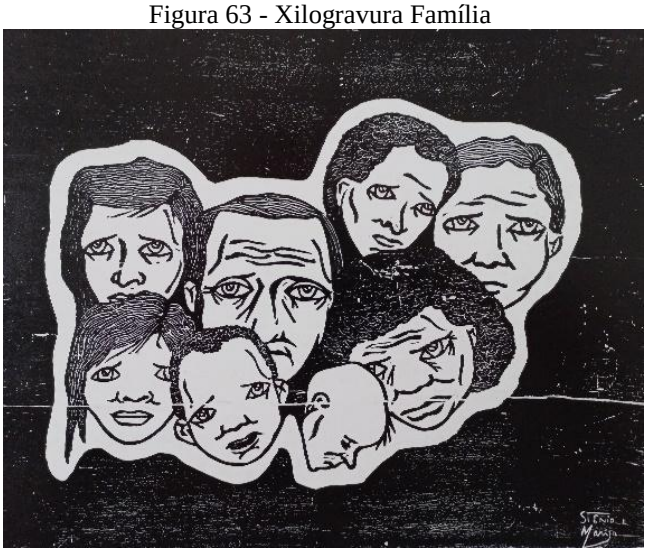
Embora Stênio reconhecesse estar "abaixo dela" em termos de formação profissional, isto não representou um empecilho na produção das imagens, visto que as xilogravuras foram construídas a partir das singularidades e habilidades técnicas dos artistas. Stênio recorda que Mariza tinha um desenho "muito expressivo", pois foi aluna da artista plástica Misabel Pedroza com quem aprendeu diversas técnicas de gravura. Porém, quando se tratava de gravar a matriz era "muito ciumento com o corte" (Entrevista concedida em 13/02/2020), ou seja, não renunciou ao talhe das imagens do álbum.

Abaixo, expomos duas imagens, uma imagem óleo sobre tela, sem título de Mariza Viana e a xilogravura "Família" do álbum *Retirada,* produzido em parceria com Stênio.

Figura 62 – Pintura óleo sobre tela sem título

Fonte: site: https://mauc.ufc.br, 2021

Figura 63 - Xilogravura Família



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

As marcas individuais de Mariza e Stênio aparecem em alguns detalhes das xilogravuras, alguns mais visíveis, outros mais sutis. De Mariza, identificamos o traço marcante dos "olhos" e de Stênio as linhas que compõe o traçado dos "cabelos". As expressões dos "olhos" na pintura de Mariza Viana quase sempre refletem o medo e o sofrimento. As marcas da dor nas pinturas de Mariza não surgiram apenas para denunciar, mas se ampliava numa estética que somente a arte é capaz de mostrar. Era uma "pintura não comercial" cuja "temática social capta um clima de asfixia e de um medo; são pessoas encurraladas pela fome e pela repressão num contexto de terceiro mundo" (CARVALHO, 2011, p. 10).

No Catálogo *Xilomariza* (1999), Carvalho aponta o resultado dessa parceria: "se Mariza bebeu do popular, talvez Stênio tenha incorporado ainda mais a visão social da parceira", significando dizer que em ambas as produções emergem os registros de suas experiências, tanto artísticas quanto sociais.

O processo de elaboração do álbum *Retirada* emergiu dentro de um contexto de ditadura militar. Por algum tempo Stênio e Mariza trocaram cartas com os esboços das imagens e anotações particulares. Em suas memórias, Stênio recorda que havia um temor de que a censura interditasse as correspondências entre os dois, no período ficou "alerta pra não, nem prejudicar ela e nem me prejudicar" (Entrevista cedida em 05/02/2020).

O álbum se inicia com uma xilogravura de apresentação, cujo tema *Retirada* busca condensar os assuntos a serem abordados, e em seguida da assinatura[168] dos dois artistas.

168 A prática de assinatura de xilogravuras no cariri é historicamente datada. Em Juazeiro do Norte se deu a partir da década de 1960 com a produção dos álbuns seriados. No entanto, encontramos xilogravuras com iniciais dos

Figura 64 - Xilogravura Álbum Retirada (capa)

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

Assim como na xilogravura, a participação dos gravadores foi registrada nos versos do folheto *Retirada?* visibilizando suas autorias. Como se lê abaixo:

> Agora em xilogravuras
> Também irá ser contada
> Em cujo tema uma história
> Toda em madeira gravada
> A dupla Stênio e Mariza
> Esta obra realiza
> Com o nome RETIRADA? (SILVA, 1976, p. 2).

Na obra *O que é um autor?* (1992), ao problematizar as tecnologias normativas, Michel Foucault aponta que "os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores" (FOUCAULT, 1992, p. 14). A assinatura do objeto artístico é antagônica, ao mesmo tempo que promove o artista "promete a glória, a fama, o reconhecimento público àquele que assume a função autor" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.75-76), o coloca numa posição de vulnerabilidade social, principalmente em períodos de governos ditatoriais. O objetivo da maquinaria é "evitar o perigo que se esconde no

nomes de xilógrafos antes das assinaturas dos álbuns, a exemplo da "xilogravura de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro de João Pereira que traz as letras JP" (CARVALHO, 2014, p. 18).

anonimato (...) identificar, nomear, definir de quem é o autor, de quem é a responsabilidade, individualizar as condutas (p.75-76).

A assinatura de Mariza Viana e Stênio Diniz concedeu-lhes visibilidades, porém, o contexto político no qual o *álbum* foi criado deixou os artistas suscetíveis à vigilância, censura e retaliações. O contexto de produção, além de abordar uma temática considerada delicada para um período de cerceamento de liberdades, envolvia diretamente no processo a presença de uma mulher cujo companheiro era preso político.

Stênio recorda que o fato de Mariza ser conhecida no "círculo artístico" de Fortaleza não a isentou de ser perseguida pelo que ele chama de "imprensa branca" ou "imprensa comprada", ao contrário, a situação agravou-se. O artista garante que, na época, o *Jornal o Povo*[169] publicou uma reportagem maculando a imagem da artista:

> tinha um camarada lá que perseguia ela, aí falou que a junção de Mariza com o Stênio Diniz, ela tava me, como é que se diz, ela tava me corrompendo, me desvirtuando do popular, sabe, que Mariza era uma esquizofrênica, isso sabe, uns termos muito chatos, pra ela ser chamada de esquizofrênica e tal que não podia ter essa junção, perseguidor mesmo (Entrevista cedida em 05/02/2020).

A "reportagem" citada por Stênio se de fato existiu, reflete um duplo teor depreciativo sobre a artista: primeiro diz respeito ao preconceito pelo fato de Mariza Viana ser mulher, associando a artista a uma doente mental - uma tentativa de deslegitimar sua produção. E segundo, acusando-a de desvirtuar do "popular" o trabalho de Stênio Diniz. A palavra "desvirtuar" equivale a desviar algo ou alguém da virtude. Se a intenção foi afirmar que o tipo de produção "popular" de Stênio tinha sido "corrompida" por Mariza, o discurso jornalístico mostrou-se intencional e eficiente. Intencional porque isenta de responsabilidade a participação de Stênio ao delegar a produção de *Retirada* apenas a Mariza. Logo, o que aparece não mais pertence aos dois artistas. Eficiente porque, caso houvesse qualquer censura ao álbum, essas recairiam apenas sobre Mariza. O fato é curioso e relevante. Se, no período, a reportagem condenou Mariza, algumas informações sobre a artista foram silenciadas, a exemplo do catálogo da exposição *Brasilien Gigant auf tönernen Füßen* (Gigante com pés de barro), ocorrido em junho de 1988 na cidade de Nuremberg, Alemanha. Na capa do catálogo, está a xilogravura *Retirada* e informações habituais do evento como organização, endereço e mapa de acesso. Porém, o crédito da ilustração coube unicamente a "José Stênio Diniz". Após uma década do sucesso de *Retirada*, observamos um silenciamento sobre a participação de Mariza Viana, situação inversa ao que ocorreu a Stênio.

169 Até o momento da escrita desta tese, não localizamos a reportagem.

Na década de 1990, localizamos o Catálogo *Xilomariza* (1999) referente a exposição realizada no Espaço Cultural Estoril de 1º a 10 de agosto em Fortaleza/CE. O catálogo foi produzido pela professora francesa Martine Kunz e contou com escritos de vários intelectuais e artistas. No século XX, com o avanço das tecnologias digitais dois sites [170]mencionaram o trabalho da artista e expuseram algumas de suas obras, duas imagens óleo sobre tela ambas sem título (uma anteriormente citada) e a xilogravura Rio das Carnaúbas, essa mesma xilogravura encontra-se no catálogo *Xilomariza*.

Figura 65 – Pintura óleo sobre tela - sem título

Fonte: site: https://www.minimuseufirmeza.org, 2021

Figura 66 - Xilogravura Rio das carnaúbas

Fonte: Catálogo Xilomariza, 1999, 56x36 cm
Fortaleza, 1999, p. 16

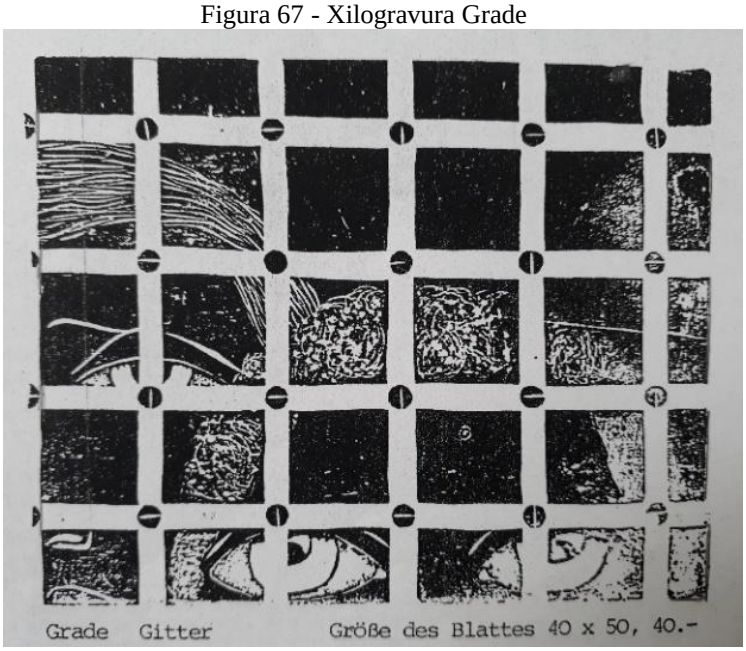
Da artista, encontramos também a xilogravura intitulada *Grade* que fez parte da exposição *Pró-Anistia - Ceará* (1970)[171] organizada por Mariza. Nesta exposição Mariza recebeu o *Prêmio de Incentivo* no 26º Salão de Abril A imagem encontra-se também no Catálogo *Holzschnitte aus Brasilien*, exposição ocorrida na Alemanha em 1992. Na xilogravura, duas faces e expressivos olhos quase são invisibilizados por trás de uma grade.

170 Localizamos de Mariza Viana duas imagens no site https://www.minimuseufirmeza.org e duas no site do MAUC, https://mauc.ufc.br, referente a exposição *Bilhete para Mariza*, realizada em 2006. Sobre a imagem *Grade*, consultar o catálogo: *Holzschnitte aus Brasilien*. Alemanha: Catálogo de exposição, setembro/outubro 1986 ou 1987. Foi feito uma segunda reedição do catálogo em 1992.

Sobre a imagem Rio das carnaúbas consultar o catálogo *Xilomariza*: KUNZ, Martine. *Xilomariza*. Gravuras Mariza. Fortaleza: Estoril, Catálogo de exposição, 1º/10 de agosto 1999.

171 O álbum *Anistia*, foi produzido possivelmente para a Exposição *Pró-Anistia* em 1970. Sobre essa informação consultar: (Catálogo de Exposição *Bilhete para Mariza*, 08/06/2006, MAUC).

Figura 67 - Xilogravura Grade



Fonte: Catálogo Holzschnitte aus Brasilien, Alemanha, 1992, p. 3

No catálogo, a xilogravura *Grade* apresenta uma espécie de "síntese biográfica" sobre a artista e estão apresentadas em conjunto com o trabalho de Stênio. O artista, porém, assevera que a imagem "foi feita pela própria Mariza", uma maneira que Stênio encontrou de separar as duas produções e reafirmar o protagonismo de Mariza.

A organização da exposição recolheu algumas entrevistas de jornais realizadas com Mariza e expôs no catálogo. A artista expressou sua atitude em relação à vida: "É minha preocupação levar uma vida baseada no senso de comunidade, nos primeiros valores cristãos e no pensamento ecológico" (Mariza apud Catálogo *Holzchnitte aus Brasilien,* 1992, p.3). A narrativa aponta o trabalho desenvolvido por Mariza e suas aptidões como professora de artes, mas também sinaliza para ideais baseados na solidariedade, no combate às desigualdades sociais e numa sociedade mais justa. No catálogo, Mariza se destaca por imprimir nas imagens a dura realidade de seu país: a fome, miséria, abandono, opressão e violência. O foco está nas pessoas, com suas necessidades pessoais e coletivas, mas também com suas alegrias e esperanças. O catálogo buscou gerar a comoção do leitor, associando as imagens à narrativa da artista.

A fabricação de um catálogo perpassa seu conteúdo. É preciso estar atento à sua epistemologia, que envolve sua produção, ou seja, os circuitos, as intencionalidades e o público a que se destina. Huberman aponta que:

> fazer um catálogo não significa um puro e simples saber dos objetos logicamente agenciados: pois há sempre a escolha entre dez maneiras de saber, dez lógicas de agenciamentos, e cada catálogo em particular resulta de uma opção – implícita ou não, consciente ou não, em todo caso ideológica – em

> relação a um tipo particular de categorias classificatórias (HUBERMAN, 2013, p. 47).

Nessa direção, sua produção vai além de sua materialidade, envolve uma "filosofia" que aponta para a necessidade de entender "sobre o que é uma autoria", ou seja, "a paternidade de uma invenção", um "estilo" e as "categorias que têm sua própria história, que foram inventadas, que nem sempre existiram" (HUBERMAN, 2013, p. 47). Essas categorias são inventadas e se ressignificam em conformidade com as demandas que se apresentam no tempo presente.

O catálogo[172] também cita um trecho de uma reportagem de 1989, na qual Mariza narra sua produção no período da ditadura:

> No passado, meu trabalho era uma luta contra a ditadura, contra a insegurança e a presunção do poder. Coloquei o medo aí (...) hoje estou desenvolvendo um trabalho que também lida com grades, mas elas indicam uma opressão interna. Enquanto eu via as pessoas como um produto do seu ambiente, hoje vejo o ambiente como um produto das pessoas. Antes as coisas tomam forma como uma ideia (Catálogo Holzchnitte aus Brasilien, 1987, p. 3).

Em sua narrativa, Mariza aponta a existência de dois tempos em sua obra: no primeiro momento, ou seja, no período da ditadura militar sua produção foi criada sob o regime do medo e da insegurança. Posteriormente, Mariza rompe com a visão determinista da história. Na nova produção a artista assevera que é o homem quem cria a sociedade, as classes, a opressão e produz os problemas sociais. A artista transfere responsabilidades para os grupos que detêm o poder e podem intervir economicamente na transformação da sociedade.

4.2 OS RETIRANTES DE *RETIRADA*: AS IMAGENS DO NORDESTE COMO CAMPO DE EMBATES

No álbum *Retirada,* o Nordeste emerge associado a um lugar da desolação. As xilogravuras, em sua maioria, reproduzem a perpetuação de imagens estereotipadas sobre o Nordeste. Essas, incidiram no imaginário social de forma que a região foi cristalizada sob diferentes eixos temáticos dentre os quais: a pobreza, seca, fome, miséria e morte.

Na obra *O perigo de uma história única* (2019)[173], a romancista Chimamanda Ngozi Adichie ao analisar a invenção das identidades atribuídas à África, assevera que um dos

172 A reportagem é citada na segunda edição do catálogo de 1990.

173 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução; Julia Romeu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 22-23.

elementos que contribuí na formação de uma história única é a repetição: “mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (ADICHIE, 2019, p. 22-23). A nigeriana assinala que tão importante quanto a violência física e a exploração econômica são a manipulação dos povos, o controle mental e o extermínio da imaginação, visto que a construção de uma história única prescinde de poder, inclusive o “poder de contar histórias”. Tais histórias serão definidas pelas formas de contar, maneiras de dizer, os lugares e as quantidades que serão contadas.

Nos aproximamos da ensaísta, mas acrescentamos à sua reflexão as formas visuais, visto que tais objetos são recursos imprescindíveis na construção dos lugares. No caso das xilogravuras com temáticas sobre o Nordeste, suas reproduções nos levaram a questionar o porquê dessas recorrências, já que o Nordeste é diversificado em suas paisagens. Nesse sentido, não descartamos as recorrências dessas imagens, ao contrário, elas serviram como sinalizadores para identificar rupturas e outras visualidades que porventura houvesse. Isso porque, o próprio Stênio Diniz, embora tenha produzido imagens com as temáticas nas primeiras décadas de sua carreira, buscou posteriormente heterogeneizar sua produção, a exemplo das xilogravuras *Feira no Interior* (200-), *Faces* (199-), *Pássaro da Liberdade* (1975), etc.

Na análise inicial do álbum, refletimos sobre as xilogravuras de *Retirada* como lugar de poder desses artistas, como produto de uma visualidade engajada e transgressora de produzir arte. As xilogravuras de *Retirada* se configuraram como sintoma social, político e histórico de uma dada sociedade no tempo. No decorrer da pesquisa, observamos outras ressonâncias nas imagens. Como toda imagem possui camadas de memórias e de tempos, buscamos observar quais sobrevivências visuais emergiam no emaranhado dessas xilogravuras. Nessa direção, nos propomos a responder de quais memórias foram geradas as imagens do álbum *Retirada*, o que apresentam essas xilogravuras e quais temporalidades emergem dessas imagens.

Nos versos iniciais do folheto, o poeta Expedito Sebastião descreve a história de uma família da zona rural e as dificuldades advindas da estiagem e falta de trabalho causado pelo prolongamento das secas.

> A estória aqui começa
> Num ano em que no sertão
> Não há inverno, deixando
> A maior flagelação
> Fase esta em que o pobre
> Sem cobertura do nobre
> Passa grande privação (SILVA, 1976, p. 2).
>
> Trata-se duma família
> Lá na roça residente
> Cuja família contém
> 8 pessoas somente
> São seis filhos reunidos
> A mulher e o marido
> Todos num só ambiente (SILVA, 1976, p. 2).

A composição das xilogravuras do álbum buscou seguir uma lógica, como se os artistas quisessem construir uma narrativa visual, com exceção da capa, são elas: a família, a chegada na casa, a refeição, a fome, a prece, a arrumação, a retirada, a refeição no mato, mãe com filho desnutrido, o velório, a chegada à cidade e dentro da cidade. Identificamos a existência de uma lógica intencional de apresentação nas xilogravuras, principalmente porque na narrativa sobre sua vida Stênio sempre começa pelo núcleo familiar.

A xilogravura *Família* (novamente retratada abaixo), reflete a preocupação do artista com a sua identidade, assim como sinaliza aspectos da formação familiar tradicional encontrado na literatura regionalista do Nordeste (pai, mãe e filhos).

Figura 68 - Xilogravura Família

Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

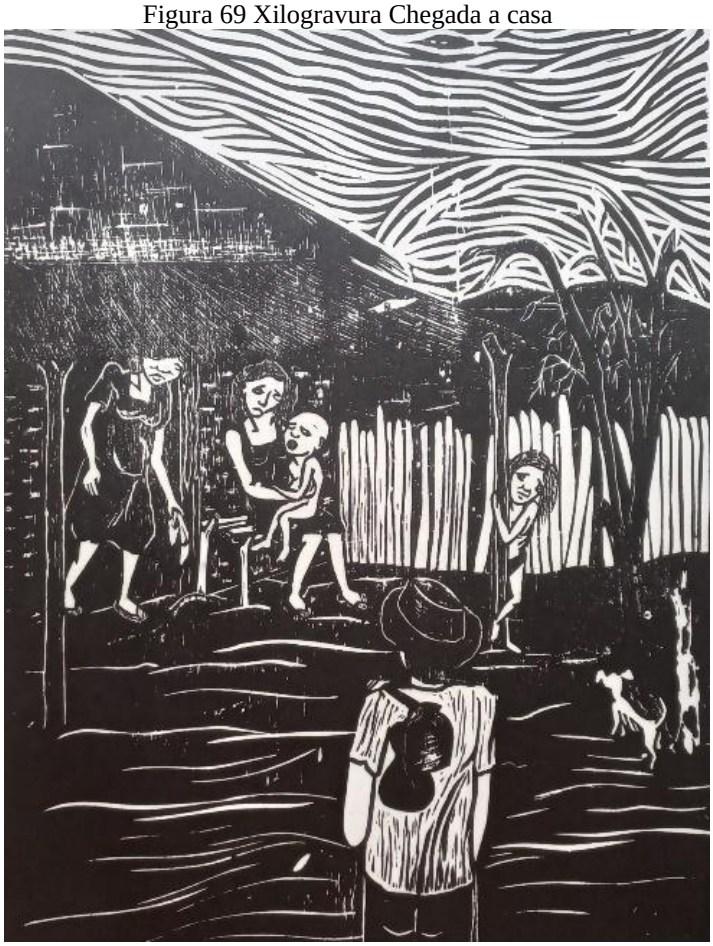
O papel onde foi impressa a xilogravura foi quase homogeneizado pelo preto, marca típica da "Escola de Juazeiro"[174]. A xilogravura *Família* parece conter uma biografia truncada feita de memórias, olhares e silêncios, embora talhada de uma harmoniosa composição das

174 Segundo Jeová Franklin, a xilogravura da "Escola de Juazeiro" é "barroca" e rica em detalhes. As xilogravuras sofrem influências da cultura do homem rural, das romarias e do turismo religioso. O artista popular reflete em seu trabalho os valores culturais da gente com quem mais de perto está envolvido, do homem rural, das romarias e do turismo religioso. Existe uma preocupação em retratar mais o contexto do que a figura. A massa de preto se sobrepõe ao branco na gravura para não deixar nada vazio. Sobre o assunto ler: *A gravura matuto-barroca da terra de Padre Cícero*. Jeová Franklin. Jornal O Povo, Fortaleza/CE – 09/07/1981.

figuras. O casal e os seis filhos retratados possuem olhares vagos e tristes, enquanto o pai e os dois filhos fitam diretamente o leitor e os criadores da imagem, raro em xilogravuras. A mãe por sua vez, encosta a face na cabeça do filho mais novo, que parece alheio à família. As expressões envelhecidas das faces são marcadas por rugas, não há como ocultar a miséria. Os fios de cabelos talhados delicadamente pela lâmina criam efeitos de leveza na imagem. Provavelmente o resultado da imagem tenha sido produzido pelo uso do bisturi ou prego.

Os versos abaixo buscam dar sentido às duas imagens seguintes: *Chegada a casa* e *Refeição*:

Figura 69 Xilogravura Chegada a casa



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

Quando é no fim dia
Volta o homem à morada
Trazendo um magro dinheiro
Que não dá pra quase nada
Pois o que comprou na venda deu só pra uma merenda
Pra aquela filharada (SILVA, 1976, p. 3)

A xilogravura *Chegada em casa* apresenta a figura de um homem, possivelmente após um dia de trabalho, pois leva sobre o ombro esquerdo dois instrumentos importantes, uma cabaça e uma enxada. Tem como companheiro à sua direita, a figura de um cachorro, imagem

típica do nordestino na literatura. Ao se aproximar da sua casa, é recepcionado pela mulher e seus três filhos, figuras que se destacam pela passividade dos movimentos e olhares realçados por semblantes de tristeza.

Figura 70 - Xilogravura Refeição

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

Assim mesmo a mulher faz
Uma escassa refeição
E por não ter uma mesa
Comem sentados no chão
Ao garotinho de lado
A mulher dá com cuidado
Da mesma alimentação (SILVA, 1976, p. 3)

A segunda imagem, *Refeição*, apresenta uma mulher cercada por um homem e quatro crianças defronte a uma panela, sendo a menor das crianças pela mãe alimentada. Parece não haver nenhuma mobília ou hierarquia. Pai, mãe e filhos, com exceção da criança ao centro da gravura, estão sentados no chão, numa mesma condição. As duas xilogravuras expressam elementos em comum: o sentimento de coletividade e a escassez alimentar, ambas são partilhadas por todos da família.

A cor na parte superior da imagem, aponta para o reaproveitamento da matriz, significando dizer que a madeira foi utilizada em outras impressões. Semelhante, ocorre no processo criativo daqueles que fazem xilogravuras ou esculturas, há sempre um detalhe que não estava presente nas demais imagens porque elas obedecem também às formas da própria madeira. Uma falha na madeira pode servir de criação para uma nova imagem, assim como um

problema de impressão pode ser resolvido com a utilização de uma nova cor, como ocorreu na xilogravura *Refeição*.

As imagens sinalizam os papeis sociais desempenhados pela figura masculina e feminina dentro de uma sociedade tipicamente rural e patriarcal, onde o homem era mantenedor da família, enquanto a mulher encarregada dos afazeres domésticos, o que demonstra que na xilogravura houve a permanência de valores da família tradicional. As xilogravuras, assim como os versos, apontam o início da degradação advindo da pobreza, do endividamento, da fome, das agressões externas e internas causados pelas secas e pelo descaso social, haja vista que, no Nordeste, o problema da seca é mais uma questão política que de ordem natural.

Essas e outras questões, no entanto, contribuíram na migração de muitas famílias que viviam na zona rural do Nordeste para os grandes centros urbanos do Sudeste[175], principalmente em decorrência da falta de alimento. No verso, o poeta registra o drama da família frente a incerteza da vida. A decisão de deixar sua terra em busca da sobrevivência é uma forma de lutar contra o fantasma da morte.

> Numa certa tarde o homem
> Quando em casa vai chegando
> Vê a família tristonha
> No casebre lhe esperando
> Pra dar uma solução se irão ficar ou não
> Naquele lugar morando (SILVA, 1976, p. 4).

A produção de imagens em xilogravuras sobre a "seca" e suas consequências, disputaram na literatura de cordel com as imagens de "romance", tanto nas capas dos folhetos, quanto nos versos e perdurou décadas. Mas, qual sua relação com a produção do álbum *Retirada*?

Pesquisas apontam que em meados dos anos 30 até a década de 1970 ocorreu no Brasil uma aceleração do fluxo migratório das populações do meio rural para o urbano. A

175 A década de 1970 é caracterizada pela emigração de origem rural de duas grandes regiões fornecedoras, o Nordeste e o Sudeste, situações contrastantes que permitem a autores concluírem que "nem sempre o êxodo rural está associado à transformação na base técnica dos sistemas produtivos na agricultura" (CAMARANO & ABRAMOVAY, 1999, p. 10). Aproximadamente 5 milhões de pessoas deixaram o Nordeste rural, nessa década, e o Sudeste constitui o segundo fornecedor, com aproximadamente 1,5 milhões de pessoas. A urbanização nacional operava se em moldes cada vez mais concentradores, em um processo de distribuição da população que tendia a privilegiar os grandes centros urbanos do Sudeste. Nesse período foram criadas as "frentes de emergências". Sobre aspectos teóricos das migrações, consultar: CAMARANO, Ana Amélia & ABRAMOVAY, Ricardo. *Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil*: panorama dos últimos 50 anos. IPEA. Rio de Janeiro, 1999. PATARRA, Neide Lopes *Movimentos migratórios no Brasil*: tempo e espaços. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2003. https://biblioteca.ibge.gov.br e BAENINGER Rosana. São Paulo e suas migrações no final do século 20. *Revista São Paulo em Perspectiva*, v. 19, n. 3, p. 84-96, jul./set. 2005.Acesso em 08/07/2021.

migração adveio de diversos fatores dentre os quais o "processo de estagnação nas áreas rurais", o "avanço de industrialização" e as "transformações econômicas globais da sociedade". Esses dois últimos precediam a "força de trabalho necessária à etapa de acumulação capitalista" (SINGER apud BAENINGER, 2005, p. 84-85).

Na década de 1970, aproximadamente "5 milhões" de pessoas deixaram o Nordeste rural em busca de trabalho (CAMARANO & ABRAMOVAY, 1999, p. 10). Esse excedente de mão-de-obra privilegiou regiões como o Sudeste, ao mesmo tempo que corroborou com o sofrimento das famílias que migraram para a cidade grande ou que por outros motivos teve a família desagregada. Entre os anos de 1979 e 1984[176] ficou conhecido como um dos maiores episódios de secas do Nordeste, resultando numa estiagem marcada pelos saques de trabalhadores famintos que invadiam cidades e feiras em busca de alimentos.

No entanto, nessa mesma década, duas secas[177] de proporções moderadas ocorreram no Ceará, uma em 1973 que corroborou com a migração de 11% da população para outras regiões do Brasil e outra em 1976, ano de produção do folheto. No entanto, sobre a seca de 1976, os pesquisadores asseveram que não foi encontrado nenhum registro na literatura (NUNES & MEDEIROS, 2020, p. 10). Diversos foram os fatores que levaram a produção do folheto e do álbum, visto que a decisão que envolve uma temática aponta em várias direções. As memórias, a criatividade, a imaginação, as influências artísticas, as emoções, as sobrevivências, todos esses elementos dizem respeito também a uma escolha política.

No primeiro momento, identificamos que o assunto abordado esteja associado às memórias provenientes dos impactos causados pelos efeitos das secas sobre a sociedade. A falta de trabalho, o empobrecimento e a escassez de alimentos produziram traumas e marcas na população que sofreu com a fome. Conforme sua arte, literatos, xilógrafos e poetas externalizaram em suas produções diferentes percepções sobre os eventos. A produção também

176 Segundo dados da Sudene, entre 1979/1984 morreram na região 3,5 milhões de pessoas, a maioria crianças, por fome e enfermidades em decorrência da desnutrição. Pesquisa da Unesco apontou que 62% das crianças nordestinas, de zero a cinco anos, na zona rural, viviam em estado de desnutrição aguda. As frentes de emergência empregaram 26,6 milhões de trabalhadores rurais e os gastos do governo federal com a seca, entre 1979/1982, somaram 4 (quatro) trilhões de cruzeiros, o equivalente à época a 50% dos dispêndios totais do Ministério do Interior.

177 A análise histórica da severidade de secas no Ceará desenvolvidas pelos pesquisadores Pedro Medeiros (engenheiro ambiental) e Fabiano Nunes (historiador), concluíram que em 1976 de forma "moderada" foi um ano de seca no Estado do Ceará (NUNES, MEDEIROS, 2020, p. 10). A pesquisa teve como método de análise o Índice de Porcentagem Normal – IPN que mede a ocorrência de seca meteorológica. Sobre o assunto consultar: NUNES, Luiz Fabiano Camilo Viana & MEDEIROS, Pedro Henrique Augusto. Análise histórica da severidade de secas no Ceará: efeitos da aquisição de capital hidráulico sobre a sociedade. *Revista de Gestão de Água da América Latina*. v. 17, e 18, 2020. Acesso em 01/07/2020.

diz respeito à sobrevivência desses artistas. Segundo afirma Sylvia Porto Alegre[178], o processo criativo está associado à necessidade humana de sobreviver, logo, a imaginação, a inventividade e as habilidades estão à serviço da vida. Em entrevista concedida a antropóloga, aproximadamente em 1976, Stênio Diniz narra a procedência de sua "inspiração".

> A minha inspiração entra pela... boca. Quando começa a faltar o pão, aí começa a vir entrando a inspiração. E, porque a gente sente falta da comida, aí a inspiração entra pela boca, bate na barriga e, já viu, vai pra cabeça! Aí a cabeça manda a mão, a mão manda brasa! Esse é o processo (PORTO ALEGRE, 1994, p. 101).

No parágrafo seguinte o artista faz a conexão entre "invenção e necessidade" (p. 101).

> Eu tenho uma inteligência que, andando na rua, basta eu ver o modelo de uma coisa qualquer, e gravo na cabeça, então eu trago e vou conseguir fazer aquilo. Vendo um jarro, tiro aquele modelo, trago aquilo na cabeça, chego aqui, faço (...) a minha cabeça é que dá a ideia" (PORTO ALEGRE, 1994, p. 101-102).

Ressaltamos, no entanto, que sobrevivência difere da capacidade inventiva. Porto Alegre aponta que associar os dois elementos não impede o desenvolvimento criativo, mas é preciso lembrar que a produção popular está conectada a outros fatores, dentre as quais o comércio desses artefatos, a exemplo da "encomenda" (p. 102). A natureza da encomenda diz dos "processos" que envolvem a fabricação do objeto, as demandas do mercado, as articulações na venda do produto, os circuitos a que se destina e as políticas de incentivo.

No entanto, as questões que envolvem o mercado são relativamente menores em relação à dimensão criativa do objeto artístico. Essas estão associadas às memórias dos indivíduos e às experiências adquiridas em outras temporalidades, visto que toda imagem é devedora de um tempo que não é o nosso. Esses fatores sugerem pensar os elementos de sua criação, as ressignificações e apropriações em torno do objeto, as subtrações, os acréscimos e as influências de terceiros sobre o objeto fabricado. Todos esses fatores incidem no produto.

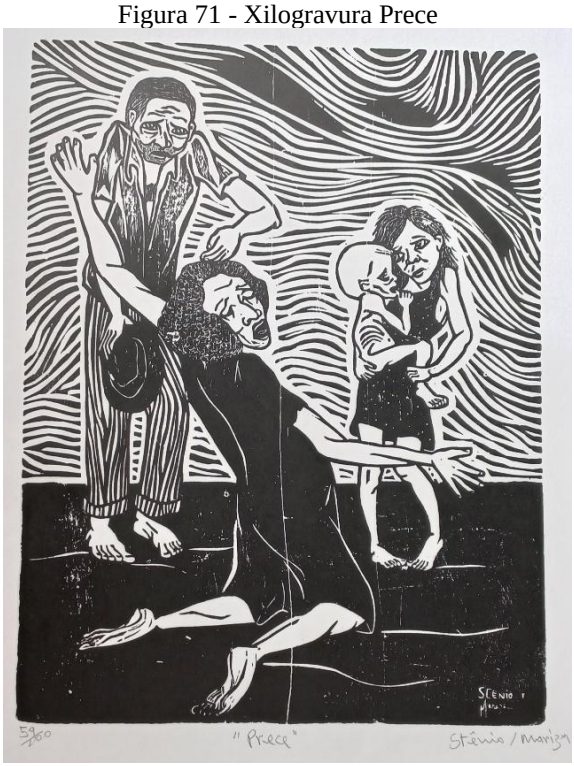
Nessa perspectiva, escrever sobre imagens implica refletir sobre questões econômicas, sociais, culturais, como também requer pensar sua arqueologia e as arrumações que as compõem, analisando o sistema que as constitui, como o "nosso cérebro, a própria

178 Maria Sylvia Porto Alegre é doutora em antropologia. Na tese *Arte e ofício de artesão: histórias e trajetórias de um meio de sobrevivência* (1988), a pesquisadora deteve-se no processo de criação, mapeando as manifestações artísticas do interior cearense, buscando compreender as culturas populares a partir da ruptura com a ideia de folclore, demonstrando como o "povo" é capaz de fazer. Em *Mãos de mestre*, a antropóloga apresenta com rigor e sensibilidade o mundo dos artistas populares no Nordeste. Os testemunhos e histórias de vida dos artistas constituem a base da sua reflexão. Sobre o assunto ler: ALEGRE, Sylvia Porto. *Mãos de mestres*: itinerários da arte e da tradição. São Paulo: Maltese, 1994.

imagem, aquele que a fez, aquele que a contempla, num tempo e num espaço histórico e a-histórico" (SAMAIN, 2012, p. 34). Nessa direção, evocar o contexto de inspiração da xilogravura e os processos que envolveram sua fabricação, nos possibilitou compreender parte dessa produção.

Algumas xilogravuras de *Retirada* obtiveram repercussão na mídia nacional no final da década de 1970 e internacional na década de 1980, circulando em catálogos e jornais na Europa. Dentre as quais *Prece* e a própria xilogravura que dá nome ao álbum, *Retirada*.

Figura 71 - Xilogravura Prece



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

Prece é o preto no branco. O colorido é a ausência de luz (preto) na ausência de cor (branco), porque não há tonalidade que expresse dor e miséria. A xilogravura manifesta o desespero frente à iminência da morte, mas aponta também para a religiosidade do povo. As figuras na imagem formam uma cena do espetáculo do sofrimento humano, seus gestos de dor são ancestrais, corpos retorcidos quase em êxtases demonstram a circularidade dos movimentos humanos que sobrevivem no tempo.

Na obra *Cascas* (2017), Didi-Huberman, fala sobre um tipo de dor que possui o homem, "uma dor que não se qualifica. É nisso que ela é "inestimável", ou seja, em certo sentido, sagrada" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.94). Por mais que imaginemos sua dimensão, não conseguiremos mensurar sua potência e nem temos o direito sobre ela. Ela pertence a quem de fato viveu a experiência. A xilogravura se propõe a traduzir elementos dessa dor, da expropriação, da miséria, dos corpos vulneráveis.

O cenário da imagem sugere uma dimensão mística encontrada em lugares de peregrinação, como por exemplo a cidade de Juazeiro do Norte, lugar de constantes romarias. As imagens produzidas na região giram em torno da religiosidade e em torno da figura histórica do Padre Cícero, considerado pelo povo como "santo" popular. Essa informação é relevante para que se compreenda a profusão de imagens sobre o tema, em parte associadas à religiosidade popular, ao sacrifício e à súplica. A visualidade da xilogravura denota não uma ausência de fé ou reza, visto que Juazeiro é considerado espaço sagrado pelos romeiros do padre Cícero. A imagem exibe um tipo específico de abandono, trata-se de um problema social que abarca o enquadramento da xilogravura. Todas as imagens do álbum são sugestivas de abandono social, o que implica dizer que a arte foi usada também como objeto de denúncia contra a indiferença do poder público com esses sujeitos.

Apesar dos detalhes descritos e compartilhados, uma imagem não se esgota, outras análises serão feitas e ganharão novos sentidos. A xilogravura acima pertence ao álbum. Observamos que a imagem também possui outras informações relevantes, como as escritas pelo artista. No canto esquerdo abaixo da xilogravura, aparece o número de impressões indicando a quantidade de cópias que foram efetuadas para vendas, o título e uma segunda assinatura escrita a lápis logo abaixo da imagem. Essa última assinatura reafirma a autoria dos artistas.

Stênio afirma ainda que *Prece* "foi um dos trabalhos mais publicados. Primeiro ano que eu estive em todos os jornais" (Entrevista cedida em 10/02/2020). Sobre tais publicações, encontramos algumas imagens em catálogo de exposições e num recorte de jornal como se verá adiante. Para o Stênio Diniz a escolha da xilogravura pela imprensa ocorreu porque "tinha uma representatividade forte, isso não éramos nós que dizíamos, coloca essa, não, a própria imprensa olhava e tudo dizia essa! pra representar esse drama aí" (Entrevista cedida em 10/02/2020).

Num segundo momento, o artista aponta para o "realismo" da xilogravura, elemento presente no modernismo brasileiro: "não é uma "ilustração simples" (...) é uma composição plástica muito bem dada que fala sobre o conjunto inteiro essa como que representa tudo (...) seria a "cabeça" (Entrevista cedida em 10/02/2020). Esse "representa tudo", sugere uma ideia de totalidade e concretude presente nas imagens do artista. Para Stênio, os versos que resultaram na xilogravura *Prece* somente foram possíveis porque "ele" (o poeta Expedito Sebastião) "viu a cena e saiu descrevendo. Aqui é uma imagem viva, sequenciada aí ele deu quase tudo, descreveu a cena em forma de versos" (Entrevista cedida em 10/02/2020).

> A mulher ia com ar
> De quem perdera a razão
> Numa grande violência
> Prosta os joelhos no chão

> Depois ergue os braços seus
> Em voz alta pede a Deus
> Uma santa proteção

Narrar uma cena não é o mesmo que vivenciá-la, o exemplo serve para a descrição de uma imagem: ela será sempre uma cópia da representação que fazemos do real. O que Stênio nomina como "imagem viva" se refere a um tipo de produção com elevado poder cognitivo.

Em sua obra póstuma *Art and agency* (1998), o antropólogo Alfred Gell afirma que a arte possui "tecnologias de interação social humana" (GELL apud MENESES, 2003, p. 14). Essas tecnologias[179] são capazes de "provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder" (2003, p. 14). Na perspectiva do autor, a arte "intervém" mais que comunica, e "mobiliza" mais que "codifica simbolicamente" (p. 14). Isso ocorre porque determinados objetos artísticos possuem *agência* sobre as pessoas. Para Gell, a intervenção na cognição humana não é resultado da beleza estética do objeto, mas do seu aprimoramento técnico. Nesse sentido, a propagação da xilogravura *Prece* em diversos veículos de comunicação foi resultado das "tecnologias do encanto" na imagem.

Encontramos a imagem *Prece* em dois catálogos de exposições na Alemanha: A primeira exposição Brasilien Drei künstler Aus Dem Nord – Osten (Brasil - Três artistas do Nordeste) ocorreu em maio de 1986 na cidade Sonntag. A segunda foi registrada no Catálogo *Holzchnitte aus Brasilien* (1992). A xilogravura também foi retratada na obra *Es ist dunkel aber ich singe* (1992) *("Faz escuro, mas eu canto"*) da escritora Annemarie Jacobs. No catálogo Holzchnitte aus Brasilien, identificamos duas menções à mesma imagem. Na página 11, a imagem precede um texto em alemão, cuja tradução busca dar sentido à imagem.

> A mulher cai de joelhos como se estivesse fora de si
> Sua expressão insana mostra extrema dor
> Ela estende os braços para o céu
> Clama à Deus com voz suplicante (Catálogo Holzchnitte aus Brasilien, 1987, p. 11).

179 GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Tradução Jason Campelo. *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, n. 8, [1992] julho 2005, p. 41-63.

Figura 72 – Recorte de catálogo

Fonte: Catálogo Holzchnitte aus Brasilien, Alemanha, 1987, p. 11.

Identificamos, porém, que o verso em alemão se baseou em um verso original do folheto, traduzido e interpretado pelos editores do catálogo, visando expressar textualmente as emoções da imagem. O catálogo apresenta um "recorte" de um periódico sem referência ou data, o que significa dizer que a imagem também circulou em jornais da Alemanha.

Figura 73 – Recorte de Jornal

Grafiken aus Brasilien

José Stênio Silva Dinis zeigt seine Werke im „Haus der Familie"

r Wipperfürth. Im Kreuzgang des Franziskanerklosters, heute Haus der Familie auf dem Klosterberg, wird die Reihe der bedeutenden Kunstausstellungen in Wipperfürth fortgesetzt. Am Freitag, 14. Februar, wird hier um 19.30 Uhr die Ausstellung des Brasilianers José Stênio Silva Dinis eröffnet. Die Ausstellung von Holzschnitten dieses Grafikers wird noch bis zum 2. März auf dem Klosterberg zu sehen sein. Am kommenden Wochenende wird der Künstler selbst in Wipperfürth weilen.

Stênio Dinis wird im Rahmen der Eröffnung am Freitag außerdem einige seiner Folheto-Texte vortragen. Folhetos sind eine besondere Form brasilianischer Volkslyrik.

Kontakt zu Stênio Dinis bekam die Stadt Wipperfürth über das portugiesisch-brasilianische Institut der Universität Köln. Dieses hatte im März des vergangenen Jahres eine Exkursion in den Nordosten Brasiliens organisiert, an der auch zwei Studenten aus Wipperfürth teilnahmen, um sich vor Ort über die dortige „orale und schriftliche Literatur" zu informieren. Bei dieser Gelegenheit knüpften die Studenten auch erste Kontakte zu Stênio Dinis.

Die Studenten schauten Stênio Dinis bei seiner Arbeit über die Schultern und waren der Ansicht, daß seine Werke auch in Deutschland gezeigt werden sollten.

Die Wipperfürther Teilnehmer an der Exkursion nahmen nach der Rückkehr in die Heimat Kontakte zu Kulturausschuß und Kulturamt der Stadt auf, um eine Ausstellung in Wipperfürth zu organisieren. Der Kulturausschuß erkannte die einmalige Gelegenheit für die Stadt, Kunst aus Brasilien zu präsentieren und beschloß im Dezember, eine Ausstellung in Wiperfürth zu organisieren.

Für Stênio Dinis ist dies übrigens nicht seine erste Ausstellung im Ausland. Bereits 1976 hatte er seine Werke in Toronto (Kanada) gezeigt. Außerdem waren seine Bilder außer in unzähligen regionalen Ausstellungen auch in Brasilia, Sao Paulo und Fortaleza zu sehen.

Hier in Deutschland schlossen sich nun Ausstellungen und Veranstaltungen in der Universität Köln, in der Stadtbibliothek Köln und in der Theodor-Heuss-Akademie in Gummersbach an. Neben Wipperfürth stehen in diesem Jahr noch Ausstellungen in Berlin und Frankfurt auf dem Programm des Künstlers.

Die Ausstellung in Wipperfürth ist am Wochenende jeweils von 10 bis 12 und von 14 bis 18 Uhr geöffnet sowie montags bis freitags von 16 bis 20 Uhr. Stênio Denis wird dabei vom 14. bis 16. Februar persönlich anwesend sein.

Während der Öffnungszeiten können Drucke von Stênio Dinis auch käuflich erworben bzw. reserviert werden.

Große Aussagekraft und harmonische Linienführung charakterisieren die Holzschnitte des brasilianischen Künstlers. BLZ-Repro

Aus Protest gegen die ungelösten Probleme seines Landes wie Hunger und Arbeitslosigkeit, Landflucht und Umweltzerstörung greift José Stênio zum Schnitzmesser. Die Holzschnitte des im Nordosten Brasiliens, einem der ärmsten Landstriche, lebenden und arbeitenden Künstlers der „Escola de Juazeiro" setzen sich kraftvoll und dynamisch mit diesen Problemen auseinander, die Stênio als Folheto-Autor beschäftigen (Folhetos sind der Nachrichtenverbreitung dienende Heftchen mit Informationen und Illustrationen über regionale Ereignisse). Nach verschiedenen anderen ausländischen Städten werden Stênios Holzschnitte nun auch in Bamberg gezeigt. Die Vernissage zur Ausstellungseröffnung am Sonntag, 4. Januar, um 11 Uhr im Palais Schrottenberg in der Kasernstraße gestalten der Künstler und der Musiker Luciom Caeira, beide schon im November bei der Dritten-Welt-Matinee im Palais zu Gast, mit Liedern, die in der Volkstradition wurzeln

Fonte: Catálogo Holzchnitte aus Brasilien, Alemanha, 1987, p. 84.

A reportagem narra a importância da literatura de cordel na vida do artista e como esse utiliza seu trabalho como protesto para denunciar os problemas sociais do seu país. A matéria também divulga as datas das exposições de Stênio Diniz nas cidades da Alemanha. Três estrofes do folheto, foram geradas a partir da composição de *Prece*.

> O homem pega o chapéu
> Para de casa sair
> Amargurado pensando
> Um pouco distante ir
> Porque aquele clamor
> Lhe fere com tanta dor de não poder resistir (SILVA, 1976, p. 5).
>
> A garotinha mais velha
> Que aquele quadro assiste
> Segura o irmão menor
> Olhando para a mão triste
> Que transpassada de mágoa
> Tem os olhos rasos d'água
> Diante a crise que existe (p. 5)
>
> A mulher ia com ar
> De quem perdera a razão
> Numa grande violência
> Prostra os joelhos no chão
> Depois ergue os braços seus
> Em voz alta pede a Deus
> Uma santa proteção (p. 5).

As memórias dessas leituras ganharam diferentes interpretações e performances: ora são visualizadas por meio de figuras como o "chapéu", a "garota com a criança no braço", a "mulher com os joelhos no chão, com os braços erguidos", ora por meio de emoções: medo, dor, tristeza, e pelo gesto da "mulher" que busca apresentar todo o seu desespero diante da vida.

No livro *Que emoção! Que emoção?*[180] (2016), Huberman aponta que as emoções possuem predicados, são atos primitivos não reprimidos de reações a estímulos capazes de transformar uma sociedade. Mas ressalva que as emoções[181] nem sempre fizeram parte dos

180 O livro é resultado da conferência proferida por Didi-Huberman no Teatro de Montreuil na cidade de Paris em 2013 e publicado no Brasil em 2016 com o título: *Que emoção! Que emoção?* Didi-Huberman questiona qual o elemento capaz de transformar ativamente uma sociedade? O filósofo sugere como resposta: as emoções. O próprio título do livro é questionador, enquanto no primeiro momento sugere um espanto com o sinal de exclamação, no segundo momento segue-se uma interrogação, sugestivo de problema a ser solucionado. Sobre as emoções consultar: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. 1.ed. São Paulo, Editora 34, 2016.

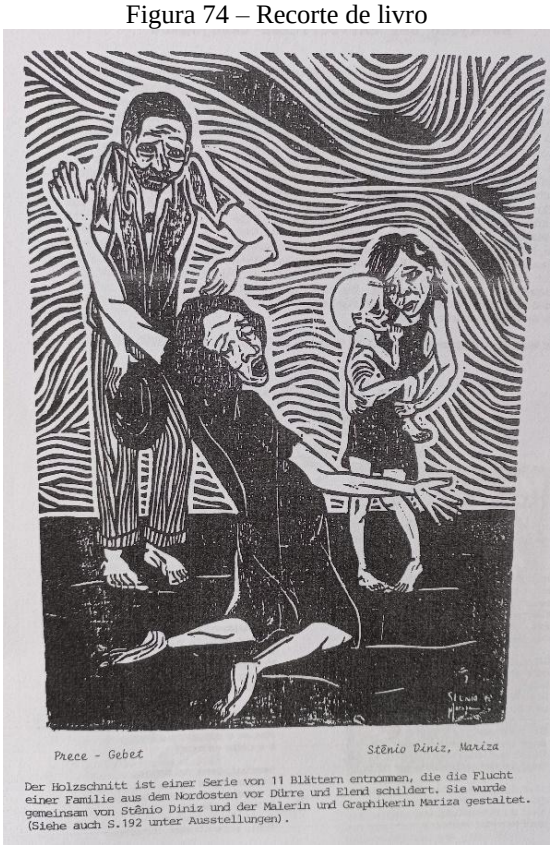
181 Para analisar as "emoções", Huberman, não se ateve apenas a um pensador. Em kant por exemplo, as emoções era um "defeito da razão" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 21) estando relacionadas à passividade e à fraqueza, uma impotência do ser associada a fraqueza da alma. Estudioso de Bergson, Freud e Deleuze, o filósofo buscou compreender o fenômeno das emoções considerando sua epistemologia "ato de se deslocar, de se movimentar". Em Bergson, identificou que as emoções são gestos "ativos (...) ao mesmo tempo exteriores e interiores" (p. 24) que extravasam para fora de nós. Em Freud, há uma separação entre afeto e representação, e que embora sejamos tomados pelas emoções não sabemos o que elas são "ela age sobre mim, mas ao mesmo tempo, está além de mim" (p. 26). Deleuze embora crítico da psicanálise, não deixou de registrar suas considerações: "a emoção não diz 'eu'. [...] Estamos fora de nós mesmos. A emoção não é da ordem do eu, mas do evento" (p. 29). Significando dizer que "ao meu redor, a sociedade, a comunidade dos homens (...) é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno "eu" individual" (p. 30).

atributos humanos. As emoções para o filósofo, “passam por gestos que fazemos sem nos dar conta e que vêm de muito longe no tempo, pois o inconsciente é bem maior” (p. 30). Esses gestos são como “fósseis em movimento” (p. 32) que expõem o indivíduo (seu inconsciente) assim como a individualidade humana (sua coletividade). Por estarem em movimento, as emoções modificam aqueles que se emocionam e é através dessas emoções transformados em pensamentos e atos que podemos transformar o mundo. Consideramos, pois, que a imagem *Prece* resume um processo complexo de gestos culturais de uma sociedade. Não como expressões da realidade, mas “como cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos antigos (...) que atravessam a história” (p. 34).

Huberman assinala que as “emoções têm um poder – ou são um poder” capaz de transformar a “memória em desejo”, o “passado em futuro” e “tristeza em alegrias” (p. 44). A emoção produz desejo e o desejo é capaz de afetar e transformar uma sociedade. Logo, uma sociedade sem emoção e desejo se torna estagnada e sem direção. “Solitária e incompreendida, não será sequer uma moção – um movimento” (p. 33).

Na obra *Es ist dunkel aber ich singe* (1992), a xilogravura adquire aspecto ilustrativo. A imagem acompanha um breve texto em alemão que busca resumir o tema do álbum com a seguinte frase “a xilogravura é retirada de uma série de 11 folhas que retratam a fuga de uma família do Nordeste da seca” (JACOBS, 1987, p. 53). O resumo da xilogravura não somente subtraiu a complexidade do álbum, como excluiu os sentidos da imagem.

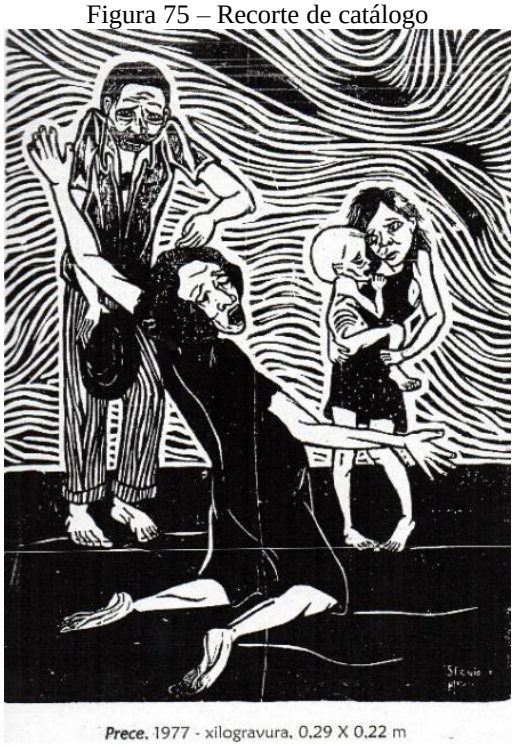
Figura 74 – Recorte de livro



Fonte: JACOBS, 1987, p. 53.

No Brasil, a xilogravura aparece no catálogo *Stênio Diniz - Retrospectiva Gravada* (2009-2010) e numa edição do *Jornal do Cariri* editado em 26/01/2003. No catálogo, embora não preceda nenhum texto, a xilogravura produzida em 1976, foi datada como sendo de 1977.

Figura 75 – Recorte de catálogo



Fonte: Catálogo Stênio Diniz - Retrospectiva Gravada, 2009/2010, p. 8.

A próxima imagem se refere a um recorte do *Jornal do Cariri* (2003). Na reportagem, *Stênio Diniz, herança bendita de José Bernardo da Silva – A arte sustentando a vida*, a xilogravura apareceu como ilustração de uma matéria sobre o artista, adquirindo outro significado que perpassa a visualidade inicial da imagem do álbum. Na reportagem, a xilogravura *Prece* foi eclipsada pela participação política de Stênio Diniz em Juazeiro do Norte no governo de Adauto Bezerra.

Figura 76 – Recorte de reportagem

A arte sustentando a vida

Na fase de adolescência, em contato com a Tipografia São Francisco, Stênio Diniz começa a desenhar, fazer gravuras, e, em seguida, cria até os seus cordéis. Vai ganhando espaço com o seu avô, José Bernardo, criando uma consciência política de esquerda. Na época, o regime militar com sua linha dura calou a boca de muita gente que lutava pela democracia no País. Stênio participou do movimento aqui no Cariri. A partir daí, em contato com a arte caririzeira, sentiu a necessidade de unir os artistas e conquistar espaço. Primeiro fundou a pioneira Cooperativa Artesanal do Cariri, que funcionou, de início, na Praça Padre Cícero. Depois veio se fixar no Mercado Central, conquistando 18 boxes para os artesãos venderem suas peças aos romeiros e turistas.

Essa questão provocou uma briga diplomática com Adauto Bezerra, cacique político da época. Para que se chegasse a conquistar tudo isso, Stênio um dia subiu no palanque de Adauto Bezerra e abriu a boca no trombone. Falou da miséria e pobreza que os artistas estavam passando, do descaso do prefeito. Adauto não Gostou. Fez cara feia, ainda hoje ele tem fotos do ex-governador com a cara fechada. Mas valeu. Naquela época mesmo, com a ditadura no auge, os políticos identificados com o regime ainda sabiam conquistar os esquerdistas, pessoas em grande parte idealistas e criativas. Mas, nem isso temos hoje em Juazeiro. Os artistas do município só são valorizados lá fora. Vivemos um descaso com arte local. Não existe uma política voltada para os artistas. A AMAR morreu. Os artesãos precisam desse apoio, que foi dado no passado. Acho que a ditadura de hoje não é nem branca, e sim obscura... Um recado para as autoridades executivas do Município.

Fonte: Jornal do Cariri, 2003, p. 6.

Mas o que separa a imagem de suas diferentes interpretações?

Nas seis vezes em que apresentamos a xilogravura, identificamos uma alternância de significados. Esses registros são significantes pois quando do deslocamento da imagem para outros suportes (livros, jornais, revistas, catálogos), informações importantes sobre a imagem desaparecem ou são adulteradas. Nesses documentos, conflui a participação e os interesses de diversos atores sociais, artistas, editores, leitores, comerciantes etc.

No processo de migração, as imagens sofrem alterações, mudam de sentidos, significados e recebem novas interpretações. Isso ocorre não somente pelo processo editorial ou suporte em que a imagem é exibida, mas são resultado de transformações na sociedade e de suas demandas no tempo.

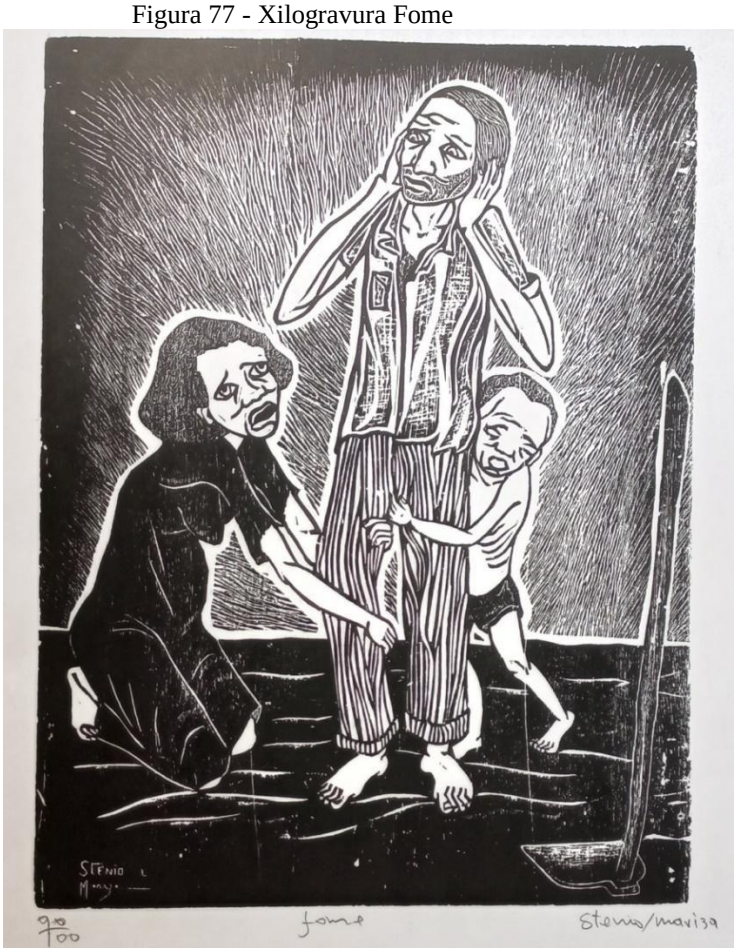
A próxima xilogravura se intitula *Fome* e inspirou os versos abaixo:

Aí ele entra em casa
Olhando todos calado
Na cabeça põe as mãos
Pensando contrariado
A mulher dum lado implora
doutro lado um filho chora
Em sua perna agarrado (p. 4)

O pobre homem indeciso
Ali não sabe o que faça
Uma perna o filho agarra
A outra a mulher abraça
Naquela grande aflição
Não encontra solução
Pra toda aquela desgraça (p. 4)

Os versos que inspiraram a xilogravura *Fome*, precederam os versos da imagem *Prece*. No álbum, essa ordem é alterada. Possivelmente porque, para os artistas, a "oração" segue como súplica em decorrência da dor causada pela fome. Na xilogravura *Fome* há uma tentativa de retratar parte do desespero narrado nas duas estrofes.

Figura 77 - Xilogravura Fome



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

A xilogravura é marcada pela teatralização dos corpos que parecem em movimento e pela iluminação destacada ao fundo da imagem. Para salientar o sofrimento causado pela fome, personagens e situações sofreram enquadramentos, o que resultou em efeitos significativos na xilogravura. Essa dimensão é visível pelo sofrimento do pai frente à movimentação simultânea de dois corpos. De um lado, o corpo esquelético do filho agarrado à sua perna (esquerda) e do outro, em gesto semelhante, o desespero da esposa. A cena que

expressa o enredo em torno da fome, emerge pelas expressões dos rostos, pela contorção dos corpos, assim como através da claridade no plano de fundo da xilogravura. A linha em branco que contorna os três personagens, não corresponde à coloração aplicada na xilogravura, haja vista que parte da imagem foi entintada na cor preto. O branco[182] de "audacioso clarão" (p. 31), pode significar na xilogravura a incapacidade do artista em representar algo "irrepresentável" (p. 32), tornando a superfície da imagem repleta de vestígios da própria presença do seu criador - o artista. Esse "quase nada visível" (p. 33), produz um efeito de realidade "capaz de representar na imagem o mistério do seu significado.

Após a imagem *Fome*, seguem as xilogravuras *Arrumação*, *Retirada* e *Refeição no mato*. A partir da composição das três imagens, os artistas criaram uma narrativa visual sobre a migração. Na xilogravura intitulada *Arrumação*, a família se prepara a jornada.

Figura 78 - Xilogravura Arrumação

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

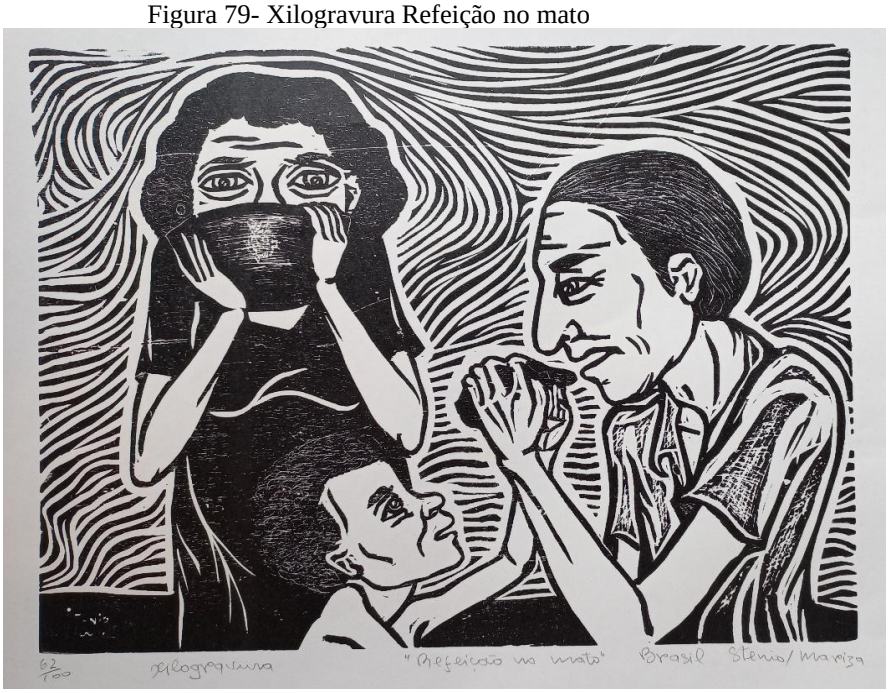
Os poucos objetos pessoais e coletivos da família são arrumados para a jornada. Embora os personagens estejam no primeiro plano da xilogravura, o cenário da casa foi alargado para gerar na imagem uma ideia de ausência de mobília. Observamos riscos

182 Na obra *Diante da Imagem*, Huberman faz uma análise do afresco de *Anunciação* pintado por Fran Angelico no Convento de San Marco. O filósofo destaca a utilização do "branco" na pintura como uma forma encontrada pelo artista para "encarnar o mistério irrepresentável" (HUBERMAN, 2013, p. 32). O branco seria uma espécie de "vestígio" e "sintoma" deixado na imagem. Sobre a análise de *Anunciação* na perspectiva de Huberman, consultar: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo, Editora 34, 2017.

horizontais nas paredes da casa, possivelmente para demonstrar as falhas nas paredes. A imagem é tomada por um sentimento de desolação. Cada pessoa recolhe o que pode carregar na viagem, embora não haja muito o que levar. Enquanto a mulher junta num cesto algumas colheres, o marido segura em uma das mãos uma espécie de maleta e na outra um saco. A xilogravura parece não deixar espaço para os deleites da infância, visto que as crianças exercem tarefas semelhantes aos adultos. Enquanto o menino recolhe uma cabaça e um pote, a outra encostada na parede parece segurar alguém, como se fora seu irmão mais novo. Embora a criança em seus braços esteja invisibilizada, é indiscutível sua existência. Essa presença se fez nota por meio dos vestígios deixados em outras xilogravuras do álbum.

Na travessia que precede a chegada à cidade ocorre uma pausa, os autores intitularam de *Refeição no mato*.

Figura 79- Xilogravura Refeição no mato



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

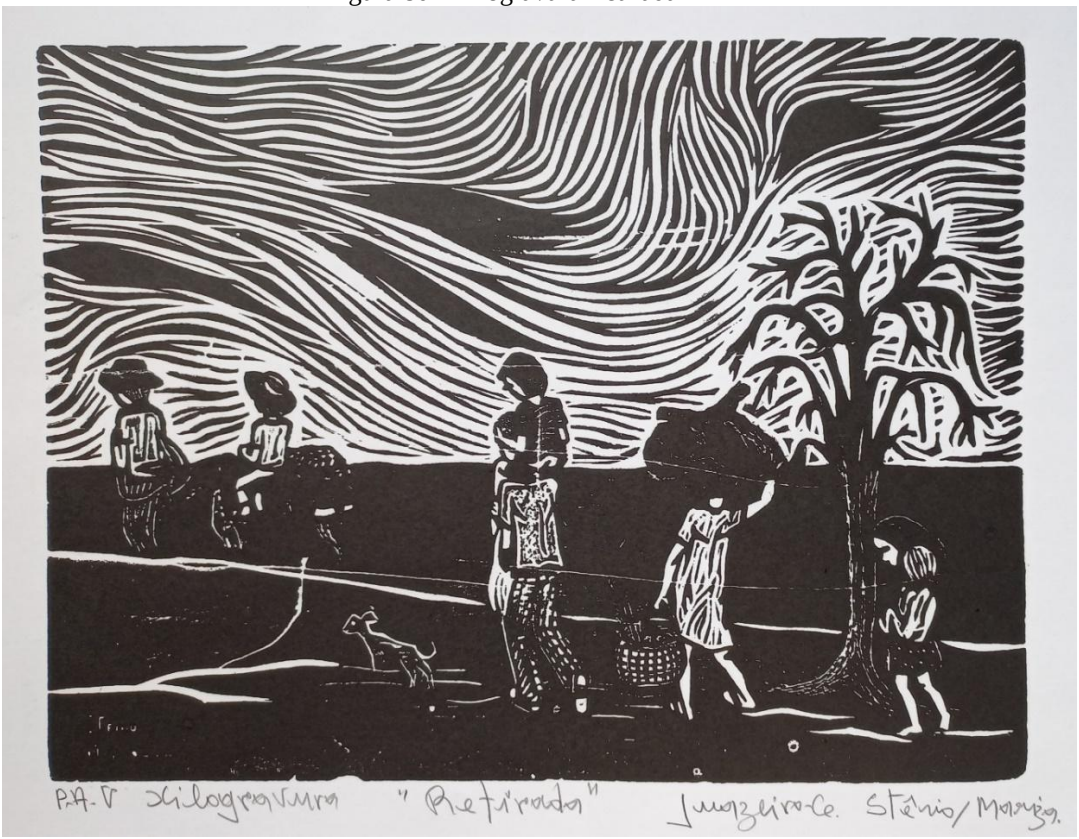
Na xilogravura, somente três personagens aparecem, a mãe, o pai e uma criança. Stênio lembra que para a composição da imagem foi necessário criar um arranjo que desse a ideia de escassez: para "quem parte em retirada numa região seca (...) há pouca comida". O artista encerra com a criança "disputando com o pai um pouco de alimento" (Entrevista cedida em 10/02/2020). Não haja sinais da presença dos outros filhos nesta xilogravura, suas presenças são identificadas na imagem posterior *Retirada*.

A xilogravura *Retirada* que seria a intermediária entre *Arrumação* e *Refeição no mato*, deixamos por último. Semelhante às outras gravuras, *Retirada* possui sua versão em poesia.

A mulher e os outros filhos
Seguem atrás na estrada
Apesar dela está grávida
Segue também carregada
Os filhos que vão seguindo
Cada atrás vai conduzindo
Uma trouxa bem pesada

E segue aquela família
Por terreno descampado
O homem indo na frente
Com o jegue carregado
A garotinha maior
Com o menino menor
Sobre o quarto escanchado

Figura 80 - Xilogravura Retirada



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

O grupo de retirantes é composto por um casal, cinco crianças e dois animais. À esquerda, possivelmente o pai que segue puxando as rédeas de um jumento, sobre o animal um dos filhos. Ao centro o filho mais velho leva sobre os ombros um dos irmãos, sendo seguido à sua esquerda pelo cachorro. À direita, a mãe com uma trouxa na cabeça enquanto a outra mão carrega um cesto. Por último duas crianças, uma carregando a menor. O fundo é delineado por traços que dão efeito de movimento à imagem. A xilogravura possui uma paisagem tradicional em toda a sua extensão. *Retirada* busca reproduzir a saída de uma família da zona rural para a cidade em meio à calamidade da seca. As adversidades climáticas são perceptíveis pela ausência de vegetação, essa aparece através de um solitário arbusto queimado, entintada pela cor preta à direita da xilogravura. Nem dia, nem noite, a paisagem da xilogravura jaz despovoada pela vegetação. O horizonte que se apresenta na parte superior da imagem parece indefinido, mas em movimento, indiferente aos transeuntes em travessia. Quatro fendas emergem nos traços da

paisagem, estética singular do gravador visível em outras imagens. Permanecem os sete personagens iniciais da família. Por enquanto, nada parece ter se perdido no caminho, nem mesmo os animais, um jumento e um cachorro. Ao gravá-los, Stênio afirma a humanidade de todos aqueles que participaram da história. A figura da mulher segurando um "cesto" e da criança carregando seu "irmão" visíveis na xilogravura *Arrumação* novamente reaparecem em *Retirada*. Esses sinais deixados nas fontes demonstram o poder de deslocamento das imagens.

Vale ressaltar que quando nos distanciamos da imagem, massificamos os rostos e misturamos com a paisagem. Esses anônimos, embora sigam em *Retirada*, não são apenas retirantes, são pessoas, possuem nomes, emoções, desejos. Essas pessoas não têm nomes porque os seus foram apagados pela indiferença que o consumo causa, pelo poder que a mercadoria tem em dar nome apenas aos objetos, às coisas (a xilogravura como mercadoria) e não às figuras que transitam na imagem. É preciso pensar o direito desses indivíduos de serem incluídos na imagem da humanidade.

A saturação de imagens sobre retirantes, mais especificamente no Nordeste do Brasil, nos instigou à análise arqueológica da xilogravura *Retirada*. Buscamos compreender os percursos trilhados por Stênio e Mariza na produção dessa imagem. Os retirantes de *Retirada* fazem parte do arcabouço de uma série de imagens recorrentes, cujos indivíduos são figurados de forma periférica na história. Mudam os artistas, as técnicas, os suportes, mas os sujeitos permanecem superexpostos.

Um dos artistas que mais retratou os retirantes foi Candido Portinari[183], sua obra é extensa e a temática é uma das mais presentes em sua produção. Na dissertação *Os Retirantes de Portinari* (2018), a pesquisadora em artes Marina Oliveira assevera que a *Série Retirantes*, pintada entre os anos de 1944 e 1945, foi uma das mais importantes na carreira do pintor. Somente em "1945 foram feitas sete obras com a temática dos retirantes" (OLIVEIRA, 2018, p. 56).

183 Paulistano de Brodósqui (Brodowski), interior de São Paulo, Cândido Portinari (1903-1962), foi pintor, gravador, ilustrador, professor e um dos artistas importantes do modernismo. Portinari é citado no verbete da ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira como o artista que "embora tenha mudado suas técnicas ao longo do tempo, manteve a temática do homem brasileiro e as questões sociais e históricas que o determinam". Na análise sobre a série *Retirantes*, o historiador Durval Muniz considera que embora Portinari fosse "militante do partido Comunista do Brasil (...) e defensor "da arte engajada" (...) em nenhum momento na sua obra "procura expressar conflitos ou contradições de classes" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 275). Sobre a *Série Retirantes* de Portinari, consultar: OLIVEIRA, Marina Colli de. *Os Retirantes de Portinari*: crítica comentada sobre as obras da série pertencente ao MASP. 2018. 213 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Uberlândia, Belo Horizonte, ALBUQUERQUE JR. Durval M. de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011, p. 271-294 e CANDIDO Portinari. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10686/candido-portinari. Acesso em: 09 de agosto de 2021.

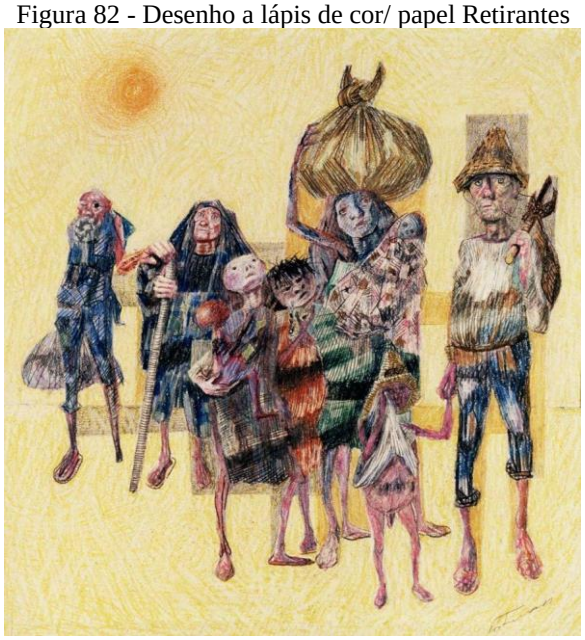
O jornalista Mário Pedrosa (1900-1981), identificou em Portinari uma tendência em retratar sua "gente" e sua "terra para o grande público". Havia por parte do artista, uma intenção em pintar em suas diferentes facetas e mazelas os tipos populares que retratou como: "retirantes", "paisagem sertaneja", "mulatos" e "folclore" como se essas figuras se constituíssem a base de sua arte (OLIVEIRA, 2018, p. 22).

Destacamos duas produções sobre a temática: *Retirantes* (1944), um quadro óleo sobre tela exposto no MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o segundo *Retirantes* (1955), desenho a lápis de cor - papel pertencente a uma coleção particular no RJ/RJ.

Figura 81 – Pintura Óleo sobre tela Retirantes

Fonte: site: https://masp.org.br, 2021

Figura 82 - Desenho a lápis de cor/ papel Retirantes



Fonte: https://www.portinari.org.br, 2021

Na obra *A Invenção do Nordeste e outras artes* (2011), Durval Muniz assinala que a série *Os Retirantes*:

> Contribuiu decisivamente para que as imagens do romance da década anterior viessem a ganhar materialidade e maior poder de impregnação. Estas imagens cristalizaram uma visibilidade do Nordeste e do nordestino que serão agenciadas por outras produções imagéticas posteriores (ALBUQUERQUE JÚNIOR. 2011, p. 280).

O historiador assevera que o artista ao pretender apresentar a imagem como algo realista, ou seja, uma representação do "concreto", "desmereceu o espaço imaginário como ilusão", "tornando uma imagem reprodutora de um pretenso real (...) que nada mais é que um constructo politicamente orientado" (ALBUQUERQUE JÚNIOR. 2011, p. 271). Nessa direção, pensar a produção do artista nessa perspectiva é considerar suas obras como "gestadas a partir da politização da arte", onde a pintura foi utilizada como "ação transformadora do

social" e em segundo lugar, promovendo uma "postura realista", "dando à imagem o papel de reprodutora da realidade" (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 271).

A perspectiva do "realismo" adotada naquele momento, "nasce da desconfiança gerada pela obra de arte" para setores de direita e esquerda. O historiador lembra que "o fascismo considerava toda tendência não realista em arte como degeneração, e o stalinismo declarava fascista toda criação livre dos ditames da mimese realista do socialismo" (p. 272). O fato é que a perspectiva do realismo associadas às deformações[184] imprimiram de miséria social as figuras dos retirantes, corroborando com "cristalizações imagéticas prévias" e "estereotipadas" (p. 271) das imagens do Nordeste.

As xilogravuras com temáticas sobre Retirantes também marcaram sua presença no cenário nacional na metade do século XX, com destaque para o trabalho de Renina Katz[185]. A artista retratou em sua obra diferentes tipos de retirantes, cada um com suas especificidades, mas sempre com rostos magros, olhares sem esperança, corpos cansados e desnudos. Possivelmente a xilogravura abaixo foi produzida entre os anos de 1953 e 1954.

Figura 83 – Xilogravura Retirantes

Fonte: Acervo MAM RJ, [195?].

A gravura de Katz se apresenta mais radical: nenhum olhar está direcionado ao leitor. As duas crianças se diferem dos adultos apenas pelo tamanho. Há quase uma desfiguração nas faces, com expressões apagadas e um sentimento de seriedade que percorre

184 Para Annateresa Fabris, importante estudiosa sobre a vida e obra de Portinari, as "deformações" embora fossem criticadas pelos defensores da tradição cega, representava na realidade, a busca duma expressão artística" (FABRIS apud OLIVEIRA, 2018, p. 21).

185 Renina Katz Pedreira (1925-). Conhecida como Renina Katz, é gravurista, desenhista, aquarelista, ilustradora e foi professora de arquitetura e urbanismo da FAU/USP/SP.

toda a imagem. Embora os indivíduos pareçam mais agasalhados, a miséria dá sinal de sua existência pela ausência de calçados nos pés dos dois primeiros retirantes. A mobília que restou foi reduzida a "sacos". À direita, o vazado em branco ao fundo da imagem torna visível a existência de um caminhão, sinalizando que os indivíduos são retirantes que vêm de uma longa jornada.

Na xilogravura de Katz, a população foi reduzida ao flagelo da seca e ao gueto da migração. Faces e corpos são invisibilizados por figuras em movimento. A imagem não dá conta de um outro Nordeste, ausente e esquecido junto à sua paisagem.

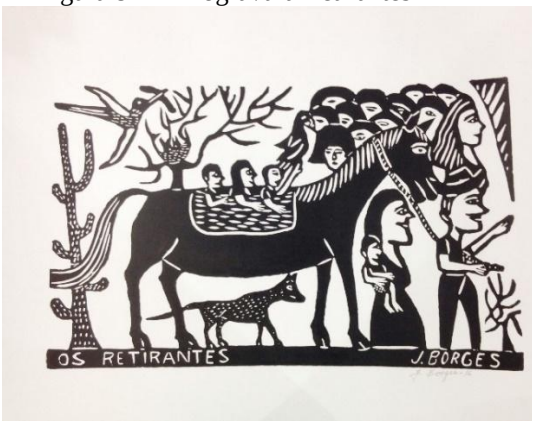
Em entrevista[186], Katz lembra que a produção foi marcada por um sentimento de indignação com a pobreza e a má distribuição de renda e embora suas xilogravuras sejam "obras de juventude", seu trabalho foi inspirado no "drama vivido pelos "nordestinos atingidos pela seca, que chegavam a São Paulo e enfrentavam duras condições de vida" (...) (Jornal da USP, 2006). O fato é que, mediante a temporalidade de suas produções, a estética de Portinari e Katz corroborou na perpetuação dessas imagens, assim como no apagamento desses indivíduos.

No Nordeste, as primeiras xilogravuras sobre *Retirantes* foram produzidas possivelmente a partir da década de 1970. O estado do Pernambuco, seguido pelo Ceará, foi quem mais produziu imagens com a temática. Da cidade de Bezerros, no Pernambuco, se destacou o poeta e xilógrafo J. Borges e os filhos que abraçaram a profissão, José Miguel e Pablo Borges. A família não somente produz xilogravuras tradicionais (preto/branco) como coloridas. Embora não sejam criadores da técnica da cor nas xilogravuras, inseriram o colorido em seus retirantes. A versão de uma estética alegre e colorida nas imagens dos retirantes possuem intencionalidades e faz diferença no momento da comercialização.

As mudanças, porém, não conseguiram abandonar os "tipos nordestinos': permanecem a vegetação, o cacto, a família e os dois animais. Em algumas xilogravuras, é possível identificar o aumento do número de retirantes. Abaixo *Os Retirantes* de J.Borges, uma imagem tradicional e outra colorida.

186 A entrevista foi concedida a Roberto C.G. Castro, editor do *Jornal eletrônico* da USP. Sobre a reportagem, consultar: A indigna, o juvenil de Renina Katz. *Jornal da USP*, publicado em São Paulo em 25/09 a 01/10/2006 ano XXII nº 778. www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp778/pag1011.htm. Acesso em: 11/0/2021.

Figura 84 – Xilogravura Retirantes



Fonte: http://www.xiloshop.com.br/

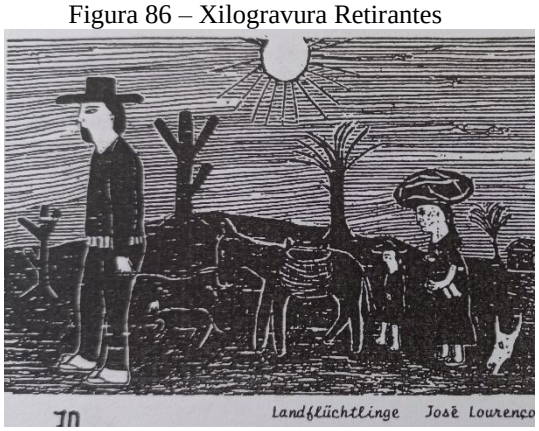
Figura 85 – Xilogravura Retirantes (colorido)

Fonte: http://www.xiloshop.com.br/

No Ceará, além de *Retirada* de Stênio Diniz/ Mariza Viana, identificamos os *Retirantes* (1986) do xilógrafo juazeirense José Lourenço[187].

Encontramos duas versões da xilogravura, uma em preto e branco e outra com um sutil preenchimento em vermelho na parte superior da imagem. Não descartamos a existência de outras xilogravuras com o mesmo tema.

Figura 86 – Xilogravura Retirantes



Fonte: (JACOBS,1992)

Figura 87 - Xilogravura Retirantes

Fonte: https://lista.mercadolivre.com.br/xilogravura-3-quadros-15-x15-jose-lourenco-arte-gravuras

Na primeira imagem, os *Retirantes* de José Lourenço é composta por quatro pessoas e dois animais. À direita da tela, uma carcaça com aparência de uma vaca. O sol, ao centro da xilogravura, domina absoluto o céu da imagem, responsável pela ausência e queima da vegetação. A casa ao fundo parece ficar cada vez mais distante dos antigos moradores. A paisagem não possui movimento, os riscos horizontais sinalizam a ausência dos ventos. Os retirantes parecem posar para o leitor, seus corpos estão mais robustos e suas faces menos desfocadas em relação às demais xilogravuras.

187 José Lourenço Gonzaga (1964-). Xilógrafo.

As alternâncias de cores, o preto/branco, as composições, figuras, singularidades artísticas e os padrões estéticos adotados nessas imagens, demonstram como o ser nordestino desaparece sobre essas imagens clichês. As iconografias dos retirantes nas xilogravuras são retratadas de forma homogeneizada, em sua maioria, homens, mulheres e crianças perderam suas faces e, quando as têm, suas aparências aparecem desfocadas, indefinidas e sem gestos

Seus rostos e corpos são invisibilizados, sem direito ao olhar, arrancados de sua condição humana e de sua figura escrita. Expostos ao desaparecimento, é preciso reintegrá-los à sua figura humana e atuação como personagem da cena política, devolvendo a forma humana àqueles que as perderam, até mesmo num suporte de imagem. É preciso dar rostos a esses retirantes, nomeá-los e identificá-los. O rosto é importante para o processo de humanização dessas pessoas. Retirar do anonimato uma imagem de retirantes constitui-se um ato político, trazer a cena figurativa da imagem é exercer a alteridade e recolocá-la na centralidade como protagonista e não como figurante.

A maioria dos povos foram colocados sob o jugo das censuras políticas, ideológicas e religiosas. Identificamos nessas xilogravuras que as pessoas comuns são expostas pelas mídias de maneira espetacular com intuito de transformar a cultura étnica em mercadoria.

As imagens são mercadorias caras que servem como artefatos de afecção. *Retirada* parece ser a figura/imagem fabricada para vender na sociedade de consumo. As imagens dos retirantes foram expostas ao espetáculo mercadológico para ridicularizá-los, numa construção estereotipada condenada a desaparecer em sua multiplicidade lisa, receptiva e repetida. A legibilidade é quem dá potência à imagem, é quem faz a imagem produzir efeito. É urgente pensar as formas de expor esses indivíduos no sentido de devolver-lhe o direito de ser incluído na imagem da humanidade.

As xilogravuras são campos de conflitos, há uma disputa pelo lugar e pelos personagens que as figuram. Uma imagem começa a ser interessante quando apresenta uma outra face do humano, quando começa a figurar a piedade e o respeito que todo homem precisa e possui.

4.3 A PIETÁ: A SOBREVIVÊNCIA NAS IMAGENS

Na sequência do álbum ocorre uma ruptura temática com a inserção de duas imagens, “Mãe com filho desnutrido” e “Velório”. Enquanto no folheto não há referência a temas relacionados à morte, na xilogravura *Refeição no mato*, há uma “disputa por alimento” entre pai e filho, o que sugere a escassez de comida, cujo resultado é a desnutrição e a morte.

Na xilogravura *Mãe com filho desnutrido*, há uma multiplicidade das formas de ver. O fundo ondulado da imagem permite destacar as figuras em primeiro plano, uma mulher e uma criança. As rugas na face da mulher marcam seu semblante de dor e tristeza. Um véu recobre seus cabelos. A mulher carrega sobre os braços uma criança inerte e esquelética. Inicialmente não se reconhece seu estado biológico, se está dormindo ou morto.

Figura 88 - Xilogravura Mãe com filho desnutrido

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz,1976

Sobre a imagem, Stênio esclarece que resolveu fazer uma troca no título original da xilogravura, o que seria "Mãe com filho morto", foi intitulada de "Mãe com filho desnutrido".

> A criança que eu coloquei desnutrido, mas aqui é mãe com filho morto na realidade, aqui foi que eu amenizei um pouco o título, mas o título original era mãe com filho morto. Achei forte demais, achei que ele não precisaria falar no morto que na sequência vem o velório, então já está inciso se tem velório então ele morreu de desnutrição, aí eu botei mãe com filho desnutrido (Entrevista concedida em 10/02/2020).

A narrativa aponta que a alteração no título da xilogravura ocorreu para atenuar o impacto causado pela imagem e promover uma melhor aceitação no mercado. Diversos

elementos convergem em direção à imagem e para além dela. As figuras que aparecem na xilogravura *Mãe com filho morto* apontam para a sobrevivência de outras imagens, dentre as quais a da *Pietá*[188].

Sujeita à inúmeras reproduções e releituras, na *Pietá* há uma alternância representativa entrelaçada ao seu tempo histórico. Buscando identificar elementos dessas imagens na xilogravura *Mãe com filho desnutrido,* e considerando a distância que as separam, problematizamos duas dessas imagens: a *Pietá* Roettgen (c.1325-1350), escultura em madeira de autoria desconhecida e a *Pietá*[189] Vaticana (1497-1499), esculpida em mármore carrara do artista italiano Miguelangelo di Ludovico Buorarroti Simoni (1475-1564).

Sobre o contexto de surgimento das imagens, a historiadora Elizia Borges assinala que "a referida cena não aparece narrada nas escrituras" (JANSON apud BORGES, 1997, p. 20), o que torna o seu aparecimento incerto. Porém, nos finais do século XIII, na Alemanha, ocorreu por parte dos artistas um desejo de adotar os temas tradicionais da arte cristã com "intensidade dramática" (BORGES, 1997, p. 20). Esse realismo na imagem influenciou o imaginário religioso, sendo bastante utilizado na devoção privada. Nesse período surgiram "as primeiras *vesperbilder*[190], representações em madeira policromada, gesso e argila da Virgem Maria segurando o cadáver de seu filho" (CARNEIRO apud BORGES, 2017, 153). A exemplo da Pietá Roettgen, cuja imagem expressa intensa dramaticidade.

188 *Pietá* é uma palavra que deriva do latim e significa *Pietate*.

189 Sobre apropriação e os usos de *Pietá* na arte fúnebre, consultar: BORGES, Maria Elizia. Arte funerária: Apropriação da Pietá pelos marmoristas e escultores contemporâneos. *Estudos Ibero-Americanos*, v. *23, n.* 2, p. 15-28, 1997. Acesso em 14/08/2021 e BORGES, Maria Elizia. CARNEIRO, Maristela. A estatuária funerária no Brasil: um olhar indagador sobre as imagens de Jesus Cristo nos cemitérios brasileiros. *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. 09, n. 27, p. 151-170, jan/abr 2017. Acesso em 17/08/2021.

190 *Vesperbilder* são as primeiras ocorrências do tema da Pietá. Foram "confeccionadas em pequenas dimensões, especialmente em madeira pintada, mas também em gesso ou argila. Do latim *vĕsper-ĕri*, derivada de vésper, vésperis ou vésperus, também diz respeito ao planeta Vênus, a "estrela" mais brilhante. Literalmente, imagem da véspera (CARNEIRO apud BORGES, 2017, p. 153).

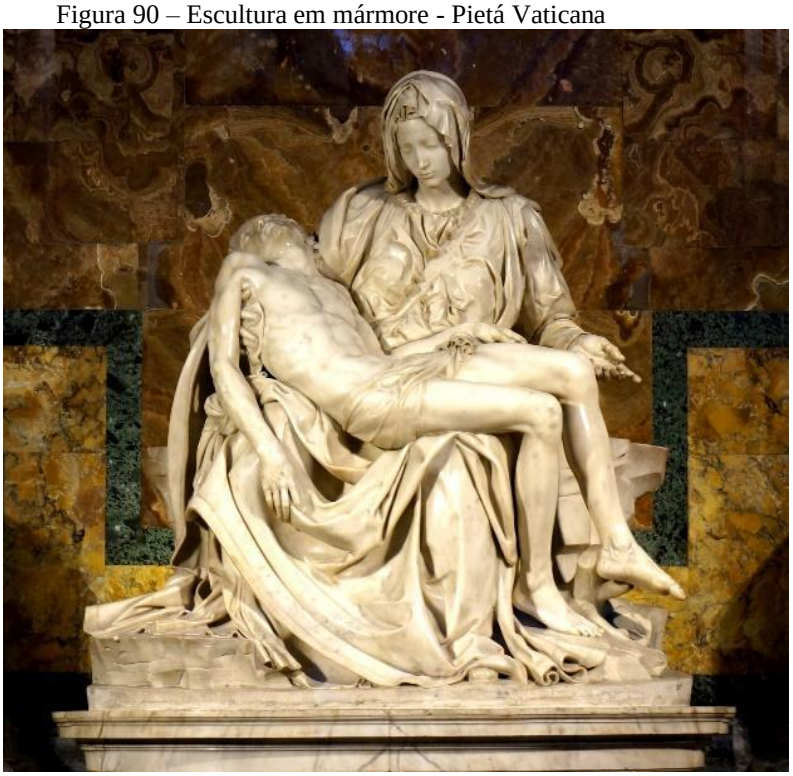
Figura 89 – Escultura em madeira - Pietá Roettgen (c.1325)

Fonte: Acervo Online Landes Museum Bonn

Há na escultura uma performance em torno da morte de Cristo. O corpo retorcido sob os joelhos da mãe apresenta a profundidade das chagas do moribundo. Chamamos a atenção para a dimensão da aflição e da dor expressa na face de Maria. No ato de expiação da mãe, sua "dimensão divina é conturbada pelo horror da perda" (BORGES & CARNEIRO, 2017, p. 153).

As dramaticidades desses gestos, no entanto, foram sendo alterados. No século XV, período de produção da *Pietá* Vaticana o tema já era conhecido na arte religiosa. Em Michelangelo, a imagem apresenta figuras com expressões serenas, diferentemente da *Pietá* Roettgen.

Figura 90 – Escultura em mármore - Pietá Vaticana



Fonte: Acervo online Basílica Papal de São Pedro

Esculpida em mármore carrara, a iconografia apresenta uma mulher sentada com a cabeça pendente para a direita, os braços estendidos apoiam no colo o corpo de um homem morto. A imagem busca retratar a figura da Virgem Maria com seu filho Jesus morto em seus braços. A escultura fala da solidariedade e da partilha do sofrimento do outro, é uma convenção pictórica que materializa um gesto antiquíssimo de piedade. A abordagem de Michelangelo, se mostra idealizadora, e a *Pietá* é marcada por gestualidades, formas e atributos fomentando no espectador sensações para além da superfície da imagem.

Borges, assinala que o Cristo da *Pietá* Vaticana não parece estar morto e sim dormindo, "as marcas da tortura", "ferimentos" e "crucificação" são "discretos". "Maria é retratada jovem", possui uma "expressão serena", "interpretada como conformação diante da vontade divina" (BORGES, CARNEIRO, 2017, p. 158). Embora permaneça a cena da mãe com o filho, as figuras expressam gestos invertidos em relação a *Pietá* Roettgen.

Na xilogravura *Mãe com filho desnutrido*, identificamos gestos semelhantes aos gravados na *Pietá* Roettgen, do século XIII. Os gestos aparecem na dramaticidade das figuras, nas expressões faciais de dor e sofrimento da mulher diante da morte e na posição inerte e cadavérica da criança. A migração desses fantasmas gestuais descreve "um outro tempo" na imagem (HUBERMAN, 2013, p. 69). Os gestos antigos e os temas inconclusivos atravessam anacronicamente a xilogravura e instigam diálogos com espectadores nos espaços públicos. O

recorte transversal na periodização da xilogravura impõe “o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas” (p. 69), como se o mais remoto encontrasse um valor de uso em outra temporalidade “depois de ter sido suplantada e tornada obsoleta” (p. 69) num determinado tempo histórico.

Como descrito anteriormente, não temos como afirmar a “origem” das primeiras imagens de *Pietá,* mas, não descartamos a imagem da sua historicidade. Chamamos a atenção para o *anacronismo* que atravessa a sua historicidade, observando as sobrevivências, os sintomas e as memórias de outras temporalidades contidas em suas figurações. Huberman acrescenta que nenhuma imagem é “intemporal”, “absoluta” ou “eterna”. Contudo, “sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 31).

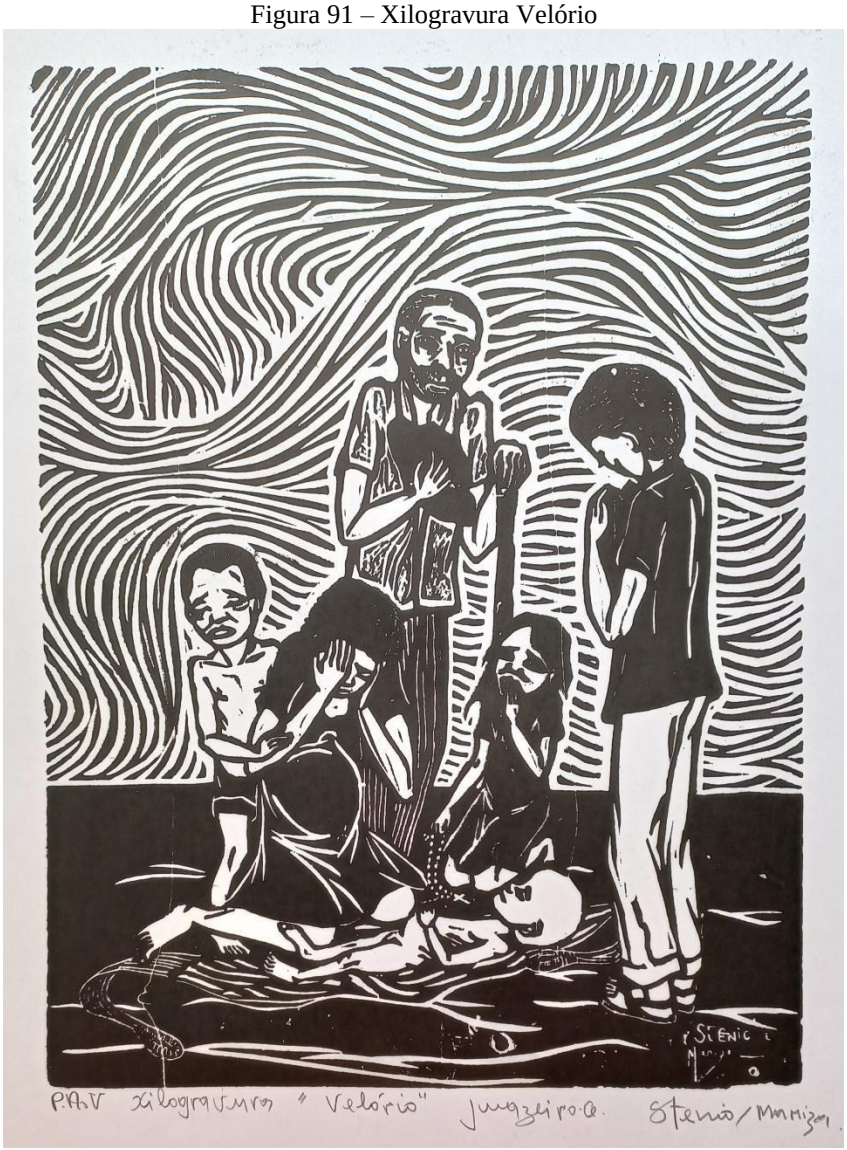
A noção de *sobrevivência* adotada por Huberman não está preocupada apenas em buscar o que desapareceu na imagem, mas com o “elemento” que provocou os “desaparecimentos”, aquilo que deixou “marcas”, tornou-se “passível de lembranças, retorno ou até renascimento” (p. 72).

Lembranças e emoções afetam de diversas maneiras os indivíduos. Ao serem afetados, reagem, transformando afetos em atos. A “Pietá*”* de Stênio e Mariza se expressa através de gestos, éticos, estéticos, políticos e são, portanto, capazes de afetar emoções e comportamentos do espectador no espaço público. A compaixão presente na imagem é comumente ligada às minorias e talvez por isso à sociedade a despreze. O que se mostra na xilogravura não é somente um gesto de dor que migrou no tempo, mas um gesto político que se encarnou na imagem. Isso porque, Stênio e Mariza, reconhecem a partilha desse sofrimento e a condição do sofrimento como algo compartilhado, uma piedade cujo gesto se dirige ao outro.

A xilogravura que sucede a imagem *Mãe com filho desnutrido,* foi intitulada de “Velório”. Stênio recorda que a ideia era criar uma cena de impacto que atingisse a alma do espectador.

> O velório né que seria natural em cima de uma rede, colocado a criança e aconteceu esse velório, a mãe, tão eles compondo essa imagem é não meio dramática, mas dramática e meia é uma cena muito forte envolvendo uma criança, os pais e o momento do velório no meio do mato é um negócio muito, muito... (Entrevista concedida em 10/02/2020).

Figura 91 – Xilogravura Velório



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

A família inteira frente ao corpo despido e inerte do filho morto. Os gestos de emotividade aparecem impresso nos rostos. A mão esquerda da criança jaz sobre o ventre distendido, segundo Stênio, "a barrigona, não é cheia de comida é cheia de verme" (Entrevista concedida em 10/02/2020). A narrativa do artista, sinaliza o descaso, a insegurança alimentar e a miséria na qual esses indivíduos viviam imersos.

O pai empunha o chapéu no peito e o filho mais velho, de mãos postas, reverencia a criança. A mãe, em desespero, leva as mãos à cabeça e é acalentada por um dos filhos. A filha ao lado da mãe busca consolação na religião, pois tem em mãos um terço. Na cena, embora a face da criança pareça expressar um semblante de paz, seu cadáver é marcado pelos sofrimentos da vida e serve como testemunha das injustiças sociais.

Na gravura, Stênio imprime sua sensibilidade diante da morte da criança vítima da desnutrição. O drama, bastante comum no Nordeste, foi testemunhado por diversas gerações,

inclusive a sua. A xilogravura, comoveu mais que agradou ao leitor, deixando de ser um drama pessoal para se tornar algo maior, um ato que afeta o outro.

A xilogravura *Velório*, possui semelhanças com a imagem, a *Criança Morta* (1944) de Portinari, uma pintura óleo sobre tela que compõe a *Série Retirantes*.

Figura 92 - Pintura óleo sobre tela - Criança Morta

Fonte: https://virusdaarte.net/portinari-crianca-morta/

Algumas aproximações e distanciamentos são relevantes para pensarmos as duas imagens. Na temática, permanece a família, a criança morta, os indivíduos e diversos outros elementos que compõe a cena. A dor, a miséria e as lamentações em torno da criança demonstram a permanência da vulnerabilidade social em torno dessas populações.

As trocas nos títulos das imagens, *Velório* e *Criança morta*, constituiu uma *tática* relevante porque aproximou uma *arte popular* de outra *erudita*. A *tática*, portanto, promoveu e facilitou a visibilidade da obra e dos artistas. Gestos como lamentações, pranto e lágrimas são antigos e permanecem migrando no tempo. Esses, incidem nas memórias de outros artistas, fomentando a fabricação de imagens semelhantes.

Os gestos de dor na xilogravura aparecem por meio da contemplação da criança morta. Tais gestos são expressões que sobrevivem as temporalidades e foram utilizados para

sensibilizar o público. A dor, portanto, é sinônimo de sobrevivência, ela faz parte de algumas memórias e são inseridas na fabricação das imagens.

Não descartamos também o contexto de produção das duas obras e o lugar social dos artistas, ao contrário, esses elementos apontam diferentes intencionalidades. Para Annateresa Fabris, na década de 1930, Portinari se dedica a "configuração de uma iconografia nacional, que parte de evocações da infância em Brodósqui para atingir o Brasil como um todo em cenas cujo ator principal é frequentemente o trabalhador" (FABRIS, 2011, p.35). Nesse período, afirma Mariana Oliveira, o artista se volta para "a gente brasileira, em suas belezas, mas principalmente em suas misérias, a fim de criar uma identidade nacional" (OLIVEIRA, p. 39).

Em Stênio Diniz, não há uma preocupação com a identidade nacional. Além da comercialização do álbum, *Velório*, tinha como objetivo impactar o observador e despertar as autoridades para os problemas sociais em torno dos personagens da vida real, cujas crianças eram as mais afetadas do grupo.

A próxima xilogravura foi intitulada *Chegada à cidade*. Nos versos abaixo o poeta narra o sentimento de vislumbre frente à nova realidade.

> E naquela manhã andam
> Na maior felicidade
> Quando a tarde vai caindo
> Eles com tranquilidade
> Lá bem distante divulgam
> Muitas casas, então julgam
> Ser a sonhada Cidade (SILVA, 1976, p. 10)
>
> Se vê no rosto de todos
> Um satisfeito sorriso
> Como se vissem distante
> Verdadeiro paraíso
> Em si cada calculava
> Em breve ali encontrava
> O que estava preciso (SILVA, 1976, p. 10)

Stênio lembra que ao grupo de retirantes restava-lhes "Avistar a cidade na esperança de que na cidade tem uma coisa boa lá para suprir a necessidade, amenizar aquele drama que eles estavam passando" (Entrevista concedida em 10/02/2020).

A imagem apresenta os retirantes frente à esperança de alcançar à cidade grande. *Chegada à cidade* apresenta apenas três personagens, o restante foi subtraído na imagem. A mãe aponta à cidade para o filho que a observa, enquanto o pai o carrega em seus ombros. A criança, despida da cintura para baixo e agarrado à cabeça do pai, parece assustada com a novidade. Nas duas faces não há expressões de alegria ou satisfação como no verso, pelo contrário, indica preocupação e exaustão. Para o artista, a cidade ao fundo aparece rígida como um cenário e indiferente à história desses indivíduos.

Figura 93 - Xilogravura Chegada à cidade

Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

Nos versos abaixo, o poeta descreve a desilusão da família ao acreditar ter alcançado o "paraíso". A dura realidade da cidade logo cede espaço à desilusão e ao estranhamento causado por um jeito diferente de viver. A marginalização familiar na cidade grande foi agravada pelo analfabetismo e pela falta de qualificação. O desemprego se torna o sinalizador da fome, que por sua vez gera a morte.

Saem andando pelas ruas
Já se sentindo oprimidos
Olhando pra todo lado
Em tudo surpreendidos
Ninguém olha para eles
Os que passam perto deles
São rostos desconhecidos
(SILVA, 1976, p. 11).

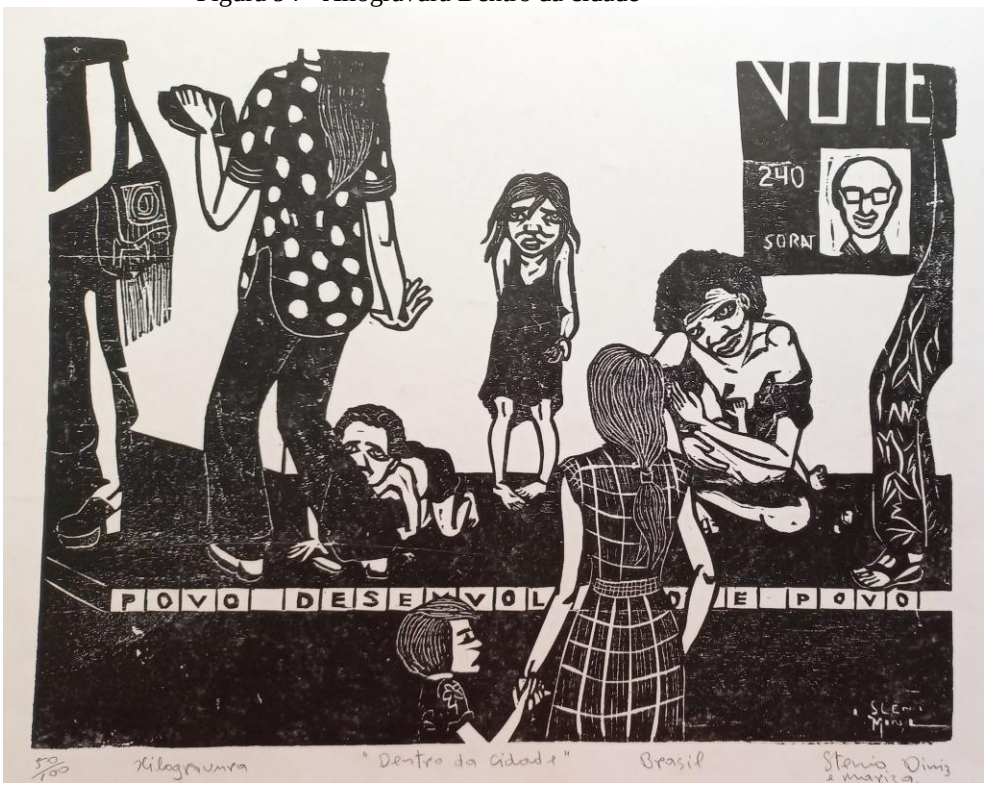
Avistam grandes cartazes
Numas paredes pregados
De candidatos políticos
Que se fazem apresentados
E nas ruas alinhadas
Vêem nas galgas das calçadas
Grandes letreiros gravados
(SILVA, 1976, p. 11).

Eles ficam observando
Mas coitados sem saber
O que na realidade
Aquilo venha a dizer
Afinal ficam no mesmo
E saem na rua a esmo
Porque nenhum sabe ler (SILVA, 1976, p. 11).

E andando pelas ruas
Aqui, alí ficam em pé
Do que alí esperavam
Vão desvanecendo a fé
Andam até que anoitece
E ninguém lhes oferece
Uma xícara de café (SILVA, 1976, p. 11).

Abaixo, a última imagem do álbum, intitulada *Dentro da cidade*. A xilogravura apresenta uma série de figuras.

Figura 94 - Xilogravura Dentro da cidade



Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1976

A imagem é composta por nove pessoas, da última, à direita da imagem, aparece apenas a perna. Uma mulher e uma criança se detêm frente a cena em que se encontra parte da família, uma das crianças está com a mão estendida. Duas, porém, passam indiferentes, ninguém olha para eles ou parece se importar. A indiferença foi a única a mostrar sua face.

Enquanto uma dessas crianças engatinha no chão, a mulher se encarrega de amamentar a menor. Acuadas no meio da rua, o pequeno grupo parece posar sua mendicância. Na parede, um cartaz de propaganda política escrito: "VOTE", 240, SORAT.

A frase "incompleta" na parte inferior da xilogravura reproduz uma frase da campanha intitulada "Povo desenvolvido é povo limpo", realizada pela Linxfilm, pelo publicitário Ruy Perrotti Barbosa e lançada pela Assessoria Especial de relações Públicas[191] (AERP) lançada pelo Governo Militar em 1972. Embora a televisão[192] e o cinema fossem restritos a uma pequena parcela da população, a campanha foi exibida nas rádios e escolas, onde obteve sucesso e alcançou popularidade na década de 1970. A propaganda em questão "tinha como foco o mundo urbano" e consistiu na veiculação de pequenos filmes que variavam entre 60 e 90 segundos de duração.

O período foi marcado pelo endurecimento da ditadura militar, que patrocinava campanhas educativas dentre as quais: "Brasil, ame-o ou deixe-o", "Este é um país que vai pra frente" e "Ninguém segura este país". A propaganda do governo tinha como objetivo mobilizar a população a "aderir ao regime", mesmo que com temas relacionados à saúde cujos "valores lhe eram caros" (CARVALHO, 2020, p. 438).

No Ministério da Saúde o protagonista da campanha era um "sujeito anti-higiênico" de nome "Sujismundo"[193], que por onde transitava espalhava sujeira. Segundo Keila Carvalho, o personagem "fora criado para representar os cidadãos brasileiros que praticavam maus hábitos de higiene e que - na lógica da campanha - prejudicavam o desenvolvimento do país" (CARVALHO, 2020, p. 437). A primeira aparição do personagem *Sujismundo* ocorreu em setembro de 1972, a segunda em 1977 e a última em 1978. Abaixo, imagem com slogan da campanha:

191 Em janeiro de 1968, foi criada a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) ou Assessoria de Relações Públicas (ARP) –como passou a se chamar posteriormente (CARVALHO, 2020, p. 439). Em 1971 o órgão passou por uma reestruturação sob a gestão de Octávio Costa e Toledo Camargo. Foi na gestão de Camargo que a campanha foi lançada. Sobre a propaganda nos "anos de chumbo", ver: CARVALHO, Keila Auxiliadora. "Povo desenvolvido é povo limpo: Propaganda e saúde no Brasil nos 'anos de chumbo'". *Locus: Revista de História*, v. 26, n. 2, p. 434-458, 2020.

192 Em 1970, apenas "24,11% dos domicílios brasileiros contavam com ao mesmo um aparelho de televisão" (HAMBURGUER apud CARVALHO, 2020, p. 447).

193 A família" era composta por Sujismundo, Madame Sujismundo/Clarimunda (esposa) e Sujismundinho (filho).

Figura 95 - Desenho Sujismundo

Ano: 1972
Fonte: https://www.estadao.com.br/blogs/reclames-do-estadao/la-vai-o-sugismundo/

A publicidade isentava o governo de suas responsabilidades e atribuía a falta de higiene e as sujeiras das cidades às populações pobres e marginalizadas da sociedade. A propaganda, porém, não tinha "qualquer relação entre limpeza e saúde", a intencionalidade dos vídeos tinha como foco estabelecer a "ordem" e o princípio da "hierarquia" (CARVALHO, 2020, p. 445). A ideia da propaganda era estabelecer "limites que não deveriam ser "ultrapassados", sob pena de "punição". Segundo a historiadora, em regimes autoritários,

> A necessidade de produzir uma cultura da disciplina e da ordem torna o campo da saúde particularmente interessante, porque racionaliza e legitima a intervenção na vida da população; seja condenando hábitos considerados saudáveis – que iam desde o cuidado com o corpo até comportamentos sociais aceitáveis/desejáveis (CARVALHO, 2020, p. 445).

Os retirantes se tornaram um perigo em potencial para o regime. Mas como disciplinar uma população invisibilizada pelo próprio governo? Como "adestrar" corpos como os dos retirantes, sem lares, jogados nas ruas, na mendicância das calçadas, sem nenhuma assistência ou segurança?

Nessa perspectiva, a estratégia da propaganda do *Sujismundo* como mecanismo de disciplina dessas populações, buscou transformar um "anti-herói do "desenvolvimento", de comportamentos impróprios e condenáveis num simpático "boneco" (p. 447), cuja única

obrigação era ser educado. *Sujismundo* foi, nesse caso, o modelo a não ser seguido. Na xilogravura *Dentro da cidade,* a palavra "limpo" foi subtraída da frase do cartaz segurado por *Sujismundo*, assim como outros elementos foram acrescentados. Mas o que isso sugere?

As fontes visuais, escritas e sonoras possuem diversas variáveis que vão da produção à recepção. No processo de recepção, estão implícitas percepções individuais e coletivas da sociedade. A interação desses fatores no processo de recepção torna o consumidor um potencial fabricante de resultados. A historiadora Keila Carvalho adverte que é preciso estar atento para o fato de que:

> A mensagem produzida – com determinada intenção – não é assimilada pelo receptor de forma direta; entre estes dois extremos –produção/recepção – está o processo de interpretação dessa mensagem. A interpretação ocorre com base no universo sociocultural de cada sujeito/receptor e somente a partir disso, é que esse indivíduo irá atribuir sentido à mensagem que lhe é transmitida. Tal sentido pode afastar-se ou aproximar-se da intenção daqueles que produziram a mensagem (CARVALHO, 2020, p. 442).

A partir desta reflexão, buscamos compreender de que maneira Mariza e Stênio recepcionaram essas informações audiovisuais no sentido de entender o que "fabricaram com estas imagens" (CERTEAU, 1994, 93).

O álbum, em si, foi um instrumento de subversão frente aos desmandos e descasos do governo para com essas populações. Cada xilogravura possui sua maneira individual de expressar esse inconformismo. Na imagem *Dentro da cidade*, os artistas se utilizaram de *táticas* para atribuir outros significados ao *slogan* do governo. A exclusão da palavra "limpo" deu novo sentido à mensagem, o que seria um elemento disciplinar transformou-se numa imagem de resistência e de crítica à ordem instituída. Stênio lembra que a ideia era fazer com que a imagem fosse além do "drama". O artista propunha uma:

> Crítica em cima de programa oficiais que existia na época que dizia que povo limpo é desenvolvido e o povo lascado que tá no meio da rua, é como sendo as pessoas sendo a sujeira, a sujeira social sabe, as pessoas muito chiques você vê as bolsas muito bem executadas, as roupas, as crianças (...) e o abandono das pessoas que saíam do interior jogadas na capital, não é? (Entrevista cedida em 10/02/2021).

Outra forma ousada que os artistas encontraram de se manifestar foi acrescentar à xilogravura uma linguagem cifrada. O artista recorda que a palavra SORAT, significa "Só ratos", "eram ratos chamando os políticos de ratos", e "vote, 240 era pra 24 mesmo que é símbolo chamado de veado, pronto 240 sorats são todos ratos, ladrões (Entrevista cedida em 10/02/2021).

A xilogravura produzida a partir dos fragmentos de memórias dessa campanha, provocou um *desvio* na mensagem do governo, sinalizando não o êxito da campanha, mas sua dupla incompetência. Primeiro porque demonstrou sua incapacidade administrativa de promover "políticas de saúde e estrutura de saneamento" à população (p. 450), e segundo por ter ignorado a capacidade crítica do *popular* dentro de um amplo espaço de vigilância. Do ponto de vista estético, as xilogravuras de *Retirada* mostraram-se perigosos instrumentos de denúncia e resistência frente ao sistema ditatorial vigente no país.

Diversas questões se apresentaram na análise do álbum *Retirada*: lidamos com a nossa subjetividade, com documentos, com sobrevivências temporais, as memórias de Stênio e os sinais deixados por Mariza. A partir dessas reflexões, compreendemos que *Retirada* consiste em sobreposições de memórias, reflexos de fragmentos vividos, inquietações do presente, camadas de experiências de outras temporalidades, emoções, anseios e imaginação.

Esses inventários trazidos à luz demonstraram a relevância dos objetos visíveis, mas apontaram para a necessidade de uma arqueologia das imagens que "não consiste apenas numa técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67). É necessário, portanto, que as imagens de memória não sejam despojadas do seu contexto anterior para não perder o sentido da sua existência no tempo.

Existe no circuito comercial das temáticas que do Nordeste se alimentam, uma necessidade de recorrências. A produção de xilogravuras com temáticas sobre a seca e cada elemento que a constitui são permeados por relações de poder que diz respeito a um campo de produção, historicamente situado no tempo. Há também uma disputa por uma memória. Embora as xilogravuras possuam temas recorrentes, são artefatos com duplo poder de ação: ao mesmo tempo em que são utilizadas como mecanismos de denúncias, são também objetos artísticos de sobrevivências, portanto, fazem parte de uma economia que garantem o sustento dos artistas e de suas famílias.

Em determinados momentos, o artista se adequa ao sistema para também obter benefícios do jogo que lhes confere uma economia de sobrevivência e visibilidade. Nesse espaço, é o capital que dita o que vende, o que pode e o que deve ser gravado. Em outras ocasiões o artista burla essa ordem e grava o que quer.

4.4 O *DESVIO* DAS IMAGENS: A BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

> Hoje apresentamos ao público uma Bienal que sofreu alterações radicais. Pela primeira vez ela foi programada por um Conselho de Arte, ao qual outorgamos completa autonomia para ir ao encontro dos interesses dos artistas e dos críticos de arte (...) o novo regulamento é, sobretudo, um instrumento aberto de reciclagem e estimulará com certeza a permanente sintonia da Bienal com as correntes mais vivas do pensamento contemporâneo (...) O nivelamento das participações não será mais de caráter político, mas sim de criatividade. Abolimos a palavra artista, substituída por autor-autoria: minimizamos a palavra arte, pois parece-nos que os termos obra ou projeto melhor correspondem à realidade de nossa busca (Catálogo 14ª Bienal, 1977, p. 1-2).

Assim definiu Oscar P. Landmann, presidente da 14ª Bienal[194] Internacional de Artes de São Paulo de 1977, aberta ao público de 01/10/1977 a 18/12/1977. A narrativa tinha como objetivo apresentar um novo formato ao evento, marcado pela criação de um "Conselho de Arte e Cultura[195]" - CAC, responsável pela organização e administração da exposição.

A direção da Bienal se propunha, se não apagar ao menos minimizar os efeitos das censuras ocorridas em anos anteriores, especificamente nas bienais de 1967 e 1969, período em que a repreensão se apresentou quase abertamente no regulamento dos participantes. Nessas, especificamente, as regras definidas para a participação dos artistas e suas obras, foram de difícil violação. Senão vejamos:

No catálogo que trata sobre as normas da 9ª Bienal, no quesito "Advertência" lê-se: "a não indicação do proprietário aponta a obra de propriedade do artista" (Catálogo 9ª Bienal, 1967, p. 681). A expressiva vigilância sobre a autoria do objeto, sinalizou a força da censura implícita no regulamento. O inciso que trata da autoria da obra foi duplamente eficiente, primeiro porque punia a não identificação do autor e segundo porque não isentava a identificação do proprietário responsável pelo objeto, que sofria as devidas sanções por parte da organização, o que, por sua vez, poderia implicar em censura e prisão.

Na 10ª edição de 1969, porém, observa-se uma expressiva resistência por meio de um radical esvaziamento de obras e artistas, nacionais e internacionais, ficando conhecida como

194 A Bienal de São Paulo, antiga (Bienal Internacional de Artes) foi inaugurada em 1951 e ocorre a cada dois anos na cidade de São Paulo. É considerada um dos três principais eventos do circuito artístico internacional, junto à Bienal de Veneza e Documenta de Kassel. A 14ª Bienal Internacional de São Paulo contou com a participação de 302 artistas, 476 obras e 36 países.

195 O conselho era formado por artistas nacionais, internacionais e uma secretária: Alberto Beuttenmüller (poeta, jornalista e crítico de arte), Clarival do Prado Valladares (Crítico e historiador de arte, fotógrafo, poeta e médico), Leopoldo Ramo, Lisetta Levi (crítico de arte e professor de filosofia), Marc Berkowitz (crítico de arte), Maria Anna Olga Luisa Bonami, (artista, gravurista, pintora, curadora, muralista), Yolanda Lederer Mohalyi (1909-1978), (pintora e desenhista húngara, naturalizada brasileira) e Maria Cecília Martins Pimenta (Secretária).

a "Bienal do Boicote"[196], onde 80% dos inscritos e selecionados recusaram-se a participar da 10ª Bienal em protesto ao Ato Institucional n.5 (AI-5), recém-lançado no Brasil.

Os anos 70[197] são considerados o período mais crítico da Fundação da Bienal e da sua história, marcando um declínio nas bienais que perdurou por quase toda a década. É simbólico que nesse período haja uma escassez documental no acervo.

Visando reverter experiências malsucedidas, a organização da Bienal de 1977, deliberou a criação do Conselho de Artes, formado em sua maioria por artistas, curadores, críticos e historiadores da arte. O esforço empreendido pela organização não foi suficiente para apagar as marcas do passado recente, haja vista que o contexto político era de ditadura e, consciente ou inconsciente, o regulamento deixou vestígios de uma continuidade marcada pela censura da Bienal.

No quesito organização, o Conselho da 14ª Bienal, formado em sua maioria por artistas, curadores, críticos e historiadores da arte, dividiu a exposição dos espaços em núcleos temáticos onde as obras seriam alocadas e definiu os modelos que deveriam ser aplicados na seleção dos artistas da Bienal. A exposição possuía dois modelos temáticos, divididos por categorias: Exposições Antológicas (em substituição às antigas salas especiais), Grandes Confrontos e Proposições Contemporâneas, esta última dividida em sete temas: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem, Arte Catastrófica, Vídeo Arte, Poesia Espacial, O Muro como Suporte de Obras, Arte Não-Catalogada.

O CAC concedeu a cada proposição artística um significado e uma linguagem distinta das bienais anteriores. Parte das mudanças correspondeu a inserção de novos significados e formatos artísticos os quais foram criados para adaptarem-se à Bienal, se

196 Corroborou com o boicote o fechamento da *Pré-Bienal de Paris* em maio de 1969 pelos militares. A mostra que reuniria os principais expoentes das artes plásticas brasileiras no MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi encerrada horas antes da abertura. No mesmo ano, baseados nas declarações de testemunhas e em documentos que provavam a existência de censura à atividade artística no Brasil, 321 artistas, intelectuais e críticos de arte "quando, no Museu de Arte Moderna em Paris", produziram um "Manifesto Não à Bienal" ou em francês "Non à la Biennale", em repúdio a conjuntura política, a censura às obras, a liberdade de criação e à postura agressiva da ditadura. Sobre a censura as Bienais consultar: FONSECA, Liziane Nolasco & ARRIEDA Eduardo. História da Arte no período da Ditadura Militar. (1964-1985), *Revista Seminário de História da Arte*. Pelotas, v. 1, n, 8, 2009, p. 1-9 e *O AI-5 e a Pré-Bienal de Paris* - https://artebrasileiros.com.br/opiniao/coisas-da-historia/o-ai-5-e-a-pre-bienal-de-paris/. Acesso em: 22/10/2021.

197. Na década de 60, os movimentos culturais de ideários revolucionários estavam vinculados aos partidos e organizações políticas. A arte e à cultura teriam a tarefa de conscientização do povo, possível somente através do resgate da cultura. Na segunda metade da década de 70 a arte política não visava mais a conscientização do povo sobre seu papel revolucionário, se tornou mais uma forma de luta contra o regime do que um instrumento para revolução. A emergência era a luta pela democratização e as manifestações culturais tinham um teor mais rebelde que revolucionário. Contestava-se a ordem, debochava-se do regime, o fim da censura e a contracultura serviu a este objetivo.

diferenciando radicalmente de modelos anteriores[198]. O edital vinculado à 14ª Bienal foi inspirado na Bienal de Veneza e conforme a organização "visava conter o excesso de obras e dar unidade ao evento", portanto a solução foi separar e conceituar as obras. No Catálogo, a *Arte Catastrófica* foi definida nos seguintes termos:

> Lugar onde todas as manifestações que envolvam contingência com grandes perturbações do universo e do mundo atual. CATÁSTROFE significa, na atualidade, as condições mais profundas que envolvem o homem como criatura e como ser coletivo (Homem vs Natureza, Natureza vs Homem e Homem vs homem) (Catálogo da 14ª Bienal, 1977, p. 8).

Mas de quais excessos a Bienal se propunha a se livrar e qual tipo de "unidade" se propunha a apoiar? Quais manifestações podem emergir de contingências e perturbações do mundo atual? Que tipos de Catástrofes se apresentam como sintomas da sociedade por meio das obras artísticas? Essas e outras perguntas resultaram dos vestígios que restaram do evento.

4.4.1 A *Arte Catastrófica* de Stênio Diniz

Em 1976, Stênio Diniz viajou para São Paulo afim de participar da 11ª Feira da Bondade. Na cidade, hospedou-se provisoriamente na residência de um sujeito cujo apelido era "rei", um comerciante que negociava artesanatos do Nordeste e os revendia em São Paulo. Na casa do anfitrião a rotina era agitada e as noite festivas, o que deixou Stênio incomodado.

Em contato com a amiga e artista Sulamita Mareines[199], relatou sobre seu cotidiano em São Paulo e suas dificuldades para trabalhar. Mareines, sensível às intranquilidades do amigo, convidou-o a se hospedar em seu sítio em Ibiúna, interior de São Paulo. A artista propôs a Stênio escrever um projeto para participar da Bienal e, como tinha experiências em outras bienais, acreditou que o artista tinha condições de ser selecionado. Stênio, porém, afirma que começou a escrever o projeto "desacreditado", mas, pelo fato de estar hospedado na casa da artista, fez a inscrição, como uma forma de dar satisfação.

A descrença na seleção era legítima, uma vez que, em anos anteriores havia tentado a "Nacional"[200], em Fortaleza, e não foi aprovado. Stênio afirma que outros fatores incidiam na

198 A VIII Bienal de São de Paulo de 1965, tinha como tema Surrealismo e Arte Fantástica.

199 Sulamita Mareines (1936-), também conhecida como Sula Back Mareines, é artista, ceramista e fotógrafa.

200 De acordo com a documentação gerada pela *I Bienal Nacional*, em 1970, eram realizadas seleções prévias de artistas em outros Estados do Brasil e seguiam para São Paulo apenas aqueles escolhidos pelos júris das mostras regionais. As Representações Nacionais era uma espécie de "trampolim" para adentrar na Internacional, as exigências consistiam em que se seguissem os temas propostos pela Bienal de São Paulo para a seleção de artistas. A última edição da Nacional ocorreu em 1976. Sobre as seleções, consultar: site ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76*. 18º Encontro da Associação Nacional de

seleção dos aprovados e que esses não estavam relacionadas às "regras" da Bienal: "eu sempre ouvi falar que só quem participava era os medalhões né, e eu, um caba novo (19 anos), começando né porque eu só tinha a essa altura sete (7) anos de arte" (Entrevista cedida em 16/03/2020).

A narrativa sugere a dificuldade de inserção de alguns artistas em eventos de grande porte como a Bienal, sinaliza a rigidez no processo seletivo e o favorecimento de artistas já conhecidos e renomados no cenário nacional e internacional. Embora tenha participado da produção da 1ª Bienal das Artes de Juazeiro e de algumas exposições, nada se comparava à Bienal Internacional. A falta de experiência, a pouca idade, o medo da concorrência associados ao pressuposto de que havia "indicações" nas seletivas, enfraqueceu a expectativa do artista.

O projeto foi outra dificuldade, tudo era novo e Stênio teve que se ressignificar escrevendo. Apesar de ter recebido orientações da amiga, a escrita do projeto demandava o envio das "fotografias" das obras, essas seriam enviadas em anexo junto ao projeto. Do edital Stênio recorda que além do projeto não havia necessidade de: "mostrar imagem, nada, era apenas o texto, o que você quer fazer na Bienal e especificar direitinho o que pretendia mostrar" (Entrevista cedida em 16/03/2020).

A inscrição foi realizada e o trabalho de Stênio foi aprovado pelo CAC, muito embora não tenha sido possível enviar a tempo fotografias do material para constar no Catálogo da Bienal. Na realidade não existia nenhuma fotografia das obras, porque não havia obras a serem apresentadas. Mas, o que foi escrito no projeto segundo o autor?

> Eu estava com a intenção de fazer uma denúncia acerca da situação brasileira né, porque era época de ditadura sabe, e eu tinha presenciado sabe muitas atrocidades cometidas pelo regime, aí eu achei que era uma hora boa de que eu participasse porque se eu participasse eu iria ter contato com a imprensa internacional e a imprensa iria divulgar o que eu falasse, pensei assim né, então eu fiz o projeto, intitulado "*Prisão como Consequência de Emigração*" (Entrevista cedida em 16/03/2020).

Sobre a justificativa, narra que escreveu:

> Na linha do que os próprios militares gostariam de ouvir, então isso aí eu acho que facilitou para que o projeto ser aprovado, porque aí eu falava, defendia que o Nordestino não fosse para o Sul, que ficasse por aqui, não fosse procurar dias melhores por lá, porque lá poderia findar, sabe, no máximo virando gari, indo pra prisão porque poderia incorrer de pela necessidade cair no mundo do crime, esse tipo de coisa, ou seja, falando que o Nordeste permanecesse aqui, não fosse pra lá porque seria pior, aí aprovaram o meu projeto (...) aí eu digo agora eu tenho que ver como é que eu coloco visualmente uma coisa que, sabe,

Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais - ANPAP - Salvador, Bahia. Acesso em: 18/10/2021. Site: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago.pdf.

> contundente, então eu executei cinco painéis de três (3) metros de altura (Entrevista cedida em 16/03/2020).

Localizamos um documento "esboço" datilografado de 1977, que segundo Stênio serviu como modelo para a escrita do Projeto. Embora não tenhamos acesso aos projetos inscritos na Bienal de 1977, o documento já se constituiria motivo de censura, haja vista que a narrativa textual polemiza temas considerados subversivos à época. Stênio inicia questionando o lugar dos nordestinos nas grandes cidades e o descaso do poder público para com a população emigrante.

> Por que não se discute, oficialmente, a problemática resultante das Emigrações? Acham que não existe? – Que não são graves? Ora não façamos vistas grossas. Do Nordeste milhares de pessoas emigra para o sul do país à procura de "Melhora". Suas terras inférteis já não dá-lhes condição de vida. Nos grandes centros que acontece-lhes? Trabalham e conseguem melhorar a sua vida ou viram garis, para limpar nossas sujeiras diárias? Profissão similar? E quando são presos em consequência da má informação e por carregarem consigo o espírito conservador do nordestino que faz-lhe ter a honra como razão de ser da própria vida (Minuta de Projeto, DINIZ, 1977).

Após questionar as autoridades, Diniz aponta que à população nordestina foram destinados trabalhos inferiores, prisões, estupro e suicídio:

> Acredito não mais ser novidade falar dos problemas de uma prisão. Dentro de uma prisão há o estupro, pelos que sequiosos sexualmente ali estão. Deprimente são as consequências posteriores. Essa "desonra" o traumatiza para o resto da vida, sem contar com o suicídio como resultante da violação sexual ocorrida. Estão os presos condenados a não ter vida sexual. Por arbitrariedade das autoridades ou por que a lei assim o determina? (...) se formos analisar a superpopulação a coisa agrava-se. Cárcere sem o mínimo de condição para sobrevivência de um "ser humano" (Minuta de Projeto, DINIZ, 1977).

O autor conclui externalizando seu desejo em participar da Bienal como uma contribuição "humanitária".

Parte das obras da 14ª Bienal Internacional aparecem no Catálogo por meio de fotografias, inclusive a do vencedor, o artista plástico José Roberto Aguilar[201]. Sobre Stênio Diniz, não há imagens, apenas informações como: endereço, algumas exposições, prêmios, técnicas a serem utilizadas e a área de ocupação.

No geral, no Catálogo constam: homenagens, organização, conselho, regulamentos, países participantes, autores convidados, artistas e obras. No quesito regulamento, destacamos a permanência da identificação do autor/obra, comum nos catálogos. Ocorre que estávamos

201 O artista plástico José Roberto Aguilar (1941-), foi o vencedor da 14ª Bienal de São Paulo com a instalação "Circo Antropofágico Ambulante Cósmico e Latino-Americano apresenta: a transformação do tabu em totem". A arte de Aguilar foi enquadrada como arte-não catastrófica.

num período militar onde qualquer material considerado subversivo automaticamente seria de fácil localização.

Na lista de participantes, Stênio foi enquadrado como "Ilustrador de literatura de cordel de José Bernardo da Silva", e embora o fosse, o enquadramento descrito no catálogo limitara outras possibilidades artísticas. O fato é que as habilidades do artista não se limitavam apenas à função de ilustrador e gravurista de capas de folhetos, na época, Stênio já produzia *álbuns,* xilogravuras em tamanhos maiores e alcançara certa visibilidade nacional.

Por último, a ênfase recai no material e na técnica empregada nas obras "SEM TÍTULO, 1977. Técnica Mista – papel, tinta gráfica, goivas, estiletes, rolos, tira-provas (5 painéis de 275 cm. x 122 cm.). Área: 12 m. x 12 cm" (Catálogo da 14ª Bienal, 1977, p. 51). O enfoque no material técnico aponta que a organização da Bienal esperava encontrar xilogravuras.

Diferentemente do acordado no projeto, Stênio improvisou uns "canos retorcidos", "luvas" e "cordas" que encontrou no galpão onde funcionou a Bienal. Já que o tempo era curto para produzir xilogravuras e "como tudo meu é de improviso" resolveu transformar resíduos em "obras de arte". Sobre a mudança na produção afirma que:

> Não fiz de xilogravura, porque gravura de três metros seria impossível, o tempo também não daria pra fazer e a técnica da xilogravura eu achei também que não iria ficar dar uma plasticidade pra uma coisa a nível internacional aí tinha que ser uma coisa inovadora, aí como eu fazia já uns trabalhos com esponja e matrizes recortadas, eram matrizes grandes, eu emendava várias (Entrevista cedida em 16/03/2020).

Se para Stênio a produção foi inovadora, a "nível internacional", para a organização da Bienal foi incompatível ao que foi proposto no projeto, não enquanto criação artística, mas pela quebra de regras. O artista lembra que no projeto escreveu que ele mesmo "explicaria a obra", quando da passagem do Júri[202],

> Não tinha nada escrito, vou falar isso, vou falar aquilo, era o que fluísse (...) eu escrevi que um poeta popular iria explicar o projeto (...) eu me dei o direito de estar dentro no dia do julgamento (...) porque no nenhum artista é dado o direito de no dia que o júri tá visitando o artista mão pode tá dentro, mas eu dentro do projeto abri exceção pra mim mesmo (...) eu sabia tinha pra minha defesa que tava escrito no projeto (...) uma pessoa transitando dentro já é crime, fiquei confinado dentro, aonde tem aqueles bonecos lá, sentadinho... (Entrevista cedida em 16/03/2020).

202 Eram dois tipos de jurados, de seleção e premiação. Participaram no júri de seleção: Olívio Tavares de Araújo (crítico de artes visuais, curador, colecionador, documentarista, jornalista e crítico de música), *Radhá* Antonia Pinto *Abramo* (crítica e historiadora da arte). No júri de premiação: Clarival Prado Valladares (médico, escritor, professor, poeta, pesquisador e crítico de arte), Marcia Tucker (historiadora de arte americana, crítica de arte e curadora), Tucker no mesmo ano fundou o Novo Museu de Arte Contemporânea, em Nova York - americana), Toshiaki Minemura (crítico de arte – japonês).

Uma alteração dessa proporção num evento como a Bienal Internacional foi uma manobra arriscada, sob pena de o artista ser eliminado no ato de montagem da exposição, sem o direito de participar da seleção de premiação.

No Catálogo da Bienal, o artista "popular" teve sua produção enquadrada na categoria "Grandes Confrontos e Proposições Contemporâneas" no quesito "Arte catastrófica". Como dito anteriormente, a Bienal propunha "mudanças". Mas o que seria "Arte Catastrófica" para a organização?

> Todas as manifestações que envolvam contingência com grandes perturbações do universo e do mundo atual. CATÁSTROFE significa, na atualidade, as condições mais profundas que envolvem o homem como criatura e como ser coletivo (Homem vs Natureza, Natureza vs Homem e Homem vs homem) (Catálogo 14ª Bienal, 1977, p. 8).

Mas, de quais excessos a Bienal se propunha se livrar e qual tipo de "unidade" se propunha a apoiar? Quais manifestações podem emergir de contingências e perturbações do mundo atual? Que tipos de Catástrofes se apresentam como sintomas da sociedade por meio das obras artísticas?

4.4.2 As imagens das imagens

As obras de Stênio expostas na Bienal são problematizadas por meio de vestígios, haja visto que dessa produção restaram apenas oito fotografias[203] e as memórias do artista sobre o evento. São três imagens referentes aos "painéis", três de "esculturas" e duas concernentes ao espaço de abertura destinado ao artista. Na medida em que mostra as fotografias, Stênio atualiza as memórias do evento, acrescenta ou subtrai informações. Tais resíduos foram utilizados visando dar sentidos e significados às obras.

Em entrevista concedida à historiadora Rosilene Melo em 2009, o artista esclarece que para dar a ideia de "prisão" nas obras utilizou-se de montagens de "cenas de figuras presas, abandonadas, desesperadas" acompanhado de "um som ambiente de peia e grade se fechando e grito" (MELO, 2009). A trilha sonora foi utilizada por Stênio Diniz para dar realidade ao cenário das torturas ocorridas nas prisões.

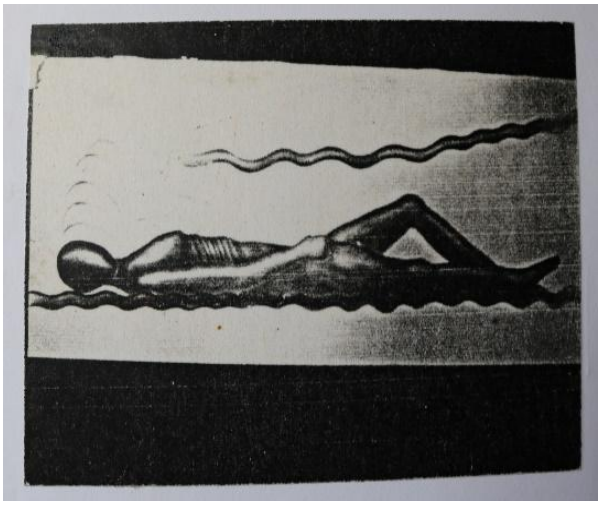
Sobre os "painéis", Stênio explica: "eu desenhava e fazia as janelinhas, recortava e com a esponja eu ia formando a figura, era com tinta gráfica, esponja, dessa esponja de lavar

203 Além das fotografias, até o presente desta tese, não localizamos nenhuma imagem das obras de Stênio na 14ª Bienal Internacional de 1977.

prato, então eu ia batendo e preenchendo os espaços e formando as figuras" (Entrevista cedida em 16/03/2020). Abaixo as fotografias concernentes aos painéis.

Na fotografia à esquerda, onde aparece a figura de um homem deitado, explica: "aí eu coloquei uma cena (...) um cara inerte ali, parado com uma barra de ferro, assim, por cima da pessoa". À direita, na figura de braços abertos, assevera: "isso aqui é a liberdade" (Entrevista cedida em 16/03/2020).

Figura 96- Fotografia: Painel I - Arquivo de memórias Stênio Diniz



Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1977.

Figura 97 – Fotografia: Painel II - Arquivo de memórias Stênio Diniz

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1977.

Abaixo a fotografia do terceiro painel. Sobre a imagem, Stênio afirma: "isso aqui é o pânico, de solidão, das pessoas dentro da prisão".

Figura 98 - Fotografia: Painel III - Arquivo de memórias Stênio Diniz

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1977.

Na fotografia, três corpos se entrelaçam, sendo que ao fundo da imagem um corpo com a mão direita sobre a cabeça parece sair de dentro do primeiro corpo. Aos pés dos três, um corpo sentado com as pernas contraídas e mãos cruzadas, esse parece fitar o leitor, embora indiferente ao que ocorre por trás. Suas faces foram invisibilizadas, desfiguradas e sem identificação.

Na entrada principal do espaço destinado as obras de Stênio Diniz uma cena buscou impactar o visitante. Sobre a montagem do espaço, Stênio explica: “eu encontrei na Bienal uns canos aí eu botei como grade pra que as pessoas entrassem já através das grades e a sala toda preta, você ver que o fundo é preto” (Entrevista cedida em 16/03/2020). O artista criou uma espécie de prisão com grades, cortinas escuras e inscrições. As obras denunciavam ao visitante da Bienal as censuras e torturas estabelecidos pela ditadura. A produção foi uma afronta aos militares. Abaixo duas fotografias do hall de entrada:

Figura 99 - Fotografia: Arquivo de memórias Stênio Diniz

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1977.

Figura 100 – Fotografia: Arquivo de memórias Stênio Diniz

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1977.

Stênio explica que fez uma performance por traz das grades. A atuação significou naquele período o desejo de demonstrar a solidão dos presos e as incertezas decorrentes nas prisões.

Durante a pesquisa o artista acrescentou às fotografias novos significados, haja vista que a fotografia possui funcionalidades temporais. De sinônimo de resistência e denúncia as imagens se tornaram as únicas testemunhas de sua participação na Bienal de 1977. Ao posar como "modelo" na imagem, monumentalizou sua participação no evento, visto que enquanto documento, a fotografia perpetuou a memória do artista popular numa Bienal Internacional.

As três últimas fotografias retratam um outro tipo de produção artística de Stênio Diniz. Trata-se da criação de esculturas produzidas em parte com material reciclado encontrado dentro da Bienal e expostas sobre cubos. Sobre a produção, esclarece:

> comprei luvas cirúrgicas, enchi de areia, então aí eu coloquei em cima de cubos que eu encontrei dentro da bienal e cordas que se entrelaçavam nas mãos e as mãos pedindo socorro (...) as amarras mesmo que existia. Pronto, aí isso era bem no final aqui assim, tá meio escuro não dar pra ver, aí eu coloquei uns canos retorcidos como sendo grades, aí eu, somente eu tive acesso a ir atrás e fazer essa foto (Entrevista cedida em 16/03/2020).

Figura 101 - Fotografia: Arquivo de memórias Stênio Diniz

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1977.

Sobre as duas últimas fotografias, explica: “são bonecos feitos de palha, um sentado, outro deitado, outro se desfazendo (...) como era de palha, aí se desmilinguia como se fossem pessoas se desfazendo” (Entrevista cedida em 16/03/2020).

Figura 102 – Fotografia: Arquivo de memórias Stênio Diniz

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1977.

Figura 103 – Fotografia: Arquivo de memórias Stênio Diniz

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1977.

A partir das fotografias e narrativas de Stênio Diniz sobre a Bienal, concluímos que houve em sua produção um desvio, cujo teor foi de alta relevância social, não somente como produção artística, mas também como testemunho do período de ditadura no Brasil. Stênio se utilizou de materiais do seu cotidiano, dentre os quais, esponjas de lavar prato, luvas, cordas, tinta gráfica para produzir uma arte inovadora e engajada socialmente. As obras produzidas

para Bienal foram estrategicamente pensadas enquanto objeto de denúncia, porém sem a devida reflexão das consequências posteriores.

4.4.3 Os painéis censurados

Quando da passagem do júri de premiação, Stênio recorda que permaneceu em seu estande, do horário da abertura pela manhã até o seu fechamento "cinco horas da tarde", esperando sua vez de ser avaliado. Sem que fosse visitado, resolveu ter com a administração da Bienal. No percurso, Stênio garante ter encontrado o Presidente da Bienal, Oscar Landmann, onde relatou o ocorrido: "olhe o meu projeto não foi visto pelo jurado (...) porque estou dentro dele desde sete horas da manhã, aguardando a visita e não apareceu ninguém". Segundo Stênio, Landmann chamou um funcionário e disse: manda chamar todos os jurados aqui (...) ficou um projeto que nós não vimos, esquecemos, e temos que vê-lo (Entrevista em 16/03/2020). Stênio lembra que:

> Ao todo eram umas trinta pessoas entre fotógrafos, imprensa, jurado, porque tinha chinês, japonês, francês, inglês a gota, se via menos brasileiro do que tudo no mundo (...) aí eu saí na frente e o batalhão atrás de mim (...) aí quando eu entro a primeira coisa que fiz foi ligar o som aí o primeiro efeito sonoro era uma chibatada "paaaaaaa". Um dos jurados pulou pra dentro de onde tinha esses cubos, tudo espantado (...) eu fui lá, baixei o som e fiz o uso da palavra (Entrevista cedida em 16/03/2020).

A "palavra", que seria a leitura do cordel *Emigração e suas consequências* de Patativa, foi substituída a princípio pela improvisação de um discurso:

> Bem senhores, conforme os senhores são sabedores que o Brasil é um país (*Stênio se emociona*) de trinta e dois milhões de crianças abandonadas, carentes, quando eu disse isso o cara disse: "para, você não pode, todos pra fora, ninguém pode ouvir o rapaz aqui, tirou todo mundo da sala (...) ele disse: isso que você está falando já tá no projeto" eu digo, não, não está, aí eu peguei o cordel de Patativa, eu digo: esse cordel chegou hoje, ninguém viu e no projeto tá dizendo que um poeta popular vai falar e sou eu (Entrevista cedida em 16/03/2020).

Stênio lembra que todos foram postos para fora do seu estande, restando apenas os avaliadores. Abordado pelo presidente do júri sobre o teor do cordel, o artista afirma que questionou o resultado: "então porque você é o Presidente do júri se achou com o direito de botar todo mundo pra fora, então esse projeto aqui é meu e eu é que vou lhe botar pra fora, foraaaa, saiaaaaaa, retire-se ligeiro da minha frente" (Entrevista cedida em 16/03/2020). O silêncio foi constrangedor.

Vizinho ao seu estande, ficavam as “esculturas de cipó” do artista Frans Krajcberg[204], que em solidariedade mandou que o artista procurasse a imprensa. Relatou ainda que revoltado com a situação de Stênio, Krajcberg “chutou e derrubou as esculturas” e disse: “tô pra botar fogo em tudo”, seguido do consentimento de Stênio: “eu ajudo”.

No dia seguinte, pela manhã, ninguém falava do ocorrido, mas “as pessoas sentiam que era um negócio pesado”. O ocorrido, despertou cautela entre os participantes. Esses com receio de se envolverem, decidiram manter distanciamento de Stênio por medo de represália.

O artista, lembra que foi abordado por “um porteiro” questionando: “vem cá, o que é que tu quer dizer com essa prisão?”. A pergunta pegou o artista de surpresa, mas Stênio recorda que a resposta veio de imediato: “olhando pra cara dele eu disse: você tá preso nesse ambiente, você tá preso nessa farda, você está preso às ordens do seu comandante e você está preso às minhas palavras”. A mesma abordagem foi realizada por uma “mulher de sobretudo”. Stênio acreditou que fosse “uma federal” e que por baixo do sobretudo tivesse “gravador, armas, algema”. Embora intimidado e sob pressão, garante que a “cabeça” funcionou pra responder com muita “tranquilidade”

> Passei seis meses, produzindo, executando este trabalho e passados seis meses nem eu mesmo consigo conceituá-lo, agora uma coisa, você não entrou para ver os trabalhos pra que você possa querer saber alguma coisa, e outra seu eu tivesse que explicar os meus trabalhos ele não teria nenhum valor, porque a arte por si explica (Entrevista cedida em 16/03/2020).

Stênio teve que voltar a Juazeiro, enquanto a Bienal transcorria naturalmente. Em Juazeiro, recebeu uma ligação de um professor da Universidade de São Paulo - USP, embora não recorde o nome, o “professor” se dizia interessado em suas obras. A oferta era boa, o equivalente ao valor de um “fusca”, “era muito dinheiro nessa época” e vender as obras, se não amenizava o prejuízo emocional pelo menos custeava parte das despesas que tivera.

Stênio resolveu retornar a São Paulo, porém, sua viagem não foi bem-sucedido. Na Bienal, um ascensorista sugeriu ao artista “se eu fosse você, eu não ia não”. Informado que no terceiro dia de sua saída da exposição, “colocaram uma tarja preta impedindo a visitação do público”, nunca mais retornou. Sobre a ligação, Stênio afirma que o “professor era de araque ou se existia, tava participando de um complô pra eu poder chegar lá e me pegarem”.

Censurado ou desclassificado, o fato é que as obras do artista desapareceram após o incidente, restando-lhe memórias e algumas imagens sobre o evento.

---

204 Frans Krajcberg (1921-2017), polonês naturalizado brasileiro, foi um escultor, pintor, gravador e fotógrafo. O artista participou na 14ª Bienal como convidado.

Nesta reflexão, destacamos a importância das fotografias, primeiro como possuidoras de memórias do objeto produzido. São imagens que apresentam virtualmente a existência outrora de objetos ausentes, haja vista que as obras artísticas desaparecem do evento e seu paradeiro até o presente é desconhecido.

As obras nas fotografias, ou seja, as imagens das imagens, apontam um *desvio* na produção de Stênio Diniz até então vinculada apenas a xilogravuras. O *desvio* na produção se mostrou inovador, pois criou campos de possibilidades e despertou outras habilidades do artista.

A *tática* adotada por Stênio a princípio o beneficiou, porque permitiu que o artista desenvolvesse uma nova modalidade artística diferente das gravuras, ou seja, esculturas e pinturas. No entanto, essa mesma *tática* se mostrou ineficiente, pois se reverteu contra o artista corroborando com sua desclassificação. Pela análise das fotografias e narrativas do artista é possível afirmar que o ultimato da desclassificação de Stênio foi dado pelo martelo da censura, ainda mais por se tratar de um período de repressão onde esse tipo de criação se constituiu uma afronta ao regime. Desde a criação das obras até o discurso proferido perante o júri, tudo foi improvisado.

As oito fotografias carregam resíduos de um tempo vivido que corroboram na construção da narrativa histórica. Criadoras de memórias, as fotografias servem ao artista como gatilho de uma memória individual. Ao contá-las, Stênio as atualiza e constrói narrativas a partir de fragmentos passados e das inquietações do presente. Essas por sua vez fornecem sentidos às ações coletivas no tempo presente, pois servem como testemunhos vivos à sociedade. São fotografias que como "fantasmas, atravessam tempos", pois condensam "múltiplas temporalidades" e falam de um passado, dos seus sujeitos, de suas indumentárias, culturas, do que foi, do que é e o que será" (LISSOVSKY, 2011, p.8).

As narrativas também apontam para um desejo de memória na luta contra o esquecimento. As atualizações das narrativas sobre o evento permitem ao artista dar ao acontecimento um novo desfecho, que para Stênio poderia ter sido diferente e menos constrangedor.

5. UM ARTISTA EM TRÂNSITO NUM MUNDO EM TRANSIÇÃO

O companheiro vai saber,
Porque o pão está faltando.
Eu vou depressa lhe explicando
Que o regime está culpado
E que o regime nunca sabe
Que a barriga do pobre precisa de pão
Eu digo não a sujeição, mil vezes não à opressão.
Stênio Diniz

No início da década de 1980, Stênio Diniz e os demais artesãos de Juazeiro enfrentaram um período difícil. Em 1982, a antiga Tipografia Lira Nordestina passou para a tutela do Governo do Estado do Ceará, o que resultou em uma redução significativa da produção de folhetos, chegando a menos da metade do que era antes.

Esse cenário adverso levou parte da família de José Bernardo a tomar a decisão de se transferir para Brasília em busca de melhores oportunidades. A cidade já abrigava uma parte da família, o que talvez tenha influenciado na escolha do destino. No entanto, diante dos desafios e incertezas, Stênio Diniz optou por permanecer em Juazeiro, ao lado de Irlândia, sua primeira esposa.

Em Juazeiro, as disputas políticas locais aliadas à briga entre Ailton Gomes de Alencar[205] e Stênio Diniz, tiveram consequências desastrosas. A desocupação dos boxes da COCADA no Mercado Central agravou ainda mais a situação dos artesãos e levou ao fechamento da cooperativa em 1983.

Em 1984 foi inaugurada em Juazeiro do Norte a Associação de Artesãos do Padre Cícero, Centro de Cultura Popular Mestre Noza[206]. A iniciativa do Instituto Nacional do

205 Ailton Gomes de Alencar (1939-2011). Foi prefeito eleito pela ARENA em Juazeiro do Norte de 01/02/1977-14/05/1982.

206 O Instituto Nacional de Folclore deu início ao processo do Centro Mestre Noza em 1983 e a inauguração ocorreu em 1984. Após este acontecimento as artes de Juazeiro passaram a ser expostas em galerias, museus e se tornaram objetos de desejo de colecionadores. A sede onde funciona a Associação era um antigo prédio da Polícia Militar, que foi recuperado e reformado quando da gestão do secretário municipal da cultura, Abraão Batista. A estrutura passou por uma reforma e o centro foi reinaugurado em 25 de julho de 2019.

Em recente pesquisa realizada em 2010, demonstrou que a produção do Centro Mestre Noza não se destina a Juazeiro:" 60% das peças são enviadas para o Sudeste, 20% para Fortaleza, 1% para o exterior, ou seja, apenas 19% das peças são adquiridas pelos visitantes no próprio Centro Cultural" (MELO, 2010, p. 3). Sobre o Centro Mestre Noza ler: MELO, Rosilene A. *Artes de Juazeiro*: Imagens e criação no Centro de Cultura Popular Mestre Noza http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1268444139_ARQUIVO_EncontrodeHistoriaOral2010RosileneMelo.pdf. Acesso em 02/02/2023. BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. Literatura de Cordel. Dossiê de Registro. Brasília: Iphan, 2018.

Folclore e Cultura Popular abrangeu duas cidades brasileiras com um artesanato consolidado: Juazeiro do Norte/CE e Parati/RJ. Com foco em fins utilitários e no turismo, o objetivo principal era apoiar e acolher os artesãos da região, oferecendo-lhes um espaço dedicado ao desenvolvimento de suas habilidades e à comercialização de suas criações.

Muitos artesãos migraram para a associação em busca dos benefícios oferecidos. Embora a Associação de Artesãos tenha desempenhado um papel importante na valorização e apoio aos artistas da região, a diversidade de estilos e as necessidades individuais destes fizeram com que nem todos se enquadrassem no modelo cooperativo proposto. Alguns optaram por montar seus próprios postos de venda em frente a suas casas, oferecendo suas criações diretamente ao público, outros escolheram participar das feiras livres da cidade, onde podiam expor e vender suas obras ao lado de outros comerciantes locais. Cada artesão seguiu sua própria trajetória, mantendo suas práticas independentes.

Nesse período, a criação artística de Stênio foi movida pela necessidade de sobrevivência, uma vez que numa determinada ocasião trabalhou a luz de vela porque a antiga Coelce tinha cortado sua luz por falta de pagamento. Foram tempos difíceis, mas não paralisou o artista nem arrefeceu seu poder de criação.

Em 1985, um grupo de alemães em visita ao Juazeiro foi à antiga gráfica de José Bernardes, agora Lira Nordestina, e conheceram o trabalho de Stênio Diniz. A convite da Universidade de Colônia[207], o artista viaja para a Alemanha, onde participou de exposições, oficinas e mostras. A década de 1980, portanto, marca a circulação das xilogravuras de Stênio Diniz em cidades germânicas e uma nova fase se iniciou em sua trajetória artística. Nesse período, a produção de Stênio teve profundas alterações em virtude de suas experiências na Europa.

Relacionamos as anotações do artista em seu *Currículo de* Exposições[208] referente às décadas de 1980 e 1990, e confrontamos com as fontes da época: jornais e catálogos das

207 Em língua alemã -*Universität zu Köln*, localiza-se em Colônia no estado de Renânia do Norte – Vestfália na Alemanha. Foi fundada em 1388, é uma das mais antigas da Europa e uma das maiores de seu país, sendo a quarta universidade criada no Sacro Império Romano-Germânico. Sobre a universidade consultar link https://www.dwih-saopaulo.org/pt/supporter/universidade-de-colonia/.

208 **Brasil**: ***1981***-Semana Universitária de Juazeiro do Norte/CE, ***1982***- Semana Universitária de Juazeiro do Norte/CE, ***1983***-Salão de Outubro/Crato/CE, Semana Universitária de Juazeiro do Norte/CE, *1984*- Salão de Outubro-Crato/CE, Semana Universitária de Juazeiro do Norte/CE, ***1985***- Semana Universitária de Juazeiro do Norte/CE, ***1987***- Casa de Cultura Alemã- Fortaleza/CE, Museu de Arte Assis Chateaubriand – Campina Grande/PB.

Alemanha: ***1985***- Universität Köln, ***1986***- Zentralbibliothek Köln (Biblioteca Central de Colônia), Theodor Heuss Akademie (Academia Theodor Heuss) – Gummersbach, Haus der Familie – Wipperfürth (casa da família Wipperfürth), Alte Mensa (antiga cantina da Universidade) – Universität zu Köln, Steps Galerie (Galeria do Passo) – Berlim, Zentralinstitut Lateinamerika (Instituto Central da América Latina) – Universität Berlim, Kurhaus

mostras e exposições. Ressaltamos que podem ter ocorrido outras participações de Stênio em eventos, os citados foram organizados conforme a cronologia dos documentos catalogados. De acordo com as fontes, observamos uma desaceleração das exposições no Brasil e um deslocamento dos eventos para a Europa, mais especificamente, Alemanha.

Neste capítulo, problematizamos a produção de Stênio Diniz nas décadas de 1980 e 1990, momento de intensa produção artística do ponto de vista estético quanto político. Nesse período, as imagens demonstram intensa crítica ao governo, coincidindo com a abertura política no Brasil. A década de 1980 marca a internacionalização do artista e a de 1990 o reconhecimento de sua produção como arte engajada. Abordamos também os elementos que possibilitaram a inserção do trabalho de Stênio na Alemanha e as transformações sociais, políticas e culturais que incidiram em sua obra.

5.1 DE JUAZEIRO À ALEMANHA: STÊNIO ALÉM DAS FRONTEIRAS

No Jornal *O Povo* de 23 de julho de 1983, na matéria intitulada *Juazeiro: A sofrida arte do artista popular*, Oswald Barroso tornou pública a precariedade econômica vivida pelos artistas populares da cidade. A reportagem foi o resultado de uma viagem realizada à Juazeiro, na qual visitou artesãos, registrou suas impressões, e apontou responsáveis a "crise econômica brasileira" e a "seca". Tais fatores cercearam as verbas destinadas a "arte", "turismo" e desenvolvimento de "pesquisas acadêmicas". Na matéria, Barroso descreve a situação de alguns artesãos e afirma que esses trabalhadores foram os primeiros a serem afetados pela crise:

Gemünd – Gemünd in der Etrel, Sparkasse (Banco de poupança) – Cidade de Erlangen, ***1987-*** Palais Schrottenberg (Palácio Schrottenberg) – Bamberg, Filmvilla (Mansão de cinema – Nürberg, Kulturzentrum Gasteig – Müchen (Centro Cultural de Munique), Kulturzentrum Spandau – Berlim (Centro Cultural Spandau) - Berlim, Comeniuskolleg (Colégio Comenius) – Mettingen, EV. Gemeindezentrum (Centro Comunitário) – Düren, Jugendzentrum Katakombe (Centro Juvenil Katakombe) – Ochtrup, Städtische Teestube (Salão Municipal de Chá) – Beckum, Dritte Welt Landen (Terra do Terceiro Mundo) – Monschau, ***1988-*** Ev. Studierendengemeinde – Wuppertal (Comunidade Estudantil de Wuppertal), Kulturtreff (Encontro cultural)– Erlange, Provinz – Mission Verwaltung der Franziskaner (Província Missionária dos Franciscanos) – Werl, ***1989-*** Rathaus – Altenberge (Prefeitura de Altemberg), Jungendzentrun – Ladbergen (Centro Cultural de Ladbergen), Volkshochschule – Ahaus (Centro de Educação de Adultos de Ahaus), ***1990-*** Welthaus Bielefeld – Bielefeld (Renomeado em 1980 como Casa do Terceiro Mundo- Bielefeld), Ökologische Akademie – Linden (Academia Ecológica), ***1991-*** Volkshochschule – Neumarkt (Centro de Educação de Adultos de Neumarkt), Stadtbibliothek – Ochsenfurt (Biblioteca Municipal de Ochsenfurt), Umwerltbildungszentrum – Oberschleichach (Centro de Educação Ambiental de Oberschleichach) , Haus am Schüberg (Casa no Shüberg)- Hamburg, ***1992-*** Haus der Kirche – Berlim (Casa da Igreja em Berlim), Stadt Biblioteck – Bayreuth (Biblioteca Municipal de Bayreuth) , Oberkirche – Cottbus (Igreja Superior de Cottbus), ***1993*** – Paróquia Heilig Kreuz em Landsberg, Cidade de Tuttlingen, Kreishaus (Espaço Casa Distrital) na cidade de Freudenstadt, ***1994-*** Aabachschule – Ahaus (Escola Aabacha em Ahaus), ***1995-*** Haltern – Grundschule (Escola Primária), ***1997-*** Hopstern – Georg- Hauptschule (Escola secundária Georg- Hauptschule), ***1998-*** Cidade de Bad Bentheim, ***1999-***Kulturzentrum – Berlim (Centro Cultural de Berlim).

> Nossa reportagem visitou alguns deles e as surpresas não foram boas. Cícera Fonseca da Silva, a conhecida "Cícera do barro queimado" (para diferenciar da Cícera Araújo, a Ciça do barro cru[209]"), pouco está produzindo e seu marido já abandonou atividade artesanal. Nino[210], "o artesão fantástico", como foi chamado um dia, é o que empreende uma resistência maior, mesmo assim está com trabalhos amontoados. Mestre Noza fechou o seu ateliê, embora em parte compelido pela idade (...) Manoel Caboclo fechou fez cessar as atividades de sua gráfica, mantendo a editora (Jornal *O Povo*, 23/07/1983).

Além da precariedade dos artesãos, a matéria sinaliza outros elementos como a existência de rixas políticas, inflação dos artigos populares e o desinteresse por parte de pesquisadores. Segundo Barroso,

> outra era a realidade de cinco anos atrás, quando havia entre os turistas e pesquisadores universitários, uma verdadeira febre de curiosidade em torno das manifestações de cultura popular. Diariamente, em juazeiro, dezenas de visitantes procuravam artistas populares para aquisição de seus produtos ou para entrevistas. O resultado foi que cada vez mais os artistas passaram a produzir para esse público, algumas vezes mesmo distorcendo seu trabalho para satisfazer o gosto dessa nova freguesia. Muitos desses artistas, inflacionaram o preço dos seus trabalhos. Esse fenômeno levou os artistas populares a se distanciarem de seu público original, o povo (...) a "moda" da cultura popular passou. Ficou o artista popular novamente às voltas quase tão somente com seus iguais (Jornal *O Povo*, 23/07/1983).

À análise da reportagem, problematizamos outras questões relevantes. A primeira diz respeito à retração de investimento no setor de cultura[211], mais especificamente em políticas de proteção aos artesãos. Isso contribuiu, em parte, para o agravamento da situação desses trabalhadores, que em sua maioria eram autônomos e cuja produção era feita de forma simples e artesanal, muitas vezes num sistema de compartilhamento e apoio mútuo.

A segunda questão diz respeito às mudanças no consumo e no comércio de bens populares em Juazeiro. É preciso considerar as transformações nas práticas desses

---

209 Cícero Maria de Araújo (1915-1994) ou "Dona Ciça do Barro Cru, como é chamada pelos pesquisadores, é ceramista popular em Juazeiro e já foi tema de documentário para cinema e televisão. Uma de suas obras pode ser vista na capa do livro "Artistas da Cerâmica Brasileira" editado em português, inglês e alemão pelo projeto "a arte contemporânea brasileira" da Volkswagem no Brasil. A publicação reúne 42 ceramistas, eruditos e populares, que apresentam cerca de 160 trabalhos. Sobre a reportagem, consultar: Dona Ciça do Barro Cru – Um sucesso longe do desejo puro, jornalista Flávio Paiva – O POVO, 13/10/1986. Link: http://www.flaviopaiva.com.br/artigos/dona-cica-do-barro-cru-um-sucesso-longe-do-desejo-puro-jornal-o-povo-13101986/. Curta: https://www.youtube.com/watch?v=ZZ4wLVLCXXk - Dona Ciça do Barro Cru - Jefferson Albuquerque Jr (1979). Acesso em 20/07/2023.

210 João Cosme Félix, mais conhecido como Nino, nasceu em torno de 1920 em Juazeiro do Norte e faleceu em 2002 em decorrência de problemas pulmonares. Sobre o artesão consultar site: www.galeriaestação.com.br – Exposição Nino.

211 Na época, o Brasil estava sob a gestão do último governo militar João Batista de Figueiredo (1979-1985), vivíamos uma forte recessão econômica e insatisfação popular com relação ao sistema político. Se a consolidação da cultura se deu no governo dos militares, as políticas culturais foram marcadas pela censura, ideologias e pela forte presença do estado. CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: editora FGV, 2009

trabalhadores, assim como na comercialização dos artefatos. Há inserção de novos consumidores: intelectuais, pesquisadores universitários e galeristas não constituíam, na época, garantia de mercado para esses artesãos, acostumados no passado a negociarem seus bens populares com outro público. A "inflação" dos produtos, pelo contrário, expurgou uma parcela dos consumidores tradicionais da cidade.

Por último, as disputas políticas em Juazeiro do Norte. Na matéria, Barroso afirma que havia um esforço em reverter a situação dos artesãos pelo fato de Abraão Batista ter sido nomeado como Secretário de Cultura e Turismo[212] da Prefeitura de Juazeiro do Norte. Conhecedor dos problemas sociais e econômicos enfrentado pelos pares, Batista seria a "pessoa representativa dos próprios artistas populares" (Jornal *O Povo*, 23/07/1983).

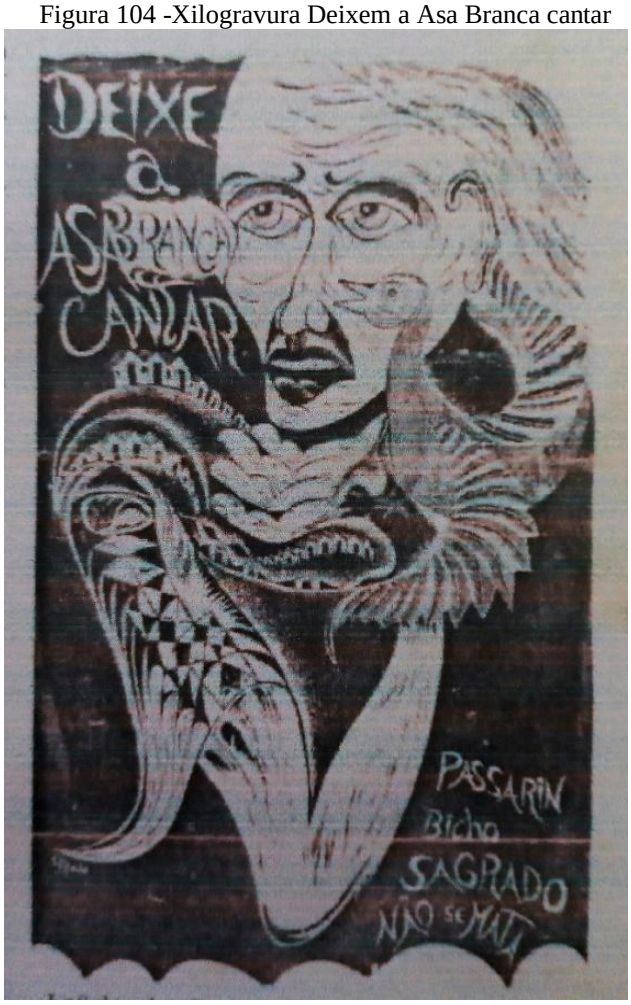
O fato é que, nesse período, Stênio e outros artesãos estavam imersos na crise. Sobre o artista, Barroso afirma: "Stênio Diniz trabalha suas xilogravuras à luz de vela, por não poder pagar a conta atrasada da Coelce" (Jornal *O Povo*, 23/07/1983). Na época eram escassas as encomendas para capas de cordel, álbuns e cartazes de propagandas. Se para Stênio, que era viajado, participou de mostras, exposições, negociou com galeristas de diversas regiões do Brasil e teve mais oportunidades que seus pares, estava difícil, o que dizer daqueles que não tiveram oportunidade de sair de Juazeiro e dependiam de suas vendas ou de intermediários para negociarem suas obras?

A visita do amigo Oswald Barroso a Juazeiro foi importante. Stênio contou com a sua ajuda, através dos meios de comunicação, e denunciou a precariedade vivida por ele e por outros artesãos. A crise não desapareceu, mas a notícia repercutiu.

Ao chegar à tipografia, Barroso encontrou Stênio cortando "um cartaz encomendado pelo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal – IBDF, sob o título *Deixem a Asa Branca cantar*. Embora não tenhamos localizado o cartaz do IBDF, a xilogravura foi produzida em 1983, ano em que circulou a reportagem. Posteriormente, localizamos a mesma xilogravura num "recorte de jornal" da Alemanha, no "arquivo de memórias" de Stênio. Segundo anotações de próprio, a xilogravura fora reutilizada como ilustração da mostra realizada na Paróquia Heilig Kreuz em Landsberg/Alemanha em 1993, período em que esteve na Alemanha. Abaixo, a imagem:

212 Consideramos relevante citar a mudança de partido de Abraão Batista do PMDB para o PDS. Na época Batista era uma das maiores lideranças do PMDB da cidade. Com a mudança de partido, Abraão Batista foi empossado Secretário de Cultura e Turismo na gestão do prefeito à época Manoel Salviano Sobrinho (01/02/1983-31/12/1988).

Figura 104 -Xilogravura Deixem a Asa Branca cantar



Fonte: Recorte de Jornal Alemão- 1993

O destaque da xilogravura recai sobre o pássaro em primeiro plano. A ave repousa sobre a mão do homem, este desvia seu olhar do espectador. Seus ombros carregam sobre si o peso do progresso: são filas de casas e não de árvores. Diferentemente do título dado ao cartaz, na imagem encontra-se gravado *Passarinho bicho sagrado não se mata*.

A xilogravura chamou a atenção de Wolfgang Dennig integrante do grupo de artistas *Die Fabrik* (A Fábrica) na cidade de *Tuttlingen*/Alemanha. Dennig classificou a iniciativa do trabalho de questões ecológicas como revolucionária para os padrões da época. Sobre a xilogravura, o jornal alemão assinala que:

> As linhas de Diniz têm traços apocalípticos extáticos (...) a vida é exibida e confrontam o espectador com xilogravuras do tamanho de um cartão-postal diretamente em palavras e com imagens que demonstram o atual estado do mundo (Recorte de *Jornal* Alemão, 1993).

As figuras na xilogravura demonstram avanços qualitativos nas temáticas e apontam a preocupação do artista com questões ambientais, temas que associados às questões

sociais e políticas marcaram a produção de Stênio Diniz nessa fase, tendo despertado o interesse de estrangeiros e favorecido a sua inserção na Alemanha.

O período coincide com a abertura política no Brasil. As mudanças políticas, sociais e culturais estimularam uma produção artística esteticamente amadurecida marcada por uma crítica intensa ao governo. Essa transformação permitiu que as imagens incorporassem experiências pessoais de forma expressiva.

A xilogravura *Deixem a Asa Branca cantar* também serviu como ilustração numa exposição realizada em 16 de setembro de 1993 no espaço Casa Distrital, na cidade de Freudenstadt/Alemanha. O texto destaca que as xilogravuras de Stênio Diniz representam a alegria de viver na América do Sul, mas também denunciam a injustiça social e a exploração controlada por nações industrializadas, enfatizando a importância de um progresso equilibrado com liberdade (Recorte de *Jornal* alemão, 1993).

De 1985 a 1999, sucessivas viagens ocorreram para a Alemanha. Em seu roteiro, encontram-se registradas as cidades de Berlim, Colônia, Düren, Beckun, Bonn, Nürnberg, Erlangen, Hamburg, Köln, Müchen, Frankfurt e outras. Nelas, Stênio participou de mostras, exposições e realizou oficinas de xilogravuras em escolas e igrejas.

Na Alemanha, estão registradas aproximadamente quarenta e quatro (44) apresentações (entre mostras, exposições e oficinas). Entre 1981 e 1989 foram contabilizadas cerca de nove (9) exposições do artista no Brasil, em comparação às vinte e sete (27) realizadas no mesmo período, na Alemanha. A informação por um lado sinaliza um decréscimo da participação de Stênio em eventos no Brasil e a valorização da sua obra na Alemanha. Salientamos, porém, que não há documentos que comprovem todos os eventos e parte dos registros partem de anotações do artista. No entanto, através de alguns catálogos e recortes de jornais, alguns datados outros não, conseguimos localizar a passagem de Stênio pela Alemanha.

A primeira viagem foi marcada por dificuldades. Além das despesas pessoais e com bagagem, Stênio levou consigo dois amigos artistas: Luciom Caeira (músico e artista plástico) e João Neto, mais conhecido como João Modesto (pantomímico[213] e comediante). Este último, após dois meses na Alemanha, contraiu uma intoxicação alimentar e retornou ao Brasil. Seu retorno foi possível após articulação entre o professor, a Embaixada do Brasil na Alemanha e o Itamaraty, que disponibilizou a passagem de volta. A ida dos dois artistas para a Alemanha teve

213 Pantomima - arte de demonstrar, através dos gestos e/ou expressões faciais, os sentimentos, pensamentos, ideias, sem utilizar palavras; mímica. Pantomímico é a arte de quem pratica a pantomima. Disponível no link: https://www.dicio.com.br/pantomima/. Acesso em: 01/08/2023.

a autorização de Holst Nithack, professor responsável pelo convite e pela exposição, mas com a garantia de que os dois assumissem seus respectivos gastos.

De acordo com o noticiado na reportagem do *Povo*, 23/07/1983, a crise financeira enfrentada por Stênio não foi motivo para que ele desistisse da viagem, "eu acreditei que conseguiria esse dinheiro porque eu vi que era uma chance de sair daquela situação precária". A ajuda financeira veio através de dois amigos empresários e a influência de um amigo político, Cícero Antônio Alves, na época Secretário de Cultura:

> Manoel Pita, e Bertinho Pita, me emprestou 500 mil na época, era muito dinheiro para que eu desse entrada na passagem aérea. A passagem aérea foi comprada apenas a ida, coisas que as empresas aéreas não vendem... você sendo brasileiro, você tem pra sair que ter a passagem ida e volta, mas com uma interferência de um amigo que era Secretário de Cultura da época Cícero Antônio Alves, que era um amigo de *Ministro*, conversou com esse ministro que era ligado a essa coisa da aeronáutica e tudo e o ministro interferiu e eu consegui comprar a passagem aérea somente ida para fazer essa viagem à Alemanha comprando a prestação (Entrevista cedida em 10/02/2020).

Segundo Stênio, a dívida seria paga com a venda das xilogravuras na Alemanha. Uma parte da arrecadação seria reservada aos credores e o restante à manutenção sua e da família. Embora não tenha publicado antes, Stênio lembra que, em diálogo com João, um português secretário do professor Holst Nithack, perguntou quantas gravuras deveria levar:

> O João disse que eu levasse 100 gravuras de cada uma e cada gravura de tal tamanho, ai uma era 50 dólares, a maior já de 100 dólares, né, ai fiz soma desses, da quantidade com o valor, por exemplo, 100 gravuras de 100 dólares, então 10.000 dólares, então, imagine que eu tinha muitos tipos diferentes e então eu aja a imprimir e levei na confiança de ia ter dinheiro e que ia ter uma renda e que eu poderia pagar passagens de todo mundo, até programei que depois de sair da Alemanha eu não retornaria logo para o Brasil, iria fixar residência em Portugal. Que eu dominava a língua e lá a meta principal era ir para uma cidadezinha no interior de Portugal e concluir músicas que eu tinha somente começado então eu tinha muitos cassetes, muitos, eu digo, mais de 50, pedacinhos de músicas, aí eu disse eita aí vou ter o sossego (Entrevista cedida em 10/02/2020).

Stênio Diniz logo confrontou-se com a realidade. Embora tenha aceitado o "convite de pronto", afirma que o convite oficial "não era tão oficial assim, porque lá é que soube que o convite oficial era um convite maquiado de oficial" (Entrevista cedida em 10/02/20220). O artista assevera que a Universidade não ressarciu as passagens aéreas e a venda das xilogravuras foi insuficiente para pagar as dívidas deixadas no Brasil, tanto das passagens quanto do volume da bagagem, que ficou "retida em Portugal" até que fosse pago o excesso de peso. Entretanto, por precaução, Stênio levou em mãos algumas matrizes em madeira para impressão, pois temia chegar na Alemanha sem nada para comercializar. A estratégia era que caso desse algo errado,

restaria as matrizes, “se eu ficar em Portugal, eu iria imprimir e tal”. Na Alemanha, a expectativa das vendas foi desanimadora. O artista recorda que

> era uma venda aqui e outra ali, o dinheiro não era tanto, é, aí imagine a quantidade de quilos de papel pesa muito, que eu levei, foram duas caixas coisa assim de metros quadrado com duzentos e tantos quilos, então foi um excesso de peso muito grande que dava quem sabe, valor de duas, três passagens, somente o frete que era o excesso de bagagem de peso (Entrevista cedida em 10/02/2020).

Até que arranjassem as condições necessárias para o pagamento da bagagem e das passagens, os três artistas buscaram se acomodar na cidade de Colônia. Inicialmente ficaram hospedados na residência do professor Holst Nithack, em sua biblioteca, posteriormente se mudaram para casa de Eva, uma holandesa amiga do professor. Nesse tempo, o professor Nithack entrou em contato com o professor Bertold Zili, da Universidade de Berlim, a fim de articular uma exposição. A preocupação era conseguir dinheiro para saldar as dívidas dos três artistas e comprar as passagens de volta, já que havia se produzido certa expectativa de retorno econômico. Stênio recorda que articulação entre os professores foi promissora.

> O professor Bertold Zili foi uma pessoa fantástica em Berlim, articulou exposição, articulou formas para que eu ganhasse dinheiro apenas falando coisas porque ele ensinava língua portuguesa. Aí eu falei, professor como eu vou ganhar 1000 (mil) marcos pra falar 1 (uma) hora? Não é que eu ensino língua e somente a sua pronúncia é que vai interessar pra gente, como é que você fala lá no Nordeste. Então eu fui lá, aí ele me levou pra o ICBA – Instituto Cultural Brasil Alemanha[214], me botou em contato com o universo lá (Entrevista cedida em 10/02/2020).

O artista não perdeu a oportunidade. Falou do seu trabalho como xilógrafo e das dificuldades enfrentadas pelos artistas populares no Brasil. Stênio lembra que pela prestação de serviços no; ICBA recebeu “mil marcos”, dinheiro suficiente para se manter na Alemanha, pagar uma parte das dívidas e dividir com os amigos, principalmente com João Neto, que estava de viagem marcada para o Brasil.

---

214 No Brasil, o ICBA - Instituto Cultural Brasil e Alemanha foi fundado no Rio de Janeiro em 23 de agosto de 1956. O Instituto é espaço de disseminação da língua e cultura alemã e foi fundado nos salões do Ministério da Educação e Cultura, presidida por S. Ex.ª o Senhor Dr. Clovis Salgado da Gama, Ministro de Estado da Educação e Cultura dos Estados Unidos do Brasil. Os objetivos do Instituto são: apresentação do povo alemão e de sua produção cultural, a cooperação internacional e a promoção do conhecimento da língua alemã no mundo.
Sobre o ICBA consultar o link: https://www.goethe.de/ins/br/pt/sta/rio/ueb/60j/chr.html. Artigos associados LIMA, Hanayana Brandão Guimarães Fontes Lima. *Instituto Cultural Brasil Alemanha e sua produção simbólica na Bahia*: pontos de partida. Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112299.pdf e CORRÊA, Luiz Felipe de Seixas; BARBOZA, Gustavo de Sá Duarte. *Anotações sobre política externa cultural alemã*. Brasília: Coleção Mundo Afora, 2009. Link: https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/cultura-e-educacao/mundo_afora_no_5.pdf. Acesso em 29/07/2023.

5.2 "*FAZ ESCURO, MAS EU CANTO*": STÊNIO E ANNEMARIE JACOBS

Passadas as dificuldades da chegada, Stênio Diniz conheceu Annemarie Jacobs[215] (1935-), escritora alemã envolvida em causas humanitárias desde 1976. Os dois se conheceram em março de 1986, na cidade Erlangen/Alemanha, numa apresentação de Stênio Diniz. Annemarie recorda que ficou impressionada com o trabalho do artista.

> As xilogravuras de Stênio eram muito fortes. Mesmo sem entender muito desta arte fiquei muito impressionada com a técnica dele que varia de muito expressivo até muito delicado. Mas ainda mais me atraiu a temática que ele preferiu mostrar, quer dizer a desigualdade que existe no mundo. A vida dos que passam fome, que tem que deixar a terra deles no Nordeste para procurar melhores condições de vida no Sul, correspondeu muito com minhas próprias tentativas de chamar atenção para a nossa responsabilidade em relação às consequências das injustas condições econômicas entre os países ricos no hemisfério norte e os países no hemisfério sul (Entrevista cedida por Annemarie em 12/03/2021).

A escritora percebeu que as imagens e canções de Stênio eram sensíveis às causas sociais dos menos favorecidos e alinhavam-se aos ideais do seu livro. As preocupações expressas nas criações artísticas de Stênio conectavam-se às temáticas abordadas pela escritora em sua obra literária, criando um vínculo entre ambos. A convergência de propósitos fortaleceu a narrativa e a mensagem que a escritora desejava transmitir, enriquecendo assim tanto a expressão artística quanto o conteúdo de seu livro.

Na época, Annemarie estava finalizando o livro *Faz escuro, mas eu canto* (1992) – no original *Es ist dunkel aber ich singe*[216] (JACOBS, 1992, p. 1). A obra literária é resultado das experiências quando Annemarie esteve no Brasil entre 1981/1982, em contato com artistas, poetas e as Comunidades Eclesiais de Base – CEB's[217].

---

215 Annemarie Jacobs (1935-), escritora alemã envolvida em causas humanitárias desde 1976. Na década de 1980 residiu durante um ano no Brasil. Após a primeira viagem, Annemarie viveu alternadamente na Alemanha e no Brasil até 1987. O interesse pelo Brasil, levou-a a aprender português. O domínio da língua portuguesa, embora lenta foi superada gradativamente na medida em que exercitava a comunicação. Hoje Annemarie fala, ler e escreve bem o português

216 Sobre a obra consultar: JACOBS, Annemarie. *Es ist dunkel aber ich singe*. Ein Liederlesebuch zu Brasilien. Erlangen, Ev-Luth. Mission, 1992. O livro escrito em alemão possui alguns trechos em português. Os direitos das traduções em alemão das canções são de propriedade de Annemarie Jacobs, com exceção da página 45 e 166. Ursula Jacobs criou a versão musical e a foto é de Stênio Diniz e Dorothee Jacobs, as duas são filhas de Annemarie.

217 As Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) são comunidades inclusivistas caracterizadas como sendo "congregações Católicas nas quais o clero e os agentes pastorais estão engajados, de uma forma ou de outra, em esforços para despertar a consciência política e social" (BURDICK apud OLIVEIRA, 1998, p.11). Foram organizadas por grupos da Igreja Católica, que, incentivadas pela Teologia da Libertação, se espalharam

A autora utiliza diferentes formas de expressão artística para evidenciar as dificuldades enfrentadas pelas comunidades marginalizadas. Através de imagens, poemas e canções de diversos artistas brasileiros, ela revela as condições precárias de vida, a falta de acesso a serviços básicos e a ausência de políticas públicas eficazes. A negligência do governo em relação a essas questões é denunciada de forma incisiva, destacando as consequências diretas na vida dos economicamente desfavorecidos.

A obra se destaca como uma fonte histórica relevante ao documentar, por meio de textos, imagens e músicas, a realidade de grupos marginalizados e suas lutas ao longo do tempo. As produções culturais funcionam como testemunhos, oferecendo uma perspectiva sobre as experiências vividas pela população. Essa abordagem permite a preservação da memória coletiva e a compreensão das transformações sociais ao longo das gerações.

Na percepção de Annemarie, o Brasil da década de 1980 não é retrato da forma como os turistas o vivenciam, e certamente não da forma como parte da sociedade que detém poder e riquezas gostaria de ver seu país retratado. Ao contrário, essa parcela privilegiada da população muitas vezes deseja ocultar certos aspectos do país. Contudo, a autora se propõe a mostrar não somente a miséria, mas a riqueza do povo e da sua cultura. Na obra, Annemarie explora questões sociais e solidárias, captando as mensagens vindas das terras do Brasil, apresentando um olhar abrangente sobre a nação:

> Queria mostrar esse país enorme, na verdade tão rico do ponto de vista da grande maioria do povo brasileiro, mas que é tratado como se fossem apenas um pequeno grupo, uma minoria insignificante que não conta para nada e que, portanto, podemos desconsiderar com confiança (...) quanta força e energia, quanta arte de viver e compromisso há nas tão subestimadas classes baixas da população, tão subestimadas. Eu queria erigir um memorial para todas essas pessoas[218] (JACOBS, 1992, p.9).

---

principalmente nos anos 1960 e 80 no Brasil e na América Latina. Consistem em comunidades reunidas geralmente em função da proximidade territorial e de carências e misérias em comum, compostas principalmente por membros insatisfeitos das classes populares e despossuídos, vinculadas a uma igreja ou a uma comunidade com fortes vínculos, cujo objetivo é a leitura bíblica em articulação com a vida, com a realidade política e social em que vivem e com as misérias cotidianas.

No Brasil, principal expoente da "igreja dos pobres" na América Latina, vários foram os leigos, religiosos, padres, bispos e teólogos que assimilaram o novo discurso católico e aderiram a esse projeto, seja na organização de CEBs pelos confins do país, seja na articulação de sindicatos e movimentos sociais, ou mesmo na produção de uma vasta literatura militante sobre a Teologia da Libertação. As CEBs foram de extrema importância para a constituição de uma variedade de lutas por justiça social e incentivaram a formação de lideranças políticas de esquerda. Elas foram influentes na motivação dos fiéis católicos na luta política, muitos deles se envolveram em organizações comunitárias, movimentos sociais pela reforma agrária, sindicatos e partidos políticos. Sobre o assunto ler: OLIVEIRA, Fabrício Roberto Costa. Comunidades Eclesiais de Base e Movimentos Sociais: Reflexões sobre o catolicismo e a teologia da libertação. Anais do XIV Simpósio Nacional da ABHR Juiz de Fora, MG, 15 a 17 de abril de 2015, p.1108-1124.

218"sondern dieses riesige und eigentlich so reiche Land ganz bewußt aus der Sicht derer zeigen, die die große Mehrheit des brasilianischen Volkes ausmachen, mit denen aber umgesprungen wird, als seien sie nur eine kleine zu vernachlässigen- de Minderheit, die nichts zählt und über die man sich folglich getrost hinwegset- zen kann (...)

A vinda de Annemarie ao Brasil foi inspirada num livro do clérigo suíço Alfredo Kunz (1920-2000), conhecido como Padre Alfredinho[219]. Embora não cite a obra[220], chamou a atenção da escritora o fato de o padre resolver fixar residência no Brasil, vivendo nas mesmas condições dos pobres da região, inclusive trabalhando na roça com os camponeses sem-terra. Na época, Padre Alfredinho residia na cidade de Crateús, no estado do Ceará.

Na Alemanha, Annemarie conhecia pessoas que estiveram no Brasil e manifestaram interesse em ajudar o país. O fato instigou-os a formar um grupo de trabalho voltado à ajuda solidária. Após sua primeira viagem ao país, Annemarie manteve contato com grupos solidários ao Brasil em outras cidades da Alemanha. A escritora recorda que fez palestras voluntárias numa "escola superior popular", a ideia era "passar minhas experiências no Brasil para outros e chamar atenção para o fato de que nossa vida privilegiada na Alemanha se baseia em condições desiguais do mercado mundial" (Entrevista cedida em 12/03/2021).

O discurso de Annemarie aponta questões relevantes relacionadas ao contexto histórico do início da década de 1980, época em que a escritora esteve pela primeira vez no Brasil. O país vivia um período de transição e efervescência, marcado por tensões políticas, desafios econômicos e uma sociedade em busca de mudanças profundas. A economia enfrentava dificuldades, como a crise da dívida externa e uma inflação crescente, enquanto a sociedade demandava por mais democracia e participação popular, já que vivíamos um governo militar imerso em censura, tortura e morte.

A conexão entre Annemarie e as CEB's durante sua estadia no Brasil evidencia a importância dessas comunidades enquanto agentes de transformação social, inspirando até mesmo a produção literária que denunciava as injustiças. Nesse período, as CEB's foram fundamentais para dar visibilidade aos mais desfavorecidos, permitindo que suas preocupações

---

wieviel Kraft und Energie, wieviel Lebenskunst und Einsatzbereit-schaft gerade in den so gering geachteten unteren Bevölkerungsschichten stecken. All diesen Menschen wollte ich ein Denkmal setzen, aus Betroffenheit darüber" (JACOBS, 1992, p.9).

219 Frédy Kunz (1920-2000) ou Alfredo Kunz, foi um padre suíço, integrante da Congregação dos Filhos da Caridade. Chegou ao Brasil em 1968 e foi enviado para a diocese de Crateús (Ceará-Brasil), na época dirigida por Dom Antônio Batista Fragoso. Na década de 1980, criou a "Irmandade do Servo Sofredor". No início de março de 1981, em decorrência de uma forte seca na região, dezenas de flagelados chegaram à cidade de Crateús em busca de alimentos. Naquele contexto, organizou a campanha "Porta Aberta aos Famintos" (PAF), pelo qual, às pessoas dispostas a doar comida aos famintos colocavam um cartaz com os referidos dizeres na porta de suas casas. Essa campanha ajudou a alimentar milhares de camponeses pobres. Em 1988 mudou-se para Santo André/SP, residindo na favela Lamartine. Em 1995, com 75 anos, Alfredinho ficou na rua até que a saúde permitiu, depois voltou para a favela. Disponível em: https://mcsq.ca/a/public/mcsq/fichiers/202109/fredy-kunz-fr.pdf. Acesso em: 31/07/2023.

220 É plausível que Anniemarie esteja se referindo ao livro*: Caminhando e Cantando* (1981), uma coletânea de vários autores organizada por Dom Fragoso com a Igreja Diocesana de Crateús. Da obra foram retiradas algumas canções que estão no livro *Faz escuro, mas eu canto*.

e necessidades fossem ouvidas. Elas se engajaram em ações de solidariedade, distribuição de alimentos e criação de espaços de discussão sobre direitos humanos, justiça e igualdade.

Em Crateús, por intermédio do Padre Alfredinho, Annemarie conheceu o Bispo de Crateús, Dom Antônio Batista Fragoso[221] (1920-2006), religioso engajado com os problemas sociais do povo, com quem manteve amizade, trocou ideias e correspondências. Numa carta[222] enviada a Annemarie em 28 de junho de 1986, Fragoso expõe suas considerações sobre o seu livro e pontua questões relevantes:

> "*Faz escuro, mas eu canto*" – nesse título vai a TEIMOSIA da esperança popular brasileira. Ela vem unida da certeza de que o amanhã será outro dia. Não vai acontecer espontaneamente. Nascerá da luta do povo pela JUSTIÇA. Os poetas brasileiros estão cantando esta certeza. Nas canções e no ritmo, esta certeza é anunciada e festejada. ANA MARIA JACOBS captou estas mensagens que vem das terras do Brasil e decidiu colocá-la ao alcance do povo alemão que acredita no Terceiro Mundo (...) se os alemães não captam o nosso ROSTO profundo, o nosso UNIVERSO, será quase impossível harmonizar nossas contribuições diferentes para construirmos, solidários, um amanhã novo (JACOBS, 1992, p.8).

Para Fragoso, a obra "*Faz escuro, mas eu canto*" representa a teimosia da esperança presente na cultura popular brasileira. Essa esperança está enraizada na crença de que, apesar das adversidades e dificuldades enfrentadas no presente, haverá um amanhã melhor. Entretanto, a luta não nascerá de forma espontânea, mas da luta do povo pela justiça.

Fragoso reconhece o esforço dos poetas brasileiros em expressarem o desejo por justiça em suas canções e ritmos. No entanto, para que haja uma harmonização das contribuições de diferentes culturas na construção de um futuro solidário, há necessidade de o povo alemão enxergar o nosso mundo em sua profundidade. Isso significa compreender suas perspectivas, lutas, desafios e aspirações para que ambos os povos possam colaborar de forma efetiva e colaborativa em busca de mudanças. A citação reflete a importância da compreensão mútua, respeito às diferenças culturais e cooperação internacional para enfrentar os desafios globais e construir um mundo melhor para todos.

---

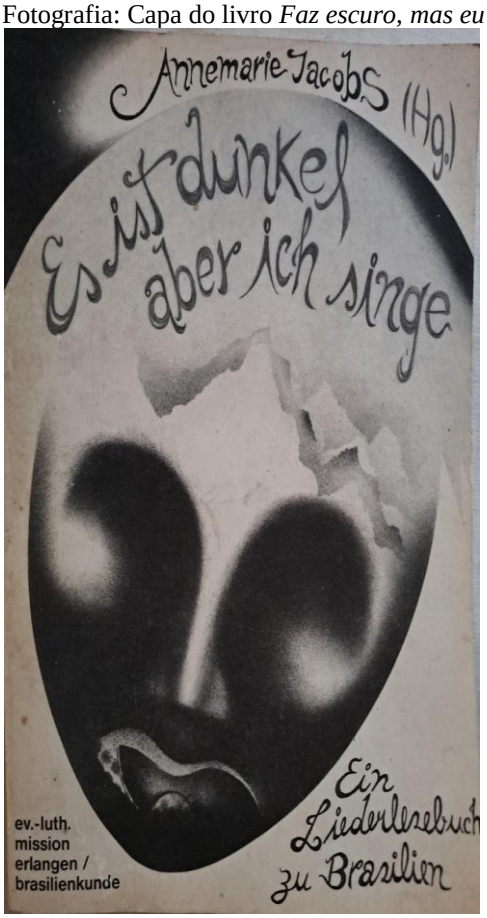
221 Dom Antônio Batista Fragoso (1920-2006) foi bispo da Diocese de Crateús no estado do Ceará de 1964 a 1998. Defendeu a teologia da Libertação e foi reconhecido pelo trabalho pastoral junto aos pobres e trabalhadores rurais. No período da ditadura civil-militar, combateu as arbitrariedades cometidas pelo regime, solidarizando-se com as vítimas e denunciando no exterior as torturas praticadas contra presos políticos. Ganhou projeção internacional por ter implantado um novo estilo de igreja, que serviu de modelo na América Latina. Dom Fragoso fez uma opção radical pelos pobres, enfrentando forte resistência dos setores mais conservadores, tanto da Igreja como da sociedade. "Por conta disso, foi muito perseguido pelos militares e ficou célebre uma frase dele, quando era acusado de subversivo: "Subversiva é a realidade social do Brasil". Disponível em: <http:/diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/dom-fragoso-morre-na-paraíba-1.603612>. Acesso em: 31/07/2023.

222 A carta foi utilizada como prefácio na primeira edição do livro *Es ist dunkel aber ich singe* em 1987 e anexada ao texto na segunda edição em 1992.

O livro de Annemarie contou com a participação de vários poetas e artistas da região Nordeste, dentre os quais: Patativa do Assaré, Pedro Bandeira, Expedito Sebastião, Stênio Diniz, Luciom Caeira, Dioné Sabiá, Ricardo Bezerra de Oliveira, Luís Karimai dentre outros. Além de gravuras, Stênio ilustrou a capa do livro de Annemarie com um desenho e compôs dez canções-poemas, sendo duas com Luciom Caeira, uma com Dioné Sabiá e uma com Ricardo Bezerra de Oliveira.

Neste tópico destacamos a participação de Stênio Diniz no livro *Faz escuro, mas eu canto*, problematizando algumas imagens e canções do artista. Na obra, especificamente, Stênio reproduziu trabalhos feitos no Brasil, ousou na criação de desenhos e compôs canções de denúncia e protesto, individualmente e em parcerias. Embora o protagonista seja Stênio, sua produção na Alemanha dialogou com outros sujeitos. A diversidade cultural dessas parcerias: artistas, intelectuais, ativistas e religiosos não somente influenciaram suas criações como abriram possibilidades de trabalho na Alemanha. Abaixo, a imagem da capa do livro *Faz escuro, mas eu canto*, em sua segunda edição:

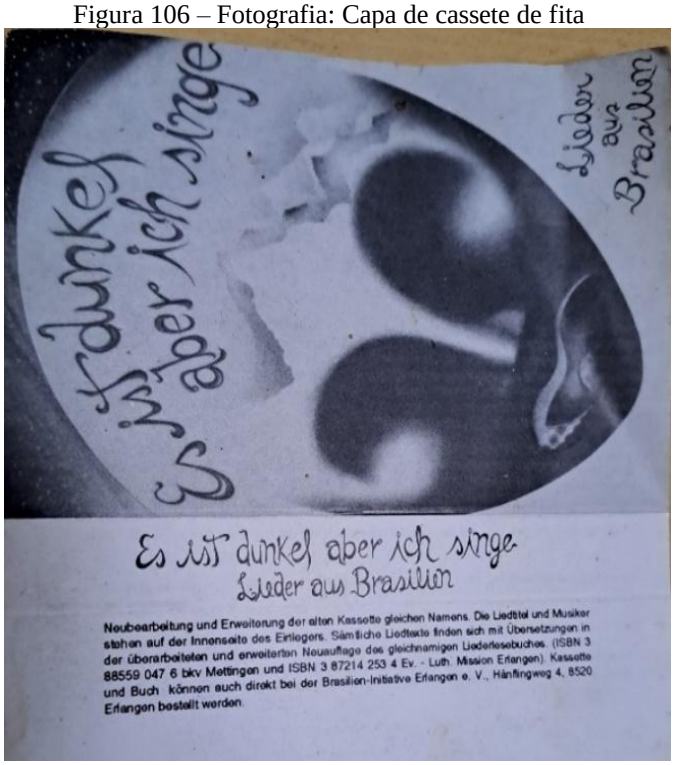
Figura 105 – Fotografia: Capa do livro *Faz escuro, mas eu canto*



Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1992.

A imagem mais uma vez destoa da produção do autor. Um rosto com expressões de tristeza e sem definição do olhar desponta no centro da imagem. A cabeça arredondada da figura busca apresentar o mundo ao leitor. A imagem, porém, não diz muito sobre o conteúdo da obra. O desenho é lardeado pelo nome da autora e pelo título da obra no alto da imagem, seguido do nome de seus patrocinadores, a missão religiosa "ev-luth.missio Erlangen/brasilienkundle" (Missão Erlange/Estudos Brasileiros). O livro acompanhava uma fita cassete com a gravação das canções, mas poderia ser adquirida separadamente. Stênio afirma que por um tempo guardou algumas das fitas, porém, as mudanças tecnológicas alteraram sua utilidade e de sua materialidade restou apenas a capa do cassete.

Figura 106 – Fotografia: Capa de cassete de fita



Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1992.

Sobre a produção do livro, o contato de Annemarie com Stênio Diniz e Luciom Caeria ocorreu quando a escritora o estava finalizando. A demora pela liberação dos direitos autorais sobre uma canção impossibilitou a impressão do livro, entretanto permitiu a inclusão dos dois artistas. Nesse período Stênio e Luciom faziam apresentações musicais e ofereciam oficinas em Igrejas e escolas. Nas cidades por onde passavam, as canções interpretadas por Stênio e acompanhadas pelo violão de Luciom instigavam aos ouvintes a reflexão.

O artista lembra com dificuldade de um refrão de uma música escrito pelo compositor Thiago de Mello[223] e musicada por Monsueto Campos de Menezes[224]: “faz escuro, mas eu canto, porque amanhã vai chegar. Vai ser lindo companheiro, nã, nã, nã... já é madrugada” (Entrevista cedida em 10/02/2023).

Trata-se de um poema do livro *Faz escuro, mas eu canto,* publicado em 1965, escrito pelo poeta Amadeu Thiago de Mello. Mello foi adido cultural na Bolívia, em seguida no Peru e por último no Chile, mas em curto tempo teve a carreira diplomática interrompida pelo golpe militar de 1964. Quando foi deflagrado o golpe militar no Brasil, Mello estava a trabalho em Santiago e recebeu a notícia de Salvador Allende. Nesse período no Chile, Mello escreveu o que se tornaria um dos seus mais conhecidos poemas, *Os estatutos do homem*. Nele, o poeta decreta:

> Fica proibido o uso da palavra liberdade
> a qual será suprimida dos dicionários
> e do pântano enganoso das bocas.
> A partir deste instante
> liberdade será algo vivo e transparente
> como um fogo ou um rio
> e a sua morada será sempre o coração do homem (MELLO apud JACOBS, 1992, p.14-15).

O poema transformado em canção é citado no livro *Faz escuro, mas eu canto* e se refere a esse período turbulento do Brasil. A escritora recorda que a “canção estava bem na linha do meu livro” (Entrevista cedida em 12/03/2021), ou seja, a letra dialogava com suas ideias, motivo pelo qual nominou sua obra com o mesmo título da poesia. Abaixo a letra da canção.

> “Faz escuro, mas eu canto,
> porque o amanhã vai chegar,
> vem comigo companheiro,
> a cor do mundo mudar
> Vale a pena não dormir para esperar
> Porque amanhã vai chegar
>
> Já é madrugada vem o sol que é alegria
> Que é pra esquecer o que eu sofria
> Quem sofre, fica acordado defendo o coração/

223 Amadeu Thiago de Mello (1926-2022) nasceu na cidade Barreirinha/ Amazonas. Sobre o consultar link: https://www.brasildefato.com.br/2022/01/14/me-despeco-para-permanecer-morre-o-poeta-thiago-de-mello e https://revistapb.com.br/cultura/thiago-de-mello-cantando-no-escuro/ Acesso em: 09/08/2023.

224 Monsueto Campos de Menezes (1924-1973), nasceu no Rio de Janeiro, era sambista, instrumentista, compositor e ator. Disponível em: https://revistaartemisia.com/2020/09/04/monsueto-menezes-quando-a-influencia-e-maior-que-a-referencia/- Monsueto Menezes: quando a influência é maior que a referência -Acesso em 09 ago. 2023.

> Vamos juntos multidão, trabalhar pela alegria/
> Que amanhã é outro dia, que amanhã é outro dia”
> (MELLO apud JACOBS, 1992, p.14-15).

Como recordação de uma de suas apresentações, Stênio guardou em seu arquivo fotografias e dois recortes de jornais de 15 de março de 1986. As apresentações musicais às vezes eram acompanhadas por exposições, após o evento o artista comercializava suas xilogravuras. Abaixo, uma fotografia de uma apresentação na Alemanha, seguida de dois periódicos sem identificação referentes à exposição de Stênio e Luciom. Os jornais correspondem ao evento que ocorreu na Galeria Picaflor, mediada pelos dirigentes Heinz e Marlene Watter de Zulpich.

Figura 107 – Fotografia: Stênio Diniz e Luciom Caeira

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1986

Figura 108 - Recorte de Jornal Alemão I

Samstag, 15. März 1986 SCHLEIDEN UND

José Stenio (r) trug zusammen mit seinem Freund, dem Moritatensänger Luciom Caeira, vier selbstkomponierte Lieder vor. □

Dynamischer Protest

Großartige Holzschnitte im „Haus des Gastes"

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1986

Figura 109 - Recorte de Jornal Alemão II

Dynamischer Protest

Großartige Holzschnitte im „Haus des Gastes"

bk Gemünd. Eine ungeheuere Dynamik strahlen die Holzschnitte des brasilianischen Grafikers und Dichters José Stenio aus, die zur Zeit im „Haus des Gastes" in Gemünd zu sehen sind.

Seine kraftvollen, symbolischen Darstellungen sind lautstarke Proteste gegen Hunger, Landflucht, Arbeitslosigkeit, Atomkraft und Umweltverschmutzung im Nordosten Brasiliens, einem der ärmsten Landstriche der Erde. Trotz der meist deprimierenden Thematik zeigen einige wenige Arbeiten auch die positiven Seiten des Lebens: Liebe und Lebensfreude. Seine vollendeten Holzschnitte stellen unter Beweis, daß er zu einem der bedeutensten Künstler der „escola de Juazeiro" gehört. José Stenio führte am Donnerstagabend bei der Eröffnung selbst in sein Werk ein. Für die Übersetzung sorgte Angelika Kilian-Wolf aus Köln.

In der Begleitung des Künstlers befand sich sein Freund, der Gitarrist und Moritatensänger Luciom Caeira. Caeira und Stenio trugen vier selbstkomponierte Lieder vor, die von der gleichen Dynamik waren, wie die Holzschnitte.

Ganz kurzfristig kam diese phantastische Ausstellung zustande. Durch Vermittlung von Heinz und Marlene Wattler aus Zülpich, die dort die Galerie „Picaflor" betreiben, wurde Dirk Sieper auf Werke des Künstlers aufmerksam. Die Idee für eine Ausstellung war geboren und kam mit Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes zustande.

Vom sozialen Elend erzählen die Holzschnitte Stenios.

-montag wird José Stenio im „Haus des Gastes" vorführen, wie seine Werke entstehen.

Die Ausstellung läuft noch bis zum 31. März und ist täglich von 9 bis 18 Uhr geöffnet.

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1986

No segundo periódico a xilogravura *Prece* reaparece abrindo a matéria sobre os artistas. A imagem foi reproduzida em vários outros jornais de forma ilustrativa como um apelo visual que evoca a atenção do leitor. A reportagem intitulada *Dynamischer Protest* (*Protesto Dinâmico*) destaca a produção e o engajamento de Stênio Diniz em questões sociais. O periódico afirma que sua produção são:

> representações poderosas e simbólicas, são protestos ruidosos contra a fome, o êxodo rural, o desemprego, a energia nuclear e a poluição ambiental no nordeste do Brasil uma das regiões mais pobres do Brasil (Jornal 15/03/1986).

A matéria assinala que apesar de Stênio denunciar a miséria social, um assunto considerado melancólico, algumas obras mostram os lados positivos da vida: "o amor e a alegria de viver" (Jornal 15/03/1986).

Após três meses na Alemanha, Stênio e Luciom tiveram que voltar ao Brasil, por causa da validade do visto. Nessa época Annemarie se mobilizou para ajudá-los financeiramente, buscou maneiras de inseri-los no livro e organizou turnês pela Alemanha para divulgação do trabalho.

> Entrei em contato com vários grupos solidários ao Brasil, usei este tempo para arrancar possibilidades de fazer apresentações bem pagos em diversas cidades da Alemanha. Acompanhei estas viagens como tradutor. Foi um tempo muito intenso e cansativo e não sempre fácil, mas também muito interessante. Para mim uma experiência, que nunca tinha feito antes. Fiquei muito grata, que depois de duas turnês eles tinham ganho o suficiente para pagar as viagens de volta e levar ainda um bom dinheiro para pagar as dívidas que fizeram, para poder pagar as passagens para Alemanha, inclusive a alta frete para o monte de gravuras, que Stênio trouxe consigo (Entrevista cedida por Annemarie em 12/03/2021).

O contato com Annemarie e os grupos de solidariedade rendeu dígitos aos artistas, a dívida com a bagagem e as passagens foram pagas após três na Alemanha.

A apresentação da obra *Faz escuro, mas eu canto* ocorreu em dezembro de 1986, no teatro da Companhia Elétrica da Cidade, o equivalente a Enel[225] no Ceará. De forma improvisada, Stênio e Luciom organizaram uma performance para o lançamento do livro e Annemarie fez o papel de tradutora. Sobre a abertura do evento, Stênio recorda que:

> Na Alemanha não falta energia, eles têm um processo lá de não faltar nunca, tem evento no Brasil que tem um apagão aqui e acolá. Quando falta energia tem umas turbinas que é ativada e tem usinas tem tudo, não tem condições de faltar energia um minuto (...) então eu digo, isso é uma boa ideia, eu vou fazer

225 Enel - Entidade Nacional de Eletricidade (Ente nazionale per l'energia elettrica), a princípio foi estabelecida como uma entidade pública no final de 1962, e depois transformada em uma sociedade anônima em 1992. A Enel Distribuição Ceará, anteriormente conhecida como Companhia Energética do Ceará (COELCE), é uma empresa de distribuição de energia elétrica com atuação em todo o estado do Ceará, que possui sede em Fortaleza. Disponível em: https://www.enel.com.br/pt-ceara.html. Acesso em 09/08/2023.

> voltar energia aqui no espaço porque as pessoas aqui não sabem o que é escuro (...) combinei para deixar tudo no escuro por um minuto.
>
> Organizei também um teatro de sombras, é porque não precisava de palavras e nada, era nossa participação. Eu montei um pano grande, e montei umas cenas parecidas com *Morte e Vida Severina*[226], o cara sendo enterrado na rede (...) eu era o que morria (...) quando cortou a energia, o Luciom subiu no palco aos gritos, todo mundo sem entender o que era aquilo, e no escuro ninguém não tinha pra onde correr.
> Antes do Luciom entrar aí uma pessoa dizia o título do livro e o outro respondia *Dunker Dunker*, o foco da luz foi para Annemarie aí ela diz *tá escuro, mas eu canto*, aí todos viram que o que aconteceu ali fazia parte daquela trajetória, aí ela apresentou o livro (Entrevista cedida em 10/02/2020).

Stênio lembra que a performance causou uma certa tensão no público, porém, após apresentação as pessoas entenderam o sentido da atuação dos artistas. Embora o título não fora criação de Stênio, o artista explica que "escuro" tinha relação direta com o contexto político no Brasil da década de 1970.

> Representava que dentro do Brasil né existia, que era época de ditadura, mas existia muitas comunidades de base, existia muita resistência e que lá fora as pessoas não sabia que acontecia essa resistência (Entrevista cedida em 10/02/2020).

O parágrafo destaca que, durante a época da ditadura no Brasil, embora houvesse muita repressão, também havia resistência ativa. Isso evidencia que, fora do país, as pessoas muitas vezes desconheciam essa realidade de resistência que ocorria internamente.

Em *Faz escuro, mas eu canto*, Jacobs registrou canções, imagens e poemas de diversos artistas. De Stênio Diniz são dez canções poemas, sendo duas em parceria com Luciom Caeira, uma com Dione Sabiá e uma com Ricardo Bizerra de Oliveira.

Dentre as canções, destacamos duas: *Brasilianismo*[227], escrita por Stênio e *Sertão Brasileiro* (1986), feita em parceria com Luciom Caeira. Ambas abordam o sofrimento da

---

226 *Morte e Vida Severina* é um livro de poema regionalista e modernista do escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto, escrito entre 1954 e 1955 e publicado em 1955. O título da obra faz referência ao sofrimento que Severino passa durante a viagem. Em sua viagem Severino se depara com situações de morte, de desespero, de miséria e fome, causadas principalmente pela seca. O livro faz também uma crítica ao descaso dos governantes quanto a esta situação, vivida por tantos outros nordestinos. O autor utiliza uma linguagem poética, porém concisa, engajada, buscando mais o concreto e o visual do que os sentimentos. Disponível em: https://www.infoescola.com/livros/morte-e-vida-severina/. Acesso em 09/08/2023

227 Brasilianismus – Stênio Diniz - Ihr werdet gleich erfahren, warum das Brot so vielen fehlt. Ich wills euch rasch erklären: Die Regierung trägt die Schuld daran. Die Oberen scheinen nicht zu wissen, daß der Arme Brot zum Leben braucht. Sie regieren, ohne sich drum zu sorgen, wie er wohl seinen Hunger stillt. Ich sage NEIN zu Unterwerfung! Tausendmal NEIN zu Unterdrückung! Und wenn ihr wissen wollt,warum die Herren volle Teller haben, so kommt das daher, daß ihr Überfluß anderen weggenommen ist, daß sie vom Schweiß derer leben, die für sie arbeite. Sie beuten die Erde des Sertão aus und demütigen seine Menschen. Es gibt zu viele, die kein Stück Land haben. Die Sonne brennt im Übermaß. Die wenig haben zahlen noch drauf. Der Großgrundbesitzer steckt sie alle in den Sack. Drum laßt uns nicht länger warten, Leute. Es ist an der Zeit, uns zu organisieren. Wir sind das Getriebe, das alles am Laufen hält. Unsere Arbeit erst schafft ihren Reichtum. Doch sind wir ans Kreuz gefesselt

população frente ao descaso do poder político do Estado. Em *Brasilianismo,* Stênio descreve a opressão do pobre e conclama o povo a lutar por mudanças.

> Você logo aprenderá porque tantos carecem de pão. Vou te explicar rapidamente: o governo é o culpado por isso. Os superiores parecem não saber que o pobre necessita de pão para viver. Eles governam sem se importar como satisfazer sua fome.
> Eu digo NÃO à submissão! Mil vezes NÃO à opressão! E se você quiser saber a razão pela qual os senhores têm pratos cheios é porque a sua abundância foi tirada aos outros, porque vivem do suor daqueles que trabalham para eles.
> Exploram o solo do Sertão e humilham seu povo. Há muitos que não têm um pedaço de terra. O sol queima em excesso. Quem tem pouco paga mais. O grande proprietário coloca todos no saco.
> Então não vamos esperar mais, pessoal. É hora de nos organizarmos. Somos a engrenagem que mantém tudo funcionando. Nosso trabalho cria sua riqueza. No entanto, estamos amarrados à cruz e tratados como escravos. Então, vamos finalmente fazer algo para nos libertar desse jugo. O companheiro vai saber, porque o pão está faltando. Eu vou depressa lhe explicar que o regime é o culpado. E que o regime nunca sabe que a barriga do pobre precisa ter pão. E que o regime nunca sabe que a barriga do pobre em toda ocasião. Eu digo NÃO à sujeição (DINIZ apud JACOBS, 1992, 17).

Na canção, Stênio condena o governo por não se preocupar com a necessidade dos pobres, responsabilizando-o pela escassez de pão. O autor rejeita a ideia de se submeter à autoridade opressiva, enfatizando que é hora de se organizarem para se libertarem desse jugo. O artista também denúncia a desigualdade social e a exploração dos trabalhadores pelos grandes proprietários de terra, mencionando como a abundância desses superiores é resultado da privação dos outros. O autor incentiva a organização e a ação coletiva dos trabalhadores, reconhecendo que eles são essenciais para a economia e a riqueza, enquanto buscam libertar-se das condições opressivas.

Sobre o contexto da composição das canções, algumas narrativas são descritas por Annemarie no rodapé do livro a partir de entrevista feitas com os autores. Sobre *Brasilianismo*, escreveu:

> Stênio fez essa música durante a campanha eleitoral de 82[228], quando fazia campanha para o candidato do partido de oposição em sua terra natal. Ele desenhou os cartazes e folhetos e cantou em muitas ocasiões. Como resultado, ele não venceu, mas ainda assim recebeu mais votos do que nunca (JACOBS, 1992, p.47).

---

und werden wie Sklaven behandelt. Drum laßt uns endlich etwas tun, uns von diesem Joch zu befreien (JACOBS, 1992, p.47).

228 O prefeito titular era Gumercindo Ferreira, do PDS. Quatro candidatos concorreram à prefeitura de Juazeiro do Norte. Manoel Salviano, do PDS, foi eleito com 45,17% dos votos e em segundo lugar Erivano Cruz com 44,62% dos votos.

A canção tinha relação com as experiências vividas pelo autor no Brasil e o discurso empoderado de Stênio Diniz sensibilizou os ouvintes, ao tempo que dialogava com os ideais de lutas sociais das CEBs e os objetivos do livro de Jacobs.

A canção *Sertão Brasileiro* (1986), em parceria com Luciom Caeira, foi criada durante a estadia dos artistas na Alemanha. Os compositores abordam a questão da fome e da terra, e conclamam o povo a lutar não somente através de palavras, mas pela ação.

> Lá no sertão brasileiro
> Muita gente está sem terra,
> muita gente passa fome.
>
> Se trabalha o ano inteiro
> Sem ter a devida paga
> Pois o patrão lhe consome
>
> Embora tudo produza
> Tem a panela vazia,
> Enquanto a do seu patrão
> Tem arroz, farinha e pão
> E as mais finas regalias.
> Refr.:Vamos dividir a terra,
> Vamos repartir o pão,
> Vamos nos juntar irmãos
> na palavra e na ação. 2x
> (JACOBS, 1992, p.44).

A mensagem da canção *Sertão Brasileiro* (1986), denuncia a pobreza, a miséria e a concentração de terras nas mãos de grandes latifundiários, motivo no qual se perpetuava a desigualdade social. A reflexão dialoga com as discussões da época sobre a Reforma Agrária no Brasil[229]. A canção reflete essa ideia ao convocar o povo a lutar por uma distribuição mais justa da terra, desafiando as estruturas que perpetuam a opressão econômica. Os autores refletem a necessidade de transformações sociais para superar essa desigualdade.

Junto à poesia, um desenho de Stênio feito com tinta de caneta busca ilustrar a percepção que Stênio tem acerca da pobreza. Segundo o autor, o desenho foi reutilizado de

229 A reforma agrária do Brasil é uma política pública que busca promover a distribuição de terras para trabalhadores rurais sem terra ou com pouca terra, a fim de proporcionar condições para a produção agrícola e melhoria das condições de vida no campo.

No Brasil, a reforma agrária foi estabelecida pela Constituição Federal de 1988 e é regulamentada pela Lei nº 8.629/1993, que define as normas gerais para a execução da política agrícola. O Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, o INCRA, é o órgão responsável pela condução da reforma agrária no país. Segundo dados do INCRA, desde a criação do órgão em 1970 até dezembro de 2021, foram assentadas mais de 1,2 milhão de famílias em todo o país, em uma área total de mais de 92 milhões de hectares, no entanto, a demanda por reforma agrária ainda é grande, e muitas famílias aguardam a oportunidade de ter acesso à terra. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Reforma_agr%C3%A1ria_no_Brasil.

outras imagens e retrata uma paisagem marcada pela erosão e pelos galhos secos e retorcidos das árvores. Nessa paisagem, duas mulheres aparecem, uma delas segurando uma criança em seu colo. A imagem não oferece referência geográfica do lugar, mas através da sua apresentação visual, aponta para imagens recorrentes sobre o Nordeste.

Figura 110 - Desenho sem título

Fonte: (DINIZ apud JACOBS, 1992, p.44)

5.3 IMPROVISO E RESSIGNIFICAÇÃO: AS FACES DE STÊNIO DINIZ

O improviso marcou a trajetória de Stênio Diniz. Na Alemanha, seja pela necessidade ou pelo desejo de demonstrar outras habilidades, Stênio se ressignificou, participando de mostras, oficinas e diversos outros trabalhos. Em entrevista para o site artesol.org.br, Stênio recorda que em certa ocasião emocionou os ouvintes ao cantar em uma Igreja se acompanhando ritmicamente com um “garfo e uma faca”.

A canção afirma a perplexidade do autor diante da disparidade entre a abundância de alimentos e a persistente fome no mundo, questionando por que essa desigualdade existe apesar do amor a Deus. O poema musicado expressa um desabafo e a precariedade do artista:

> O que é isso meu Deus?
> O que é isso, meu Senhor?
> Tem tanto pão nesse mundo e tanta fome.
> O que é isso, meu Deus, eu te amo,
> mas por que tanto pão nesse mundo e tanta fome?

Tanto pão, tanto pão e tanta fome? (https://artesol.org.br)

Para driblar a crise no qual se encontrava, Stênio trabalhou como coroinha numa Igreja, ao lado do Padre Breda. O religioso se tornou um amigo na Alemanha e sempre que possível arranjava uns trabalhos extras para o artista. Paralelo às vendas das xilogravuras, o artista ministrava oficinas de xilogravuras nas escolas, fazia apresentações de marionetes, ajudava na celebração de casamentos e outros ritos da igreja.

O registro encontra-se no arquivo de memórias através de fotografias. As imagens foram produzidas numa das viagens à Alemanha. A primeira imagem trata-se de um recorte de Jornal sem identificação, catalogado e datado pelo próprio Stênio.

Figura 111 - Recorte de Jornal

BZ 11.11.97

Geldschein an der Haustür für Brasilien-Hilfe

Pater Beda und Mitarbeiter in Oeding

Oeding (fra). „Gestern abend lag vor der Haustür noch ein Briefumschlag, in dem wohl ein Geldschein für die Brasilienhilfe war", freut sich Josefine Lohoff über die erfreulichen „Nachwirkungen" des Besuchs von Pater Beda am Wochenende in Oeding. Der Franziskanerpater und einige Mitarbeiter hatten über das Wochenende in der Grenzgemeinde Station gemacht und gestalteten am Samstag und Sonntag in der Jakobuskirche die Messen – mit südamerikanischem Flair: Ein brasilianischer Liedermacher und Künstler sang auf Portugiesisch beispielsweise „Glory Glory hallelujah", ein Rollenspiel, in dem es um Landvertreibung in Südamerika ging, ersetzte die Lesung. Der Erlös der Kollekten der sehr gut besuchten Gottesdienste ist für die Brasilienhilfe des Paters bestimmt.

Schon seit einigen Jahren unterstützen Oedinger und Südlohner die Aktionen für Brasilien. So wird seit 1989 regelmäßig guterhaltene Sommerkleidung gesammelt, sortiert, verpackt und zum Kloster Bardel zu Pater Beda gebracht. Von dort aus gehen die Kartons per Schiff nach Brasilien und landen bei Bedürftigen, beispielsweise in der Elendssiedlung Torre in Rififi. Unter welch schlimmen Lebensbedingungen die Menschen in der Favela leben, davon konnte sich Josefine Lohoff, eine der Mitorganisatorinnen für den Aktionskreis Pater Beda, schon selbst überzeugen. Vor einigen Jahren besuchte sie nämlich ihren Sohn Udo, inzwischen hauptamtlicher Mitarbeiter von Pater Beda in Bardel, in Brasilien.

Die Hilfsbereitschaft der Bürger sei erfreulich, sagt die Oedingerin. Auch Geschäftsleute hätten sich beteiligt und „eigentlich habe ich noch nie ein Nein gehört". Aber nicht nur Sachspenden sind willkommen, auch Geld wird auf einem Sonderkonto (Nr. 315234 sparkasse sammelt. D Familien, d was überw der Erlös de ler Strickkr hin.

Pater Beda gestaltete am Wochenende die Messen in Oeding. Foto:

Fonte: Arquivo de memórias de Stênio Diniz.

O recorte de jornal sem identificação, datado de 11 novembro de 1997 tem como título – *Geldschein an der Haustür für Brasilien-Hilfe – Pater Beda und Mitarbeiter in Oeding* (Nota bancária na porta da frente para ajuda ao Brasil - Padre Beda e equipe em Oeding) refere-se a uma missa celebrada pelo Padre Franciscano Beda na cidade de Oeding, situada na Região da Renânia ao Norte da Alemanha.

A informação dava como positiva a visita do religioso no fim de semana, cuja finalidade era a arrecadação de fundos e donativos que seriam enviados em navios para o Brasil. Essas práticas registradas em recortes de jornais foram recorrentes, não apenas na igreja, mas

em eventos nas escolas da região no final na década de 90, período no qual Stênio esteve na Alemanha.

A segunda fotografia diz respeito à participação de Stênio numa celebração de um casamento ocorrido na Alemanha. Não há datas, nem identificação dos nubentes, porém é possível identificar a participação de Stênio Diniz e do padre Beda na celebração.

Figura 112 - Fotografia: Casamento na Alemanha

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1988

Stênio também inseriu no seu currículo novas expressões artísticas como a modalidade de contação de histórias com fantoches[230]. Abaixo três fotografias: a primeira retrata uma apresentação do artista realizada com fantoches na Alemanha.

230 Stênio nomina os bonecos de "marionetes", porém existe uma diferença entre "fantoches" e "marionetes". Os primeiros são conhecidos como bonecos de luva que possuem corpo de tecido, vazio, que o manipulador veste na mão. Ao contrário dos anteriores, as marionetes são controladas por cima. Disponível em: http://cariricult.blospot.com.

Figura 113 – Fotografia: Oficina com Fantoches

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1988

As duas últimas fotografias são bonecos que o artista guarda em sua residência.

Figura 114 - Fotografia: Fantoches

Fonte: Gilles Diniz, 2020

Figura 115 – Fotografia: Boneca de fantoche

Fonte: Gilles Diniz, 2020

Os fantoches envelhecidos e empilhados numa estante são os resíduos que restaram de um tempo. A guarda desse material aparentemente sem utilidade ou valor, fala da preservação de uma memória.

Na obra *Espaços da recordação* (2011), Aleida Assman reflete sobre os distintos tipos e suportes de memórias. A literata destaca a relação entre arquivamento e descarte, sugerindo que o que não é arquivado acaba no “aterro sanitário”, enquanto o arquivo pode ser esvaziado de tempos em tempos. Para Assman, o “lixo”, possui uma “fase de desfuncionalização ou inutilização em que o objeto é retirado de um ciclo de utilidade”. Após essa neutralização, o objeto pode ganhar um novo significado, nesse sentido o "lixo, entendido como um armazenador negativo, não é só um símbolo de descarte e do esquecimento”, ou seja, o estágio final das coisas não precisa ser necessariamente o lixo, pois este pode adquirir um “status de um símbolo carregado de significado” (ASSMAN, 2011, p.26).

Para Stênio, os fantoches sem utilidade são portadores de memórias significativas. Eles desempenham um papel como dispositivos na preservação da memória e na luta contra o

esquecimento. Esses objetos, apesar de sua aparente falta de utilidade no presente, possuem uma expressividade estética e um valor afetivo.

O fato é que, sem esquecer a profissão de xilogravador, a adaptação de novas linguagens artísticas foi estratégia necessária quando da ausência da comercialização de suas obras. Isso não representou o abandono do seu ofício, pois sempre que possível participou de eventos e divulgou seu trabalho. A prestação de serviços em outros ofícios serviu aos interesses e necessidades do artista, além de representar um ganho extra.

5.4 "*A LIBERDADE FOI PLANTADA E O GIGANTE ACORDOU*": STÊNIO E DOM HELDER CÂMARA

Stênio retornou várias vezes à Alemanha após sua primeira viagem, fortalecendo os laços de amizade. A visita foi recíproca, já que Annimarie esteve em Juazeiro, hospedada na residência de Stênio, onde conheceu artistas da região, visitou os pontos turísticos e conheceu a Lira Nordestina.

Em 1987, numa das viagens ao Brasil, Annemarie viajou ao Recife levando consigo Stênio. Na capital pernambucana se encontraram com Dom Helder Câmara[231]. O encontro ocorreu na Capela Nossa Senhora da Assunção conhecida como Igreja das Fronteiras, no bairro

231 Hélder Pessoa Câmara nasceu em 07/02/1909 em Fortaleza (CE) e faleceu aos 90 anos em 27/08/1999, em Recife (PE). Conhecido defensor dos direitos humanos durante a ditadura militar, Dom Helder Câmara foi uma das principais vozes oposicionistas ao regime militar e uma das lideranças eclesiais do Brasil e da América Latina. O arcebispo foi um dos fundadores da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Pedia uma Igreja mais ao lado dos pobres e pregava pela não-violência. No dia 12 de março de 1964 foi designado para ser arcebispo de Olinda e Recife, Pernambuco, título que exerceu até 02 de abril de 1985. Ao completar 75 anos, apresentou sua renúncia passando o comando da Arquidiocese em 15 de julho de 1985, para Dom José Cardoso Sobrinho. O arcebispo continuou a viver no Recife, nos fundos da Igreja das Fronteiras, onde vivia desde 1968.

Antes de ser transferido para Recife, Dom Helder Câmara residia na cidade do Rio de Janeiro. A radicalização política no Brasil, em relação ao governo de Jango, causou divergências no clero, com a vertente progressista apoiando as reformas do governo. Acusado de "comunista", a transferência de Dom Helder foi vista como uma tentativa de afastá-lo do centro político do país para uma região de menos influência. Sua nomeação como arcebispo de Olinda e Recife pelo Papa Paulo VI sugeriu uma aprovação à sua postura. Isso marcou uma nova fase em sua vida ligada ao contexto político brasileiro.

Dom Helder foi um dos idealizadores do *Pacto das Catacumbas*, "documento redigido e assinado por quarenta padres participantes do Concílio Vaticano II (1962-1965), entre eles bispos latino-americanos e brasileiros, em 16 de novembro de 1965 (...) Por este documento de 13 itens, os signatários comprometeram-se a levar uma vida de pobreza, rejeitar todos os símbolos ou privilégios do poder e a colocar os pobres no centro do seu ministério pastoral (...) este pacto influenciou a nascente Teologia da Libertação e os rumos da IIª Conferência Geral do Episcopado Latino Americano, realizada em Medellín, Colômbia, em 1969 (CONDINI, 2014, p. 71). Dom Antônio Fragoso foi um dos integrantes do *Pacto das Catacumbas*. Sobre Dom Helder Câmara consultar artigo: CONDINI, Martinho. DOM HELDER CAMARA, ARCEBISPO DE OLINDA E RECIFE, E O CONCÍLIO VATICANO II (1962-1965). Revista Último Andar, n. 24, dez. 2014, p.64-84. Acesso em: 07/09/2023

da Boa Vista, Centro de Recife (PE). A capela foi residência de dom Helder Câmara até sua morte, em 1999.

Stênio lembra emocionado do encontro e como esteve atento à maneira de viver do religioso. A visita, apesar de não ter nada de "informal", foi marcada por uma certa tensão nos diálogos.

> Lembro da feição dele. Muito alegre (...) estivemos antes dele realizar uma missa ele estava numa espécie de convento, numa igrejinha pequena, o espaço menor do que essa minha casa aqui, a metade dessa casa, como daqui lá pra fora, cabia umas 100 pessoas no máximo cabia dentro (...) ele era sabe um resistente, um resistente e era o que ele transmitia, se sentia nele, sabe, a saletazinha dele era menor que esse espaço aqui que a gente tá, só tinha um birosinho, um negócio, nenhuma regalia, nada, nada (...) eu achei interessante, conversamos ele mas nessas época não se falava demais, que era tudo muito é perigoso pode-se dizer, o próprio D. Helder, ninguém ia falar a palavra militar na frente de D. Helder nem nada né, apenas explicar o nosso trabalho e ele falava que era importante o que a gente tava fazendo como que dando um incentivo essa resistência (Entrevista em 10/02/2020).

A narrativa sugere a permanência do medo e da repressão no Brasil, mas destaca a importância desse encontro em meio ao contexto de mudanças políticas significativas. Sobre o período Stênio afirma que:

> o Brasil já estava, pode-se se dizer, engajado numa luta (...) o *gigante já estava acordado* (...) é tanto que quando teve as *Diretas já*, já tava todo mundo tomado por essa sequência de injeções ante ditadura, pode-se dizer, essa palavra *liberdade já estava plantada* e o povo tomou de conta (Entrevista em 10/02/2020).

Stênio, em suas palavras, destaca as transformações ocorridas no Brasil, enfatizando o protagonismo do povo. O despertar desse "gigante" ficou evidente durante o movimento pelas *Diretas Já*[232], revelando o engajamento do Brasil na luta contra a ditadura. A palavra "liberdade" estava enraizada na sociedade, e as pessoas a abraçaram como uma força motriz de mudança, marcando um momento significativo na história brasileira. Stênio alega que o encontro ocorreu em 1987, considerando a referência ao "gigante" do movimento pela democracia em 1985.

No contato com Annemarie, Stênio passou a conhecer a história de Dom Helder Câmara. Sobre suas impressões, o artista recorda que:

> Ele estava meio recluso, sem tá extremamente atuando, eu acho que a igreja é... proibiu que a igreja estivesse subindo em cima de palco em comício esse tipo de coisa, acredito que tinha acontecido uma repressão a ele e ele é claro que ele falava e tudo e mas já era um tempo que ele tava nessa igrejinha e tudo

232 DELGADO: Lucília de Almeida Neves - A Campanha das Diretas Já: narrativas e memórias. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210564_84d38c9cfe41bf5923ff197bcd787740.pdf.

> não sei qual era o bairro, recluso sem tá interferindo tanto nas massas como se diz, ele tava meio limitado a todo dia fazer aquela missa com aquelas pessoas não era pra multidão (Entrevista em 10/02/2020).

Após conversas, Dom Helder Câmara os convidou para assistir a uma missa por ele celebrada. Stênio conclui expressando sua admiração com a atitude do religioso:

> Aí eu achei interessante que ele de surpresa que ele não me avisou, aí participamos da missa dele, aí ele me surpreendeu, que ele disse: eu queria chamar Stênio (*Stênio se emociona chora*) pra ler a Bíblia e aquilo pra mim me deixou, meu Deus como é que ele faz isso. Eu lembro de ter chegado, eu li, e depois desci, vendo aquela coisa a pureza nele, era incrível, era incrível. Dom Helder, meu Deus do céu, e sabendo da perseguição que tinha em cima dele tudo né, ele muito simples, como é que ele vem me chamar a mim, tem aqui cem pessoas, mas ele tinha me conhecido naquele momento, meia hora atrás, venha cá Stênio, lê aqui, aí eu, não lembro qual foi o texto, o texto bíblico que tinha haver com a questão social, eu lembro disso (Entrevista em 10/02/2020).

Para Stênio, a ação de Dom Helder em convidá-lo para ler um trecho da Bíblia durante a missa muito o sensibilizou, principalmente pela coragem de Dom Helder em apoiar causas sociais e sua determinação em enfrentar a perseguição política, assim como a simplicidade e a pureza de seu caráter. O encontro com o religioso, embora tenha sido iniciativa de Annemarie, deixou uma marca indelével na vida de Stênio e fortaleceu em ambos o compromisso com causas humanitárias.

5.4.1 Stênio Diniz e a AMAR

Em dezembro de 1988, Stênio Diniz fundou em Juazeiro a AMAR - Associação dos Amigos da Arte, localizada na rua São Pedro, 982. A instituição sem fins lucrativos tinha como objetivo a valorização e divulgação dos trabalhos dos artistas da região associando a conscientização com causas ecológicas.

O curador Eduardo Eloy, destaca que na década de 1980, a xilogravura de Stênio tornou-se "universal", possivelmente devido às "experiências em viagens à Europa". Segundo Eloy, as temáticas "regionais tornaram-se contemporâneas e assuntos como ecologia, urbanismo e poluição são explorados pelo artista, que busca na universalidade da vida entender seu povo" (Catálogo *Stênio Diniz – Retrospectiva de 1970 a 1985*, 2006, p.2).

A AMAR, porém, abrangia uma ampla variedade de possibilidades para o desenvolvimento dos seus associados. Na reportagem *Amar é... viver para as artes*, do *Jornal Tribuna do Ceará* de 14 de agosto de 1990 destaca que:

> Além da comercialização de peças, principalmente artesanais, curso de desenho, xilogravura, cerâmica e violão, apresentações de teatro e de música

> (Bandas de MPB e de rock, cantadores populares, bandas cabaçais e reisados) (...) A AMAR demonstrou preocupação, ainda, com os atentados sofridos pela natureza, os problemas ecológicos. Desse modo foi elaborado o projeto "Arte Verde", estabelecendo-se, inclusive, um intercâmbio com artistas da Alemanha (Jornal *Tribuna do Cariri*, 14/08/1990).

Sobre a AMAR, Stênio explica:

> No centro de Cultura Ecológica se juntarão atividades artístico-culturais e de empenho ecológico, oferecendo cursos de agricultura biológica, alimentação natural, medicina popular, tecnologias alternativas etc. A organização de hortas e roças comunitárias ajudará a melhorar as condições de vida dos artistas (Jornal *Tribuna do Cariri*, 14/08/1990).

Embora para o dirigente da AMAR a cultura fosse "prioritária", a ideia era criar uma associação que abrangesse não somente a produção artística, mas desenvolvesse entre seus associados uma preocupação com questões ecológicas de forma que todos fossem beneficiados com o resultado.

A iniciativa de Stênio surgiu a partir de suas experiências durante sua participação em um Projeto Cultural na Alemanha, em parceria com a Secretaria de Cultura de Nuremberg. Durante esse projeto, Stênio trabalhou em conjunto com Annemarie e recebeu apoio financeiro da Brasilien-Iniciative Erlange, um grupo solidário ao Brasil.

A Brasilien-Iniciative Erlange era uma associação dedicada a causas sociais e ecológicas que mobilizou recursos para apoiar os projetos desenvolvidos pela AMAR. Estes projetos visaram melhorar as condições de vida e promover a igualdade social. A colaboração entre a associação e a AMAR representou uma demonstração de solidariedade internacional em relação ao Brasil, com apoio financeiro originário da Alemanha.

Durante sua viagem ao Juazeiro, Annemarie teve a oportunidade de conhecer pessoalmente a AMAR, os projetos desenvolvidos pela associação e todos os artistas, incluindo aqueles que Stênio levou trabalhos para Alemanha. A escritora assinala que acompanhou a fundação de uma escolinha numa área ocupada e destaca o engajamento dos artistas na luta do Movimento dos Sem-Teto de Juazeiro.a

A AMAR demonstrou seu apoio ao Movimento dos Sem-Teto de Juazeiro de maneira significativa. Como parte de suas iniciativas, a AMAR se empenhou em promover cursos de arte para os ocupantes, visando evitar a ociosidade e proporcionar oportunidades de desenvolvimento pessoal e criativo. A associação mostrou sensibilidade especial em relação às crianças envolvidas no movimento. Cerca de 150 crianças, com idades variando entre 3 e 12 anos, foram beneficiadas. A organização levou oficinas de xilogravura e pintura, oferecendo às crianças a oportunidade de aprender novas habilidades artísticas e, através da venda de seus

trabalhos, de ajudar na renda familiar. O projeto teve repercussão, mas posteriormente tornou-se inviabilizado. Annemarie assinala que:

> Gostei muito como Stênio se dedicou a este trabalho, mas tinha problemas com a negligência dele em relação ao dinheiro, quer dizer de anotar os custos. Como quase todo o dinheiro para a manutenção do trabalho veio da Alemanha, recebido por grupos solidários que tínhamos visitados juntos, me senti obrigada a exigir do Stênio pelo menos uma certa forma de prestação de conta, mas infelizmente ele raramente conseguiu fazer. Foi o nosso problema principal. Me preocupei muito com isso. Mas se não foi possível de prestar conta direitinho, pelos menos pude explicar para estes grupos, que visitei ao voltar para Alemanha, que o trabalho se desenvolveu bem, mostrando para eles muitas fotos (Entrevista cedida por Annemarie em 12/03/2021).

Embora isso fosse preocupação de Annemarie, ela assevera que, ao voltar para Alemanha, levou consigo fotos do projeto em andamento e que ela mesma tinha acompanhado de perto.

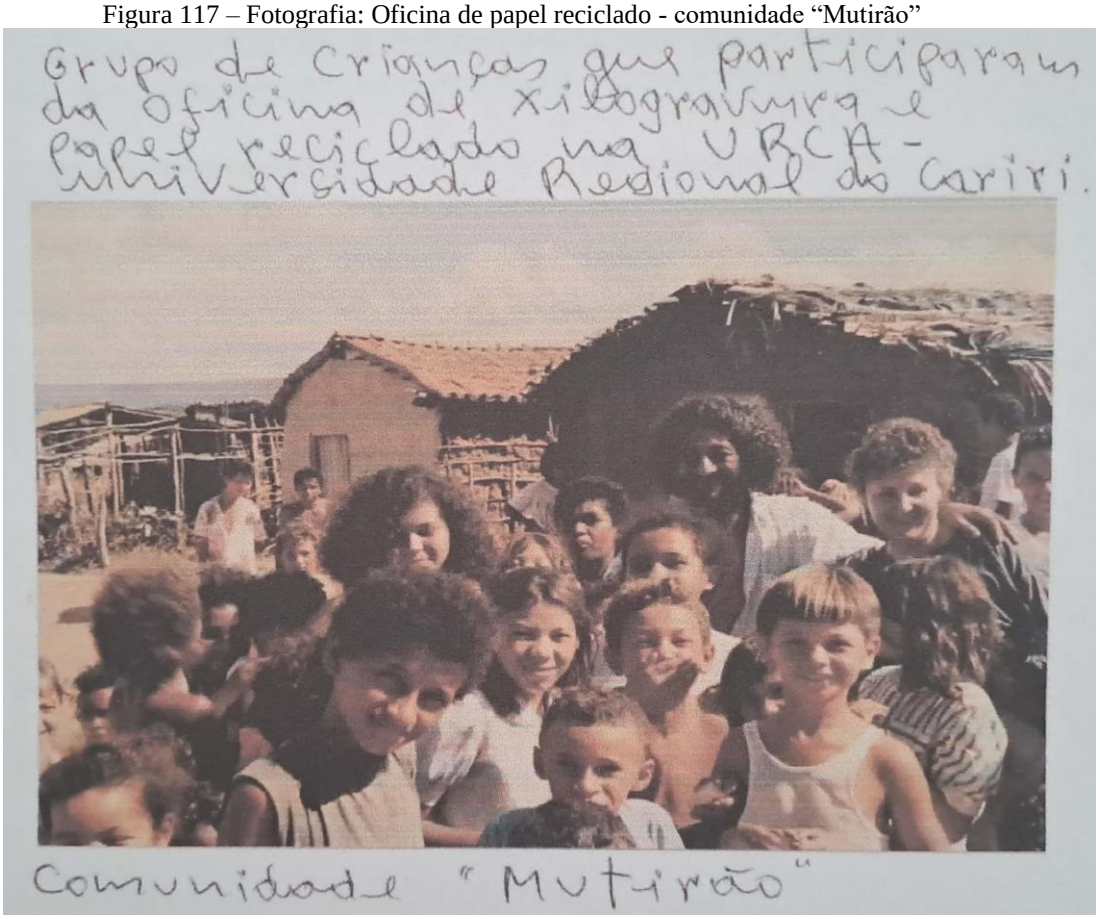
Catalogamos seis imagens da AMAR: as duas primeiras fotografias se referem a oficinas de papel reciclado e de barro realizadas com as crianças da comunidade do "Mutirão" em Juazeiro do Norte. A terceira, retrata a distribuição de lanche aos participantes das oficinas.

Stênio, atento à responsabilidade financeira do projeto, demonstrou sua preocupação em dar satisfação sobre o uso da verba através de uma cuidadosa mensagem manuscrita. Nas duas primeiras imagens, o artista evidencia o aspecto educativo e criativo. Contudo, a terceira imagem revela um momento singular: a distribuição de lanches, onde Stênio escreveu à mão as palavras "Hora do Lanche" e "Satisfação". Essa escrita não apenas celebra a alegria das crianças ao se alimentarem, mas também atua como uma justificativa tangível para os financiadores, assegurando que os recursos foram empregados de forma transparente no projeto.

Figura 116 - Fotografia: Oficina de barro com crianças do Projeto da AMAR

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1990

Figura 117 – Fotografia: Oficina de papel reciclado - comunidade “Mutirão”



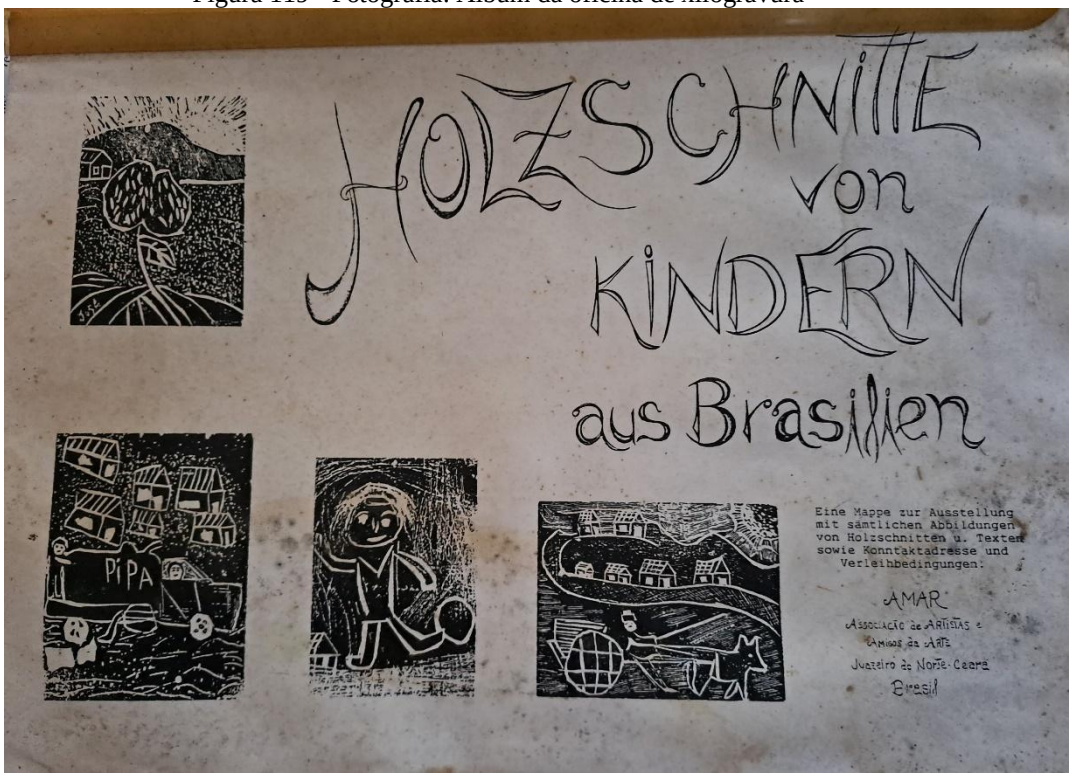
Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1990

Figura 118 - Fotografia: Lanche das crianças do Projeto

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1990

As duas fotografias que se seguem retratam respectivamente a produção artesanal de um álbum com as xilogravuras produzidas pelas crianças do projeto. Stênio assevera que além das fotografias, o álbum e as xilogravuras foram traduzidos para o alemão e serviu como prestação de contas.

Figura 119 - Fotografia: Álbum da oficina de xilogravura



Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1990

Figura 120 - Fotografia: Xilogravuras do álbum

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1990

A quinta fotografia retrata a placa da Associação que ficava dentro da sede da AMAR. O cartão de visita era uma placa de madeira esculpida pelos artistas da associação, com aproximadamente um metro de comprimento. Hoje a peça adorna a sala de estar da residência de Stênio Diniz, mas também como objeto de memória.

Figura 121 - Fotografia: Placa em madeira da AMAR

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1990

Entre 1990 e 1991, Stênio retornou à Alemanha. No repertório de suas xilogravuras, temáticas sobre a conscientização global relacionadas ao planeta e ao meio ambiente. Nesse período foram realizadas apresentações em dez cidades da Alemanha com a temática "Arte Verde". Nos eventos, além da distribuição de folders sobre o projeto, foram comercializados de forma improvisada trabalhos de diversos artistas da AMAR com o objetivo de ajudar a associação.

Em novembro de 1994 foi organizada uma exposição intitulada *Engagierte Kunst aus Brasilien* (Arte engajada do Brasil) onde foram expostos trabalhos de Mariza Viana e de alguns membros da AMAR, como o xilógrafo José Lourenço, Elosman e os escultores Janjão e Cisin. Annemarie destaca que:

> "Arte Verde" foi o nome de um projeto cujo objetivo era "sensibilizar em ambos os países pessoas e instituições para questões ecológico-sociais através de um programa artístico, composto por exposições, apresentações musicais, peças de teatro, recitais, obras literárias, etc" Trecho tirado do Projeto – Arte Verde, uma iniciativa de intercâmbio Brasil-Alemanha de natureza ecológico-cultural (Entrevista cedida por Annemarie em 12/03/2021).

Em julho de 1995, ocorreu a exposição *Der Rio São Francisco darf nicht sterben* (O Rio São Francisco não pode morrer). Além de esculturas de artistas da AMAR, destacou-se a xilogravura *Peregrinação no Rio São Francisco* (1993) de Stênio Diniz.

Figura 122 - Xilogravura Peregrinação no Rio São Francisco

Fonte: Acervo pessoal Stênio Diniz, 1993

Na xilogravura *Peregrinação no Rio São Francisco*, observamos um investimento incansável no uso do bisturi cirúrgico, resultando em traços refinados do ponto de vista estético. O artista afirma que dedicou aproximadamente dois meses para concluir este trabalho, haja vista que a técnica do bisturi permite traços finos e delicados à obra. Sobre a xilogravura, Stênio recorda que no barco ao centro da imagem estão alguns religiosos que o acolheram e que ele resolveu homenageá-los: "Frei Luiz, Adriano e uma freira que não lembro o nome" (Entrevista cedida em 10/02/2023).

Sobre a AMAR, Stênio lembra que quando retornava à Alemanha, costumava levar consigo trabalhos de artistas como gravuras, cerâmicas e esculturas. Seu objetivo era ajudar financeiramente os colegas e promovê-los na Alemanha.

A AMAR encerrou suas atividades nos anos 2000. No entanto, o desejo de reativar essa associação continua presente e se torna uma aspiração fundamental para apoiar a comunidade artística.

A amizade com Annemarie, as parcerias com professores, artistas, instituições e intelectuais enriqueceram sua produção e fizeram com que Stênio, um artista em trânsito, sobrevivesse num mundo em transição. Os relatos de memórias sobre o período em que esteve na Alemanha permitem compreender os sentidos da fabricação de suas narrativas. O artista

estabeleceu laços de amizades que permanecem há décadas, principalmente com Annemarie Jacobs, com quem troca e-mails, ideias, confidências e receitas caseiras.

5.5 O GRAVADOR DO TEMPO

Stênio não apenas registrou diferentes períodos temporais, mas também soube adaptá-los às questões sociais e políticas do presente. Essas ressonâncias são visíveis em algumas de suas imagens, influenciadas por fatores como economia, política, estética, emoções e imaginação.

Em entrevista à jornalista Jéssica Nozaki, Stênio afirma que "retratar cenas dramáticas era uma forma de colocar essa realidade na casa das pessoas para que elas chegassem a compreender, a bater um sentimento" (DINIZ apud NOZAKI[233], 2016), ou seja, Stênio queria que as pessoas não apenas vissem os problemas sociais e políticos do Brasil em sua forma figurativa, mas também se conectassem emocionalmente a eles. O artista acreditava no poder cognitivo das imagens "dramáticas" e esperava que as pessoas fossem impactadas emocionalmente pelas cenas, e assim desenvolvessem uma compreensão mais profunda e um senso de empatia em relação aos acontecimentos retratados. Suas imagens não eram apenas registros, mas veículos de transformação social e de consciência. Sua produção era uma forma eficaz de sensibilizar e de fazer com que as pessoas se envolvessem com questões importantes da época.

Neste tópico, destacamos quatro imagens: as duas primeiras representam os eventos que precederam a abertura política no Brasil. Algumas dessas imagens tiveram circulação em catálogos e jornais na Alemanha. No entanto, a xilogravura intitulada *Greve* (198?) – uma matriz em madeira que serve como decoração na casa de Stênio – não foi mencionada em nenhum catálogo ou jornal alemão até o momento desta tese.

233 Sobre matéria, consultar link: http://www.arte é deixar marca - Portal da Olimpíada de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro– *Arte é deixar marca*. Entrevista cedida a Jéssica Nozaki em 21/12/2016. Acesso 17/01/2022.

Figura 123 - Matriz em madeira: xilogravura *Greve*

Fonte: Acervo Stênio Diniz, [198?]

A imagem apresenta uma multidão de sujeitos em um aglomerado, todos segurando cacetetes, em uma postura de confronto. Na vanguarda, destaca-se um líder que encara o espectador, enquanto os demais direcionam seu olhar para ele. A imagem evidencia a presença masculina, porém, também enfatiza o papel ativo e protagonista das mulheres no cenário do confronto. Stênio recorda o contexto de produção da xilogravura:

> Já tinha um movimento para *Anistia* muito grande e quando se estava nesse movimento as perspectivas não eram boas não, dava a entender era que ainda ia ter muita greve, muito quebra pau, sabe, entre oprimidos e opressores, então eu fiz esse trabalho de greve que era mais ou menos a minha visão de solução pra situação que eu via de conversa não adiantaria, que só o que faria pra pressionar o poder, o sistema ditatorial era greves esse tipo de coisa (Entrevista cedida em 17/09/2023).

A narrativa aponta a importância das greves como uma estratégia eficaz para pressionar o sistema político da época, já que, no contexto, o diálogo não oferecia resultados satisfatórios. Para Stênio Diniz, as perspectivas em relação à anistia eram desanimadoras, evidenciando conflitos persistentes entre dois grupos distintos: os *oprimidos*, que eram vítimas da injustiça social, e os *opressores*, que exerciam poder e controle sobre os oprimidos,

perpetuando assim a desigualdade e a exploração. A narrativa do artista destaca o protagonismo das greves como meio de resistência política diante do cenário desafiador de abertura política.

No discurso de Stênio, observamos os usos dos termos *oprimidos* e *opressores*. A prática da apropriação de palavras é comum em algumas narrativas de Stênio, o que demonstra a circulação do artista entre intelectuais que fomentaram tais discussões à época.

Os termos, porém, foram desenvolvidos pelo educador Paulo Freire[234](1921-1997), no livro *Pedagogia do oprimido*[235] (1987), durante um período de intensa luta por direitos civis e sociais em muitos países, incluindo o Brasil. Na obra, Freire reflete a busca por uma educação libertadora e transformadora em um contexto de ditadura militar no Brasil, em que a repressão política era predominante, buscando empoderar os oprimidos através da educação crítica.

Entre as diversas cópias em xilogravuras disponíveis para comercialização, notamos a ausência da imagem da *Greve*. Hoje, essa hipótese pode estar relacionada diretamente ao desgaste da matriz, resultando em uma resolução inadequada para a impressão. Outra hipótese é que a xilogravura tenha sido amplamente vendida, mas devido à censura, sua circulação tenha sido proibida na imprensa e em outros meios de comunicação. O fato é que na documentação pesquisada na Alemanha, catálogos e jornais não encontramos nenhuma cópia da imagem.

A segunda xilogravura intitulada *Pela Anistia* (1977), encontra-se no livro *Faz escuro, mas eu canto*.

---

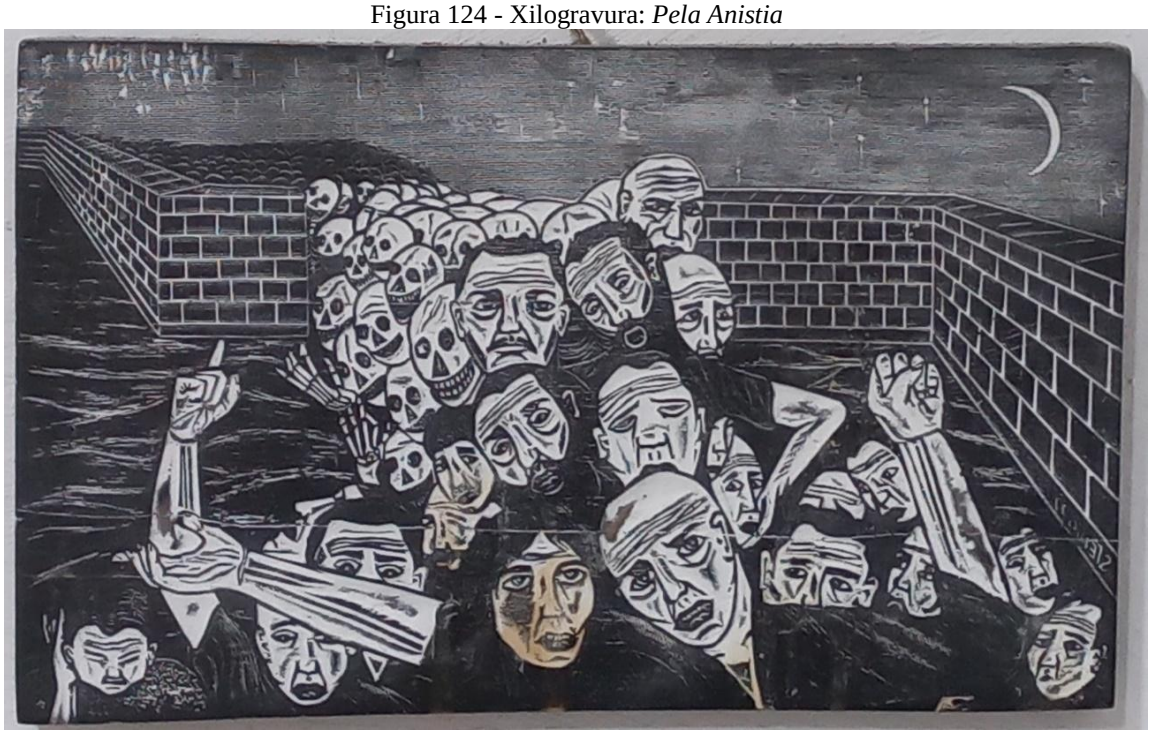
234 Paulo Reglus Neves Freire (1921-1997) – educador e filósofo brasileiro. Freire é considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial, tendo influenciado o movimento chamado *pedagogia crítica*. É também o Patrono da Educação Brasileira.

Seu trabalho teórico envolve uma forte crítica da educação bancária comum em seu tempo, na qual o professor faz "depósitos" de conhecimento no aluno, que os recebe passivamente. Em vez disso, Freire propõe uma educação dialógica, isto é, fundamentada no diálogo.

235 *Pedagogia do Oprimido* foi publicado originalmente em 1974 é o mais conhecido trabalho do educador brasileiro Paulo Freire. A obra é considerada pelo próprio autor como uma continuação do seu primeiro livro, *Educação Como Prática da Liberdade*.

Freire defende que a educação tradicional, chamada por ele de educação bancária, é opressiva e não permite que os educandos se desenvolvam de maneira crítica e reflexiva. Em vez disso, ele propõe uma educação dialógica, isto é, fundamentada no diálogo. Tal educação, ao contrário da bancária, tem por base a participação ativa dos educandos no processo de aprendizado e na reflexão crítica sobre a realidade em que vivem. FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*.17 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987. Link disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedagogia_do_Oprimido - Acesso em: 03/10/2023.

Figura 124 - Xilogravura: *Pela Anistia*



Fonte: Acervo Stênio Diniz, [1977]

Um muro percorre toda a extensão da xilogravura, dividindo a cena em duas partes distintas: de um lado, a prisão, e do outro, a liberdade. No centro da imagem, uma fenda se destaca, como um símbolo de ruptura. Esta fenda se abre pela força das pessoas que buscam escapar da prisão, representa a esperança e o desejo de alcançar a liberdade.

As figuras humanas na imagem são um reflexo das emoções intensas que permeiam esse encontro com a liberdade. Algumas delas têm rostos de alegria e alívio, enquanto outras mostram expressões de medo e apreensão. Os corpos das pessoas estão em movimento, alguns se misturando com caveiras, simbolizando a fragilidade da vida diante da busca pela liberdade.

No centro da ação, os braços das pessoas são empunhados com determinação, como uma força unificada em busca da liberdade. Eles simbolizam a resistência e a luta que acompanham a busca pela libertação de qualquer forma de prisão, seja ela física, mental ou emocional. A xilogravura apresenta a busca humana pela liberdade e a força que impulsiona essa busca. Sobre a xilogravura, Stênio assinala que:

> Eu fiz um muro se abrindo, porque no início se falava muito que ia ter a abertura gradual, então esse negócio com meia liberdade, sabe, isso não existe, ou é absoluta pra mim, na época e hoje ainda, liberdade tem que ser geral e absoluta. Então aí eu fiz esse trabalho, eles abrindo o muro, ali saindo algumas pessoas vivas, mas junto com essas pessoas vivas enquanto está tentando ter essa abertura, tem muitas caveiras, ou seja, pessoas mortas demais até ter essa abertura (...) Anistia pode ser que venha, então se vier taí esse trabalho, mas que muita gente morreu antes que acontecesse a Anistia (Entrevista cedida em: 17/09/2023).

A narrativa de Stênio remete à incerteza política durante o processo de abertura política do Brasil em 1985. O discurso sobre uma anistia lenta e gradual reflete as preocupações do artista, destacando que muitas vidas foram sacrificadas antes de qualquer perdão político. A xilogravura serve como um testemunho visual das complexidades e tragédias do processo de anistia no Brasil, onde a busca pela liberdade plena teve um custo humano significativo.

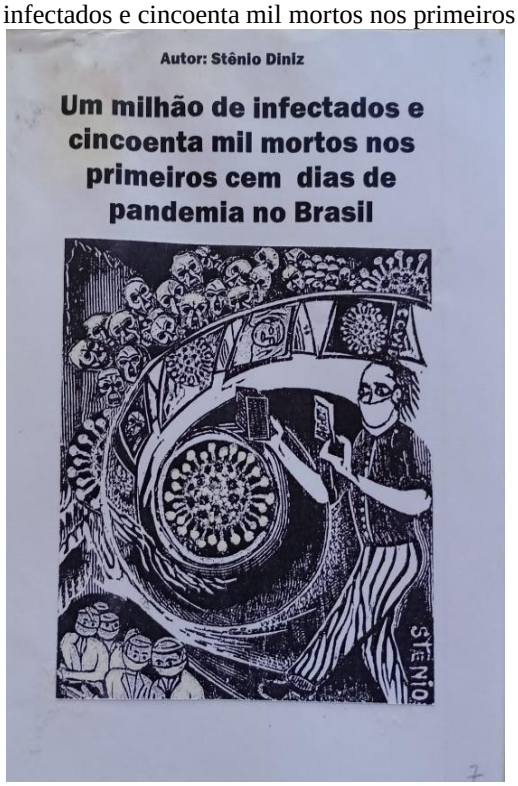
A obra do artista apresenta de forma figurativa uma narrativa sobre a anistia, a demanda por liberdade total e a rejeição da noção de "meia liberdade". As pessoas saindo vivas representam a esperança daqueles que lutaram por mudanças, enquanto as caveiras evidenciam o alto preço humano dessa luta.

O artista expressa sua visão sobre a abertura política e a anistia no Brasil, enfatizando a necessidade de liberdade absoluta e lembrando o custo humano da luta por essa liberdade, incluindo aqueles que perderam suas vidas antes que a anistia pudesse ser concedida. A xilogravura captura fragmentos das memórias de um período histórico marcado por desafios e esperanças.

Nas duas últimas xilogravuras, demonstramos o processo de transformação das imagens, a partir da alteração das figuras feita por Stênio Diniz. A mudança revela a habilidade de xilógrafo em modificar as figuras originais para criar composições e narrativas. Sua capacidade de reinventar as imagens através da alteração das figuras resulta em uma renovação criativa, gerando novos significados e possibilidades visuais. Através desse processo, o artista demonstra a versatilidade da arte e sua capacidade de renovação, adaptação e fruição de novas narrativas. Suas xilogravuras nos lembram que as imagens podem ser constantemente reinterpretadas e reinventadas, enriquecendo assim a linguagem visual e oferecendo novas perspectivas aos espectadores.

A terceira imagem apresentada é a xilogravura da capa do cordel *Um milhão de infectados e cincoenta mil mortos nos primeiros cem dias de pandemia no Brasil* (2022). O folheto faz parte de uma série temática sobre a *covid-19* escritos por Stênio Diniz no período da pandemia. Embora a temporalidade da imagem esteja fora do nosso recorte temporal de 2006, nos interessamos na análise da capa do folheto, uma vez que para a sua produção Stênio se valeu de figuras presentes em outras imagens.

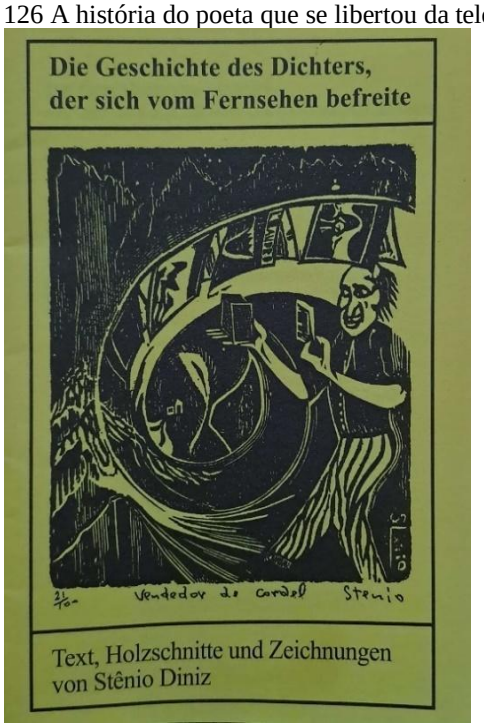
Figura 125 - Um milhão de infectados e cincoenta mil mortos nos primeiros cem dias de pandemia no Brasil



Fonte: Diniz, 2022

A capa do cordel acima foi produzida a partir do recorte, colagem e fusão de imagens do cordel "Die Geschichte des Dichters, der sich vom Fernsehen befreite" *(A história do poeta que se libertou da televisão)*, de 2022 e da xilogravura *64 caveiras na reconquista do passado* (1977).

Figura 126 A história do poeta que se libertou da televisão



Fonte: Diniz, 2022

Figura 127 – Xilogravura alterada: 64 caveiras na reconquista do passado

Fonte: Acervo pessoal Tereza Diniz, 1977

A xilogravura *64 caveiras na reconquista do passado* (1977), que estampa a capa desta tese, se insere na discussão sobre a migração das formas e as mudanças temporais que ocorrem no deslocamento da imagem para outros suportes.

A alteração realizada por Stênio Diniz na imagem, através dos recortes das figuras abre possibilidades para novos usos e perspectivas, criando horizontes narrativos distintos. A transformação da xilogravura não apenas rompe com as antigas formas, mas proporciona a emergência de novos significados.

Passado e presente se fundem nas imagens, resultando em novos constructos imagéticos. A fusão das xilogravuras *64 caveiras* (1977) e *Um milhão de infectados e cincoenta mil mortos nos primeiros cem dias de pandemia no Brasil* (2022) é o resultado do encontro de duas temporalidades: o passado (tempo inacabado), e presente como um (tempo fugidio). A xilogravura denuncia esse tempo que, criado no passado, emerge como tempo inacabado. As imagens ressurgentes, exemplificam como as formas visuais podem migrar, adquirindo novas interpretações e relevância ao longo do tempo.

Essas reflexões dialogam com as discussões iniciais da tese sobre o conceito de *anacronismo* nas imagens. Se “tudo é anacrônico, porque tudo é impuro”, e é “na impureza que sobrevive o passado”, concluímos que o *anacronismo* nas imagens de Stênio Diniz permite entender como os acontecimentos que aparentemente parecem existir num tempo determinado, na realidade pertencem a um passado inconcluso.

"Matéria e sobrevivências" das "impurezas do passado" (HUBERMAN, 2015, p. 120-121), as xilogravuras de Stênio Diniz não cessam de se locomover. Sua produção não está sujeita à condição de passividade; participam do processo histórico e adquirem caráter de engajamento social dificultando a separação entre realidade e ficção, visto que cultura e prática interagem diretamente na sua produção. Suas imagens migram no tempo carregando em seus suportes passado sobre passado, resultado da capacidade que as xilogravuras possuem em reter memórias, adaptar-se, resistir e adquirir novas dimensões, instigando ao leitor um olhar educado sobre as complexidades da leitura visual.

O modo como as xilogravuras podem ser operadas ou tornarem-se objetos de insurreições permanece problemático. Talvez outros tenham a oportunidade de participar do banquete desta história e acrescentar outras narrativas. Por hora, esta tese continua em processo de conclusão, uma vez que Stênio Diniz continua atuante, produzindo sua arte em sua residência, cercado pela família, imagens, memórias, papéis e livros. Suas imagens, porém, como fantasmas, permanecem vivas a deslocarem-se no tempo.

6. CONCLUSÃO

O estudo das xilogravuras abre possibilidades para a construção e compreensão dos significados culturais de um povo. As imagens nesta tese são concebidas como lugar de montagem de distintas memórias e experiências do passado vivido. O interesse pelas imagens de Stênio Diniz, usos e sentidos históricos que nelas se apresentam, nem sempre são visíveis, mas são fundamentais para a sua apreensão como produtos socioculturais, como instrumentos políticos e como artefatos dotados de valor simbólico, motivo de uma descrição densa de sua produção artística. Às imagens do artista acrescentamos seu legado biográfico, suas narrativas e seu "arquivo de memórias", documentos importantes nos quais são atribuídos sentidos, seja por pesquisadores, intelectuais, curadores, seja por admiradores de sua obra.

Além da produção de imagens, Stênio Diniz tem se dedicado à criação de um projeto que ele denomina de "arquivo de memórias", uma diversidade de documentos como xilogravuras, poesias, canções, fotografias, jornais, livros e crônicas. O acervo, que continua em expansão, é enriquecido constantemente com novos itens provenientes de sua criação artística, acervos particulares, bibliotecas e outros meios, o que demonstra o constante crescimento de Stênio Diniz como artista.

A utilização do termo "arquivo de memórias" por Stênio Diniz marca um desvio em seu linguajar habitual, refletindo uma apropriação entre sua linguagem cotidiana e termos mais acadêmicos, no contato com intelectuais, artistas, pesquisadores e curadores. O "arquivo de memórias" de Diniz pode ser visto como um esforço de construção e preservação de suas memórias, de sua experiência pessoal e artística.

A iniciativa de Stênio Diniz de criar um arquivo pode parecer um ato racional de preservação de documentos, que não deve ser descartado. No entanto, entender o arquivo requer ir além do óbvio, haja vista que o arquivo, como repositório individual da memória, busca a preservação da memória individual, assim como combater o esquecimento.

Entretanto, seu arquivo carrega as marcas da ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que Stênio Diniz expõe suas conquistas, muitos documentos foram censurados pelo artista durante ou após o arquivamento – apagados por potencial ofensa à honra ou à memória de alguém. Alguns perderam importância, enquanto outros desapareceram no processo. O desaparecimento de croquis e correspondências entre Stênio e a artista Mariza Viana exemplifica isso.

Ao considerar o “arquivo de memórias” como um documento, nos referimos às memórias fragmentadas marcadas em documentos de arquivo. Analisar isso exigiu quebrar o aparente silêncio do arquivo, localizando desvios e identificando os significados temporais dos eventos. Essa metodologia foi aplicada para compreender as intenções de Stênio na montagem do seu arquivo.

As marcas de memórias no arquivo possibilitam um diálogo entre o passado e o presente, sua acessibilidade por meio de pesquisas, entrevistas e divulgação promove a circulação nas esferas sociais. O arquivo, portanto, representa uma ponte entre seu passado e presente, visando ser lembrado e testemunhado.

Stênio Diniz também é um artista multifacetado que experimentou outras artes além da profissão de xilogravador. O artista incorporou e desenvolveu habilidades diversas. Curador de memórias, comerciante, cantor, compositor, artista plástico, coroinha de igreja, pantomímico, foram profissões temporárias adotadas como estratégias de sobrevivência, mas também uma extensão das diversas habilidades artísticas do xilógrafo.

Carismático e performático, Stênio Diniz possui a habilidade de prender a atenção do público mais desatento, mesmo quando repetidas vezes reproduz narrativas. Em muitas entrevistas do artista, identificamos a recorrência de narrativas temáticas, indicativo de uma “memória organizada”. No entanto, essa organização não implica fidelidade ao passado; visto que a memória é uma reconstrução temporal e pessoal. O presente de Stênio Diniz mistura passado, experiências e relações entrelaçadas com a construção de memórias.

Ao longo de sua trajetória, Stênio enfrentou desafios financeiros criativamente, usando objetos do cotidiano como ferramentas para o talhe de suas xilogravuras. O artista experimentou a gilete, a faca, o prego e a serrinha no lugar das técnicas tradicionais como a goiva, o formão e o buril. Seja por questões econômicas ou pela incessante capacidade inventiva de transformar restos em arte, o artista registrou suas habilidades na criação de novos objetos.

A passagem de Stênio Diniz por Brasília testemunhou um avanço qualitativo em sua produção inicial, influenciadas pelo contexto histórico e pelas experiências adquiridas no processo. A técnica do bisturi cirúrgico e do estilete trouxeram um nível de detalhe às suas xilogravuras, revelando uma sensibilidade artística nos traços que distinguiram seu trabalho de outros xilogravadores. A imagem *O Pássaro de Liberdade* exemplifica seu amadurecimento artístico quando associa técnica com esperança, política e liberdade.

De volta ao Juazeiro do Norte, uma das primeiras parcerias artísticas foi estabelecida com o poeta e xilógrafo Abraão Bezerra Batista. Dois grandes xilógrafos uniram forças para um desafio inovador: organizar a primeira Bienal de Artes do Cariri, em dezembro

de 1973. A parceria entre os dois artistas não foi isenta de tensões, mas foi fundamental para que o evento ocorresse.

Além do setor administrativo e político da cidade, a logística envolveu a participação da sociedade e de artistas de diversas áreas.

A Bienal em Juazeiro do Norte tinha três propósitos principais: destacar a produção artística local, apresentar os artesãos da região e criar oportunidades de comercialização dos produtos ali fabricados. O evento não apenas promoveu a produção artística local, mas também demonstrou a potencialidade criativa da região.

A produção de Stênio Diniz na tese coincide com o contexto político de ditadura militar no Brasil (1964-1985), período de efervescência política em Juazeiro do Norte ainda pouco explorado pela historiografia local. Na época, Stênio era um jovem iniciante no mundo das artes e embora não haja indícios de que o artista tenha se envolvido diretamente com os grupos políticos ou sido considerado subversivo, sua produção foi marcada pelos sintomas do período, deixando suas marcas gravadas nas fibras da madeira.

Abordamos também o trânsito pela região do Cariri de militantes e ativistas políticos, alguns desconhecidos e outros rotulados como subversivos. Destacamos a passagem de dois jovens pelo Juazeiro, o poeta Oswald Barroso e o estudante de arquitetura Jefferson Albuquerque, ambos influenciados pela cultura popular e movidos pelos ideais revolucionários. As xilogravuras e os cordéis os conduziram à tipografia São Francisco, onde entraram em contato com a rica cultura local. Lá conheceram Stênio Diniz, se tornaram amigos e parceiros em diversos trabalhos. O encontro entre Stênio, Oswald e Jefferson ocorreu em anos distintos.

A circulação de informações sobre os eventos políticos nacionais, as ideias e visões compartilhadas com os amigos influenciaram a abordagem artística de Stênio, refletindo-se em suas criações futuras e possibilitando que ele transmitisse, por meio de sua arte, as tensões daquele período turbulento.

Nesse período, sua produção já apresentava um crescimento artístico que flertava não só com a estética regional, mas também com movimentos distantes, como o Expressionismo alemão, como aponta Jefferson Albuquerque. Em contato com Stênio, Albuquerque o convidou para Brasília para fazer a abertura da 1ª Semana do Cordel da UnB-Universidade de Brasília em 1973, um evento envolto de esperança e desafios para o artista. A exposição ocorreu na Biblioteca recém-inaugurada da UnB. A defesa da cultura popular e a discussão sobre literatura de cordel assumiam conotações políticas perigosas. Naquele momento, a sombra da censura pairava sobre o lugar e logo a repressão se abateu sobre o evento e seus organizadores. A dispersão forçada dos jovens ativistas foi inevitável, mas Stênio

escapou retornando ileso à Juazeiro. Apesar do ocorrido, suas xilogravuras não apenas abriram a exposição, como o conduziram a uma visibilidade crescente e a um reconhecimento artístico que resistiu aos tempos turbulentos.

Posteriormente, em 1976, Oswald conheceu Stênio Diniz, uma parceria rica em colaborações criativas. Stênio ilustrou capas de cordéis de Barroso e produziu cartazes e cenários para peças de teatro. Um dos cordéis, intitulado "Urubu", escrito por Barroso e ilustrado por Stênio, tratava de temas considerados subversivos na época. A parceria entre ambos desafiou as convenções da época e contribuíram para o amadurecimento político de Stênio.

Essas trajetórias entrelaçadas, sob o pano de fundo da ditadura militar, destacam a importância da arte como veículo de experiência e resistência, revelando como os ideais artísticos e políticos podem encontrar maneiras de se afetarem mutuamente mesmo nas circunstâncias mais adversas.

Buscamos chamar atenção para as múltiplas possibilidades de explorar as imagens como processo criativo humano investido de experiências individuais, coletivas e geracionais e como suporte de distintas temporalidades históricas que nos permitem analisar diferentes dimensões de sua trajetória. Essas dimensões foram problematizadas na tese, indicando possibilidades e desdobramentos do alargamento das pesquisas e metodologias com as imagens. O enfoque adotado neste estudo é um recorte dentre inúmeras possibilidades de articulação que esta metodologia permite.

Em sua aplicabilidade, abordamos diversas possibilidades de análise com imagens: num primeiro momento destacamos a produção do álbum *Retirada*, parceria entre Stênio Diniz e Mariza Viana, artista plástica e militante política cuja produção artística era focada em temas sociais de grande relevância. O álbum *Retirada* foi produzido num contexto de ditadura militar no Brasil, sua pré-produção contou com a participação de Mariza como desenhista e Stênio como xilogravador. O álbum percorreu circuitos importantes das artes e teve ampla repercussão no Brasil e na Europa, mais especificamente na Alemanha. O tema apresentado nas xilogravuras cumprira seus objetivos: denunciar o descaso do poder público com as populações pobres e sensibilizar o leitor por meio de imagens sensíveis.

Demonstramos as semelhanças gestuais e temáticas entre a xilogravura *Velório*, do álbum *Retirada*, e algumas imagens produzidas no passado, a exemplo de algumas esculturas da Pietà, destacando as expressões de dor e sofrimento nas figuras femininas diante da morte de seus filhos. A discussão abrange a evolução dessas representações ao longo do tempo, desde

a intensidade dramática da Pietà Roettgen até a idealização serena da Pietà Vaticana de Michelangelo.

A ideia de *anacronismo* é introduzida, sugerindo que gestos e temas antigos atravessam temporalidades na xilogravura de Stênio Diniz. O conceito de "sobrevivência" de Didi Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 142) é mencionado, ressaltando que nenhuma imagem é intemporal e que sua temporalidade só é reconhecida quando o elemento histórico é dialético ao anacronismo que a atravessa, ou seja, a sobrevivência da imagem só é reconhecida quando a parte histórica (o que pertence a uma época específica) se relaciona de maneira dialética (ou seja, em um processo de interação ou contraste) com o anacronismo (elementos de épocas diferentes) presentes na obra.

Os gestos e temas presentes na obra *Velório* carregam fragmentos das coisas do passado, como se esses elementos mais antigos estivessem "atravessando o tempo". Tais figuras sobrevivem ao tempo, pois possuem elementos que persistem e se transformam.

Paralelos são traçados entre a xilogravura *Velório* que apresenta a impactante imagem de uma família diante do corpo despido e inerte de um filho morto por desnutrição com a pintura de Portinari, *Criança Morta* (1944), na Série Retirantes. A mudança nos títulos das imagens é considerada uma tática relevante que aproximou a arte popular de uma erudita, promovendo a visibilidade das obras e dos artistas. Demonstramos as diferentes intencionalidades dos artistas Cândido Portinari e Stênio Diniz, apontando para a preocupação deste último com questões sociais e o impacto da obra *Velório* na sensibilização do público e das autoridades.

Em síntese, o texto enfoca a interseção entre a tradição artística, as representações de dor e sofrimento, a sobrevivência das imagens ao longo do tempo e a estratégia de Stênio Diniz em provocar uma resposta social por meio de suas xilogravuras. Essas ideias dialogam com o conceito de *sobrevivência* de Didi Huberman ao enfatizar a persistência e a transformação dos elementos históricos nas representações visuais.

Em 1985, um grupo de alemães visitou a Lira Nordestina em Juazeiro do Norte, onde o trabalho desenvolvido pela tipografia e as xilogravuras de Stênio despertaram o interesse desse grupo. Impressionados, os alemães convidaram Stênio para exposições e oficinas na Alemanha. Essa oportunidade marcou o início de uma mudança significativa em sua trajetória artística.

Durante sua estadia na Europa, Stênio Diniz teve contato com novos atores sociais, experiências, e participou de exposições e oficinas, o que provocou alterações relevantes em

seu estilo e abordagem artística. A circulação de suas xilogravuras começou na Universidade de Colônia e expandiu-se para outras regiões da Alemanha.

As décadas de 1980 e 1990 testemunharam uma desaceleração das exposições no Brasil, enquanto ocorria um aumento correspondente de eventos na Europa, especialmente na Alemanha. Enquanto a década de 1980 assinalou a internacionalização do artista, a de 1990 viu o reconhecimento de sua produção como arte. O êxito da inserção do trabalho de Stênio na Alemanha é analisado em relação às transformações sociais, políticas e culturais que influenciaram sua obra nesse período. Esse deslocamento indicou um crescente reconhecimento e interesse na obra do artista além das fronteiras internacionais. Este período reflete um momento de intensa produção artística, coincidindo com mudanças políticas no Brasil durante a abertura política. Suas imagens revelam uma crítica intensa ao governo, destacando o papel social e político de sua arte. O reconhecimento internacional conquistado por Stênio Diniz durante esses anos consolidou sua posição como um artista preocupado com questões sociais e ecológicas além das fronteiras do seu país.

O trabalho artístico de Stênio Diniz vai além de captar diferentes períodos temporais; adapta-se às questões sociais e políticas do presente. Suas imagens são influenciadas por fatores como economia, política, estética, emoções e imaginação. O artista teve como objetivo não apenas representar questões sociais e políticas, mas também evocar conexões emocionais. Ele acreditava no poder cognitivo das imagens dramáticas para promover a compreensão e a empatia, tornando sua arte uma ferramenta de transformação e conscientização social.

A capacidade de Stênio em modificar xilogravuras originais em novas xilogravuras demonstra sua capacidade criativa de reinventar sua arte. As imagens alteradas oferecem novas narrativas, destacando a versatilidade da arte em criar constantemente significados e possibilidades visuais. A manipulação de xilogravuras por Stênio reflete a fusão do passado e do presente, criando imagens anacrônicas que desafiam as fronteiras temporais tradicionais. As imagens alteradas transmitem uma sensação de tempo inacabado e em constante movimento.

As xilogravuras de Stênio participam ativamente dos processos históricos, resistindo à passividade. Tais imagens carregam camadas de memórias passadas, adaptando-se e adquirindo novas dimensões ao longo do tempo, confundindo os limites entre a realidade e a ficção.

Stênio Diniz continua produzindo sua arte ativamente, cercado de família, memórias e imagens. Suas xilogravuras movem-se no tempo convidando os leitores a interpretar as complexidades de suas narrativas visuais.

Em 2006, Stênio Diniz teve sua obra reconhecida institucionalmente pelo Governo do Estado do Ceará, que lhe concedeu o título de Mestre da Cultura. Os mestres reconhecidos ganham um benefício de 1 salário, o que corresponde a uma espécie de aposentadoria. Este programa da Secretaria de Cultura do Ceará é uma referência nacional de política pública de cultura. Stênio Diniz é artista independente do título, porém a legibilidade do título foi uma maneira encontrada pelo Estado de honrar a memória de todos os artistas "populares" que morreram sem terem sua obra reconhecida.

Stênio Diniz continua em sua labuta diária, entre um gole de café e um cigarro, o artista vai talhando na madeira as figuras trazidas pela imaginação, criação, invenção e memórias. O sonho do artista é que se faça um grande museu para comportar a produção da região, "para a pessoa se encorpar na história".

Ao terminar esta tese, temos a sensação de querer retorná-la, em nosso caso com novas abordagens, reorganizando nossa escrita, o acervo, a biblioteca, as imagens do artista, enfim um trabalho mais atento às marcas e aos fragmentos dos documentos descontextualizados, sentimento que se mostra ainda mais pulsante. Ao refletirmos sobre as dificuldades do empreendimento, do esforço e das horas empregadas, compreendemos que nem uma coisa nem outra nos são possíveis. Nos consolamos com a ideia de que demos o nosso melhor na certeza de que se produzam reflexões, crescimento e esperança nos leitores, uma vez que para nós, cientistas e historiadoras, especialistas em documentações e imagens, contribuímos nesta história em distintas temporalidades.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALBUQUERQUE JR. Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. Nordeste: uma paisagem que dói nos olhos e nas mentes. In: **Nos destinos de fronteiras**: história, espaço e identidade regional. Recife. Bagaço, 2008.

_____. Violar memórias e gestar a história. **Revista Clio** - Série História do Nordeste, n. 15, p. 39-53, 1994.

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

ALMEIDA, Átila; ALVES SOBRINHO, José. **Marcos e vantagens 1**: Romanceiro popular nordestino. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba/Universidade do Nordeste,1981.

ANTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

ASSARÉ, Patativa do. **Emigração (E Consequências)**. Juazeiro do Norte: [s. n.], 1977, 16 p. contracapa. Xilogravura de Stênio Diniz (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

ATHAYDE, João Martins de. **A história da Princesa da Pedra Fina**. Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1980.

BAENINGER Rosana. São Paulo e suas migrações no final do século 20. **Revista São Paulo em Perspectiva**, v. 19, n. 3, p. 84-96, jul./set. 2005. Acesso em 08/07/2021.

BACCARO, Giuseppe. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17920/giuseppe-baccaro. Acesso em: 03 de abril de 2023. 3t

BASBAUM, Ricardo Roclaw. O artista como curador. In. (Org.) FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BARROSO, Oswald. **Romeiros**. Secretaria de Cultura Turismo e Desporto - URCA, Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará - IOCE, 1989.

_____. **Sonho Azul**. Volume III das Memórias Ficcionais de Raimundo Flor – As Desventuras de um Rei Desencaminhado. (Livro no prelo).

BATISTA, Abraão. **Incêndio e destruição do mercado público de Juazeiro do Norte-Ce.** Juazeiro do Norte: Filhas de José Bernardo. 1974.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I. 8.ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRANDÃO, Beatriz, CARNEIRO, Janderson. **Da construção do corpo aos significados da dor**: antropologia do "risco", do silêncio e da palavra: uma entrevista com David Le Breton Revista Café com Sociologia, v.7, n.2, pp. 88-98, mai./jul., 2018.

BRASIL. Campanha Brasileira de Defesa do Folclore Brasileira. **Revista Brasileira de Folclore**, ANO XII, n. 32, p. 1-16, jan./abril. 1972.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. **Literatura de Cordel**. Dossiê de Registro. Brasília: Iphan, 2018.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In. ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 23-38.

BONFIM, Maria Geovaní, VALE, Ana Lia Farias, LIMA, Luís Cruz (Org.). Século XX: 70 anos de migração interna no Brasil: **Revista textos & debates**, n. 7, p. 22-43, 2012.

BORGES, Maria Elizia. CARNEIRO, Maristela. A estatuária funerária no Brasil: um olhar indagador sobre as imagens de Jesus Cristo nos cemitérios brasileiros. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 09, n. 27, p. 151-170, jan/abr 2017. Acesso em 17/08/2021.

BORGES, Maria Elizia. Arte funerária: Apropriação da Pietá pelos marmoristas e escultores contemporâneos. **Estudos Ibero-Americanos**, v. *23, n.* 2, p. 15-28, 1997. Acesso em 14/08/2021.

BURKE, Peter. Gravura popular brasileira. In: **Revista do IEB**. São Paulo, n.44, 2007.

_____**O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____ **Testemunha Ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: EDUSC, 2004.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: editora FGV, 2009.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998. Acesso em: 01/10/2020.

CAMARANO, Ana Amélia & ABRAMOVAY, Ricardo. **Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil**: panorama dos últimos 50 anos. IPEA. Rio de Janeiro, 1999.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Contribuição para uma abordagem diplomática dos arquivos pessoais. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 169-174, 1998.

CÂMARA, Teodoro Ferraz de. **O Martírio de Rosa de Milão**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1951.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARDOSO, Ciro; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os casos do cinema e da fotografia. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997, p. 568-590.

CARVALHO, Keila Auxiliadora. "Povo desenvolvido é povo limpo: Propaganda e saúde no Brasil nos 'anos de chumbo'". **Locus***:* Revista de História, v. 26, n. 2, p. 434-458, 2020.

CARVALHO, Gilmar de. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza, IPHAN, 2014.

_____. **A lira do poeta Expedito**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

CARVALHO, Gilmar de. (Org.). Padre Cícero, Cordel e Xilogravura. In: **Onze vezes Joazeiro**: Tributo a Ralph Della Cava. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.

_____. **Xilogravura: doze escritos na madeira**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

_____. **Memórias da Xilogravura**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

_____. Gilmar de. **Lyra popular**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006.

_____. **Artes da tradição**. Mestres do povo. Fortaleza: Expressão Gráfica. UECE, 2005.

_____. **Padre Cícero**. As marcas na madeira. Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2004.

_____. **Xilogravura**: doze escritos na madeira. Museu do Ceará. Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.

_____. **Madeira Matriz**: cultura e memória. 1 ed. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Xilogravura**: os percursos da criação popular. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 39, 1995.

_____. Editoração de folhetos populares no Ceará. In: **Revista Comunicação Social**, Fortaleza, v.17, n. 1 e 2, p. 31-67, jan./dez. 1987.

CAVALCANTE, Hérlon. Xilogravuras do mestre Dila: uma visão poética do Nordeste. In: **Revista ALERE**, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, São Paulo, v. 07, n. 07, Ano 06, jul. 2013.

CASTILLO TRONCOSO, Alberto del. La memoria histórica y los usos de la imagen. **História Oral**, v. 13, n. 1, jan-jun. 2010, p. 87-101.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

_____ **A fábula mística**: séculos XVI e XVII. Volume I. 1 ed. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2015, p. 1-118.

_____ . **História e Psicanálise**: entre ciência e ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **A invenção do cotidiano** – as artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **A invenção do cotidiano 2**: morar, cozinhar. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **Cultura no plural**. São Paulo: USP, 1994.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução de The author's hand and the printer's mind. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **A História Cultural**: Entre práticas e representações. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Algés, PT: DIFEL, 1990.

_____. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-191.

_____. O Mundo como Representação. In: **Revista Annales**. n. 6, nov./dez. 1989, p. 1505-1520.

CHARTIER, Roger. Imagens. In: BURGUIÈRE, André. (Org.) **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993, p. 405-408.

CONDINI, Martinho. DOM HELDER CAMARA, ARCEBISPO DE OLINDA E RECIFE, E O CONCÍLIO VATICANO II (1962-1965). **Revista Último Andar,** n. 24, dez. 2014, p.64-84. Acesso em: 07/09/2023

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15.ed. São Paulo, 1995.

_____. **Vincent van Gogh**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CORRÊA, Luiz Felipe de Seixas; BARBOZA, Gustavo de Sá Duarte. **Anotações sobre política externa cultural alemã**. Brasília: Coleção Mundo Afora, 2009

COSTA, Lucio. Memória descritiva do Plano Pilot (1957). In: **Registro de uma vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 283.

COX, Richard J. **Arquivos pessoais**: um novo campo profissional: leituras, reflexões e reconsiderações. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

CURRAN, Mark J. **Peripécias de um pesquisador "gringo" no Brasil nos anos de 1960 ou à cata do cordel**. Lexington, *Kentucky - EUA*: Editora Trafford Publishing, 2012.

DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joaseiro*. 1a. edição de 1976. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 1.ed. São Paulo, Editora 34, 1992, p. 151-168.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. 1.ed. São Paulo, Editora 34, 2020.

_____. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. 2.ed. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo, Editora 34, 2017.

_____. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. 1.ed. São Paulo, Editora 34, 2016.

_____. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Revista PÓS**: Belo Horizonte, v. 2, n.4, nov. 2012, p. 204-219.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo. Editora 34, 2010.

DINIZ, Tereza Cândida Alves. **Via Sacra Nordestina** – representações do sagrado na xilogravura de Stênio Diniz. Colóquio Internacional "Viva Cordel". Poitiers/França, 2014. Ver site:http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/escritural/escritural10/escritural_10_sitio/pages/15_diniz.html.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 5-194.

_____. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, jul./dez. 2013, p. 85-96.

_____. História do tempo presente e historiografia. **Revista Tempo e Argumento**, v. 4, n. 1, jan/jun, 2012, p. 5-23.

DURAN, Marília Claret Geraes. Maneiras de pensar o cotidiano com Michel de Certeau. **Diálogo Educ**., Curitiba, v. 7, n. 22, set./dez. 2007, p. 115-128.

FARGE. Arlette. **Lugares para a história**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FARINA, Mauricius Martins. Narrativa Crítica: arte e memória. In: **Revista Poiésis**. Rio de Janeiro, n. 17, jul. 2011, p. 09-16. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/sumarios/sumario17.php. Acesso em 04/11/2020.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997, p. 169-186.

_____. Desafios e dilemas da história oral nos anos 90: o caso do Brasil. **História Oral**, v. 1, 1998, p. 19-30.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**.17 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

FONSECA, Liziane Nolasco & ARRIEDA Eduardo. História da Arte no período da Ditadura Militar. (1964-1985), **Revista Seminário de História da Arte.** Pelotas, v. 1, n, 8, 2009, p. 1-9

ESTRIGAS. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1607/estrigas>. Acesso em: 07 de jun. 2021.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. O filme: Uma contra-análise da sociedade? In: NORÁ, Pierre & LE GOFF, Jacques. (Orgs.). **História Novos Objetos**. 4.ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, p. 199-215, 1995.

FLORES, Cláudia Regina. Cultura visual, visualidade, visualização matemática: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista ZETETIKÉ – FE**. São Paulo, v. 18, 2010, p. 271-294.

FONTANINI, Khyara Gabrielly Mendes. **Retrato Historiográfico**: Um levantamento sobre teses em História que utilizam imagens como fontes (207-2017). Anais eletrônicos - 30º Simpósio Nacional de História, Recife/Pe, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1553532053_ARQUIVO_FONTANINI,Khyara.pdf. Acesso em: 13/11/2020.

FONTENELES, Bené. **Nordeste Reinventado na Imagem Gravada**. Xilogravura do Nordeste: 70 anos de Trajetória e Evolução. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2014. 176p.

FOUCAULT, Michel. **Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7.ed. São Paulo, Edições Loyola, 2001.
FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** São Paulo: Passagens, 1992, p. 1-44.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Literatura popular em verso**: antologia. Tomo III. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1977.

_____. **Literatura popular em verso**: antologia. Tomo V. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1980.

GASPARI, Elio. As ilusões armadas. Tomo II. **A ditadura escancarada**. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Tradução Jason Campelo. **Concinnitas**, ano 6, vol. 1, n. 8, [1992] julho. 2005, p. 41-63.

GRANGEIRO, Cláudia Rejanne Pinheiro. **O Discurso Religioso na Literatura de Cordel de Juazeiro do Norte**. Crato: A Província Edições, 2002.

GOMES, Ângela de Castro. (Org.) **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2014.

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

GOULART, Bruno. A redescoberta das culturas populares: novos conceitos, atores sociais, políticas e circuitos. In: **REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA**, 32ª, online. 2020, p. 1-16.

GUIMARÃES NETO. Regina Beatriz. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. In: LAVERDI, Robson [et al]. **História oral, desigualdades e diferenças**. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Florianópolis/SC: Ed. Da UFSC, 2012, p. 15-37.

GRÉLIER, Robert. (Org.) **As crostas do sol**. Rio de Janeiro: Editora Index - Editora Massangana, 1995.

JACOBS, Annemarie. **Es ist dunkel aber ich singe**. Ein Liederlesebuch zu Brasilien. Erlangen, Ev-Luth. Mission, 1992.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Cultura visual, História da Arte e paradigmas do conhecimento. In VILELA, Ana Lúcia; BORGES, Maria Elizia (Orgs.). **História e arte**: temporalidades do sensível. Vitória: Editor Milfontes, 2019, p. 67-92.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

_____. No domínio dos acervos: história e as práticas do olhar. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v.12, n. 14, p. 12-24, jan.jun. 2016.

KOSELLECK, Reinhart. **Os estratos do tempo**: estudos sobre história. Tradução de Markus Hediger. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **Futuro passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006, p. 305-328.

KUNZEN, Martini. Expedito Sebastião da Silva, poeta artesão de Juazeiro do Norte. **Revista de Ciências Sociais**, v. 27, n. 1/2, 1996, p. 64-72.

LASAR Segall. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8580/lasar-segall>. Acesso em: 13 de mai. 2021.

LE BRETON, David. **Rostos**: ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 3.ed. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

LIMA, Antônio Aquilino de Macedo; AZEVEDO, Ivanilto Mendes de. **O Artesanato Nordestino**: características e problemática atual, fortaleza, BNB, Etene, 1982.

LIMA, Hanayana Brandão Guimarães Fontes Lima. **Instituto Cultural Brasil Alemanha e sua produção simbólica na Bahia:** pontos de partida. XV Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112299.pdf . p. 1-15.

LIMA, Ricardo Gomes. **Objetos: percursos e escritas culturais.** São José dos Campos/SP: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010, p. 18-38.

LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. **Revista FACOM**, v. 23, 1º semestre 2011, p. 6 -15.

LOBO NETO, Francisco José da Silveira. O programa intensivo de Preparação da Mão de Obra – PIPMO: contexto normativo. **Revista Trabalho Necessário**. v. 16, n. 30, mai./ago. 2018, p. 312-316. Acesso em 02/09/2020.

MACEDO, Silvana. Mal de arquivo: a dinâmica do arquivo na arte contemporânea. **Revista Crítica Cultural**, v. 4, n. 2, ago./dez. 2009, p. 177-191.

MARANHÃO, Liêdo de Souza. **O folheto popular**: sua capa e seus ilustradores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

MAUAD, Ana Maria. (Org.) **História oral e mídia**: Memórias em movimento. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

_____. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. **Revista Maracanan**. Rio de Janeiro, v.12, n. 14, 2016, p. 33-48.

_____. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História**: Questões & Debates. n. 61, jul./dez. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 105-132.

_____. Prática fotográfica e a experiência histórica – um balanço de tendências e posições em debate. **Interin**. Curitiba, v. 10, n. 2, jul./dez. 2010, p. 1-12.

_____. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Revista Tempo**, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 7.ed. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

MAYA, Ivone da Silva Ramos. **O povo de papel**: a saga política na literatura de cordel. Rio de Janeiro, Editora: Garamond 2012.

MAXADO, Franklin. **Cordel**: xilogravura e ilustrações. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

MEDEIROS, Irani (Org.) **Leandro Gomes de Barros**: no reino da poesia sertaneja. João Pessoa: Ideia Editora, 2002.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do Verso**: trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 72, p. 245-261, abr. 2019.

_____. Almanaques de cordel: do fascínio da leitura para a feitura da escritura, outro campo de pesquisa. Revista **do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 52, p. 107-122, set./mar. 2011.

_____. **Remangicizando o Cariri***: as imagens e o mundo de Stênio Diniz*. I Seminário Nacional de História e Contemporaneidades: Pensar o passado em tempos de Extremismos e Exclusões, out.2013.

_____. **Escrito nas Estrelas**: almanaques astrológicos, relicários do tempo, prognósticos do destino. XIII Encontro de História ANPUH Rio de Janeiro, p. 1-8, 2018.

_____. **Artes de Juazeiro**: Imagens e criação no Centro de Cultura Popular Mestre Noza. Acesso em: 02/02/2023. Disponível em: http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1268444139_ARQUIVO_EncontrodeHistoriaOral2010RosileneMelo.pdf. Acesso em 02/02/2023.

MENESES, Ulpiano T. B. de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 243-262.

_____. Rumo a uma “História Visual”. In MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia &NOVAIS, Sylvia Caiuby (Org.). In: **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. São Paulo: Edusc, 2005, p. 33-56.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-35.

_____. O fogão da société anonyme du gaz: sugestões para uma leitura histórica de imagem publicitária. **Revista PUC**. São Paulo, v. 21, 2000, p.105-119.

_____. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista IEB**. São Paulo, v. 34, 1992, p. 9-23.

MENEZES, Hélio & HUPSEL, Rafael. 2015. "Arte - Alfred Gell". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Acesso em 11/11/2020. Disponível em: http://ea.fflch.usp.br/conceito/arte-alfred-gell.

MISABEL Pedrosa. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa217469/misabel-pedrosa>. Acesso em: 01 de jul. 2021.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História, metodologia, memória**.1. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MONTENEGRO, Antônio Torres et al. História oral no Brasil: uma análise da produção recente, 1998/2008. **História Oral**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, jul.- dez. 2007, p. 113-126.

_____. **História oral e memória**: a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NEVES, Frederico de Castro. Imagens do Nordeste. In: **Nordeste; Identidade, imagens e literatura**. Série História, 17. Fortaleza; UFC/NUDOC, 1996.

NORA, Pierre. Entre memória e história, a problemática dos lugares. In: **Projeto História**: Revista do programa de Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC. São Paulo, SP, 1981.

NUNES, Luiz Fabiano Camilo Viana & MEDEIROS, Pedro Henrique Augusto. Análise histórica da severidade de secas no Ceará: efeitos da aquisição de capital hidráulico sobre a sociedade. **Revista de Gestão de Água da América Latina**. v. 17, e 18, 2020. Acesso em 01/07/2020.

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

OLIVEIRA, Fabrício Roberto Costa. **Comunidades Eclesiais de Base e Movimentos Sociais**: Reflexões sobre o catolicismo e a teologia da libertação. Anais do XIV Simpósio Nacional da ABHR Juiz de Fora, MG, 15 a 17 de abril de 2015, p.1108-1124.

OLIVEIRA, Maria da Glória. **Escrever vidas, narrar a história:** a biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2011.

OLIVEIRA, Francisco Isaac Dantas de Oliveira. **O fio da memória**: as paisagens do Brasil Holandês. v. 19 n. 2, 2014. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/27874. Acesso em 29/07/2020.

_____ . A Iconografia De Frans Post como promotora das identidades locais: Um olhar sobre "O Forte Ceulen no Rio Grande" In: **Revista Inter-Legere**. UFRN: n. 10, jan/jun de 2013. Disponível em https://www.cchla.ufrn.br/revistainterlegere. Acesso em 28/08/2020.

PEREGRINO, Umberto. **Literatura de Cordel em Discussão**. Goiânia, Presença/FJA, 1984.

PEREIRA, Bruno Ribeiro da Silva & MACHINI, Mariana Luiza Fiocco. 2016. "A Invenção do Cotidiano". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: http://ea.fflch.usp.br/obra/invenção-do-cotidiano.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Nova direita? Guerras de memória em tempos de Comissão da Verdade (2012-2014). **Varia história**. v.31, n.57, 2015, p. 863-902.

PORTELLI, Alessandro. **A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios**: Ética, memória e acontecimentos na História Oral. Tradução de Miguel Cardina e Bruno Cordovil. São Paulo: Edições Unipop, 2013.

_____ "O momento da minha vida": funções do tempo na história oral. In: FENELON, Déa Ribeiro. (Org.) **Muitas memórias, Outras histórias**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2000.

PORTO ALEGRE, Sylvia. "A arte da madeira: contexto e significados". In **Cultura Material** – identidades e processos sociais. Rio de Janeiro, Funarte, 2000.

_____. **Mestres e artesãos – itinerários da arte e da tradição**. São Paulo: Maltese, 1994.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido. O tempo redescoberto**. v.7. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. Editora Alfa-Ômega, São Paulo, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RENINA Katz. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível

em:http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5505/renina-katz. Acesso em: 09 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia.

RICOUER, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alan François et al. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2007.

RODRIGUES FILHO, José. **As cores dos versos**: a produção de imagens na Editora Luzeiro. In: Cultura nordestina no contexto urbano do Sudeste. 1ª ed. Cadernos do IEB, v. 11, 2019, p. 176-195.

ROSÁRIO, Luana. A Necropolítica Genocida de Bolsonaro em tempos de Pandemia e o Projeto Ultra Neoliberal. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, São Luiz, v. 6, n. 2, p. 28-49, jul./dez., 2020.

ROUSSO, Henry. A memória não e mais a mesma. In FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 93-102.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zarar Ed., 2006.

RUBEM Grilo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1921/rubem-grilo>. Acesso em: 03 de jun. 2021.

SAMAIN, Etienne. A arte enquanto olho e memória da história. In VILELA, Ana Lúcia; BORGES, Maria Elizia (Orgs.). **História e arte**: temporalidades do sensível. Vitória: Editor Milfontes, 2019, p. 127-138.

SANTIAGO, Ricardo. (Org.) **História Oral e arte**: Narração e criatividade. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Dimensões historiográficas da *virada visual* ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? **Revista Tempo e Argumento**, Florianopólis, v. 11, n. 28, set./dez. 2019, p. 402-444.

SANTOS, Dominique. Acerca do Conceito de Representação. **Revista de Teoria da História**. Ano 3, n. 6, dez/2011.

SANTOS, Jordana de Souza. O papel dos movimentos socioculturais nos “anos de chumbo”. Baleia na Rede - **Revista online do grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura**, São Paulo, v. 1, n. 6, dez/2009, p. 488-505.

SARNO, Geraldo. **Cadernos do Sertão**. Rio de Janeiro, Gráfica Minister, 2006.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Augusto Guzzo Revista Acadêmica**, São Paulo, n. 6, p. 14-18, mai/2003. Acesso em: 26 nov. 2020.

SCHAMA, Simon. A mata. In: **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 13-250.

SCHMIDT, Benito Bisso e AVELAR, Alexandre de Sá (org). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018

SCHIVINATTO, Iara Lis Franco e COSTA, Eduardo Augusto (org). **Cultura Visual e História** [recurso eletrônico]. São Paulo: Alameda, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, out. 2014, p. 391-431.

SILVA, Expedito Sebastião. **Retirada?** Juazeiro do Norte: 16 p. Lira Nordestina, 1976.

SILVA, Amanda Teixeira da Silva. (Org.) **Novas Histórias do Cariri**. Coleção Novas Histórias do Cariri – Vol.1. Curitiba: CRV, 2019.

SILVA, Amanda Teixeira da. "A fisionomia da pedra": um olhar sobre a escultura de Agostinho Balmes Odísio. **Revista Espacialidades** [online]. v. 8, n. 1, 2015.

SILVA, Sônia Maria de Meneses. Uma história ensinada para Homer Simpson: negacionismos e os usos abusivos do passado em tempos de pós-verdade. **Revista História Hoje**. v.8, n.15, 2019, p. 66-88.

SIMIÃO, Cícero Aurelisnor Matias. **Resistência, rota de fuga e refúgio**: o Cariri cearense na ditadura militar. Juazeiro do Norte: BSG, Bureau de Serviços Gráficos, 2019.

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

SOUZA, Alice Costa. Biblioteca Warburg: uma "Coleção de Problemas" e Memória. Arquivo Maaravi: **Revista digital de estudos judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 9, n. 16, maio 2015.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23, n. 45, 2003, p. 11-36.

_____. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In CARDOSO, Ciro F.S & VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 243-262.

TEMOTEO, Jurandir. **Anos de Chumbo**: o movimento Político/Estudantil e a Ditadura Militar no Crato. A Província Editora, 2013, p. 243-261.

_____. Jurandir Gonçalves. **A xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da cultura popular do Carir**i. João Pessoa: A Província Edições, 2002.

VIANNA, Arievaldo. **Leandro Gomes de Barros**. O mestre da literatura de cordel vida e obra. Mossoró, Queima-Bucha, 2014.

VIEIRA, Daniela Martorano. Recordatórios – notas sobre memória e fotografia. **Revista Crítica Cultural**, v. 4, n. 2, ago./dez. 2009, p. 301-309.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76.** 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, p. 2616-2628, 2009. Acesso em: 18/10/2021. Site: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago.pdf.

Teses, Dissertações e Monografias:

ALCANTARA, Andreia de. **A persistência da Imagem, entre os ex-votos e as xilogravuras**: a constituição de uma tradição. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2018.

BARRADAS, Anésia Maria da Silva. **"Fábrica PIPMO"**: uma discussão sobre política de treinamento de mão de obra no período 1963-1982. 1986. 212f. Dissertação (Mestrado em Educação) – IESAE/FGV - Departamento de Administração de Sistemas Educacionais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1986.

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

BEZERRA, Sandra Nancy Ramos Freire. **Do Cariri para o mundo***:* a muselização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no Brasil (1955-1965). 2020. 294f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2020.

BOEIRA, Luciana Maciel. **Franklin Maxado e a xilogravura**: o artista contemporâneo e a matriz da cultura popular nordestina. 2008. 110f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia, 2008.

CABRAL, Geovanni Gomes. **Arte, História e Narrativa**: a trajetória do poeta José da Costa Leite. 2016. 266p. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, 2016.

CARVALHO, Alberto Rodrigues Câmara de. **Migrantes em Brasília**: os motivos, as dores e os sonhos numa perspectiva clínica. 2008. 144p. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura), Universidade de Brasília – UnB/DF.

DIAS, Carlos Rafael. **Encantamento e civilização**: construções discursivas de uma região (o Cariri cearense). 2019. 554f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2019.

DINIZ, Tereza Cândida Alves. **O teatro das imagens**: a migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968-1998). 2017. 169p. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Campina Grande -UFCG/PB.

FARIAS, José Airton de. **Pavilhão sete**: experiências dos militantes de esquerda armada nos cárceres cearenses (1971-79). 2018. 348f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2018.

FONTANINI, Khyara Gabrielly Mendes. **A imagem como fonte histórica**: importância, conceitos e possibilidades. 2018. 55f. Monografia (História), Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, 2018.

FREIRE, Rosângela Viera. **Tipografia São Francisco/Lira Nordestina***: Práticas culturais, discurso e memória*. 2012. 235f. Tese (Doutorado em Linguística), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2012.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)**, 2000. 529f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, universidades Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GOMES, Paulo Henrique de Oliveira. **A arte popular entre o real e o fantástico**: o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges. 2016. 127f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, 2016.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. **A arte do povo**: histórias da literatura de cordel 1900-1940. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2005.

HATA, Luli. **O cordel das feiras as galerias**. 1999. 215p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

IGLESIAS, Maria Lúcia Diaz. **Xilogravura Popular Brasileira**: Iconografia e Edição. 1992. 223p. Dissertação (Mestrado em Comunicações, Jornalismo e Editoração). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

MELO, Rosilene Alves de. **Imagens condensadas**: arte, memória e imaginação em Juazeiro do Norte. 2013. 213f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Marina Colli de. **Os Retirantes de Portinari**: crítica comentada sobre as obras da série pertencente ao MASP. 2018. 213 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Uberlândia, Belo Horizonte.

PAULA, Francisco Sebastiao de. **Uma trajetória da xilogravura no Ceará. 2014.** 510f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PEREIRA, Ricardo Antônio Barbosa. **Canudos**: tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho. 350f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

POTIER, Robson Willian. **Reunindo cordéis, colecionando memórias**: Juazeiro do Norte narrada pela Coleção Centenário – Literatura de Cordel (2011). 280f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, 2021.

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

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. **Xilogravuras secas**: o estudo de um meio de linguagem. 1993. 312f. Dissertação (Mestrado Instituto de Artes) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1993.

SILVA. Maria do Rosário da. **Histórias Escritas na Madeira**: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970. 2015. 254f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SOUSA, Francisca Natália de Oliveira. **Sobre xilos e esculturas**: Histórias entre o passado e o futuro. 2018. 65f. Monografia (Jornalismo) – Universidade Federal do Cariri, juazeiro do Norte, Ceará, 2018.

VARELA, Marcos Baptista. **A Xilogravura Expressionista no Brasil**. 1997. 144f. Dissertação (Mestre em História da Arte) - Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VERGNANO. Solange de Souza. **Um painel imagético da xilogravura no Brasil**. 2016. 181f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2016.

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

Catálogos:

BORGES, Francisca Neuma Fechine, RAMOS, Maria Jandira (Orgs.). **Catálogo de literatura de cordel**. João Pessoa: UFPB, Editora Universitária, 1998. 324p.

CARVALHO, Gilmar de. **Desenho gráfico popular**: catálogo de matrizes xilográficas de Juazeiro do Norte – Ceará. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2000. http://www.ieb.usp.br/publicacao/desenho-grafico-popular.

CARVALHO, Anna Christina Farias de. (Org.). **Catálogo de Clichês da Lira Nordestina**. Juazeiro do Norte, 2016. 147p.

CAMILO, Nadígila da Silva. (Org.). **Acervo de Cordel Leandro Gomes de Barros**: catálogo bibliográfico. João Pessoa: Fundação Casa José Américo, 2013. 226p.

CAVALCANTE, Vanessa; SANTOS, Estela; SANTOS, Larissa (Org.). **Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida**, Catálogo de Cordéis. Campina Grande, Editora SIB, 2017.

ESTRIGAS. Bilhete para Mariza – **Homenagem à Mariza**, Catálogo Bilhete para Mariza. Fortaleza: MAUC, 2006. Acesso em 03/06/2021.

FRANKLIN, Jeová. **Xilogravura popular na literatura de cordel**. Brasília, LGE Editora, 2007.

_____ . **100 anos de xilogravura na literatura de cordel**. A rica expressão da fantasia sertaneja. Brasília.

KUNZ, Martine. **Xilomariza**. Gravuras Mariza. Fortaleza: Estoril, Catálogo de exposição, 1º/10 ago. 1999.

José Stênio Silva Diniz. **Retrospectiva Gravada**. Fortaleza: Espaço Cultural Correios, 2009/2010. Catálogo de exposição, dezembro 2009 – jan. 2010.

Holzschnitte aus Brasilien. Alemanha: Catálogo de exposição, setembro/outubro 1990.
Stênio Diniz – Louis Karimai. *Holzschnitte und Grafiken*. Catálogo de exposição, fevereiro 1992.

Brasilien Gigant auf tönernen Füßen (Gigante com pés de barro). Alemanha: Catálogo de exposição, junho de 1988. Nuremberg, Alemanha.

Brasilien Drei künstler Aus Dem Nord – Osten (Brasil - Três artistas do Nordeste). Alemanha: Catálogo de exposição, maio de 1986. Sonntag, Alemanha.

Entrevistas:

BARROSO, Raimundo Oswald. *Entrevista*. Fortaleza, CE, 11 e 12 de maio de 2020. Concedida via e-mail a Tereza Cândida Alves Diniz.

BATISTA, Abraão Bezerra. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, CE, 28 de junho 2016. Concedida a Tereza Cândida Alves Diniz.

BATISTA, Abraão Bezerra. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, CE, 02 de janeiro de 2017. Concedida a Tereza Cândida Alves Diniz.

FILHO, José Rodrigues. *Entrevista*. PB, 05 de jun. de 2020. Concedida via WhatsApp a Tereza Cândida Alves Diniz.

JACOBS. Annemarie. *Entrevista*. Iffeldorf, Alemanha, 12 de mar. de 2021. Concedida por escrito e enviada por email a Tereza Cândida Alves Diniz.

SILVA, José Stênio da. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, CE, 05 de fev. de 2020. Concedida a Tereza Cândida Alves Diniz.

SILVA, José Stênio da. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, CE, 10 de fev. de 2020. Concedida a Tereza Cândida Alves Diniz.

SILVA, José Stênio da. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, CE, 13 de fev. de 2020. Concedida a Tereza Cândida Alves Diniz.

SILVA, José Stênio da. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, CE, 16 de fev. de 2020. Concedida a Tereza Cândida Alves Diniz.

SILVA, José Stênio da. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, CE, 17 de set. de 2023. Concedida a Tereza Cândida Alves Diniz.

JÚNIOR, Jefferson Albuquerque. *Entrevista*. Vitória, ES, 28 de jan. de 2021. Concedida via WhatsApp a Tereza Cândida Alves Diniz.

SILVA, José Stênio Silva. *Entrevista*. Juazeiro do Norte, CE, 21 de jan. de 2009. Concedida a Rosilene Alves de Melo.

SILVA, Maria de Jesus da Silva. *Entrevista*. Brasília, DF, mar. de 1987. (Acervo do MIS/CE).

Minuta:
Minuta do Projeto Emigração – Bienal Internacional de São Paulo – 07 de mar. de 1977

Filmes:

Os Imaginários (1970) Documentário produzido para a série Condição Brasileira. Roteiro e Direção Geraldo Sarno. Produção: Saruê Filmes, Thomas Farkas. Fotografia: Afonso Beato, Lauro Escorel, Leonardo Bartucci. Montagem: Eduardo Escorel.

Documentário:

https://www.youtube.com/watch?v=ZZ4wLVLCXXk **-Dona Ciça do Barro Cru - Jefferson Albuquerque Jr (1979).**

Links

https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210564 84d38c9cfe41bf5923ff197bcd787740.pdf - **A Campanha das Diretas Já: narrativas e memórias** – Acesso em: 01/10/2023.

http://cariricult.blospot.com – **A Diferença entre FANTOCHE e uma MARIONETE** – Sílvia Mara - Acesso em 04 ago. 2023.

https://revistaartemisia.com/2020/09/04/monsueto-menezes-quando-a-influencia-e-maior-que-a-referencia/**- Monsueto Menezes**: quando a influência é maior que a referência -Acesso em 09 ago. 2023.

https://revistapb.com.br/cultura/thiago-de-mello-cantando-no-escuro/ - **Thiago de Mello**: cantando no escuro – Acesso em 09 ago. 2023.

https://www.brasildefato.com.br/2022/01/14/me-despeco-para-permanecer-morre-o-poeta-thiago-de-mello **"Me despeço para permanecer**": morre o poeta Thiago de Mello. Acesso em 09 ago. 2023.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Reforma_agr%C3%A1ria_no_Brasil **. Reforma Agrária no Brasil**. Acesso em: 01/10/2023.

https://mcsq.ca/a/public/mcsq/fichiers/202109/fredy-kunz-fr.pdf **- Frédy KUNZ** (1920-2000): Na linha dos excluídos – Acesso em: 31/07/2023.

<http:/diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/dom-fragoso-morre-na-paraíba-1.603612> **- Dom Fragoso morre na Paraíba** - Acesso em: 31/07/2023.

http://www.flaviopaiva.com.br/artigos/dona-cica-do-barro-cru-um-sucesso-longe-do-desejo-puro-jornal-o-povo-13101986/ **- Dona Ciça do Barro Cru – Um sucesso longe do desejo puro, jornalista Flávio Paiva** – Acesso em: 20/07/2023.

https://www18.fgv.br//cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/francisco-humberto-bezerra **- Verbete biográfico de Francisco Humberto Bezerra**. Acesso em 11/12/2022.

https://artebrasileiros.com.br/opiniao/coisas-da-historia/o-ai-5-e-a-pre-bienal-de-paris/ **- O AI-5 e a Pré-Bienal de Paris**. Acesso em: 22 out. 2023.

www.bienal.org.br **- 14ª Bienal de São Paulo**. Acesso em 05 mar. 2021.

www.bienal.org.br. **O boicote à Bienal de 69**. Acesso em 04 mar. 2021.

www.arquivo.bienal.org. br. **Exposições de Sulamita Mareines**. Acesso em 04 mar. 2021

https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao **- Abertos 50 anos da energia de Paulo Afonso**. Acesso em: 08 out. 2021.

https://memoriasdaditadura.org.br/reparacao-psiquica **- Reparação Psíquica** - Memórias da Ditadura – Acesso em: 06 out.2021.

www.ablc.com.br – **Cem anos de xilogravura na literatura de cordel** – ABLC – Acesso em 22 jun.2020.

www.brasilia.jor.br – **Relatório do Plano Piloto de Brasília** – Lúcio Costa – Acesso em 23 abril.2020.

www.bibliotecaatilaalmeida.uepb.edu.br **- Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida** – Acesso em 25 mai.2020.

www.basilio.fundaj.gov.br – Dila (José Soares da Silva) – Acesso em 25 mai.2020.

https://www.camara.leg.br – Anos 60 e 70: ditadura e bipartidarismo – Acesso em: 24 ago.2021.

http://www.cartacampinas.com.br – Negacionismo é um movimento organizado para espalhar desinformação – Acesso em 28 abril.2021.

www.cultura.pe.gov.br – Portal da Cultura – Acesso em 25 mai.2020.

https://www.vice.com - A história do hino ufanista do regime militar "Eu Te Amo Meu Brasil" – Thatiana Mazza - Acesso em 09 dez.2020.
https://www.jornalosemanario.com.br - **“Eu te amo, meu Brasil”** – Rubens de Souza - Acesso em 09 dez.2020.

https://cinemalatinoamericano.wordpress.com/historico-de-encontros/ - **Cinema da América Latina e vanguardas artísticas -** diálogos entre construção, expressão e espacialidade. Acesso em: 13 ago.2020.

www.revistas.usp.br – **Almanaques de cordel** – Acesso em 10 jun.2020.

Memórias do cordel. Manoel Caboclo e a Folhetaria Casa dos Horóscopos. http://memoriasdocordel.blogspot.com/2013/05/manoel-caboclo-e-folhetaria-casa-dos.html>. Acesso em: 10 jun. 2020.

http://marcohaurelio.blogspot.com/2014/03 **A-xilogravura-popular-na-literatura** - Acesso em 25/06/2018.

Memórias do Cordel. **Almanaque O Juízo do Ano**. http://memoriasdocordel.blogspot.com.br/2013/05/almanaque-o-juizo-do-ano.html&gt. Acesso em: 10 jun. 2020.

https://www.metropoles.com – **Um dia no decadente Hotel Nacional, que ícone de hospedagem no DF**. Acesso em: 19 jun.2020.

https://www.dicio.com.br/pantomima/ **Pantomima**. Acesso em: 01 ago.2023.

http://www.lentescangaceiras.blospot.com – **Pau-de-Arara**: a música. Acesso em: 28/09/2021.

http://www.lite.fe.unicamp.br/revista/vonsimson.html - **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento: o exemplo do Centro de Memória da Unicamp.** Acesso em: 06 jun. 2016.

http://www.memoriasdapoesiapopular.com.br - **Poeta José Bernardo da Silva** – Síntese biográfica. Acesso em: 27 jan. 2021.

https://www20.opovo.com.br/app/revistas/social - **Adauto Bezerra**: um olhar para a história. Acesso em 06 jun. 2020.

https://www.galeriaestação.com.br - Vídeo da **Exposição Nino**. Acesso em 23 jan. 2023.

https://www.facebook.com/415651605295540/posts/1171740889686604/- **Juazeiro de Antigamente - Incêndio de grande porte em Juazeiro do Norte**. Acesso em 26 jan.2023.

https://www.camara.leg.br/deputados/133908/biografia - **Biografia do Deputado Mauro Sampaio**. Acesso em 08/02/2023.

LANDMANN, Oscar P. Apresentação. In: **XIV Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p.1, 1977. Disponível em http://www.bienal.org.br/exposicoes/14bienal. Acesso em 05 mar. 2021.

CANDIDO Portinari. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10686/candido-portinari. Acesso em: 09 de ago.2021.

http://www.chicobuarque.com.br - **Discografia**. Acesso em 03 mar. 2021.

MARTUCCI, Elena. **Um caminho de liberdade**. PDF – Free Download - Docplayer.com.br – 6824212. Acessado em 04 jun. 2019.

https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/seca-so-parou-de-matar-nos-anos-70. Acesso em 01 jul. 2021.

http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf - **Artesanato e arte popular**: duas faces de uma mesma moeda? Texto preparado, em primeira versão sob o título "Engenho e arte", para o Programa Um Salto para o Futuro, da TVE do Rio de Janeiro. Acesso em 04 fev. 2021. LIMA, Ricardo Gomes.

http://blog.opovo.com.br/blog doeliomar/adauto-bezerra-anuncia-frente-de-oposicao-contra-psdb-de-juazeiro-do-norte - **Blog do Eliomar** (3/10/07). Acesso em: 17 jul. 2009; *Estado de S. Paulo* (27/4/76, 19/11/82, 10/8, 17/8 e 14/9/86, 25 e 30/5/90); *Globo* (26/10/86, 1/6/90); *Jornal do Brasil* (16/5/74, 7/3/76, 16 e 22/2/78, 5/4/83, 31/5/90); MIN. GUERRA. *Almanaque* (1967); NÉRI, S. *16; Perfil* (1975, 1980); TRIB. SUP. ELEIT. *Dados* (6).

Jornais:

Jornal Tribuna do Cariri, publicado em Juazeiro do Norte, estado do Ceará, em 04/07/1971.

Jornal Folha de Juazeiro, publicado em Juazeiro do Norte, estado do Ceará, em 31 05/1972.

Jornal O Povo, publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 09/12/1973.

Jornal Tribuna do Ceará, publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 31/03/1975.

Jornal Folha de Juazeiro, publicado em Juazeiro do Norte, estado do Ceará, em 15 a 30/04/1976.

Jornal Folha de Juazeiro, publicado em Juazeiro do Norte, estado do Ceará, de 1º a 15 de junho de 1976.

Jornal *Unitário*, publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 25 de julho de 1976.

Jornal Diário de Pernambuco, publicado em Recife, estado do Pernambuco - 04/05/1978.

Jornal O Povo, publicado em Fortaleza, estado do Ceará – 09/07/1981.

Jornal O Povo, publicado em Fortaleza, estado do Ceará – 23/07/1983.

Jornal do Cariri, publicado em Juazeiro do Norte, estado do Ceará - 26/01/2003

Jornal O Semanário, publicado em Porto Feliz, estado de São Paulo – 15/02/2020

Jornal da USP, publicado em São Paulo, em 25/09 a 01/10/2006 ano XXII nº 778. Matéria: A indigna, o juvenil de Renina katz. Roberto C. G. Castro. www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp778/pag1011.htm. Acesso em: 11/0/2021.