

Um santo popular, a arte contemporânea e a crítica das dicotomias estruturantes

Cristina Antonioevna Dunaeva
Universidade de Brasília

Proponho, a partir de situações específicas de uso artístico da imagem de um líder religioso e santo popular Padre Cícero – com dois propósitos diversos em contextos social e histórico compartilhados, pensar as conexões entre a arte e a ritualidade. Para a interpretação das obras usarei a teoria da performatividade ritual elaborada por Victor Turner em 1969 e a teoria do agenciamento dos objetos artísticos proposta por Alfred Gell em 1996.

Palavras-chave: performatividade; arte e antropologia; religiosidade.

I propose, from specific situations of artistic use of the image of a religious leader and popular saint, with two different purposes in social contexts and shared history, think about the connections between art and ritualism. For the interpretation of the works I use the theory of performativity ritual elaborated by Victor Turner in 1969 and the theory of agency of art objects proposed by Alfred Gell in 1996.

Keywords: performativity; art and anthropology; religiousness.

As obras que apresento neste texto foram produzidas no Ceará, numa região denominada Cariri que situa-se no sul do estado, é a região do entorno da Chapada do Araripe, um dos locais no Brasil com a maior incidência de pinturas rupestres, pouco documentadas e insuficientemente pesquisadas até o momento presente. O Cariri cearense, região do sertão nordestino, passou por um processo de colonização tardia, a partir dos meados do século XVIII. Desenvolveu-se aí um dos últimos capítulos da resistência indígena ao extermínio colonial conhecida como Guerra dos Bárbaros. A macrorregião deve seu nome a uma das tribos mais numerosas outrora habitantes da Chapada do Araripe, os Kariri, povos denominados Tapuias, pertencentes ao tronco linguístico macro-jê. Outro marco histórico para o Cariri é a existência na década de 1930 do Caldeirão de Santa Cruz de Deserto, uma comunidade liderada pelo Beato José Lourenço e composta por milhares de devotos, pessoas humildes, fugidas da seca e da exploração dos coronéis. A comunidade do Caldeirão resistiu no meio do mais bravo sertão por anos, implementando formas de organização social revolucionárias e igualitárias e conseguindo se manter com a produção agrícola e pecuária, de pequena escala, entre 1926 e 1937, ano de seu massacre pelas forças militares dos governos estadual e federal. Foi o primeiro bombardeio aéreo no Brasil e os números das vítimas até os dias de hoje são um incógnito. Cariri é a terra natal do Patativa do Assaré, do Luiz Gonzaga e do Sérvulo Esmeraldo. Porém, a todos fatos históricos mencionados e relevantes para a compreensão do contexto específico deste local longínquo sobressai-se um: a memória de Padre Cícero Romão Batista que fundou a cidade Juazeiro do Norte, em 1911, esta, que se configura, hoje, num dos maiores centros de romaria do país devido a sua localização geográfica, o funcionamento do comércio voltado à presença periódica de milhares de devotos e à santificação de seu fundador.

Devido ao longo período de vivência no Cariri (CE) pude observar o uso da imagem do Padre Cícero, líder religioso e fundador de Juazeiro do Norte, em diversos contextos sociais. Com caráter de reverência e de obrigatoriedade, além das qualidades ritualísticas, devido a supostas capacidades milagrosas, a estátua do Padre Cícero é reproduzida em vários tamanhos e desde os materiais mais tradicionais, como madeira e barro, até os plásticos (miniaturas com luzes pisca-pisca vindas diretamente da China), postando-se às entradas de todas as instituições públicas e privadas, dos estabelecimentos comerciais e da grande parte das moradas da região. Sua estátua gigante reina em cima do morro do Horto e pode ser avistada das três maiores cidades da região – Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha. Ela também é o símbolo da região e da religiosidade popular.

A iconografia da imagem do Pe. Cícero comporta algumas variações e seus elementos essenciais consistem na representação da figura em pé com longa vestimenta abotoada típica que pode ser branca ou preta. O atributo mais frequente é uma longa bengala, na mão direita, ao lado ou à frente do corpo. Uma das imagens mais difundidas e interpretada como protótipo, é a do Mestre Noza que retratou Pe. Cícero ainda em sua vida: figura com testa larga e orelhas salientes, apoiando-se na bengala. O chapéu redondo de aba larga, na cabeça ou na mão esquerda, na frente do corpo, e o livro, embaixo do braço esquerdo, são outros atributos comuns.



Figura 1. Estátua de Padre Cícero no Horto de Juazeiro do Norte. Setembro de 2016.



Figura 2. Duas esculturas de madeira de Padre Cícero. Autoria das esculturas desconhecida. Autoria da fotografia desconhecida.

A variação notável é a pose com a cabeça levemente inclinada ao ombro direito. Em algumas ocasiões, a figura do Pe. Cícero aparece sentada. Devido à existência de registros fotográficos do Pe. Cícero, as imagens baseiam-se nestes.

Em obra de Orlando Pereira (1975 – 2013), Carol Landim (1986) e Jânio Tavares (1984), integrantes do grupo artístico Bando, a imagem do Padre Cícero, uma escultura branca de gesso, aparecia com as unhas e a boca pintadas de vermelho.

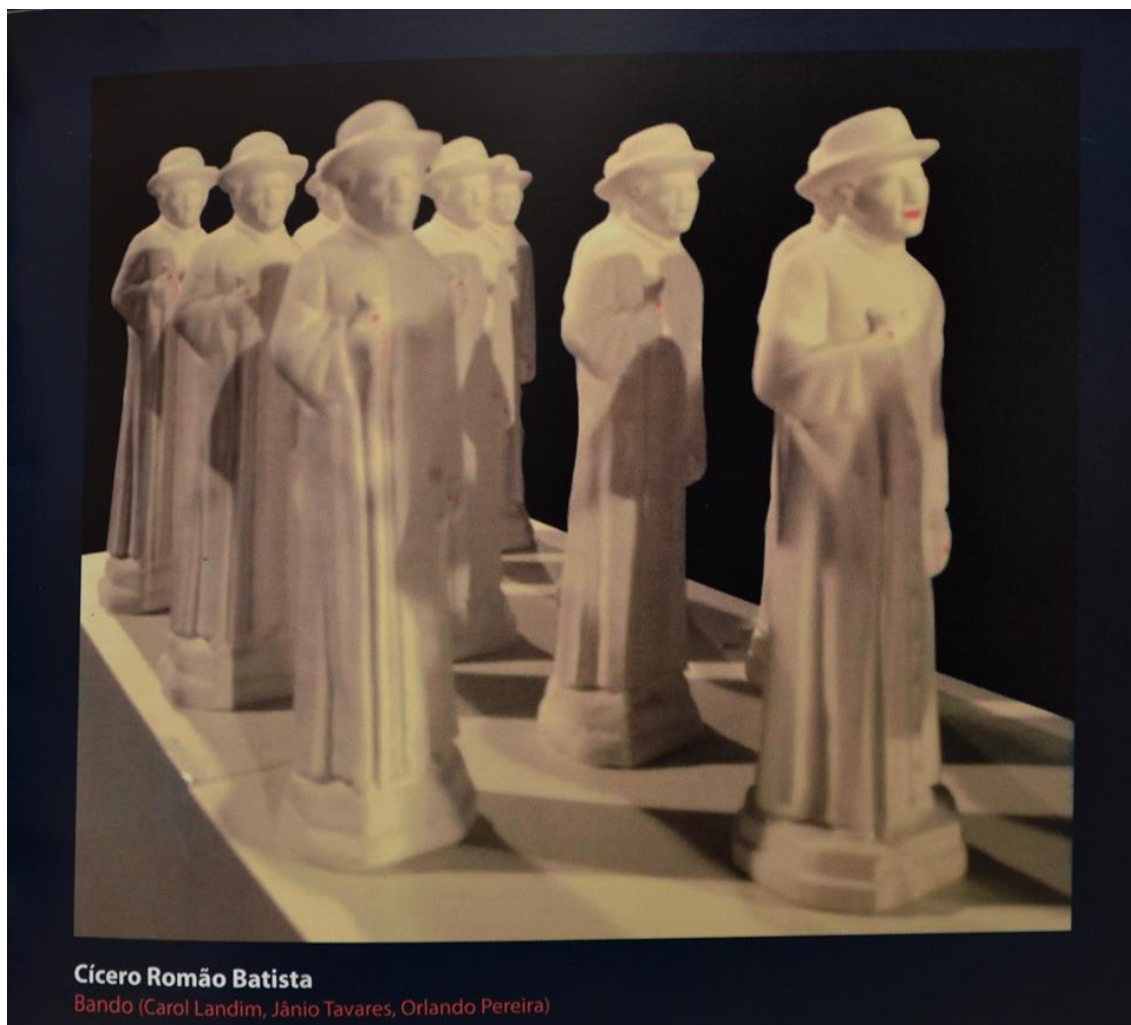


Figura 3. Coletivo Bando. Cícero Romão Batista. 2009. Reprodução da imagem contida no catálogo da Exposição Miradas.

A obra foi apresentada durante a exposição Miradas (2009, Juazeiro do Norte (CE)) numa estrutura espelhando os oratórios comuns na região. A imagem deveria sair às ruas, o andor levado pelos integrantes do grupo, numa reprodução das procissões religiosas. A exposição, organizada pelo movimento LGBTQTT da região, passou por uma reprovação maciça da população devido à exposição da figura do santo num formato diferente. O uso da imagem de um dos líderes da religião católica no Brasil e o mais venerado na região, do Padim Cícero, foi percebida pelo público como “afronta”, como “alusão direta à suposta homossexualidade do santo popular”, como “falta de respeito com seguidores de seu culto”, como “falta de moral e de ética”. Organizadores da

exposição apontaram o uso da imagem em si, como de um objeto de comercialização, ou, simplesmente, como um objeto – modificado com intuito de sensibilizar as pessoas às causas das assim chamadas minorias sexuais, e sem referência direta à figura histórica do Padre Cícero. A igreja católica ameaçou os organizadores da exposição com processo jurídico e a obra não transitou pelos espaços externos à exposição, contrariamente a ideia original¹. Posteriormente, foi retirada do ambiente expositivo.

Na obra, além de confrontação de opinião pública desfavorável às minorias sexuais, evidencia-se a ideia de usar um “santo popular” para “proteção” e “benção” daqueles que simbolicamente representaria; pois o santo milagreiro estenderia seus poderes a toda a comunidade de oradores, independentemente de seus estatutos sociais. Aqui, um objeto sem as conotações estéticas (figura de gesso de Padre Cícero produzida industrialmente) - porém um objeto ritualístico usado para proteger os ambientes ou as pessoas dos males mais diversos - foi transformado, através de uma intervenção precisa, em uma obra de arte agregando valor estético e poético ao objeto (não tão comum). Mas a modificação do objeto também resulta em seu agenciamento (GELL 1998, 1999; MÜLLER 2010) gerando rupturas e continuidades, simultaneamente, pois justamente o reconhecimento social da estátua do Pe. Cícero desencadeia a reflexão e a transformação almejadas. O uso do objeto reconhecido em práticas rituais cotidianas, no Cariri, numa situação inédita provoca o estado liminar (TURNER 1974) ampliando a *communitas* (Ibidem), ou gerando uma *communitas* ampliada. O interessante é que o agente provocando o estado liminar, neste caso (e devido à proibição da ação performática prevista – a saída do andor para as ruas), é um objeto, fato ao qual aplica-se perfeitamente o pensamento sobre a capacidade relacional dos objetos de Gell.

Em seu ensaio famoso “A rede de Vogel: as armadilhas como obras de arte, e as obras de arte como armadilhas” Alfred Gell aponta para a deficiência interpretativa da filosofia e da teoria da arte dos objetos que, devido às epistemologias eurocêntricas e colonialistas, encontram-se em oposição dicotômica às obras da arte reconhecidas como tais (ou seja, objetos agrupados sob os rótulos artesanato e arte popular (OLIVEIRA 2013), por exemplo).

Ao acompanhar a produção de escultores em madeira no Centro Cultural Mestre Noza, em Juazeiro do Norte, Cariri, deparei-me com a pertinência da reflexão de Gell e apresento, em seguida, uma possibilidade de aplicabilidade de sua teoria interpretativa a este caso específico. O Centro Cultural deve seu nome e sua origem ao Mestre Noza, Inocêncio Medeiros da Costa (1897 – 1983), escultor e xilógrafo, que foi autor da primeira imagem esculpida de Pe. Cícero, ainda durante a vida deste. Os escultores do Centro Cultural, elaboram estatuetas em madeira, geralmente imburana, devido às características específicas deste material e sua acessibilidade até recentemente. As esculturas variam de tamanho, desde quinze centímetros até um metro ou um pouco mais de altura, e são expostas no galpão e no pátio do Centro Cultural, sendo comercializadas aos visitantes pelos próprios artistas. As representações mais

¹ Padre Cícero gay? https://www.youtube.com/watch?v=YNwT4_kS9Gg
Acesso em 6 de Novembro de 2016.

comuns retratam personagens históricos da região, como Luiz Gonzaga ou Lampião, e grande parte da produção é voltada à reprodução das imagens do Pe. Cícero. As esculturas passam por um acabamento que varia dependendo de preferências de cada artista, somente verniz, ou verniz e tinta colorida. Os escultores recebem percentagens de venda e uma parte dos valores é destinada à manutenção do espaço e à administração. Os nomes dos artistas encontram-se riscados na base das esculturas. Percebi que a rotatividade de escultores é bastante alta, raramente sendo possível encontrar um mesmo artista no espaço nos momentos temporais diferentes. A rotatividade alta deve-se à precariedade das condições de trabalho e à baixa comercialização de obras (produção manual competindo com a produção industrial de mesmas figuras, com materiais diferentes).



Figura 4. Escultores no Centro Cultural Mestre Noza. Setembro de 2016. Fotografia de Márcio Feitosa.

Escultores reproduzindo a mesma imagem do Pe. Cícero, suas obras sendo minimamente diferenciadas umas das outras. Como interpretá-las?

Notei que as esculturas criadas neste Centro são descritas, em discursos dos agentes das instituições artísticas, com o uso dos conceitos "artesanato" e/ou "cultura popular", questionando seu pertencimento ao campo de arte, alegando seu caráter comercial e repetitivo de um mesmo modelo. Ou seja, a intencionalidade estética aparece como exclusiva nestas abordagens. No entanto, a valoração estética dos objetos é condicionada tanto pela tradição epistemológica, centrada em análise de objetos inseridos em circuitos institucionais ou herdeiros de uma tradição específica, quanto pelos próprios agentes institucionais. Confrontei tais discursos com a abordagem sugerida por Alfred Gell, chamando a atenção à *eficácia ritual* dos objetos artísticos e aos seus agenciamento e performatividade, considerando as especificidades sócio-

culturais de sua produção e circulação. A repetição do mesmo modelo de escultura de Pe. Cícero por artistas distintos interpreta-se, então, como uso de um cânone estético necessário para a eficiência ritualística deste objeto, situação compartilhada por inúmeras e reconhecidas obras de arte religiosa.



Figura 5. Escultor Beto dando os retoques finais numa escultura de Padre Cícero. Fotografia de Márcio Feitosa.

No Brasil a teoria de agenciamento de objetos artísticos de Gell é requisitada com resultados muito interessantes. Destaco aqui os trabalhos das pesquisadoras Els Lagrou e Regina Müller, a primeira interpretando a arte dos povos indígenas e a segunda os rituais indígenas em suas conexões com as obras de arte contemporânea. Verificarei se os procedimentos teóricos e metodológicos similares poderiam auxiliar na interpretação das esculturas de Pe. Cícero feitas no Centro Cultural Mestre Noza. Lagrou aponta dois problemas centrais para a discussão sobre as dicotomias inerentes à teoria e à história da arte eurocêntricas - "a tradicional distinção entre arte e artefato e o papel da inovação na produção selecionada como 'artística'" (LAGROU 2010, p. 1). Os objetos que não se encaixam nestas definições, que não são únicos ou que não são facilmente distinguíveis de artefatos, devido ao modo de sua produção ou à personalidade de quem os produz, acabam levados às margens do campo artístico. Como proceder então para interpretar a arte das sociedades não ocidentais ou das sociedades não ocidentalizadas, ou não inteiramente urbanizadas e aculturadas? Cabem a esta interpretação as teorias estéticas sobre o belo, sobre a fruição, sobre a autonomia produzidas num contexto histórico, geográfico e cultural muito específico, apesar de suas pretensões universalistas? Notadamente, não, as teorias estéticas elaboradas na Europa e desenvolvidas em contextos ocidentalizados revelam-se ineficientes. Gell propõe, a partir de sua análise das teorias interpretativa e institucional de Arthur Danto, ir além da discussão em torno das diferenciações entre a arte/ objeto

artístico e o artefato. Ele defende que tanto as obras de arte no contexto europeu, ou da arte contemporânea, conceitual, quanto os objetos específicos produzidos com determinados fins em outros contextos socioculturais desempenham papéis peculiares passíveis de uma interpretação relacional. Ou seja, todos estes objetos, as obras de arte, religiosa ou leiga, institucionalizada ou não, contemporânea ou moderna, ou renascentista, ou medieval; ou, por outro lado as estatuetas de Pe. Cícero rústicas, ou tecelagens indígenas, ou máscaras africanas participam, fazem parte de redes de relações que se estabelecem por meio destes objetos e graças a eles entre vários agentes sociais – autores, produtores, apreciadores, devotos, e, também, espaços museológicos, feiras, cultos etc. São objetos diferentes dos comuns, dotados de várias intencionalidades e que não podem ser reduzidos somente à intencionalidade estética. Lagrou afirma que, em relação à forma dos objetos artísticos, a sua aparente simplicidade e repetitividade (aquilo que as teorias eurocêntricas nomeariam de ausência de criatividade), exige-se “a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva; o sentido e efeito de imagens e artefatos mudam conforme o contexto em que estes se inserem” (LAGROU 2010, p. 13). A pesquisadora constata que “a ‘eficácia da arte’ reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo à sua maneira e surte efeitos” (LAGROU 2010, p. 13, 14).

Gell argumenta que a instrumentalidade de um objeto não necessariamente entraria em conflito com suas qualidades artísticas, exemplificando a indistinção entre os instrumentos e objetos de apreciação/ ou agenciados de forma específica em grande número de sociedades históricas e contemporâneas. Gell propõe a superação da clássica oposição entre arte e artefato, ou arte e artesanato no caso que analiso, “introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação” (LAGROU 2010, p. 17).

Concluo minha análise com mais uma citação admirável da Els Lagrou²:

Não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela feita para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Como afirmam os piaroa (Venezuela), todos estes itens, de pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (a'kwa) do seu produtor, além de terem capacidades agentivas próprias: são belos porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem.

A capacidade agentiva das estatuetas do Pe. Cícero esculpidas no Centro Mestre Noza é diretamente relacionada à repetição da forma, à alusão aos protótipos, necessários à preservação e à perpetuação da função ritual.

² LAGROU 2010, p. 17.



Figura 6. José Everaldo Ferreira da Silva. Padre Cícero. 2016. Fotografia de Márcio Feitosa.

Referências Bibliográficas

GELL, Alfred. *A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001. ("Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps". *Journal of material Culture*. 1/1:15-38, 1996).

_____, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____, *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press, 1999.

LAGROU, Els. *Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas*. IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html> , acesso em: 07/09/2016.

MÜLLER, Regina Polo. "As artes indígenas e a arte contemporânea". Em: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 7-18, mai. 2010. Disponível online:

<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12046/9430>, acesso em: 07/09/2016.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes. *O popular no museu: seleção, circulação e suas imagens*. In: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013, Natal. Anais do 27º Simpósio Nacional de História. São Paulo: Anpuh, 2013. p. 1-10.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.