



COPRECIS
CONGRESSO NACIONAL DE
PRÁTICAS EDUCATIVAS

A XILOGRAVURA DO MESTRE NOZA: IDENTIDADES TECIDAS NA MADEIRA

Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra

Universidade Regional do Cariri

sandra.nancy@urca.br

RESUMO. O estudo em tela traz uma reflexão sobre a xilogravura enquanto meio de construção e difusão de identidades. Utiliza como fonte a produção xilográfica do Mestre Noza disponibilizada no site do MAUC, cotejada com estudos já realizados na área. A temática insere-se no âmbito da História Cultural e leva em consideração os conceitos de *Representação* e *Cultura visual*. Assinala a interferência de agentes na criação xilográfica e, ao mesmo tempo, revela que apesar disso as imagens materializadas estão permeadas pela cultura visual que atravessa o universo do xilógrafo. Remete para um conjunto de indagações pouco exploradas na produção historiográfica da região do Cariri.

Palavras Chave: Representação; Cultura Visual; Identidades

(83) 3322.3222

contato@coprecis.com.br

www.coprecis.com.br



Introdução

O presente texto “A xilogravura do Mestre Noza¹: Identidades tecidas na Madeira” traz um breve recorte dos estudos iniciados para o Doutorado em História na Universidade Federal Fluminense². As fontes utilizadas compõem a coleção de xilogravuras do acervo do Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará – O MAUC - em Fortaleza, disponibilizadas no Site da Instituição³. A escolha de Noza deve-se ao fato de sua produção ser bastante representativa não apenas como patrimônio cultural do Juazeiro do Norte, mas também do Estado do Ceará.

Mestre Noza, como era conhecido, foi o primeiro xilógrafo a ter o seu trabalho transformado em arte por interferência de um agente cultural. Dito de outra forma, aquilo que produzia e que anteriormente apenas acompanhava folhetos de cordel figurando como ilustrações nas capas, passou a ter autonomia e possibilidade de tornar-se independente. Num contexto histórico no qual estava anunciada a morte da edição de folhetos⁴, um novo formato de criação xilográfica desponta e as xilogravuras passaram a ser apresentadas por meio de álbuns temáticos com verdadeiras narrativas acerca do universo simbólico não somente daquela sociedade, mas, da memória universal. Nessa nova etapa do ofício de Noza as peças produzidas passaram a receber assinatura e foram afastadas do circuito popular para cumprir uma nova função estética, como também mercadológica, chegando a participar de exposições na Europa e, conseqüentemente, ganhando espaço dentro do museu. Isso posto, vale indagar: é possível perceber elementos identitários que repousam sobre o Cariri na coleção do Mestre Noza? Quais são estes elementos e o que apresentam?

É oportuno considerar, portanto, que tal corpus xilográfico é constitutivo de uma trama de disputa pela memória, tendo em vista que o mesmo passou pela triagem do artista Sérvulo

¹ A coleção de xilogravura produzida pelo artista está disponibilizada no Site do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Perfaz um total de 50 imagens. Em nosso estudo, não serão analisadas individualmente, mas, em seu conjunto a partir de grupos temáticos, complementadas com informações advindas das pesquisas já realizadas sobre esta produção xilográfica do Cariri. Inocêncio da Costa Nick (ou Medeiros, de acordo com o atestado de óbito, de 1983), chega a Juazeiro depois de mais de 600 quilômetros de romaria, de acordo com depoimento dado às autoras de *O Reinado da Lua* (Sílvia Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte), livro sobre escultores populares nordestinos, publicado em 1980 pela Editora Salamandra (RJ), depois reeditado. (CARVALHO 2014, p.30)

² O objeto de investigação se propõe a analisar as *Tramas das Identidades Cariris construídas nas narrativas dos xilógrafos de Juazeiro do Norte na década de 60*.

³ <http://www.mauc.ufc.br/acervo/xilo/indexxilo.htm>

⁴CARVALHO, 1998, p. 203.



Esmeraldo⁵, agente cultural influente, que, além de encomendar trabalhos xilográficos ao mestre Noza, também sugeriu temas a serem materializados. Sendo assim, julga-se necessário fazer um rápido delineamento sobre a trajetória da xilogravura até chegar ao Museu de Arte do Ceará.

A xilogravura no Ceará

Técnica milenar chinesa, segundo Cascudo⁶ espalhada pela Europa quinhentista e introduzida em 1808 no Brasil por meio da implantação da imprensa Régia, os registros encontrados sobre sua chegada ao Ceará, conforme Carvalho⁷, especificamente na região do Cariri, são verificados nas ilustrações do jornal “O Rebate” de 1909, órgão de publicidade e mobilização em favor da emancipação política de Juazeiro do Norte, num período em que ainda era um povoado ligado ao município do Crato.

Segundo Carvalho, na coleção de “O Rebate” é possível localizar as primeiras revelações da xilogravura na forma de charges políticas favoráveis à emancipação que se efetivaria em 1911. Aí também se encontram poemas e folhetos do importante poeta popular Leandro Gomes de Barros, provável ponto de partida para produção da literatura oral que mais tarde, na década de vinte, se desenvolveria naquele lugar.

Carvalho⁸ ainda destaca que a propagação da xilogravura pelo Nordeste deve-se a relevância de outro personagem, José Bernardo da Silva, natural de Alagoas, que chegou à Juazeiro do Norte atraído pela fé no Padre Cicero, passando a residir e trabalhar como vendedor ambulante. Tornou-se editor dos livretos de cordel e pela necessidade editorial das ilustrações para capas, tendo em vista a dificuldade na obtenção de clichês em metal que vinham de outras localidades como Recife ou Fortaleza, encomendou xilogravuras aos artesãos da região.

O ano de 1949, ainda de acordo com Carvalho, foi o grande momento da xilogravura, ocasião em que José Bernardo ao adquirir títulos da folhetaria de João Martins de Athayde em Recife, recebeu muitas capas gastas na matriz de metal, o que possibilitou a substituição por aquela produzida na madeira pelos artesãos locais, sobretudo, em função da agilidade do

⁵ Um importante artista plástico cearense de todos os tempos. Nasceu em Crato a 27 de fevereiro de 1929. Cortou xilogravuras, viajou para São Paulo e viveu em Paris por mais de 20 anos, voltando ao Ceará nos anos 1980. (CARVALHO, 2014,p.40)

⁶ CASCUDO, 2002, p. 752.

⁷ CARVALHO, 2011, p. 23.

⁸ Idem, 2011, p. 23-24.



processo editorial. Dessa forma, as xilogravuras nas capas dos cordéis começaram a substituir os clichês.

Os novos títulos ganharam novas capas ilustradas por xilogravuras, maior agilidade em função das demandas do mercado. Assim a técnica atingiu sua maturidade e ápice, com a tradução visual de um relato, recorrendo aos elementos mais fortes que permitissem uma leitura do folheto ou do romance a partir da ilustração. (CARVALHO, 2011, p. 25)

Os livretos de cordel por meio da xilogravura iam ganhando ilustrações dos acontecimentos cotidianos e dos fatos ocorridos no momento, como também das ‘*estórias*’ criadas com as personagens mais difundidas do ideário popular, elementos que atraíam as populações do Norte e Nordeste para essa modalidade de poesia⁹.

Na década de 1960 um novo rumo para xilogravura produzida na região do Cariri abrolhou, quando um grupo de agentes, emissários da Universidade do Ceará liderados pelo então reitor Antônio Martins Filho, aproveitando o momento em que o cordel ‘entrava em crise’, promoveu uma recolha dos tacos e cópias de xilogravuras produzidas em Juazeiro do Norte. Esse material fora adquirido com a finalidade de compor o acervo do Museu de Arte da universidade inaugurado em junho de 1961, espaço que atualmente detém um dos maiores acervos, no Brasil, dessa modalidade artística.

Além dessa recolha outra ação fora promovida a fim de agenciar esse segmento artístico: a encomenda de álbuns aos gravadores da região tendo como principais objetivos mantê-los produzindo no intuito de assegurar a sua entrada no mercado da arte.

Mestre Noza foi o precursor da novidade, aquele a concretizar esse tipo de trabalho desvinculado do cordel com o álbum “Via Sacra”, que seria publicado em Paris pelo editor Robert Morel.

Além do Mestre Noza, outros xilógrafos aderiram à iniciativa, aceitando encomendas e sugestões de temas por parte de agentes culturais, produzindo álbuns que marcaram o surgimento da xilogravura artística na região. Esses álbuns, em sua maioria, são a materialização de pensamentos e de sentimentos, trazem narrativas referentes aos costumes locais, às lendas, à religiosidade e muitos outros elementos da cultura dita “popular”.

⁹ CASCUDO, 2002, p. 752.



Num texto de apresentação de um catálogo recente a respeito da coleção de xilogravuras de Juazeiro no acervo do MAUC, informa o ex-reitor da UFC, o prof. Jesualdo P. Farias que a ideia de instalação e organização desse espaço deve-se ao primeiro reitor da Universidade do Ceará, Antônio Martins filho, natural do Crato¹⁰. Observa-se, por parte do autor, certa personificação, valorização e centralização na figura de Martins Filho nesse empreendimento. Logo em seguida, menciona também os emissários que visitaram a região no início dos anos 1960 com apoio da Universidade do Ceará no intento de adquirir e encomendar trabalhos aos gravadores. Foram eles: Lívio Xavier Jr., Floriano Teixeira e Sérvulo Esmeraldo.

Ainda segundo Jesualdo Pereira, foi por meio da interferência desses personagens que a xilogravura, outrora anônima, relegada somente à condição de ilustração para as capas dos folhetos, novenas, benditos e rótulos de manufatura da região, deixou de ser artesanato para se tornar arte, ganhando autoria e possibilidade de ser identificada, catalogada e arquivada com zelo pelo MAUC.

A xilogravura do Mestre Noza

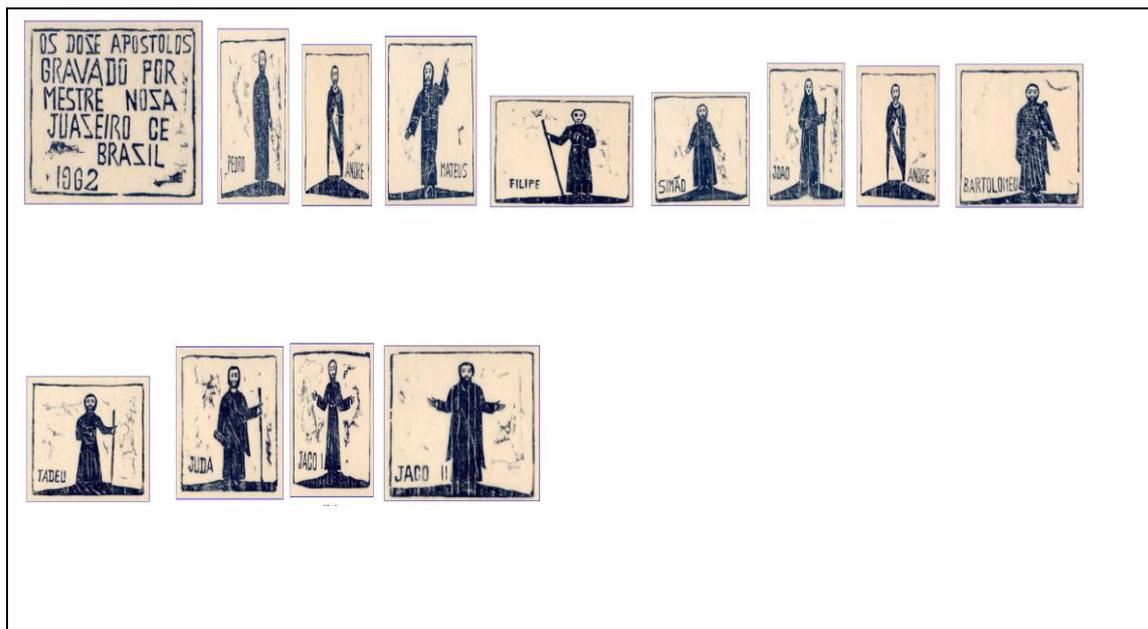
Além da “*Via Sacra*”, Noza gravou na madeira outros álbuns: “*Os doze apóstolos*”, “*A vida de Lanpião*” (sic) e um carimbo, coleções que constituem o acervo do MAUC.

1. A via Sacra

¹⁰ Importante município que integra a região do Cariri cearense



2. Os doze Apóstolos



3. A Vida de Lanpião (sic)



4. Carimbo



Diante dessa profusão de imagens, convém retomar algumas indagações: quais os elementos identitários sobre o Cariri e o que essas representações apresentam? Nesse sentido, se faz necessário lançar mão de noções que ajudem a pensar tais questões partindo do entendimento de que a xilogravura é uma forma de ver e, ao mesmo tempo, representar visualmente o que se vê. Produzir imagens implica num saber fazer, bem como na materialização daquilo que se vê. Estudá-la, portanto,



nos impulsiona a ir ao encontro dos sujeitos que a produziram, trazendo-os para dentro do processo com o propósito de captar a sua experiência social e, concomitantemente, dar-nos conta de que os grupos de imagens que constituem os álbuns compõem narrativas, que as imagens possuem uma rede social distinta associada ao agente que as diligenciou e que as mesmas tiveram um motivo para serem criadas.

Chartier, no campo da História Cultural, oferece elementos para analisar melhor as questões propostas ao definir que esta “[...] tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler [...]” (1990:17), como se estabelece pelo modo de investigação, pelos mecanismos sociais de classificação através dos quais as fontes são produzidas.

As imagens xilográficas, como outras fontes históricas não tradicionais, são fundamentais para a redefinição dos campos da História da Cultura. É certo que as imagens afloraram na história da humanidade muito antes do advento da escrita. Representam importantes registros de percepção do mundo, do tempo e da produção sobre si mesmas. Por um extenso período foram consideradas meras ilustrações, desprovidas de qualquer tipo de valor documental, já que a história exigia e se valia, unicamente, de textos escritos para ser desenvolvida e aprimorada. Felizmente, a partir do século XIX tornou-se possível vislumbrar várias possibilidades de trabalho com fontes visuais.

Segundo Fustel de Coulanges “[...] onde o homem passou e deixou marcas de sua vida e inteligência aí está a história. Qualquer tipo de marca”.¹¹ Esse pensamento, por assim dizer, sintetiza uma mudança de paradigma já naquele momento. Mesmo com a generalização e ampliação do conceito de documento, a aceitação da imagem para a construção da história só veio ocorrer efetivamente nos idos de 1929, por iniciativa dos fundadores dos Annales.

Verifica-se nesse sentido, que a dilatação do conceito de documento postulado beneficiou os registros visuais, passando estes a ser reconhecidos pelos historiadores de forma mais corrente e concreta nos anos 1960, estendendo-se até os dias atuais quando a imagem passou a ser incluída no elenco de fontes dignas conforme afirma Knauss:

[...] Desprezar as imagens como fontes da História pode conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante, e mais antigo do que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da

¹¹ LE GOFF, apud CARDOSO e MAUAD in: CARDOS e VAINFAS, 199, p.401.



experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida¹².

A perspectiva apresentada reconhece dimensões de experiência social nas imagens, posto que as mesmas apresentam e, de forma simultânea, também representam. Nessa perspectiva o conceito de *representação* converteu-se numa das balizas do nosso estudo, uma vez que se entende que as representações sempre estão a serviço de alguma coisa, associadas a uma extensão de produção de sentido, e de poder. Representação constitui a forma como são internalizadas pelos sujeitos determinadas visões de mundo, a maneira como estes a expressam e criam mecanismos identitários para serem reconhecidos.

Para Chartier¹³, na interação entre cultura e poder existe a noção de *apropriação*, categoria definidora do consumo cultural como operação de produção, que embora não fabricando nenhum objeto assinala a sua presença partindo das maneiras de utilização dos produtos que são impostos. Todavia, este conceito, em conjunto com *representação* e *prática*, constitui uma noção fundamental que no âmbito da História Cultural busca compreender as práticas que constroem o mundo como representação.

Nessa direção e seguindo a trilha da lógica da produção dos registros visuais xilográficos encomendados ao Mestre Noza e que atualmente constituem o acervo do MAUC, propõe-se um olhar sobre a memória, do ponto de vista da criação tanto do museu como do seu acervo, ou seja, percorrer rapidamente a trama da disputa pela memória traçada pelo grupo social ao qual pertenciam os agentes que estiveram à frente da produção desses registros, dessas representações.

Identifica-se entre os agentes comprometidos com a organização e criação do museu alguns artistas importantes e a figura bastante personificada e referenciada em textos, o reitor da UFC Martins Filho, homem influente em diversos segmentos. O artista plástico Sérvulo Esmeraldo é parte desse grupo. Pode-se dizer que ambos eram possuidores de um capital simbólico que os permitiu consolidar os objetivos que abraçaram, por serem naturais da região do Cariri, do município do Crato e herdeiros culturais das tradições que ensejavam que fossem preservadas.

Nesse horizonte teórico no qual que se estabelecem as representações verifica-se que há um campo de disputas, cujos desafios são expressos em termos de poder e de dominação,

¹² KNAUSS, 2006:98-99.

¹³ Apud BARROS, 2005, p. 87, 88.



capazes de produzir inúmeras apropriações de acordo com os interesses sociais, levando-nos a pensar que nas apropriações em si encontra-se a própria construção de identidades.

No entendimento de Chartier¹⁴

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguns discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade às custas de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.

Considera-se, por conseguinte, que as condutas e posturas devem ser compreendidas nos seus vários aspectos, tanto das instâncias oficiais de produção cultural, quanto das instituições diversas. O Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará se insere como um espaço oficial de produção cultural e, na mesma medida, o acervo xilográfico que compõe a sala da Cultura Popular, são necessários à reflexão das práticas formadoras de conteúdo da vida social.

Quando se questiona acerca do que essas representações apresentam e ao tomar como referência a primeira encomenda feita ao Mestre Noza, “a Via Sacra”, é possível vislumbrar que a temática proposta pelo agente evoca um tema atrelado ao catolicismo e a devoção à Paixão de Cristo, denotando uma aproximação do artista xilógrafo ou da sua comunidade com estes elementos. Sérvulo Esmeraldo, em entrevista sobre xilogravura para o Jornal O Povo em setembro de 1962 antecipa uma das estações da via Sacra que seria levada para França e demonstra seu pensamento sobre esse ponto:

A gravura popular encontrou na *meca do Padre Cicero* um terreno propício ao seu desenvolvimento, tendo sido gravadas ali as melhores peças no gênero e por isso consideradas fundamentais da gravura popular brasileira. O que chamo de terreno propício é a vocação daquele povo para a arte em sua forma rudimentar e mais original, fato que só encontro explicação no fenômeno migratório determinado pelo culto à personalidade do famoso sacerdote cariense [...] *a terra mística* deu vazas, de começo, a esse temperamento artístico.¹⁵

¹⁴ CHARTIER, 1990, p. 17.

¹⁵ CARVALHO, 2014, p. 95.



É perceptível a intenção de apresentar ao público um viés de misticismo e da presença forte de uma religiosidade em Juazeiro do Norte. A sua encomenda poderia ter tratado de outra temática, mas ele preferiu algo que pudesse acentuar esse aspecto naquele lugar.

O próprio Mestre Noza se insere nesse contexto: foi um escultor e xilógrafo pernambucano¹⁶ que chegou à região em 1912 atraído pela influência dos milagres realizados pelo padre Cicero. Em 1918 deu início aos seus trabalhos artísticos com a madeira¹⁷ tornando-se bastante conhecido como artista popular por meio do entalhe da escultura de santos e, sobretudo, por ter sido o pioneiro na formatação da imagem do sacerdote.

Em 1962 Sérvulo Esmeraldo, conforme Carvalho¹⁸, retornando da França à região lhe encomendou o *primeiro álbum*. Para a encomenda apresentou ao xilógrafo uma série de gravuras com representações da Via Sacra para que, com base nelas, fossem recriadas na madeira, xilogravuras. O resultado final do trabalho de releitura atendeu às expectativas do agente cultural que resolveu levá-las para a França e lançá-las em Paris em 1965.

Essa interferência rendeu o reconhecimento para os trabalhos do Mestre Noza como artista, possibilitando a sua participação em diversas exposições além de ter o seu trabalho patrimonializado, e museificado. Estimulado pelo resultado exitoso dessa primeira encomenda, Noza ocupou-se dos outros temas já bastante conhecidos e ao gosto do público que iria consumir. É importante salientar que as proposições executadas já nasciam com o desígnio de serem apresentadas para um público determinado e devidamente treinado para o consumo de arte. Nessa conjuntura, “[...] O formato de álbum tinha o papel de disciplinar a produção popular, o que facilitava sua assimilação pelo mercado de arte. Havia também uma padronização do tamanho, uma serialização, melhoria do acabamento, capa. O popular ganhava uma embalagem atraente”¹⁹.

Apesar da criação de Noza ter recebido interferência externa através de sugestões temáticas, deixa transparecer sua trajetória pessoal: ele vê a imagem apresentada pelo agente, mas, cria outro repertório pessoal no qual apresenta sua experiência estética e sensível com a madeira dando lume ao mundo que vive. A realidade apresentada aos seus olhos difere

¹⁶ Noza. O jovem Inocência da costa Nick (ou Medeiros, de acordo com o atestado de óbito, de 1983), chega a Juazeiro depois de mais de 600 quilômetros de romaria, de acordo com depoimento dado às autoras de O Reinado da Lua (Sílvia Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte), livro sobre escultores populares nordestinos, publicado em 1980 pela Editora Salamandra (RJ), depois reeditado. (CARVALHO, 2014, p.30)

¹⁷ Idem 2014, p. 32.

¹⁸ CARVALHO, 2011, P, 94-95.

¹⁹ CARVALHO, 2011, p. 27.



daquela demonstrada pelo agente. Noza compõe traços visuais constituídos de contenção de detalhes usados como recursos estéticos, o que o faz alcançar de modo genial o próprio estilo.

A representação da Via Sacra, por exemplo, apesar de se fazer presente em diversas igrejas, sua representação difere radicalmente do que está apresentado em termos de mobilização de sentido. O xilógrafo é, nesse caso, um mediador, e a sua mediação se opera como uma forma de traduzir o mundo por meio do trabalho artístico.

Na outra coleção de sua autoria, “Os 12 Apóstolos”, constituída por 13 gravuras de formatos variáveis, a sua mediação traz personagens que no contexto da narrativa bíblica não faziam parte do grupo de seguidores de Cristo, são eles: Jacó I e Jacó II, o que já sinaliza que o mestre apresenta uma representação de religiosidades diferentes, revelando que o mundo e a cultura visual à qual pertence é possuidora de um repertório no qual ele nutre uma dada produção materializando o universo em que está inserido. Segundo Hernández a arte, os objetos e os meios da cultura visual oferecem provisões para que os sujeitos arquitetem sua relação- representação com os objetos materiais ou, melhor dizendo, a cultura visual colabora para que os indivíduos atentem para as representações sobre si mesmos, o mundo e sobre seus modos de pensar-se.

A importância da cultura visual é mediar o processo de como olhamos e como nos olhamos, e contribuir para produção de mundos, isto é, para que os seres humanos saibam muito mais do que experimentaram pessoalmente, e para que sua experiência dos objetos e dos fenômenos que constituem a realidade seja por meio desses objetos mediacionais que denominamos como artísticos.²⁰

Em contraposição ao tema da religiosidade presente nos dois álbuns apresentados, Noza também produz ‘A vida de Lanpião’ Virgulino Ferreira (sic)²¹, álbum constituído por 21 gravuras representando momentos da vida do cangaceiro desde a infância, até a morte. A temática já foi bastante explorada na literatura de cordel, no entanto, possuía para com o artista uma afinidade com a sua vida pessoal, pois, segundo ele tivera um contato amigável com aquele, tendo sido convidado para constituir o bando que não tivera coragem de seguir²². De acordo com Carvalho as imagens neste álbum estão

²⁰ HERNÁNDEZ, 2000, p.52.

²¹ CARVALHO, 2011, p. 95.

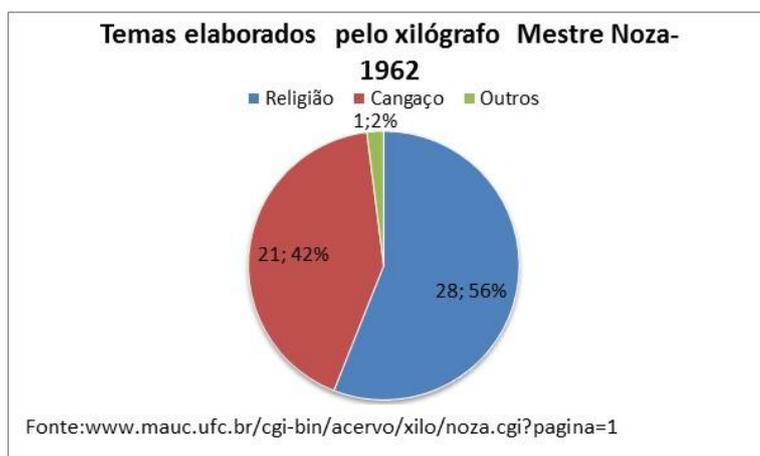
²² CARVALHO 2011, p. 92-93.



Impregnadas por esse olhar essencial, que é o que Noza tinha de mais representativo. Nada é excessivo. [...] Noza interferiu nas cenas que reconstituem, livre e poeticamente, a vida do cangaceiro, colocou legendas que funcionam como elementos caligráficos e soltou a figura do fundo. Em todas as pranchas as marcas do gênio e o eco longínquo do encontro de Inocência com o bando, com direito a uma cerveja alemã²³.

Tomando para análise o grupo de imagens apresentadas, é possível verificar, à primeira vista, que a produção faz alusão especificamente à religiosidade e o Cangaço, restando apenas a imagem de um carimbo que traz seu nome.

O gráfico abaixo possibilita a visibilidade da dimensão quantitativa acerca dessa leitura temática inicial:



Os percentuais apresentados são muito significativos a respeito dos temas abordados, assuntos que, dentro de um museu, noutro contexto, suscitam diversas questões, capazes de conduzir ao entendimento de que essas imagens representam elementos identitários.

Elegendo como referência os dados construídos e cotejados com a fala de Sérvulo Esmeraldo para o Jornal O Povo em 1962, o que se apresenta demonstra uma clara intenção de cristalização de uma imagem identitária para o Cariri como lugar de religiosidade como também de cangaço.

Conclusão

²³ Idem 2011, p. 95.



Diante do exposto acredita-se que a reflexão trazida até aqui pode ser melhor compreendida quando comparada com os estudos desenvolvidos por Albuquerque JR. sobre “A Invenção do Nordeste e outras artes”. Nele a região do Nordeste figura como uma produção imagético-discursiva, gestada historicamente, desenhada por meio de formas e jogos sutis poucas vezes percebidos, mas, possíveis de ser lidos nos enunciados discursivos e estrategicamente agenciados. Muniz aponta para a construção do Nordeste traçada por intelectuais tradicionalistas e artistas. Para ele, esses grupos “[...] vão apoiar a visibilidade e a dizibilidade regional no trabalho com a memória²⁴, afirmando que a “História, em seu caráter disruptivo, é apagada e, em seu lugar, é pensada uma identidade regional a-histórica, feita de estereótipos imagéticos e enunciativos de caráter moral”.²⁵ Afirma, ainda, que “[...] a ênfase na memória por parte dos tradicionalistas nasce dessa vontade de prolongar o passado para o presente e, quem sabe, fazer dele também o futuro”.²⁶

O autor também abaliza os temas regionais instituídos:²⁷

O chamado romance de trinta institui como temas regionais [...] o beatismo contraposto ao cangaço; o coronelismo com seu complemento: o jagunço e a seca com a epopeia da retirada. Esses temas, presentes na literatura popular, nas cantorias e desafios, no discurso político das oligarquias, foram agenciados por essa produção literária, tomando-os como manifestações que revelariam a essência regional

Apesar de incipiente nossa pesquisa é possível presumir nas imagens do Mestre Noza elaboradas por meio de interferência, a proposição dessas construções imagéticas apresentadas e representadas: **28,56%** concebem temas religiosos, elementos emblemáticos que remetem ao catolicismo popular presente nas romarias de Juazeiro do Norte em torno da figura do Padre Cícero. O outro grupo temático que totaliza **21,42%** das imagens dá lume ao estereótipo da valentia do homem do campo por meio do Cangaço, no álbum ‘A vida de Lampião’ Virgulino Ferreira.

Sendo assim, os temas regionais propostos para os álbuns xilográficos pertencentes ao acervo do Mauc, de certa forma cristalizam uma imagem sobre a região do Cariri e constroem

²⁴ ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 93.

²⁵ Idem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ ALBUQUERQUE JR 2011, p. 137.



uma dada visibilidade. Evocam um tempo histórico em que prevaleceu uma sociedade rural, na qual a mitologia do masculino é encarnada na figura do cangaceiro e nas relações sociais de violência, como também uma sociedade sacralizada, onde a presença da religiosidade penitencial é marcante.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 Ed. São Paulo: Cortez, 2011

_____. **A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920 – 1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da História**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004

CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro, Elsevier, 1997.

CARVALHO, Gilmar de. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 2014

_____. **Madeira Matriz**. São Paulo: Annablume, 1998

_____. **Xilogravura doze escritos na madeira**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011

CASCUDO, Luis da Câmara, **Dicionário do Folclore Brasileiro**- 11 ed. São Paulo: Global, 2002

CHARTIER, Roger. **A beira da falésia**. A História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002

_____. **A História Cultural, entre práticas e representações**. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro, Bertrand, Brasil, 1990.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O templo e o fórum: Reflexões sobre museus, Antropologia e cultura**. In: BOMENY, Helena B. et al. **A Invenção do Patrimônio**. Rio de Janeiro: Iphan, 1995

HERNANDEZ, Fernando. **Cultura Visual, Mudança educativa e Projeto de Trabalho: Tradução: Jussara H. Rodrigues**. Porto Alegre, 2000.

KNAUSS, Paulo. **ArtCultura**. Uberlândia, v.8, n.12, p.97-115, jan-jun, 2006

_____. **Aproximações disciplinares: história, arte e imagem**. Anos 90. Porto Alegre, v.15, n.28, dez.2008.



LE GOFF, **História e memória**. 5 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem**: fotografia e História interfaces. Rio de Janeiro: Tempo. Vol. 1, n° 2, 1996, p. 74-98.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de Meneses In: **O Imaginário e o poético nas ciências sociais**. José de Souza Martins, Cornélia Eckert, Silvia Caiuby Novaes (orgs). Bauru, SP: Edusc, 2005.

_____. **Fontes visuais, cultura visual, história visual**: Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, vol. 23, n° 45, julho de 2003.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História a problemática dos lugares**. Tradução Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos em História do Departamento de História da PUC-SP, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy, SANTOS, Nádia Maria W. ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, Imagens e práticas sociais**: percursos em História Cultural. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008.

_____. **Em busca de uma outra história**: Imaginando o Imaginário. IN Revista Brasileira de História. São Paulo, v.15, n° 29 p. 9-27, 1995.

_____. **História & História Cultural**. 2 ed. 1. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

QUEIROZ, Jeová Franklin de. **A xilogravura nordestina**. Brasília: Coleção Cartilha da Cultura popular 2. Produção artesanal, 2002.

SITE CONSULTADO

<http://www.mauc.ufc.br/acervo/xilo/indexxilo.htm>