

O “SEGREDO NA MULTIPLICAÇÃO DOS PÃES E DOS PEIXES”: IMAGEM DE RESISTÊNCIA NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Tereza Cândida Alves Diniz¹

RESUMO

A pluralidade cultural presente na contemporaneidade histórica exigiu a emergência de novas fontes documentais além das tradicionais fontes escritas. A xilogravura como fonte visual apresenta-se como um objeto dessas possibilidades cujas práticas trazem imbuídos em suas formas e técnicas a chancela de representações simbólicas e culturais desses fazer histórico. O presente artigo busca a partir de uma xilogravura do artista Stênio Diniz, natural de Juazeiro do Norte/CE, demonstrar como essas representações são ao mesmo tempo práticas do mundo cotidiano, mas podem conter indícios e sinais de resistências a esse mundo em si.

Palavras-chave: xilogravura, micro-história, Juazeiro do Norte/CE.

A XILOGRAVURA COMO FONTE HISTÓRICA



F1- “A multiplicação dos peixes”
Xilogravura de Stênio Diniz
Tamanho: 60,0 cm x 50,0 cm

“Onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas ou seus segredos... Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história” (Fustel de Coulanges)

Mesmo reconhecendo o documento textual como o principal material de produção humana para estudo da sociedade, Fustel de Coulanges em palestra na Universidade de Estrasburgo no ano de 1862, já sinalizava para futuras mudanças quanto às marcas e vestígios deixados pelo homem. Essa ideia passa a tornar-se uma concretude com a publicação da revista *“Annales d’histoire économique et sociale”* (1929) ao instigarem o alargamento e ampliação da noção de fontes documentais.

O fato é que de toda diversidade de fontes históricas sejam elas escritas ou visuais as imagens, artefatos mais antigos da produção humana, passam a serem consideradas a partir

¹ Mestranda em História – Universidade Federal de Campina Grande, UFCG/PB – Bolsista da: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES.

da década de 1970 as novas “vedetes” da historiografia. A analogia das imagens como “vedetes”, proposta pelo historiador Eduardo Paiva (2015), sugere a aparição de uma novidade que traz consigo a responsabilidade de trazer novos desafios para a pesquisa histórica.

As imagens como objetos fabricados trazem o tom das representações que externalizam sinais de uma sociedade permeada por tensões, conflitos e pelepas; são, portanto, suportes imbuídos de tradições culturais que instigam o olhar atento do historiador que as analisa.

A historiadora Ana Maria Mauad² ao fazer um balanço conceitual sobre as perspectivas e usos de imagens sinaliza para duas questões importantes pensadas pelo antropólogo Ulpiano Meneses e pelo historiador Paulo Knauss no trato com imagens, quer sejam: pensar a imagem como artefato cultural com “biografia e universo próprio” e não tratá-las “como prova de algo que lhes antecede”. Ana Mauad afirma que:

Ao tomarem a imagem visual como fonte deve discutir seu estatuto epistemológico. Logo, a noção de fonte histórica há de ser problematizada à luz de uma crítica que a considere como suporte de práticas sociais superando a visão ingênua de que as fontes contêm o passado, revelando-se ao olhar do presente por sua própria existência. Toda fonte histórica é resultado de uma operação histórica, não fala por si só, é necessário que perguntas lhes sejam feitas. Esses questionamentos devem levar em conta a sua natureza de artefato e de objeto da cultura material, associados a uma função social e à sua trajetória pelos tempos sociais (MAUAD, 2016, p.37).

Nesse sentido, assim como os documentos escritos, as imagens “atuam como mediadoras entretempo e fazem diferença quando a experiência passada se torna objeto de estudo” (MAUAD, 2016, p.34), carregam fragmentos do passado que ao serem complementadas por imagens mentais, rotula e classifica atribuindo-lhe sentido e significado aquilo que se observam. Como produção humana as imagens vão além de “suportes sociais”, são condutoras de práticas culturais.

Nesse artigo, ao assumirem outras formas textuais perpassam os usos do papel e acampam nas gravuras em madeira reivindicando e definindo sua importância como fontes históricas. Embora representações, as imagens ao serem produzidas precisam ser decodificadas para compreensão das marcas de um tempo histórico presentes nos objetos.

É sobre uma dessas imagens, a xilogravura denominada “*o segredo da multiplicação dos pães e dos peixes*” do artista Stênio Diniz que essa pesquisa se detém e lança um olhar que se propõe exaustivo, embora reconhecendo as limitações impostas pelas concepções e formas de enxergar.

No prefácio do livro *O Fio e os Rastros*, o historiador Carlo Ginzburg nos chama a atenção para um mito narrado pelos gregos sobre o herói ateniense conhecido por Teseu. A história conta que Ariadne presenteia a Teseu um fio de lã para adentrar o labirinto e matar o Minotauro. No entanto, “dos rastros que Teseu deixou ao vagar pelo labirinto, o mito não fala” (GINZBURG, 2007, p.7).

Ao recuperar a narrativa acerca de Teseu, o historiador Carlo Guinzburg sinalizou para a importância de pensar o *fio* como relatos, ou seja, perceber a existência de diversas narrativas sobre um mesmo fato e os *rastros* como histórias verdades. Em outro momento, Ginzburg nos adverte para perceber que sinônimos como “contar”, “rastros”, “histórias”, “verdadeiras”, “falso”, são categorias que não podem ser pensadas como óbvias, mas seus sentidos trazem a ideia de tramas e artimanhas a serem investigadas.

² Ana Maria Mauad professora de Teoria da História da UFF tem desenvolvido um trabalho significativo no campo da análise de imagens fotográfica como documento histórico. Suas pesquisas apontam para a perspectiva de perceber o objeto visual como detentora de uma cultura própria.

IMAGENS INDICIOSAS – RASTROS E RESTOS NA XILOGRAVURA

Pensando a História Cultural na perspectiva de Carlo Ginzburg, esse artigo se interessa pelas micro histórias, mas também por questões macro que ao se articularem podem diminuir as distâncias existentes entre nós e nossos antepassados.

Em “*sinais: raízes de um paradigma indiciário*”, texto publicado no livro *Mito, Emblemas e Sinais*, Ginzburg demonstra a aplicabilidade do saber indiciário e aponta para a necessidade de desarticulá-lo do seu sentido *lato* gramatical. Essa ideia traz implícita a compreensão de distinguir entre a análise da materialidade da natureza (como o homem decifrava os rastros e pistas deixados por animais, natureza, homem) e a análise da cultura que embora complexa e diferenciada no tempo de cada sociedade não impede sua análise. Para o historiador “a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas - sinais, indícios - que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p.177).

Ao explicar a gênese do paradigma indiciário, Ginzburg aponta para evidências de sua existência ainda no final do século XIX com a publicação de artigos (1874-1976) de um anônimo russo conhecido por Ivan Lermolief, que posteriormente Ginzburg identificará como sendo o italiano historiador e crítico de arte Giovanni Morelli. Segundo Ginzburg, uma importante contribuição de Morelli³ reside na metodologia utilizada, ou seja, analisar as obras artísticas como a necessidade de “examinar os pormenores mais negligenciáveis” (GINZBURG, 1989, p.144). Em síntese, seu método consistia em distinguir nos detalhes (como orelhas, narizes, dedos...), a veracidade e autoria da obra pelas semelhanças e particularidade do seu criador.

Em Sigmund Freud encontramos um leitor das obras de Morelli. Freud teve acesso às obras de Morelli antes mesmo da descoberta da Psicanálise. Ginzburg ao analisar a obra de Freud nos dá algumas hipóteses da influência exercida por Morelli que poderiam ter afetado diretamente a Freud de maneira que o psicanalista cita-o em suas *Obras completas*. Além da minúcia e detalhes no “diagnóstico” de um paciente, Ginzburg sinaliza que “supôs-se que a tendência de Morelli para apagar, ocultando-a sob pseudônimos, sua personalidade de autor acabasse de certo modo por contagiar a Freud” (GINZBURG, 1989, p.147).

Nesse sentido Ginzburg ao seguir os rastros deixados por ambos (Morelli e Freud), e buscando identificar as confluências chega à conclusão que Morelli ao entender que o artista ligado a uma tradição cultural, ao criar sua obra, escapava dessa tradição e criava “traços puramente individuais, que lhe escapavam sem que ele se desse conta” (GINZBURG, 1989, p.140). Esse detalhe abriu um precedente, identificando que a atividade inconsciente presente no cerne da produção artística significou para Freud a essência dos elementos subtraídos ao comando da consciência.

O literato Conan Doyle, autor e criador do personagem de Sherlock Holmes, também fez parte da leitura Freudiana. Ginzburg afirma que a um paciente Freud falou do seu interesse pelas aventuras de Holmes, mas a um amigo, que associava sua psicanálise aos procedimentos e técnicas de Morelli.

Mas o que há em comum no emaranhado do cruzamento entre um historiador da arte, um psicanalista e um escritor? Ginzburg em sua análise conclui que Freud era médico, assim como Morelli e Doyle tinha se formado e exercido a medicina antes de se tornarem crítico de arte e escritor. E qual importância dessa conclusão para o historiador? Ginzburg sinaliza para o surgimento no final do século XIX (1870-80) de um paradigma indiciário baseado na semiótica, método que indiretamente já era exercido na (medicina) ao “diagnosticar as doenças inacessíveis à observância direta na base de sintomas superficiais, às

³ Assim como Ginzburg, dois estudiosos das obras de Morelli os historiadores da arte Wind e Castelnuovo asseveraram que as implicações do seu método contribuíram para a análise de micros detalhes e dos “gestos inconscientes” utilizados por artistas no processo da produção do objeto artístico.

vezes irrelevantes aos olhos do leigo” (GINZBURG, 1989, p.151). Assim como o médico analisa o caso de cada cliente, cabe ao historiador compreender que “o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural” (GINZBURG, 1989, p. 157).

Mas o que vem a ser o Paradigma Indiciário e qual sua importância para o conhecimento histórico? Ginzburg esclarece que:

Trata-se de formas de saber tendencialmente mudas (...) suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição (GINZBURG, 1989, p.179).

Nesse sentido é relevante afirmar a utilização do método nessa pesquisa por permitir o alargamento das fontes documentais. Além disto por permitir compreender que a produção do conhecimento histórico é possível e deve ser realizados também através dos usos de indícios, rastros, filtros e registros, fragmentos de um passado que nada mais são que documentos produzidos no tempo de cada sociedade.

APLICABILIDADE NA INVESTIGAÇÃO

Como metodologia nesta pesquisa será efetuada a análise da xilogravura *A multiplicação dos pães e dos peixes*, de autoria de Stênio Diniz, levando em consideração a alteridade da imagem em relação ao texto dialogando com a história oral como parte imprescindível para compreensão da construção desse artefato cultural produzido pelo artista. Nessa perspectiva Ginzburg nos traz a possibilidade da análise do objeto artístico através da ideia de “filtros e registros” para decifração de pistas, dois elementos importantes para crítica do objeto artístico.

A utilização de filtros na narrativa de Stênio Diniz, através da oralidade fez parte de uma estratégia para detectar indícios de resistência em confronto com a religiosidade descrita na xilogravura, e os registros para pensar como uma “linguagem” exterior se apresenta para compor sua narrativa.

Desta forma, assim como Ginzburg nos instiga a encontrar no labirinto os rastros da trajetória de Teseu, este artigo procura superar os obstáculos do percurso na pesquisa e traçar o caminho do processo da investigação histórica a fim de desvendar quais elementos existentes emergem na xilogravura, o que requer reconhecer três características importantes para a análise da imagem.

A primeira diz respeito à trajetória do artista que produziu a imagem, seu lugar social, suas escolhas, formas de pensar e interpretar o mundo a partir do tema presente na xilogravura. A segunda está relacionada à produção da imagem, suas dimensões e técnicas utilizadas, que diz respeito às formas. Por último, assim como a trajetória daquele fio de lã no labirinto de Teseu, encontrar indícios que sinalizam para outras categoriais de interpretação da xilogravura. Se existem *mitos, emblemas e sinais* no caminho a ser percorrido, essa é uma das intencionalidades da pesquisa, quer seja buscar nos indícios elementos existentes entre aquilo que se vê, ou seja, o visual e as representações das invisibilidades, ou seja, o visível na xilogravura “o segredo da multiplicação dos pães e dos peixes”.

Os dois primeiros elementos de análise da xilogravura apontam em direção a noção da história do objeto. Ao assegurar a necessidade do estudo da *biografia* da imagem, Mauad aponta para inclusão de um itinerário em que estejam implícitas:

as condições históricas de sua produção, os percalços de sua circulação, as formas como foi apropriada pelos diferentes circuitos sociais, os endereçamentos a que se destinou, os arquivos que visitou e a situação em que foi encontrada integram parte

importante da história da cultura visual das sociedades históricas (MAUAD, 2016, p. 46).

O terceiro momento, tão importante quanto os outros dois, traz uma característica peculiar na análise da imagem, que é a história na xilogravura. Esse atributo denota que no processo de investigação da cultura visual em consonância com a história oral, é possível perceber como objetos artísticos, ou como a xilogravura transita nos saberes revelando possibilidades de estudos históricos a partir de artefatos da cultura “popular”.

Portanto atribuir à xilogravura *status* de fonte histórica é uma das intenções das pesquisas que venho desenvolvendo há quatro anos. Nesse aspecto, a trajetória da xilogravura como documento/monumento aponta para uma abordagem do estudo da imagem no âmbito da história cultural.

DIMENSÃO E FORMAS EM STÊNIO DINIZ

Stênio Diniz nasceu em 1953 na cidade de Juazeiro do Norte, filho de José Diniz e Maria de Jesus. É neto de José Bernardo da Silva, proprietário da editora São Francisco que na década de 60 foi uma das tipografias mais significativas na produção de cordéis no Brasil. Sua inserção na editora do seu avô trouxe implícito o elemento da experiência com os primeiros tipógrafos e gravadores.

A historiadora Rosilene Melo, ao analisar a trajetória da Tipografia São Francisco, relata o cotidiano dos trabalhadores e da família na gráfica. Sobre Stênio Diniz a autora recupera depoimento do artista ao recordar que “aos seis anos adorava dormir no sobrado e, em pouco tempo, conseguiu permissão dos pais para morar com os avós e trabalhar na Tipografia” (MELO, 2010, p. 73). Desde cedo aprendeu a conviver com a sonoridade dos tipos trabalhando para responder a vasta demanda na produção de cordéis, isso fez com que em sua infância transitasse entre os primeiros gravadores e xilógrafos da tipografia como Mestre Noza (de quem Stênio Diniz herdou o primeiro taco), Damásio Paulo da Silva, João Pereira da Silva e Walderêdo Gonçalves.

As primeiras xilogravuras para capas de cordéis produzidas por Stênio Diniz na década de 1970 traziam formas e traços rudimentares, mas já apontavam em direção à maturidade através de linhas e curvas que personalizariam suas xilogravuras. Com o passar dos anos sua produção apresentou elementos de uma arte refinada e erudita, embora tenha presente nos objetos de corte uma técnica inventada pelo artista como, por exemplo, a utilização do bisturi cirúrgico que associado a outros instrumentos de corte da madeira tradicionais – como a goíva - fez surgir uma xilogravura como traços diferenciados.

No entanto, a arte de Stênio não pode ser analisada apenas do ponto de vista da técnica, embora seja notória que as mudanças técnicas alteram a forma, a produção e modifica o mercado alterando o consumo. Nesse sentido outro elemento se apresenta que é a “criação” onde aspectos como tradições, cultura, gosto, experiências vão estar presentes nesse processo.

Stênio Diniz é um colecionador de andanças. O artista percorreu os circuitos intelectuais das artes participando de diversas Bienais, exposições nacionais e internacionais no Brasil e no exterior, como no caso na Alemanha onde residiu por alguns anos e expôs seu primeiro trabalho na década de 1970.

A cidade de Juazeiro do Norte possui a predominância de uma religiosidade popular em torno do Padre Cícero primeiro prefeito da cidade e considerado líder religioso da Meca Nordestina⁴. Stênio já nasceu imerso nas crenças populares, mas também nos

⁴ Meca nordestina – Termo utilizado pelo Professor Gilmar de Carvalho sobre Juazeiro do Norte/CE, em referência a “invasões de romeiros” que visitam a cidade no período das romarias. Conhecedor e referência no e-ISSN: 2359-2796, v. 17, n. 1, 2016. XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB

entremeios de máquinas, entre poetas, cordelistas, escultores e xilógrafos onde parte do conhecimento e das tradições adquiridas aparece em suas obras. O outro Stênio que aparece imbricado no primeiro é justificado em certo sentido pelos circuitos intelectuais que frequentou, no contato com outras culturas e visualidades tornando-o um caso peculiar.

No cruzamento entre sua micro história como artista “popular” no interior cearense é possível afirmar que Stênio Diniz é agente e sujeito de uma circularidade cultural presente na dinâmica existente na circulação entre uma cultura popular e uma cultura erudita embora seja imprescindível assegurar que o contato com outras culturas, com articuladores culturais, suas viagens e suas leituras, não silenciaram sua cultura, pelo contrário avivaram suas interpretações adaptando-as as suas reais necessidades.

Deste modo, na xilogravura produzida por Stênio é possível perceber suas marcas mais visíveis através de temáticas como a religiosidade popular, seca, trabalho, mas também as inspirações e influências dos surrealistas como Van Gogh, Max Ernst e Salvador Dalí. Porém, para compreensão dos processos históricos presentes na sua obra faz-se necessário a decodificação da imagem e isso implica analisar como o artista ressignifica sua percepção de mundo no tempo, na temática e nas formas.

Assim sendo esse artigo busca analisar quais representações emerge na xilogravura *a multiplicação dos pães e dos peixes*, a partir de então compreender as formas discursivas, as apropriações e suas implicações dessas representações como formas de resistências.

STÊNIO E MENOCCHIO, APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

No livro *O queijo e os vermes*, Carlo Ginzburg delinea o percurso do moleiro Domenico Scandela ou precisamente Menocchio nascido no final do século XVI em 1584 num pequeno vilarejo Montereale na cidade de Friuli na Itália. Considerado “transgressor”, ou melhor, crítico de um sistema religioso que oprimia uma população pobre numa Europa que vivia a efervescência de uma contra reforma, ao construir uma cosmogonia⁵ própria acerca da formação do mundo, o moleiro percorre os corredores da inquisição, onde é levado e condenado pelo tribunal. Embora a fala de Menocchio parte do seu inquisidor, foi possível a Ginzburg através de filtros extrair a essência de sua fala.

Compreendo ser um trabalho ousado, mas visualizando uma possibilidade de assim como em *Menocchio* analisado por Ginzburg e tendo o cuidado de não cair no anacronismo, encontrar vestígios de ações coletivas ou pelo menos rastros que me façam entender algumas aproximações entre a narrativa do moleiro e a de Stênio. Um detalhe nessa pesquisa é que diferente de Menocchio, Stênio Diniz é trazido à cena pela construção de uma narrativa de si. Isso me levou a historicizar as semelhanças e distanciamentos do discurso em Stênio, bem como a produção da xilogravura como objeto de reflexão que legitima sua cosmologia. Nesse sentido a xilogravura emerge como importante fonte documental, não somente para refletir o que existe de macro no micro, mas apreender o objeto e pensar uma morfologia da xilogravura (com uma forma, aspecto e aparência) e sua representação.

A historiadora Ana Gonçalves Magalhães ao analisa o campo da história da arte afirma que a obra de Carlo Ginzburg faz um contraponto entre morfologia e história. A autora assegura que:

estudo da xilogravura em Juazeiro do Norte, Gilmar ganhou o Prêmio Silvio Romero de Cultura com o livro *Madeira Matriz*.

⁵ No conceito de Cosmogonia *cada povo tem seu mito fundador sobre a origem do mundo, cada cultura conta a sua história, suas lendas, seus mitos*. Nesse sentido as tradições religiosas, míticas ou mesmo científicos influenciam nossa percepção fomentando nossa explicação e visão de mundo.

Ele se dá conta de um aspecto muito importante da forma do objeto a ser estudado; ela não se resume à descrição de uma configuração, mas esta última constrói o modo como interpretamos o objeto em questão; ela nos apresenta algo talvez como um fato dado, imparcial, objetivo, porém, tal objeto não passa de um constructo social, político, histórico (MAGALHÃES, 2006, p. 32).

Nesse sentido é possível perceber que existe uma concordância entre morfologia e história e que no processo de produção da xilogravura há formas racionalizadas que, longe de entrarem na categoria de ingenuidade, demonstram pela ação os processos históricos existentes na xilogravura enquanto documento.

De início é preciso entender que a xilogravura de Stênio Diniz tem uma característica peculiar que é uma cosmogonia própria. Trata-se da ação do artista em criar uma gênese para suas imagens, mas também de recorrer às suas vivências como parte da explicação dessa gênese. Nesse sentido a imagem nasce no duplo, tem uma lógica - uma consciência racional, ao mesmo tempo em que transgrede e escapa para ressurgir com outra intencionalidade.

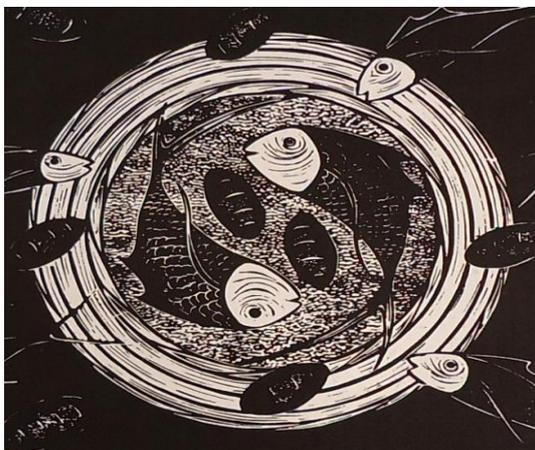
No primeiro momento Stênio narra o percurso da produção da xilogravura descrevendo o tema presente na imagem aproximando-a da narrativa bíblica. Em entrevista concedida para este trabalho, Stênio inicia sua primeira versão da descrição da imagem já sinalizando para deformações em relação ao texto original. Ao explicar a xilogravura o artista argumenta:

Pois bem, é esse trabalho é uma interpretação do chamado milagre da multiplicação dos pães e peixes que encontramos na Bíblia, no meu raciocínio muitas coisas na Bíblia precisam ser analisadas, no meu entender o milagre que se foi concebido, foi da seguinte maneira: que falaram para Jesus, não sei se foi o Pedro que falou para Jesus, ou João eu não sei, não lembro. Mas que ele disse, Jesus tem milhares de pessoas aqui e vieram de longe muitos sem alimento, sem alimento nenhum, sabe e como é que vai fazer para que essa população aí se alimente, porque vai muita gente vai passar fome. Aí no meu entender que Jesus mandou que o apóstolo se virasse, se virasse então como é que ele se virou e que eles devem ter combinado e ter raciocinado da seguinte maneira. Muitos ali pelo menos se tinham vamos dizer se tinha cinco mil pessoas pelo menos uns quinhentos ali andava prevenido eu acho que naquele tempo ninguém andava longa distância e que as pessoas que iam segui-lo que iam pra esses grandes sermão dele é não eram somente pessoas pobres eram também muitas pessoas ricas milionárias que tinha e que andava em provido de tudo, na minha imaginação, aí eu acho que a ordem a ideia que aconteceu entre Jesus e os discípulos foi, arrecada tudo que todos têm e coloca aqui na frente. Realmente aconteceu e ele falaram que eram 6 pães, 5 pães, 6 peixes, uma quantia muito irrisória pra mim em relação a quantidade de pessoas que tinha, então não era só meia dúzia esse meia dúzia é muito simbólico, ou seja não só deu meia dúzia de gato pingado, meia dúzia de gato pingado pode ser 100 um termo só deu meia dúzia de gatos pingados como se utiliza, aí eu acredito que pelo menos 10% daquelas pessoas que estavam no sermão levaram comida, o grande segredo foi, sobrou comida todos comeram porque tinham muitos que tinha excedente aí foi a base que eu fiz esse trabalho, o segredo da multiplicação dos pães e dos peixes é simples todos nós podemos fazer esse milagre, só basta juntar e dividir. (DINIZ, 2014).

A primeira característica presente no núcleo da xilogravura é a forma como o “milagre” é ressignificado e passa pelo crivo avaliativo do artista que altera a imagem/ texto e dar um novo significado ao “segredo da multiplicação dos pães e dos peixes”. Para Stênio não existe milagre, o que houve de fato foi a socialização e o repartir do alimento. Além de reafirmar a necessidade de uma reinterpretação da cena bíblica ele desconstrói o “aparente milagre”, humaniza a narrativa ao racionalizar a ideia de “juntar e dividir”, ou seja, o segredo está em “repartir”.

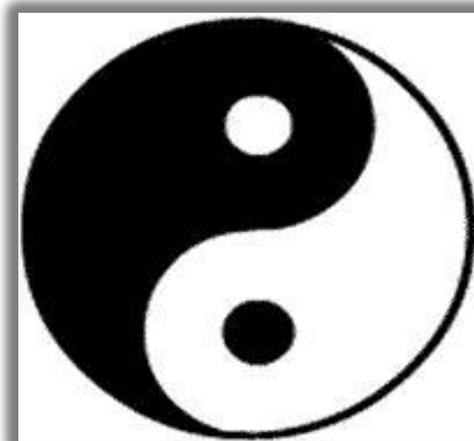
No segundo momento, o artista faz uma descrição visual da xilogravura. Tão importante quanto à descrição foi perceber os indícios de uma circularidade cultural presente

através de leituras, experiência e tradições adquiridas pelo artista que influenciaram diretamente na composição da xilogravura, cujo centro é representado por um prato com pães e peixes, mas que também traz indícios de outras formas de religiosidade como a que se apresenta na figura nº 3.



F2- Centro da xilogravura “A multiplicação dos peixes”

Xilogravura de Stênio Diniz



F3- Yin/Yang

Assim Stênio descreve o núcleo da sua imagem,

Essa parte central eu queria dar a ideia de um prato, é como que era um prato colocado central dois pães e dois peixes, e partir de uma composição meio Yin/Yang central, muitos peixes entrando e saindo então é sabendo que é um círculo infinito, juntou dividiu, juntou e dividiu então ele é infinito, não falta nunca. Os que vão saindo é os que já vão indo alimentar já está saindo do prato, os que vai, enquanto entra, sai, e não falta, entrou e saiu, fica um círculo infinito. (DINIZ, 2014)

O prato central a que Stênio se refere traz o símbolo da filosofia do Taoísmo conhecido por Yin e Yang. De origem chinesa, o Yin representa a escuridão pintada de preto e Yang a claridade, o branco uma energia luminosa e intensa. São cargas de energia opostas. Para os chineses o mundo é composto por essas duas forças opostas.

Stênio é enfático ao demonstrar pela imagem e narrativa a dinâmica existente quando o homem se predispõe a “repartir” e compartilhar as necessidades mais urgentes da sobrevivência humana, no caso o alimento. Na cena, os homens “encarnam” nos peixes, alimentam uns aos outros numa ação infinita. No entanto a imagem com formas cíclicas evidencia tonalidades mais escuras que se sobrepõe ao branco e compõe quase todo o centro da imagem. Essa afirmação revela como o artista rejeita e questiona os sistemas econômicos e religiosos em que vive. Nesse sentido as aproximações existentes entre Stênio e Menocchio começam por uma narrativa que burla a ordem ao mesmo tempo em que faz acontecer de outra forma.

A COSMOLOGIA⁶ DE STÊNIO DINIZ

⁶ Cosmologia – são narrativas escritas e tem um autor, são menos figurativas que as cosmogonias e mais conceituais, abstratas e sistemáticas. Como na abordagem científica, buscam desvendar metodicamente os princípios e as leis da natureza, que atuam desde sempre e sem interferências divinas (Espaço do conhecimento UFMG).

O terceiro momento da pesquisa buscou aprofundar a análise da xilogravura como fonte histórica levando em consideração o *visível*. Mauad chama de visível, “à esfera do poder e dos sistemas de controle, à ditadura do olho, ao/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade” (MAUAD, 2016, p. 43). Essa análise dialoga com a oralidade a fim de entender a gênese de uma cosmologia construída por Stênio.

A utilização do termo cosmologia em Stênio e não cosmogonia como é empregado em Mennochio foi possível devido perceber que em Stênio sua abordagem está relacionada à explicação do mundo a partir da atuação das “leis da natureza”, embora não descarte a utilização da imagem como mecanismo de explicação.

As temporalidades que separam o xilógrafo Stênio e o moleiro Mennochio são imprescindíveis para compreensão dos distanciamentos existentes entre ambos, no entanto essas distâncias diminuem nos entrecruzamentos das formas de lidar com seus medos, ansiedades e dores. Logo, são próprias da natureza humana as formas de resistências quer sejam conscientes ou inconscientes e nesse aspecto os homens no seu tempo histórico encontram mecanismos de expressar sua intranquilizações.

Essa afirmação demonstra como cada sujeito histórico a partir do seu lugar social e cultural situa sua comunicação. Ao estabelecer sua primeira versão da imagem, Stênio se apodera da linguagem e constrói seu próprio discurso, no caso de Mennochio sua fala é interdita e outro (inquisidor) fabrica sua fala. Segundo Ginzburg, ao *passar de boca em boca*, seu discurso sofre alteração e isso implicava numa distorção. Vejamos sua primeira explicação:

“Eu disse que segundo meu pensamento e crença tudo era um caos [...] e de todo aquele volume em movimento se formou uma massa, do mesmo modo como o queijo é feito do leite, e do qual surgem os vermes, e esses foram os anjos. A santíssima majestade quis que aquilo fosse Deus e os outros, anjos, e entre todos aqueles anjos estava Deus, ele também criado daquela massa, naquele mesmo momento...” (GINZBURG, 1987, p. 105/110).

Desta forma, assim como Mennochio construiu uma gênese imbricada ao seu cotidiano, Stênio produziu uma imagem que transcende o tema “*a multiplicação dos pães e dos peixes*” formulando uma xilogravura indiciosa cujas marcas religiosas se entrecruzam com leituras refinadas. De tal modo, Stênio esclarece sua interpretação:

Acho que a vida surgiu simultaneamente em todo planeta, então surgiram adôezinhos, é tanto que é altamente complexo que nenhum cientista consegue explicar direitinho pelo menos o surgimento do ser humano, tenta-se dizer que é uma descendência de macaco, mas eu acho que não macaco é macaco, gente é gente, a gente é quem sabe na mesma árvore genealógica então pode tá, isso eu não posso duvidar porque o macaco tem muita semelhança com o ser humano, raciocínio e tudo, então a gente é uma evolução, mas não que evoluiu do macaco, o próprio ser humano ele partiu com sua formação já humana, não é que o ser humano antigamente tinha rabo, e caiu o rabo, ele tinha é tanto que ele tinha o formatozinho, não, então eu acredito nessa coisa que é muito questionado hoje que chama o átomo de Deus, o Bóson, uma nomenclatura aí eu acredito na existência realmente desse átomo inteligente ele é o átomo da inteligência de coordenação da vida, o nome pode ser o átomo de Deus ou um átomo qualquer, e que eu inclusive tenho pesquisas e experiências que me constatarem que não é um átomo e sim uma molécula, um átomo central que tem, é ladeado por dois elementos distintos diferentes, entre prótons, nêutrons elétrons e tudo, então esses átomos são inteligentes e que não dá nem compreensão de vida assim, e o que nossos olhos vêm transmitem para eles dentro e eles começam a dar solução para qualquer problema que a gente tenha externo e tudo, então vamos dizer pode ser que o

ser humano os primeiros seres humanos, os primeiros, os primeiros, eu sei que só tinha quatro dedos em quatro mão, mas aí os vossos olhos tá olhando aqui, aí tá transmitindo pra parte interior pra onde trabalha esses átomos inteligentes, o bóson, o átomo de Deus e ele automaticamente já começa a dar solução pra mobilidade, pra tudo pra deixar a coisa perfeita, tem essa coisa, se é Deus se não é, mas tá ali a inteligência dentro de cada elemento vivo (Entrevista 24/05/2014).

A cosmologia de Stênio está alicerçada num conjunto de dados que apontam em direção a uma complexidade de representações. Diversos tipos de leitura, viagens internacionais, contato com outras culturas constituíram-se num emaranhado cultural, cujo resultado apresenta-se diretamente na produção de suas obras. Nesse sentido, ao produzir sua xilogravura, Stênio Diniz se apropria de dois elementos para explicar sua gênese do mundo. A primeira na apropriação de uma religião oriental cuja representação aparece no núcleo da xilogravura e no segundo momento a construção narrativa dessa gênese. O fato é que é possível tanto na imagem, quanto na narrativa encontrar indícios de formas de resistência da cultura subalterna e a circularidade cultural presente na sua xilogravura.

No entanto a narrativa é mais complexa por tomar a ciência como base pra sua explicação. Enquanto Menocchio explicou o mundo através da cultura do seu cotidiano de moleiro, Stênio Diniz serve-se de uma cosmologia para legitimar sua narrativa e validar sua xilogravura. Portanto, a xilogravura “*a multiplicação dos pães e dos peixes*” é uma representação de uma gênese do mundo feita a partir da circularidade cultural cujo sentido reflete sinais de insatisfação, resistência e transgressão.

BIBLIOGRAFIA

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “Verdadeiro, falso, fictício” In *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques, 1924. *História e memória*. 3ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Carlo Ginzburg e a História da Arte: o objeto artístico tomado como ponto de partida para a interpretação historiográfica**. In: XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006, São Paulo. Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p.28-34.

MAUAD, Ana Maria. **Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas**. Revista Maracanan. Rio de Janeiro, v.12, nº 14, pp. 33-48. 2016. Acesso: 10/05/2016.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do Verso: trajetórias da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

PAIVA, Eduardo Paiva. **História e imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

Entrevista:

José Stênio Diniz- Entrevista concedida a Tereza Cândida Alves Diniz em 24/05/2014.

Links: <http://www.espacodoconhecimento.org.br/>- UFMG. Acesso: 02/06/2016.