



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI-UFCA
INSTITUTO INTERDISCIPLINAR DE SOCIEDADE, CULTURA E ARTES(IISCA)
CURSO DE JORNALISMO

YAN VICTOR TAVARES DA SILVA

MATRIZ VIVA

JUAZEIRO DO NORTE - CE

2026

YAN VICTOR TAVARES DA SILVA

MATRIZ VIVA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na modalidade produto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Profº Dr. **Tiago Coutinho Parente**

JUAZEIRO DO NORTE - CE

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Cariri
Sistema de Bibliotecas

S586m Silva, Yan Victor Tavares da.

Matriz Viva / Yan Victor Tavares da Silva. – 2026.

46 f. : il. color. + 1 curta-metragem (Digital).

Monografia (Graduação em Jornalismo) – Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes, Curso de Jornalismo, Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, CE, 2026.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Coutinho Parente.

1. Jornalismo - Documentário. 2. Xilogravura - Juazeiro do Norte (CE). 3. Diniz, Stênio, 1953- (Mestre da Cultura). 4. Cultura popular - Ceará. 5. Processo criativo. I. Parente, Tiago Coutinho (Orient.). II. Universidade Federal do Cariri. III. Título.

CDD 070.18

Bibliotecário: João Bosco Dumont do Nascimento – CRB 3/1355

MATRIZ VIVA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
na modalidade produto apresentado ao
curso de Jornalismo da Universidade
Federal do Cariri (UFCA), como
requisito parcial para obtenção do título
de bacharel em Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **TIAGO COUTINHO PARENTE**
Data: 27/03/2026 17:29:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Tiago Coutinho Parente (Orientador)
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Documento assinado digitalmente
 **JOEDSON KELVIN FELIX DE OLIVEIRA**
Data: 27/03/2026 20:14:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. Joedson Kelvin Felix de Oliveira
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Documento assinado digitalmente
 **RICARDO RIGAUD SALMITO**
Data: 27/03/2026 18:06:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. Ricardo Rigaud Salmito
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

JUAZEIRO DO NORTE, 27 DE MARÇO DE 2026

AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim desta formação é também reconhecer os caminhos, os encontros e as permanências que me trouxeram até aqui. Este trabalho nasce do cinema, do jornalismo, da escuta e, principalmente, das pessoas que atravessaram esse percurso comigo.

À minha mãe, por estar presente desde o início. Por ouvir, acolher e assistir, tantas vezes, às diferentes versões deste documentário sentada comigo no sofá de casa. Mesmo sem buscar uma leitura técnica, suas observações sempre carregaram algo essencial: atenção, cuidado e afeto. Concluir esta etapa também é uma forma de dividir essa conquista com você.

Ao professor e orientador Tiago Coutinho Parente, por ter sido um dos grandes pilares da minha formação acadêmica e humana. Obrigado pela escuta, pela confiança e por ampliar meu olhar sobre o jornalismo, o documentário e as possibilidades do audiovisual. Desde os primeiros projetos até a realização deste trabalho, sua presença atravessa profundamente a construção deste percurso. Para além da admiração profissional, fica também a gratidão pela amizade construída ao longo dessa caminhada.

Ao mestre Stênio Diniz e à sua família, pela generosidade com que abriu sua casa, seu ateliê, sua rotina e sua história. Obrigado por compartilharem o tempo, a memória, a arte e os gestos que tornaram este documentário possível. Este trabalho é, antes de tudo, dedicado ao senhor.

Aos amigos que caminharam comigo durante a universidade e também àqueles que permanecem desde muito antes dela, meu agradecimento pela presença, pela permanência e pelos afetos construídos ao longo do tempo. Mesmo sem nomes, vocês sabem quem são.

E, por fim, a mim mesmo, por ter permanecido. Por seguir apesar das dúvidas, dos atravessamentos e dos momentos em que esse horizonte parecia distante. Concluir este trabalho representa mais do que finalizar uma graduação; representa reconhecer, no jornalismo e no audiovisual, um lugar de existência, criação e continuidade que desejo levar comigo para a vida.

RESUMO

O presente Trabalho apresenta o processo de concepção e realização do curta-metragem documental *Matriz Viva*, desenvolvido a partir do acompanhamento do trabalho de Stênio Diniz, xilogravurista e Mestre da Cultura Tradicional Popular do Ceará, residente em Juazeiro do Norte. O documentário surge do encontro com o fazer cotidiano do Mestre e constrói-se a partir da observação de seus gestos, de seu ambiente de trabalho e das condições materiais que atravessam sua prática artística no presente. A estrutura narrativa organiza-se em blocos temáticos que percorrem o reencontro com uma matriz trabalhada pelo tempo e pelos cupins, onde o gesto humano e a ação da natureza se encontram como coautores, o ateliê como casulo, a permanência do gesto desde a infância, os deslocamentos e retornos, a dimensão do ensino e do aprender juntos, as implicações do título de Mestre da Cultura e a persistência como força que sustenta o trabalho ao longo do tempo.

Palavras-chave: Xilogravura. Documentário. Cultura popular. Mestres da Cultura. Memória. Juazeiro do Norte. Processo criativo.

ABSTRACT

This work presents the conception and production process of the short documentary film *Matriz Viva*, developed through the accompaniment of the work of Stênio Diniz, woodcut artist and Master of Traditional Popular Culture of Ceará, based in Juazeiro do Norte. The documentary emerges from an encounter with the Master's everyday practice and is built upon the observation of his gestures, his work environment, and the material conditions that shape his artistic practice in the present. The narrative structure is organized into thematic blocks that traverse: the rediscovery of a woodblock worn by time and termites, where human gesture and the action of nature meet as co-authors; the studio as a cocoon; the permanence of gesture since childhood; displacements and returns; the dimension of teaching and learning together; the implications of the title of Master of Culture; and perseverance as a sustaining force that carries the work through time.

Keywords: Woodcut. Documentary. Popular culture. Masters of Culture. Memory. Juazeiro do Norte. Creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Espaço do ateliê do Mestre Stênio Diniz, Juazeiro do Norte.....	13
Figura 2 — Bancada de trabalho do Mestre Stênio Diniz, Juazeiro do Norte.....	13
Figura 3 — Mestre Stênio Diniz durante conversa sobre sua trajetória artística, Juazeiro do Norte.....	17
Figura 4 — Mestre Stênio Diniz durante conversa sobre sua trajetória artística, Juazeiro do Norte (detalhe).....	17
Figura 5 — Mestre Stênio Diniz limpando a superfície de uma matriz de xilogravura, retirando o excesso de talco dos entalhes, Juazeiro do Norte.....	26

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 DIÁRIO DE CAMPO.....	12
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	28
REFERÊNCIAS.....	30
APÊNDICE A — ROTEIRO ESTRUTURAL DO DOCUMENTÁRIO.....	31
APÊNDICE B — ROTEIRO DE PERGUNTAS PARA ENTREVISTA.....	39
APÊNDICE C — SINOPSE.....	44
APÊNDICE D — FICHA TÉCNICA.....	45

1 INTRODUÇÃO

A motivação para o desenvolvimento deste Trabalho de Conclusão de Curso está diretamente ligada à minha trajetória formativa e às experiências vivenciadas ao longo de 2024, período em que participei do projeto Vozes do Cariri. Foi nesse contexto que tive meu primeiro contato direto com uma Mestre da Cultura da região: a Mestre Marinez Pereira, com quem realizei minha primeira entrevista e captação audiovisual no âmbito do projeto. Essa experiência foi decisiva para despertar uma reflexão mais aprofundada sobre as condições de vida, os modos de reconhecimento institucional e as dificuldades enfrentadas pelos Mestres da Cultura do Cariri.

Ao longo desse processo, o projeto de TCC passou por diferentes caminhos e possibilidades de abordagem. Em um primeiro momento, considerei a realização de um trabalho mais amplo, que contemplasse diversos Mestres da Cultura do Cariri. No entanto, a partir de diálogos com o professor orientador, Tiago Coutinho, e da própria experiência prática acumulada ao longo de 2024 e 2025, compreendi a necessidade de um recorte mais preciso e aprofundado. A partir desse diálogo, o professor Tiago Coutinho me apresentou Stênio Diniz. Meu primeiro encontro foi marcado por uma escuta atenta e por uma entrevista generosamente concedida. Ali, percebi uma afinidade imediata entre sua trajetória, seu fazer cotidiano e as inquietações que motivaram este trabalho desde o início.

Distanciando-se de uma abordagem biográfica convencional, o filme não busca reconstituir de forma linear a trajetória de vida do personagem, mas acompanhar o trabalho manual como forma de existência, memória e resistência. Nichols (2005, p. 146-149) aponta que o documentário pode operar justamente nessa recusa da explicação direta, deixando que o que acontece diante da câmera fale por si, sem narração que organize, sem argumento que conclua. O interesse da narrativa reside menos na enumeração de feitos e datas e mais na permanência do gesto, entendido como expressão de um saber acumulado ao longo do tempo e continuamente atualizado no fazer cotidiano.

A estrutura do documentário se organiza em torno de uma matriz de xilogravura reencontrada pelo Mestre em seu ateliê. Abandonada há algum tempo, a madeira foi trabalhada pelos cupins durante o período em que esteve ao relento, deixando sulcos e cavidades que o Mestre reconhece como parte do processo criativo. Ao passar tinta sobre essa superfície, ele revela o que o tempo e a natureza fizeram, estabelecendo uma relação de coautoria entre o gesto humano e a ação dos insetos. A matriz não é apresentada como objeto finalizado, mas como processo em curso: o filme acompanha o Mestre desde esse reencontro

até o encerramento, quando ele ainda trabalha, afirmando o fazer como gesto contínuo e não como produto concluído.

Ao aproximar-se dos detalhes do trabalho manual, das mãos, dos braços, do esforço físico, das pausas e dos silêncios, o filme estabelece um diálogo entre a materialidade da madeira e o corpo do artista, compreendendo ambos como territórios marcados pelo tempo e pela experiência. A fragmentação narrativa, composta por gestos, observações e relatos pontuais, é assumida como escolha metodológica e estética, respeitando a natureza processual do documentário. Essa postura dialoga com o que Nichols (2005, p. 153) descreve ao falar do modo participativo: o documentário “dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera”. Em *Matriz Viva*, essa condição não é escondida, ela é parte do sentido do filme.

Além do acompanhamento do fazer artístico, *Matriz Viva* evidencia, de forma sensível, as fricções entre o reconhecimento simbólico conferido ao título de Tesouro Vivo — designação dos Mestres da Cultura no Ceará — e as condições de precarização material enfrentadas por esses sujeitos. Sem recorrer a uma abordagem denunciante, o filme aponta tensões institucionais que atravessam a vida do personagem, colocando em contraste o tempo lento do trabalho artesanal e a lógica acelerada das estruturas contemporâneas.

Dessa forma, o curta-documental se encerra no gesto, e não no objeto concluído, reafirmando a cultura popular como prática viva, contínua e inacabada. O TCC, portanto, propõe uma reflexão sobre o documentário como espaço de presença, observação e acompanhamento, em que o processo se torna tão relevante quanto o resultado final.

2 DIÁRIO DE CAMPO

A primeira visita ao Mestre Stênio Diniz, realizada em 11 de dezembro de 2025, marcou o início do trabalho de campo deste projeto. Ao chegar, a residência se apresentava parcialmente encoberta por uma árvore que ocupava grande parte da fachada, criando uma espécie de anteparo natural antes do primeiro contato com o espaço. Eram duas casas contíguas, adquiridas pelo Mestre ao longo do tempo: uma destinada à convivência familiar e outra que abrigava sua casa e ateliê, onde se desenvolvia sua prática artística e parte significativa de sua vida cotidiana.

Fui recebido pela sua filha, Meyrinha, com quem havia entrado em contato para marcar o encontro. Ela chamou o Mestre e ele me apresentou o espaço. O acesso a sua casa se dava por uma sequência de três vãos articulados. O primeiro, logo na entrada, funcionava como um espaço de acolhimento, onde já se faziam presentes grandes retratos familiares fixados nas paredes. Imagens de dimensões expressivas, algumas ultrapassando um metro e meio, entre as quais se destacava a figura de José Bernardo da Silva, seu avô, em escala ainda mais imponente. Esses retratos estabeleciam, desde o início, uma forte presença da memória e da ancestralidade no ambiente.

A partir desse primeiro espaço, um corredor conduzia ao segundo vão, mais fechado e com menor incidência de luz, onde se concentravam obras e materiais que não estavam imediatamente expostos. Um ambiente mais reservado, que parecia funcionar como zona de guarda, ainda que seguisse uma lógica organizacional própria do Mestre.

Na continuidade, chegava-se ao terceiro vão, mais amplo e relativamente mais iluminado, resultado, inclusive, de intervenções feitas pelo próprio artista para ampliar a entrada de luz natural: telhas translúcidas que permitem a passagem suave da luz do dia, e painéis de isopor aplicados no teto, posicionados especialmente perto da área de trabalho, funcionando como refletor difuso para otimizar a iluminação. Era nesse espaço que se concentrava a maior parte das obras visíveis, organizadas de forma que, embora sugerissem acúmulo, revelavam uma disposição orientada pela prática cotidiana e pela memória de quem trabalhava ali.

Em uma das laterais, duas estantes, uma de madeira e outra de ferro, guardavam documentos, registros, obras e materiais acumulados ao longo da trajetória do Mestre, compondo um acervo pessoal que falava não apenas da produção, mas de uma circulação no tempo. Ao fundo, a bancada de trabalho, onde ele realizava suas gravuras. Diferente do restante do ateliê, que não tinha fornecimento regular de energia elétrica, esse ponto

específico era iluminado por uma fonte de luz direcionada, uma estrutura estilo luminária suspensa por arames de aço presos ao teto.

Figura 1 — Espaço do ateliê do Mestre Stênio Diniz, Juazeiro do Norte.



Fonte: Foto autoral, Yan Tavares, 2026.

Figura 2 — Bancada de trabalho do Mestre Stênio Diniz, Juazeiro do Norte.



Fonte: Foto autoral, Yan Tavares, 2026.

No mesmo vão, na parede oposta à bancada, ficava o espaço de descanso, evidenciando a sobreposição entre vida e criação. Essa indistinção entre o lugar de fazer e o lugar de viver é, como aponta Melo (2025, p. 25), uma característica histórica dos artistas de Juazeiro do Norte, para quem os espaços domésticos e os de produção artística raramente se separam com clareza. No pé da cama, uma porta dava acesso ao quintal compartilhado com a casa da família. Um jardim cultivado ao longo dos anos, com vegetação densa, predominância de verde e uma árvore de oliveira que fazia sombra e amenizava o calor. Esse jardim não apenas estabelecia continuidade entre os espaços, mas interferia diretamente nas condições ambientais do ateliê, tornando-o mais arejado e fresco, apesar das elevadas temperaturas típicas de Juazeiro do Norte. Era também um espaço que, mais adiante, integraria a construção narrativa do documentário, ampliando a relação entre o ambiente, o corpo e o fazer do Mestre.

Durante esse primeiro encontro, que se estendeu por aproximadamente duas horas, o Mestre falou de aspectos significativos de sua trajetória. Ouvir aquela história de perto tinha um peso particular: Stênio cresceu dentro da Tipografia São Francisco, neto de José Bernardo da Silva, o homem que introduziu a gravura em madeira nas capas dos folhetos de cordel e formou toda uma geração de xilógrafos em Juazeiro do Norte (MELO, 2025, p. 51). Foi o próprio avô quem comprou a primeira madeira, viu o neto gravar e reconheceu que ele tinha jeito. A herança e o reconhecimento vieram da mesma pessoa. Para Stênio, aquele ambiente era algo vivo: em entrevista, ele descreveu a tipografia como “um coração, uma coisa viva”, e recordou que quando as máquinas paravam, “parecia que tudo tinha morrido” (CARVALHO, 2010, p. 176). Desde essa iniciação até a atuação na Lira Nordestina e as viagens internacionais, o relato percorreu décadas. Ao rememorar esses percursos, emergiram também críticas às transformações na gestão da Lira após sua venda, no início dos anos 80, revelando tensões entre memória, pertencimento e institucionalização.

Esse primeiro contato não apenas possibilitou a construção de um vínculo de confiança, mas também delineou os caminhos do documentário, que passou a se configurar a partir da escuta, da observação e da abertura para as contradições presentes na trajetória do Mestre. Como aponta Nichols (2005, p. 155), o que se aprende num documentário vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma perspectiva previamente definida. Desde ali, ficou evidente que o trabalho se desenvolveria não apenas como registro, mas como um espaço de reflexão sobre as condições atuais de existência dos mestres da cultura popular.

Na segunda visita, realizada em 20 de dezembro de 2025, retornei ao ateliê do Mestre. Diferentemente do primeiro encontro, a conversa se aprofundou em sua trajetória dentro do campo cultural, revelando não apenas eventos marcantes, mas também a dimensão de sua persistência enquanto artista.

Durante o diálogo, o Mestre retomou experiências já mencionadas anteriormente, agora com maior riqueza de detalhes. Falou de sua participação em exposições de grande relevância, como a Bienal Internacional de São Paulo, e destacou que, antes disso, já havia sido responsável pela realização de duas Bienais em Juazeiro do Norte, no início da década de 1970. Essas iniciativas evidenciavam seu papel não apenas como artista, mas como articulador cultural na região.

Depois desse período, participou da fundação da Cooperativa Artesanal do Cariri (COCADA), da qual foi um dos idealizadores. A cooperativa surgiu como uma resposta coletiva à precariedade dos artesãos de Juazeiro do Norte, reunindo cerca de 138 associados numa tentativa de organizar a produção e romper a dependência dos atravessadores (CARVALHO apud DINIZ, 2024, p. 138). Conflitos com a gestão municipal da época, no entanto, resultaram em dificuldades institucionais que culminaram em seu afastamento da cidade. Foi nesse contexto que se deu sua ida a São Paulo.

Ao falar sobre a Bienal Internacional de São Paulo, o Mestre enfatizou as tensões vividas durante a ditadura militar. Sua obra, apresentada sob a temática da prisão como consequência da emigração, carregava na verdade uma crítica mais profunda ao aprisionamento político. Diniz (2024, p. 26), ao analisar essa produção, observa que:

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.

Ele buscava, por meio da arte, denunciar a perseguição de estudantes, professores, jornalistas e artistas naquele contexto. Por se tratar de um evento internacional, havia um tensionamento adicional em relação à visibilidade dessas questões, o que tornava sua proposta ainda mais significativa.

A forma como ele narrou esses momentos foi além do relato factual. Em determinados instantes, sua fala se transformou quase em encenação, como se revivesse a experiência. A

expressividade do corpo, a entonação e o envolvimento emocional criaram uma atmosfera que transportava o ouvinte para o tempo narrado. Como aponta Taylor (2013, p. 70), o ato de contar é tão importante quanto o de escrever, e o fazer é tão central quanto o registrar a memória passada por meio de corpos e de práticas mnemônicas. Essa escuta me provocou uma forte impressão, não apenas pelo conteúdo histórico, mas pela potência performativa da sua memória.

Depois desse período, ele retornou a Juazeiro do Norte e, mais tarde, estabeleceu conexões internacionais que o levaram à Alemanha, onde realizou duas temporadas voltadas ao ensino artístico. Essas experiências ampliaram sua atuação e influenciaram diretamente seus projetos futuros.

De volta ao Brasil, já com maior estabilidade financeira, participou da criação da Associação de Artistas e Amigos da Arte (AMAR), no final da década de 80. Nesse momento, sua atuação se aproximou de movimentos sociais, especialmente em trabalhos desenvolvidos com famílias do Movimento Sem Teto. Foi nesse contexto que surgiu uma de suas experiências mais marcantes com a xilogravura.

O Mestre relatou uma atividade com crianças em que uma delas, com menos de cinco anos, produziu uma imagem composta por apenas dois traços. Ao ser incentivada a continuar, a criança afirmou que a obra já estava concluída. Após a impressão da matriz, ele perguntou o significado da imagem, e a resposta, “o começo do mundo”, provocou uma reflexão sobre criação, liberdade e percepção.

Esse episódio foi narrado como um momento de aprendizado em que o papel de ensinar se deslocou para o de aprender. A experiência revelou uma concepção de arte aberta à sensibilidade e à autonomia do outro, especialmente no contexto da infância.

Durante essa visita, também realizei registros fotográficos, ainda em processo inicial de experimentação, buscando entender de que forma essas imagens poderiam contribuir para a construção do documentário.

Figura 3 — Mestre Stênio Diniz durante conversa sobre sua trajetória artística, Juazeiro do Norte.



Fonte: Foto autoral, Yan Tavares, 2025.

Figura 4 — Mestre Stênio Diniz durante conversa sobre sua trajetória artística, Juazeiro do Norte (detalhe).



Fonte: Foto autoral, Yan Tavares, 2025.

Antes de adentrar especificamente a terceira visita, considero importante registrar um elemento recorrente em todo o processo: o deslocamento. Resido em Caririaçu, enquanto o Mestre vive em Juazeiro do Norte, ambas cidades localizadas na região do Cariri, no Ceará. O percurso entre elas, de aproximadamente 25 quilômetros, não se dava de forma direta. Costumava sair de Caririaçu por transporte intermunicipal, desembarcando na Praça Padre Cícero, em Juazeiro do Norte. De lá, seguia até o bairro Pio XII, onde se localiza a residência do Mestre, geralmente de aplicativo. Esse trajeto, repetido a cada visita, passou a integrar também a experiência de campo, influenciando o tempo, o corpo e a disposição com que chegava ao encontro. A isso se somava a incerteza da comunicação: como o Mestre não utilizava celular, todo o contato era feito pela sua filha Meyrinha. Viagens, questões de saúde e remarcações de última hora faziam parte do processo, e havia visitas em que só ao chegar à cidade eu descobria que o encontro não aconteceria.

A terceira visita ocorreu em 8 de janeiro de 2026 e foi marcada pela presença do meu orientador, responsável por me apresentar o Mestre. Sua participação nesse momento acrescentou uma nova camada à experiência, ao mesmo tempo em que deslocou levemente a dinâmica que, até então, vinha sendo construída a partir de encontros individuais.

Durante a conversa, retomamos temas já abordados anteriormente, sobretudo a condição de “ser mestre” no tempo presente. O reconhecimento institucional, embora significativo, aparecia tensionado por questões sociais ainda não resolvidas. O mestre refletiu sobre a insuficiência de apoio e a necessidade de maior valorização desses agentes culturais, destacando a diferença nas condições de sustento entre o mestre singular, que atua de forma individual, e o mestre plural, inserido em práticas coletivas como grupos tradicionais com múltiplas integrantes.

Ele também mencionou que, em certas situações, quando o mestre falecia, era a própria família que precisava se mobilizar, fazendo vaquinhas para comprar o caixão. Um cenário de precariedade que contrastava com o reconhecimento simbólico atribuído a essas figuras. O Censo Demográfico dos Mestres de Cultura do Ceará confirmou essa realidade de forma contundente: 100% dos mestres entrevistados afirmaram não receber incentivo financeiro do governo municipal, seja para a transmissão do saber e fazer ou para subsidiar necessidades básicas (CEARÁ, 2023, p. 53).

No decorrer do diálogo, a conversa se moveu para sua relação com a natureza, aspecto que atravessava sua prática artística. Ele retomou experiências anteriores e mencionou, novamente, sua observação de processos naturais, como o de uma lagarta construindo seu

casulo. A partir disso, introduziu uma reflexão sobre colaboração entre o humano e outros agentes da natureza.

Foi nesse contexto que surgiu o tema dos cupins. Segundo ele, esses organismos também realizavam um tipo de trabalho sobre a madeira, dotado de uma complexidade formal que o artista reconhecia como portadora de valor estético. Essa relação com os cupins não era nova em sua trajetória: em entrevista a Gilmar de Carvalho, o Mestre já havia contado que foi coautor com os cupins de uma peça de madeira que estava ao relento e foi carcomida (CARVALHO, 2010, p. 175). Em seguida, apresentou uma peça em MDF significativamente corroída por cupins, cuja estrutura já se encontrava amplamente comprometida.

Ao observar a obra, meu orientador sugeriu sua possível incorporação ao projeto do TCC. O mestre, captando imediatamente a ideia, propôs passar tinta sobre a madeira, surpreendendo-me pela prontidão. A partir dessa sugestão, propus ao Mestre que fizéssemos uma espécie de reencontro com a peça, como se ele voltasse a se relacionar com ela naquele momento. A ideia surgiu como uma tentativa de construir uma situação fílmica, ainda que de forma simples e espontânea. O Mestre aceitou a proposta, mas a desenvolveu à sua maneira.

Não havia, naquele momento, uma equipe estruturada: toda a condução e o registro eram realizados por mim. Ao mesmo tempo em que propus a situação, percebi, na prática, os limites dessa condução. Tentei sugerir enquadramentos e pequenas variações de ação, mas o Mestre respondeu a partir de sua própria lógica, reafirmando sua autonomia no processo.

A presença do orientador, que acompanhou a cena de forma mais observadora, também contribuiu para essa percepção. Em certos momentos, seus olhares silenciosos pareciam indicar a necessidade de ajustar minha postura, deslocando-a de uma tentativa de controle para uma escuta mais atenta.

Após o Mestre preparar a tinta e iniciar a aplicação sobre a superfície, os sulcos produzidos pelos cupins tornaram-se mais evidentes, revelando novas camadas visuais na obra. Em determinado momento, ele decidiu inverter a posição da peça, justificando que, assim como o cupim não distingue orientação, o que é cima ou baixo, a obra também poderia ser reorganizada a partir dessa lógica.

Essa experiência evidenciou uma relação de coexistência criativa em múltiplos níveis. Assim como o Mestre reconheceu no trabalho do cupim uma ação com a qual não disputava, mas colaborava, percebi que minha relação com ele se dava de forma semelhante. Embora eu propusesse situações e conduzisse o registro, não havia como impor um modo de fazer. Geammal (2021, p. 85), ao refletir sobre sua convivência com o Mestre, descreve o modo como ele vive suas práticas “explodiu para mim demarcações e limites” entre vida e trabalho,

arte e política, expressão e representação. O cupim e a madeira são mais um desses pares que o Mestre recusa separar.

Durante todo o processo, segui seus gestos com a câmera, ajustando meu olhar à dinâmica da ação. A experiência se configurou como um exercício de escuta e aprendizagem, no qual filmar implicava também ceder espaço, negociar intenções e reconhecer limites.

Ao final, a gravação desse momento se consolidou como um dos registros mais significativos até então, não apenas pelo resultado visual da intervenção, mas pela forma como evidenciou as relações entre artista, matéria e processo, e também entre quem filmava e quem era filmado.

A quarta e a quinta visita aconteceram nos dias 12 e 22 de janeiro de 2026. Diferente dos encontros anteriores, esses dois momentos foram mais voltados para a gravação em si, com foco no registro do Mestre em atividade.

Nessas visitas, meu interesse principal foi captar o processo de trabalho, especialmente na obra em que ele se relacionava diretamente com a ação dos cupins. Essa peça, que já havia aparecido anteriormente como ponto de discussão, passou a ser também um elemento central do registro visual. Ela não funcionava apenas como objeto, mas como síntese de questões que o próprio Mestre levantava, tanto sobre a relação com a natureza quanto sobre o gesto do fazer manual. Toda a captação foi realizada por mim, com a câmera do meu próprio celular, um iPhone 11. Esse dado atravessou diretamente o tipo de imagem que consegui produzir e também a forma como me aproximei da cena.

A partir das conversas anteriores com meu orientador, passei a direcionar o olhar para aspectos mais próximos do gesto. Busquei enquadramentos mais fechados, acompanhando o movimento das mãos, o uso das ferramentas, como o estilete, a goiva e o lápis, e os detalhes da superfície da madeira. Geammal (2021, p. 87), ao refletir sobre o ato de registrar o Mestre em ação, observa que a produção dessas imagens é “em si um ato performático”, inseparável da própria performance de quem é filmado. Em alguns momentos, me aproximei o suficiente para registrar marcas mais sutis: os sulcos, a poeira e a sujeira acumulada nas mãos do mestre, suas rugas e pele marcada pelo tempo, a força tensionada nos braços, o olhar concentrado, além do próprio ritmo do trabalho.

Durante essas duas visitas, também fomos construindo uma relação que ia além do registro. Entre uma gravação e outra, havia pausas, conversas e momentos mais informais que foram criando uma certa proximidade. Em algumas ocasiões, ele me oferecia vinho ou cerveja; em outras, saía até o bar da esquina e voltava com algo para bebermos. Houve momentos em que fomos juntos até esse bar, sentamos, conversamos e depois retornamos ao

trabalho. Esses intervalos, embora não fossem parte direta da gravação, contribuíram para criar um ambiente de confiança e troca, aproximando nossa relação de algo mais próximo de uma amizade.

As conversas continuaram acontecendo ao longo dessas visitas, ainda que de forma mais dispersa, sem um tema central como nos encontros anteriores. Mesmo assim, ajudaram a sustentar essa construção de relação e a continuidade do processo. Foi também nesse período que comecei a organizar com mais clareza o que pretendia construir no documentário. A partir das observações e das gravações, algumas ideias foram se consolidando e passaram a orientar o caminho do projeto.

Ao final da quinta visita, apresentei essas direções ao Mestre. Compartilhei que pensava o filme a partir de alguns eixos: a relação com a natureza, já presente na forma como ele observava e dialogava com elementos como o cupim; sua trajetória, envolvendo família, deslocamentos e aprendizados; as experiências adquiridas ao longo das viagens; e, principalmente, a questão de ser mestre, não apenas como um título, mas como uma prática marcada pela persistência. Expliquei também sobre o título “*Matriz Viva*”: a matriz da xilogravura, que transpõe criações para papel, se conecta à transposição de seu ofício e trajetória para o vídeo, fazendo a matriz ganhar vida no documentário.

Ao expor essas ideias, busquei entender também como ele se reconhecia dentro dessa construção. Ele escutou, compreendeu e concordou com o direcionamento, o que me deu mais segurança para seguir com o desenvolvimento do documentário a partir desses pontos. Essas duas visitas, mesmo sem acontecimentos muito pontuais, foram fundamentais para consolidar tanto o material gravado quanto a estrutura inicial do filme.

A sexta visita foi previamente planejada a partir do que havia sido alinhado com o Mestre ao final do encontro anterior. Após apresentar a estrutura do documentário, combinei com ele que, nesse momento, realizaríamos uma gravação mais direta, em formato de entrevista, com ele sentado e falando sobre sua trajetória, retomando, a partir de sua própria fala, muitos dos pontos que já vinham sendo observados ao longo das visitas.

Marcamos essa gravação para o dia 6 de fevereiro de 2026. Para esse momento, convidei um amigo para me ajudar na condução da câmera, com a intenção de trabalhar com dois enquadramentos: um plano mais aberto e outro mais fechado, focado nos detalhes. Utilizamos dois smartphones, o meu, um iPhone 11, e o dele, um iPhone 13. Além disso, ele tinha um tripé, o que ajudou na estabilidade das imagens. Também pedi a uma amiga uma luz de apoio, buscando manter a iluminação do ambiente o mais estável possível.

A gravação foi realizada no próprio espaço de trabalho do Mestre, com ele sentado próximo à mesa onde desenvolvia suas obras. O ambiente tinha iluminação natural, vinda da porta e da janela que davam acesso ao quintal, além da luminária posicionada sobre a mesa. Ainda assim, havia variações ao longo da gravação, principalmente por se tratar de luz natural, o que exigiu uma adaptação constante durante o registro.

Durante a entrevista, conduzi as perguntas com base no que havia sido planejado, buscando organizar a fala do Mestre em torno dos eixos que já vinham sendo construídos. Caputo (2006, p. 47) observa que o roteiro preparado antes de uma entrevista não deve se tornar uma camisa de força, pois o que precisa acontecer é uma conversa autêntica, aberta às respostas do entrevistado. A gravação ocorreu dentro do esperado naquele momento. No entanto, ao retornar para casa e iniciar a organização do material, percebi um problema técnico significativo. Ao revisar as imagens, já durante a decupagem, notei que em parte dos registros finais o Mestre estava fora de foco. Esse erro passou despercebido no momento da gravação, provavelmente por falta de atenção durante o monitoramento da imagem.

Foi o primeiro problema técnico mais evidente enfrentado ao longo do processo. A situação gerou uma necessidade imediata de reorganização, principalmente porque eu já tinha um encontro marcado com meu orientador para apresentar um primeiro corte do material, que dependeria diretamente dessa entrevista.

Nesse processo, percebi que o problema não era apenas técnico. A entrevista tinha saído muito aberta, exploratória demais. Havia coletado bastante informação histórica e cronológica, relevante em si, mas que estava me afastando do eixo central do filme: o gesto como permanência. O documentário corria o risco de se tornar uma biografia convencional, quando a intenção sempre foi acompanhar o trabalho manual como experiência viva, atravessada pelo tempo e pelas condições do presente.

Foi nesse deslocamento que a falha técnica ganhou outro sentido. O que parecia apenas um erro de foco revelou uma falta de foco conceitual. A frustração foi dando lugar a outra percepção: ao retornar às falas de maior potência, aquelas sobre a coautoria com a natureza, o ateliê como casulo e a persistência do trabalho mesmo na precariedade, entendi que a força do filme não estava na quantidade de informação, mas na densidade simbólica de certos gestos e afirmações. Esse momento se consolidou como um ponto de virada metodológico.

O Mestre, naquele primeiro momento, havia se estendido bastante nas respostas, assumindo um tom mais expositivo. A partir disso, entendi que seria necessário ajustar a condução. Reformulei o roteiro de perguntas, reduzindo a quantidade, que antes ultrapassava

trinta, para cerca de vinte, buscando torná-las mais objetivas e direcionadas. Nesse processo, também recorri a um material de apoio: um livro de Gilmar de Carvalho, *Memórias da Xilogravura*, no qual há um texto sobre o Mestre, incluindo entrevistas onde ele reflete sobre sua própria trajetória e processo criativo (CARVALHO, 2010). Essa leitura ajudou a refinar as perguntas e reorganizar os temas que eu queria abordar.

Diferente da primeira tentativa, a nova gravação seria realizada apenas com uma câmera, a do meu próprio celular. Essa mudança me fez repensar a construção visual da entrevista, principalmente para evitar que o resultado se tornasse estático ou cansativo.

A regravação foi inicialmente marcada para o dia 12 de fevereiro, mas, pela manhã, uma chuva forte inviabilizou o deslocamento até Juazeiro do Norte. Além da dificuldade de locomoção, havia também a preocupação com o áudio e a iluminação, já que a chuva afetaria diretamente essas condições.

Diante disso, entrei em contato para remarcar para a tarde do mesmo dia, quando o tempo poderia estar mais estável. A princípio, houve confirmação, e segui até Juazeiro. No entanto, ao chegar à cidade, fui informado pela filha do Mestre que ele não estava se sentindo bem naquele momento, o que impossibilitou a realização da entrevista. Mesmo já tendo chegado à cidade, compreendi a situação e retornei para casa, remarcando para o dia seguinte.

No dia 13 de fevereiro de 2026, retornei para realizar a entrevista, dando continuidade ao processo já no que se configurava como a sétima visita. Dessa vez, a gravação ocorreu sem problemas técnicos, permitindo seguir o trabalho com mais segurança.

Ao longo dessa nova entrevista, algumas reflexões ganharam mais força, especialmente a ideia do casulo. O Mestre retomou a observação da lagarta que constrói seu próprio espaço para depois abandoná-lo ao se transformar. A partir disso, estabeleceu uma relação com o fazer artístico, pensando o ateliê como um tipo de casulo humano, construído ao longo do tempo e carregado de marcas do artista. Quando esse artista parte, esse espaço permanece como vestígio de sua presença. Essa reflexão também se articulou com a forma como ele se relacionava com o ambiente ao redor, especialmente com o quintal, onde o espaço verde não aparecia apenas como cenário, mas como parte ativa de sua experiência e do seu processo criativo.

A oitava visita ocorreu no dia 9 de março de 2026, quase um mês após o encontro anterior, intervalo que se deu tanto pelo período de carnaval quanto por questões de saúde do Mestre. Nesse momento, o processo já se encontrava em uma etapa mais avançada, marcada pelo início da decupagem do material da entrevista. No entanto, dificuldades técnicas relacionadas ao equipamento comprometeram esse avanço, fazendo com que parte do material

editado fosse perdida. Diante disso, foi necessário reiniciar o processo, optando pela montagem diretamente no celular, o que reconfigurou não apenas o fluxo de trabalho, mas também a forma de lidar com o material.

Ao apresentar ao orientador uma primeira versão da decupagem, ainda composta exclusivamente pela entrevista, sem imagens de apoio, ficou evidente a necessidade de incorporar elementos visuais que ampliassem a construção narrativa. Foi nesse ponto que a fotografia e o acervo do Mestre passaram a assumir um papel central no processo. A partir dessa orientação, a oitava visita se deslocou para além do registro de fala e se configurou como um momento de pesquisa, em que o contato com o acervo deixou de ser apenas consulta e passou a operar como gesto investigativo.

Durante esse encontro, revisitar fotografias, documentos e registros se tornou parte ativa da construção do filme, transformando o espaço do Mestre em um campo de pesquisa onde memória e imagem se articulavam diretamente. Também realizei a filmagem dessas imagens, buscando incorporá-las ao documentário. Nesse primeiro momento, porém, os enquadramentos escolhidos, mais abertos e distantes, não exploraram plenamente a potência visual desses materiais, evidenciando que filmar arquivo não é apenas registrar imagens preexistentes, mas reinterpretá-las visualmente, o que exige decisões mais precisas de enquadramento, aproximação e duração.

Apesar dessas limitações iniciais, essa etapa foi fundamental para compreender que o acervo não funcionaria apenas como complemento ilustrativo, mas como eixo estruturante da narrativa. As imagens passaram a tensionar e expandir a fala do Mestre, abrindo novas possibilidades de leitura do seu percurso, o que se intensificou na nona visita, realizada no dia 14 de março de 2026, já próxima à finalização do trabalho.

Após uma nova orientação, em que foram apontadas a necessidade de refinar os enquadramentos e fortalecer o diálogo entre imagem e fala, retornei ao acervo com um olhar mais direcionado. Diferente do encontro anterior, essa visita se configurou como uma imersão mais profunda no material, em que a pesquisa se tornou mais criteriosa e a filmagem passou a buscar maior proximidade com os detalhes das imagens, explorando texturas, gestos e camadas de sentido que antes não haviam sido suficientemente trabalhadas. Como observa Freire (2016, p. 13), “o documento surge como índice nas memórias do corpo, da cidade, das instituições e das exposições”: ele não fala sozinho, mas se constitui pelo trabalho do pesquisador numa dimensão histórica e social de sentidos. Foi a partir dessa compreensão que o acervo do Mestre passou a ocupar outro lugar no processo.

Além disso, novas fotografias emergiram nesse processo, ampliando o repertório visual disponível e reforçando a potência do acervo dentro do documentário. Foi nesse momento que se consolidou uma compreensão mais ampla do papel do arquivo: ainda que o filme não se configurasse estritamente como um cinema de arquivo, ele se aproximou dessa perspectiva ao incorporar imagens preexistentes como parte fundamental da construção narrativa. O arquivo, nesse caso, não foi apenas recuperado, mas reativado no presente da filmagem e, sobretudo, no processo de montagem. Memória narrada e memória visual se entrelaçaram e se reorganizaram continuamente, formando um arquivo construído na montagem. Como aponta Nichols (2005, p. 27), “o documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social”, o que ilumina o papel que o acervo do Mestre passou a cumprir no filme: não apenas como registro de uma trajetória, mas como construção ativa de uma memória que, sem esse gesto, permaneceria dispersa.

Algumas dessas imagens assumiram um papel particularmente forte, como aquelas relacionadas à experiência do Mestre na Alemanha, especialmente no trabalho com crianças, e às atividades desenvolvidas com as crianças da AMAR, além dos registros das obras produzidas no curso de xilogravura. Esses conjuntos visuais operaram como núcleos de sentido dentro do filme, condensando trajetórias, deslocamentos e práticas do Mestre, ao mesmo tempo em que ampliaram a dimensão sensível da narrativa.

Paralelamente, a construção do arquivo não se deu apenas no plano visual. Durante o processo de edição, a oralidade do Mestre passou a desempenhar um papel decisivo na organização desse material, sendo a partir da fala que as imagens encontraram sentido, assim como a organização das imagens potencializou a fala. Formou-se, assim, uma espécie de arquivo construído na montagem, em que memória narrada e memória visual se entrelaçaram e se reorganizaram continuamente.

De volta às matrizes, retomei o que havia ficado incompleto na visita anterior. Desta vez, busquei maior proximidade com os sulcos entalhados, explorando as texturas e os detalhes que antes haviam passado despercebidos. Foi nesse processo que a dimensão visual da obra se revelou com mais clareza: a madeira é toda escura, e o talco aplicado dentro dos entalhes é o que ressalta o relevo, criando o contraste característico da xilogravura. Em determinado momento, o Mestre limpou a superfície da matriz, retirando o excesso de talco que havia se espalhado e deixado a peça acinzentada, devolvendo ao preto sua profundidade. Esse gesto, simples e preciso, também foi registrado.

Figura 5 — Mestre Stênio Diniz limpando a superfície de uma matriz de xilogravura, retirando o excesso de talco dos entalhes, Juazeiro do Norte.



Fonte: Foto autoral, Yan Tavares, 2026.

Com as filmagens refeitas, o terceiro corte foi enviado ao orientador. O arquivo, gravado em formato .mov e com mais de 13 GB, gerou dificuldades no momento do download, tornando o acesso ao material mais trabalhoso do que o esperado. Diante disso, foi necessário converter o arquivo para MP4 e reduzir o bitrate, diminuindo o tamanho sem comprometer a qualidade visual, de forma a facilitar tanto o acesso do orientador quanto a visualização pela banca. Esse processo resultou no quarto corte, a versão definitiva encaminhada para apresentação.

Dessa forma, o filme passou a se estruturar a partir de uma dupla operação: de um lado, a pesquisa e filmagem do acervo físico; de outro, a construção de um arquivo oral que orientou e reorganizou essas imagens. Mas essa estrutura se ampliou ao incorporar outras camadas igualmente fundamentais: o registro do gesto do Mestre em seu fazer artístico, especialmente nos momentos em que entalhou a madeira; a aproximação com as matrizes, explorando os sulcos, as texturas e o contraste entre o talco e o fundo escuro da madeira; as imagens de apoio que acompanharam seu processo de criação; e a relação direta com o espaço em que trabalhou, compreendido como uma espécie de casulo, um ambiente construído por ele e marcado por sua presença. Esse espaço, por vezes nomeado por visitantes como um “museu orgânico”, foi tensionado pelo próprio Mestre, que o ressignificou como um “museu

agônico”, evidenciando as contradições entre reconhecimento simbólico e desvalorização prática que atravessaram sua trajetória. Nesse sentido, o documentário articulou memória, prática e espaço, não apenas para evidenciar essa trajetória, mas também para expor essas fricções. Mesmo diante dessas condições, permaneceu a ideia de persistência, sintetizada na fala herdada de seu avô, de que “o homem vale o que produz”, reforçando o fazer artístico como um gesto contínuo de existência e afirmação.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste Trabalho de Conclusão de Curso permitiu compreender o documentário não apenas como um produto finalizado, mas como um processo que se constrói a partir de encontros, deslocamentos, escuta, pesquisa e reformulações constantes. Ao acompanhar o trabalho de Stênio Diniz, o filme *Matriz Viva* se constituiu menos como uma tentativa de representar uma trajetória de forma totalizante e mais como uma aproximação do gesto enquanto prática viva, contínua e atravessada pelo tempo.

Ao longo do processo, tornou-se evidente que o fazer documental, especialmente em uma perspectiva observacional, exige uma postura de abertura e negociação permanente. A experiência de campo mostrou que não há controle absoluto sobre o que se filma: o outro responde, tensiona e reorganiza as propostas, deslocando o realizador de uma posição de condução para uma posição de escuta. Nesse sentido, filmar implicou reconhecer limites, rever estratégias e aceitar o imprevisto como parte do próprio processo.

A falha técnica ocorrida durante a primeira gravação da entrevista evidenciou essa dimensão. Mais do que um problema operacional, ela revelou uma questão conceitual: o afastamento do eixo central do filme. Esse momento funcionou como um ponto de virada metodológico, permitindo reorientar o trabalho para aquilo que, de fato, sustentava sua força: o gesto, a relação com a matéria e a persistência do fazer.

Outro aspecto que se destacou foi a relação entre o artista e o espaço em que trabalha. O ateliê, compreendido como uma espécie de casulo, não aparece apenas como cenário, mas como extensão do corpo e da prática do Mestre. Da mesma forma, a relação com elementos naturais, como os cupins, desloca a ideia de autoria individual e aponta para uma coautoria entre humano e natureza, em que o trabalho se constrói a partir do tempo, da matéria e da ação de diferentes agentes.

Além disso, o processo evidenciou tensões entre o reconhecimento simbólico atribuído aos Mestres da Cultura e as condições materiais de existência desses sujeitos. Ainda que o documentário não assuma uma abordagem explicitamente denunciante, essas fricções se tornam visíveis ao longo do filme, revelando um descompasso entre valorização institucional e realidade cotidiana.

No que se refere à construção narrativa, o uso do acervo e da oralidade mostrou que o documentário pode operar como um espaço de reorganização da memória. As imagens de arquivo, quando articuladas à fala do Mestre, deixam de funcionar apenas como ilustração e

passam a atuar como elementos ativos na produção de sentido, configurando um arquivo que se constrói no próprio processo de montagem.

Dessa forma, *Matriz Viva* se consolida como um exercício de aproximação entre prática artística, pesquisa e realização audiovisual, no qual o gesto, no corte da madeira, no tempo do fazer e na repetição, se afirma como eixo central. Ao recusar um fechamento definitivo, o filme se encerra no próprio fazer, reafirmando a cultura popular como processo vivo, contínuo e em transformação.

Por fim, este trabalho contribui para a reflexão sobre o documentário como espaço de presença e relação, em que o ato de filmar se configura não apenas como registro, mas como experiência compartilhada. Nesse contexto, o gesto, do artista e de quem filma, se apresenta também como uma forma de existir e produzir sentido no mundo.

REFERÊNCIAS

- CAPUTO, Stela Guedes. **Sobre entrevistas**: teoria, prática e experiências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. 176 p. (Coleção Fazer Jornalismo)
- CARVALHO, Gilmar de. **Memórias da xilogravura**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. 228 p.
- CEARÁ. Secretaria da Cultura. **Relatório Técnico Descritivo do Censo Demográfico dos Mestres da Cultura**: Sertão Central, Sertão de Canindé, Maciço de Baturité e Fortaleza. Fortaleza: SECULT/IDM/Casa de Saberes Cego Aderaldo, 2023. 75 p.
- DINIZ, Tereza Cândida Alves. **O tempo gravado**: arte, memórias e trajetos - as xilogravuras de Stênio Diniz (1971-2006). 2024. 295 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024.
- FREIRE, Cristina (org.). **Escrita da história e (re)construção das memórias**: arte e arquivos em debate. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016. 374 p.
- GEAMMAL, Jeanine Torres. Stênio Diniz: vislumbres. **Revista Vazantes**, Fortaleza, v. 5, n. 1, p. 1-12, 2021.
- MELO, Rosilene Alves de. **O tronco da vida**: arte, memória e imaginação em Juazeiro do Norte. Campina Grande: EDUFCEG, 2025. 158 p.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005. 268 p. (Coleção Campo Imagético).
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 430 p. (Artes Cênicas)

APÊNDICE A — ROTEIRO ESTRUTURAL DO DOCUMENTÁRIO

Versão 1 — 26 de janeiro de 2026

Elaborada após cinco visitas ao Mestre Stênio Diniz, como primeiro exercício de estruturação narrativa do documentário.

BLOCO 1 — *O PRESENTE / O ENCONTRO*

Função: abrir o filme a partir do gesto e da metáfora.

Elementos previstos:

- Stênio reencontra a matriz.
- Silêncio, observação.
- A madeira carcomida: não há mais cupins, só os sulcos.

Ele fala sobre o esquecimento da matriz, o reencontro e a relação entre natureza, tempo e trabalho humano.

A reflexão pode surgir de forma orgânica: o que a natureza fez, o que sobra para o homem fazer, o que é insistir.

A matriz se coloca como síntese do filme, não como objeto.

BLOCO 2 — *O ESPAÇO ATUAL*

Função: situar o corpo no mundo.

Elementos previstos:

- Apresentação do ateliê atual.
- Registro do espaço, do aperto, da precariedade.
- A imagem fala por si, sem necessidade de explicações excessivas.
- Ancoragem no presente concreto.

Esse bloco prepara a passagem para o passado sem construir uma linha do tempo didática.

BLOCO 3 — *O PERCURSO (PASSADO EM CAMADAS)*

Função: mostrar trajetória sem virar biografia.

Elementos previstos:

- Início da trajetória (de forma breve).
- Avô e herança simbólica (rápido, sem aprofundar).
- Viagens à Alemanha (duas idas): aprendizado, retorno, desejo de ensinar.

O passado não precisa ser cronológico. Pode aparecer como memória acionada pelo fazer.

BLOCO 4 — *O EDUCADOR*

Função: apresentar a dimensão afetiva e pedagógica.

Elementos previstos:

- Instituto AMAR.
- A história da criança e o “início do mundo”.
- Esse momento funciona como pausa poética e reflexão sobre aprendizado mútuo — a ideia de que ensinar também é escutar.

Esse bloco tem força própria e não precisa ser longo.

BLOCO 5 — *FRICÇÕES COM O SISTEMA*

Função: evidenciar tensões sem assumir tom panfletário.

Elementos previstos:

- Bienal de São Paulo (ditadura, apagamento).
- Bienal em Juazeiro (gesto político simbólico).
- Outras frustrações institucionais, se couber.

O foco está na tensão entre o artista e as estruturas, não na denúncia explícita.

BLOCO 6 — *O QUE É SER MESTRE HOJE*

Função: concentrar a reflexão central.

Elementos previstos:

- Reconhecimento versus abandono.
- Bolsa defasada.
- Falta de apoio na doença e na morte.
- O peso simbólico de ser “Tesouro Vivo”.

Esse bloco pode funcionar como núcleo reflexivo ou como preparação para o encerramento, dependendo do ritmo da montagem.

BLOCO 7 — *RETORNO À MATRIZ / ENCERRAMENTO*

Função: fechar o arco simbólico.

Duas possibilidades:

Opção A — Matriz inacabada

- Ele continua trabalhando.
- A obra não termina.

- O filme termina no gesto.
- Nem tudo se conclui, mas continua.

Opção B — Matriz concluída

- Menos provável pelo tempo.
- A ênfase permanece no processo, não no objeto.

Observação: a matriz não precisa ficar pronta para o filme funcionar.

Versão 2 — 3 de fevereiro de 2026

Elaborada após conversa com o orientador e com o Mestre Stênio Diniz, aprofundando a estrutura narrativa e incorporando a função simbólica da matriz em cada bloco.

BLOCO 1 — *O PRESENTE / O ENCONTRO*

Função narrativa: Introduzir o universo do filme a partir do gesto e da metáfora, estabelecendo o eixo simbólico central.

Descrição: O filme se inicia com o reencontro do personagem com uma matriz de xilogravura anteriormente abandonada. A câmera observa o momento em que ele passa tinta sobre a superfície, revelando os sulcos deixados pelo tempo. O silêncio, os sons ambientes e o ritmo do gesto conduzem a cena.

A partir desse contato inicial, o personagem reflete, de forma orgânica, sobre o esquecimento da matriz, o reencontro com o material e a relação entre natureza, tempo e trabalho humano. A matriz é apresentada não apenas como objeto, mas como síntese do filme, condensando a ideia de permanência, desgaste e insistência.

BLOCO 2 — *O ESPAÇO ATUAL*

Função narrativa: Situar o personagem no presente concreto e material.

Descrição: Apresentação do ateliê atual de trabalho do mestre. A câmera percorre o espaço, destacando sua dimensão física, a disposição das ferramentas e as condições de trabalho. A relação do corpo com o espaço é enfatizada por planos de deslocamentos, pausas e gestos cotidianos.

A construção do sentido se dá prioritariamente pela imagem, evitando explicações verbais extensas.

BLOCO 3 — *O PERCURSO (PASSADO EM CAMADAS)*

Função narrativa: Apresentar a trajetória do personagem sem recorrer a uma narrativa biográfica cronológica.

Descrição: Enquanto o personagem desenha sobre a matriz, surgem memórias relacionadas ao início de sua trajetória na xilogravura, à influência familiar e às experiências vividas fora do país. O passado é acionado pelo fazer, aparecendo de forma fragmentada e não linear, sobrepondo-se ao presente.

Revisitação da matriz: Neste bloco, a matriz retorna como espaço de desenho e planejamento, ainda antes do entalhe, reforçando a ideia de preparação e escuta do material.

BLOCO 4 — *O EDUCADOR*

Função narrativa: Apresentar a dimensão afetiva e pedagógica do personagem.

Descrição: O bloco aborda a atuação do personagem como educador, a partir de suas experiências em projetos e instituições de ensino. Relatos pontuais, como a história da criança e a noção de “início do mundo”, funcionam como pausa poética e reflexão sobre o aprendizado como processo de troca.

Revisitação da matriz: Imagens do personagem observando a matriz, retomando o desenho ou preparando o entalhe dialogam com a ideia de ensinar como gesto atento e paciente.

BLOCO 5 — *FRICÇÕES COM O SISTEMA*

Função narrativa: Evidenciar tensões institucionais sem assumir tom panfletário.

Descrição: O personagem menciona episódios de fricção entre sua produção artística e as estruturas institucionais, como participações em eventos, apagamentos e frustrações relacionadas ao reconhecimento cultural.

Revisitação da matriz: Enquanto essas falas emergem, o filme retorna ao processo de entalhe da madeira, com o uso de goiva e estilete. Closes no esforço físico — mão, braço, músculo, madeira sendo cortada — funcionam como contraponto simbólico entre o sistema abstrato e o trabalho concreto.

BLOCO 6 — *O QUE É SER MESTRE HOJE*

Função narrativa: Concentrar a reflexão sobre o título de mestre de cultura.

Descrição: O personagem reflete sobre o reconhecimento simbólico em contraste com a precarização material, abordando temas como a defasagem de incentivos, a falta de apoio institucional e o peso simbólico do título de “Tesouro Vivo”.

Revisitação da matriz: A matriz retorna em estágio avançado do processo, já marcada pelo trabalho, reforçando visualmente a ideia de desgaste, permanência e resistência.

BLOCO 7 — *RETORNO À MATRIZ / ENCERRAMENTO*

Função narrativa: Encerrar o filme retomando o símbolo inicial.

Descrição: O personagem continua trabalhando na matriz, que permanece inacabada. O filme se encerra no gesto, não no objeto finalizado, priorizando o tempo do processo.

Sentido simbólico: O encerramento sugere que nem tudo se conclui, mas continua, reafirmando a cultura popular como prática viva e processual. **Versão 3 — 16 de março de 2026**

Elaborada ao decorrer da finalização da edição, refletindo as escolhas definitivas de montagem que resultaram no corte final do documentário.

BLOCO 1 — *REENCONTRO*

Função narrativa: Introduzir o universo do filme a partir do gesto e da metáfora, estabelecendo o eixo simbólico central.

Descrição: O filme se inicia com o Mestre reencontrando a matriz trabalhada pelos cupins. Ele a carrega até a bancada, prepara a tinta e começa a passar sobre a superfície, revelando os sulcos deixados pelo tempo e pelos insetos. A partir desse gesto, reflete sobre a coautoria entre o trabalho humano e a natureza, e sobre o artista como uma semente que replica e dá continuidade àquilo que a natureza já iniciou. O bloco se encerra com uma revisitação à obra, preparando a passagem para o próximo momento.

BLOCO 2 — *SEMEADURA*

Função narrativa: Apresentar a trajetória do personagem sem recorrer a uma narrativa biográfica cronológica.

Descrição: Em continuidade à ideia da semente, o Mestre narra o início de sua relação com a xilogravura, a influência do avô, a viagem a Brasília e o retorno a Juazeiro após o falecimento do avô e do pai, assumindo a continuidade da Tipografia São Francisco. Aborda também a criação da COCADA, os conflitos políticos que o afastaram de Juazeiro e, após esse afastamento, o convite de estudantes da Universidade de Colônia para lecionar na Alemanha. O bloco se encerra com uma revisitação à obra em processo, com ênfase nos detalhes da mão, do olhar e dos instrumentos de trabalho.

BLOCO 3 — *PARTILHA*

Função narrativa: Apresentar a dimensão afetiva e pedagógica do personagem.

Descrição: De volta ao Brasil, o Mestre cria uma associação com outros artistas, com papel social e cultural. No contexto do trabalho com famílias do Movimento Sem Teto, realiza um curso de xilogravura onde uma criança de menos de cinco anos produz dois traços e intitula a obra “O Começo do Mundo”. A partir desse episódio, o Mestre reflete sobre a autonomia da

criança, o aprendizado mútuo e a ideia, evocada por Picasso, de voltar a desenhar como criança.

BLOCO 4 — *O TÍTULO*

Função narrativa: Concentrar a reflexão sobre o reconhecimento institucional e a precarização material.

Descrição: O Mestre reflete sobre o que significa ser Mestre da Cultura no tempo presente, abordando as diferenças entre o mestre singular e o mestre plural, a defasagem dos incentivos financeiros e a responsabilidade de cuidar de quem é reconhecido como patrimônio vivo.

BLOCO 5 — *PERSISTÊNCIA*

Função narrativa: Evidenciar a permanência do gesto como força que sustenta o trabalho ao longo do tempo.

Descrição: O bloco se inicia com o Mestre trabalhando na gravura, com aproximação dos detalhes do gesto: a mão, o olhar, a textura da pele, o esforço muscular no entalhe. A partir daí, ele reflete sobre suas referências e sobre a importância de continuar, evocando a fala herdada do avô: “o homem vale o que produz”. O bloco se encerra com uma aproximação das gravuras, explorando detalhes e texturas.

BLOCO 6 — *O CASULO*

Função narrativa: Encerrar o filme retomando o espaço como símbolo de permanência e processo.

Descrição: O filme apresenta a fachada da casa do Mestre, o jardim, as plantas. Ele reflete sobre a importância daquele espaço para seu processo criativo e introduz a metáfora do casulo, a partir da observação de uma lagarta construindo o seu. O ateliê é apresentado como um casulo humano: construído ao longo do tempo, carregado de marcas do artista, e que permanece mesmo após sua partida. O documentário se encerra com o Mestre visto de longe, através da janela do quintal, ainda trabalhando. Os créditos finais trazem uma cartela com uma breve descrição do Mestre Stênio Diniz, sendo este o primeiro momento em que seu nome é dito no documentário.

Observação metodológica

Esta versão reflete as escolhas definitivas de montagem realizadas entre os dias 11 e 16 de março de 2026, após orientação do professor Tiago Coutinho. A estrutura final mantém seis

blocos temáticos, reorganizando sua sequência e aprofundando a função simbólica de cada um a partir do material efetivamente captado.

APÊNDICE B — ROTEIRO DE PERGUNTAS PARA ENTREVISTA

Versão 1 — 6 de fevereiro de 2026

Elaborada a partir da experiência acumulada ao longo das cinco primeiras visitas ao Mestre Stênio Diniz, buscando organizar em perguntas os temas e reflexões que vinham sendo observados ao longo do processo de campo.

BLOCO 1 — *O PRESENTE / O ENCONTRO*

1. Quanto tempo essa matriz ficou guardada?
2. Quando o senhor a reencontrou, o que sentiu?
3. Quando viu os sulcos deixados pelo tempo, o que aquilo lhe disse? O senhor já trabalhou antes com madeira carcomida por cupim, não foi?
4. Quando o senhor retoma essa matriz depois do tempo ter passado por ela, o que é diferente entre o trabalho do tempo e o trabalho da sua mão?
5. O que faz o senhor insistir numa madeira tão marcada?

BLOCO 2 — *O ESPAÇO ATUAL*

1. O senhor já passou por outros espaços antes de chegar aqui. O que este lugar representa na sua trajetória?
2. Como é para o senhor viver e trabalhar no mesmo espaço?
3. Hoje, olhando para esse espaço, o que ele diz sobre o momento que o senhor está vivendo?

BLOCO 3 — *O PERCURSO (PASSADO EM CAMADAS)*

1. Antes de chegar até aqui... onde começou essa história com a xilogravura? O senhor já contou que aos 4 ou 5 anos já juntava papel na gráfica. Como era aquilo?
2. O que do seu avô ainda está presente no seu trabalho hoje?
3. No início, o senhor trabalhava rápido, não é? O que mudou com o tempo?
4. O que significou para o senhor sair daqui e viver aquela experiência na Alemanha?
5. O que fez o senhor voltar?
6. Quando o senhor voltou, o que sentiu necessidade de construir aqui?

BLOCO 4 — *O EDUCADOR*

1. O senhor aprendeu olhando. Quando voltou da Alemanha, o que fez o senhor querer ensinar?
2. O senhor pode me contar aquela história da criança que disse ter feito “começo do mundo”?
3. O que aquela situação ensinou ao senhor?

BLOCO 5 — *FRICÇÕES COM O SISTEMA*

1. (Transição sugerida: “Ensinar é um gesto de generosidade. Quando a sua arte sai do ateliê e encontra o mundo, o que acontece?”)
2. Como foi participar da Bienal de São Paulo naquele contexto da ditadura?
3. Aquilo mudou algo na forma como o senhor enxerga o sistema cultural?
4. Anos depois, o senhor ajudou a trazer a Bienal para Juazeiro. O que significava fazer isso aqui?
5. O que motivou a criação da COCADA e o que o senhor buscava com ela?
6. (Usar apenas se ele mencionar a abertura) Houve algum gesto simbólico na abertura da Bienal em Juazeiro que o senhor considera importante?

BLOCO 6 — *O QUE É SER MESTRE HOJE*

1. Depois de tudo isso — bienais, associações, lutas — o senhor hoje carrega o título de Mestre da Cultura. O que esse reconhecimento significa na prática?
2. O que mudou na sua vida depois do título?
3. Esse reconhecimento chegou de que forma no dia a dia?
4. Como é viver da bolsa que os Mestres recebem hoje?
5. (Se ele mencionar dificuldades, aprofundar:) O senhor acha que ela corresponde ao que seria necessário?
6. O senhor conhece casos de Mestres que passaram por dificuldades em momentos de doença ou no fim da vida?
7. (Se ele contar casos, aprofundar:) O que essas histórias dizem sobre o cuidado com os Mestres da Cultura?
8. Ser chamado de Tesouro Vivo — o que isso significa para o senhor?
9. (Se ele falar de honra, aprofundar:) E vem com algum peso junto?

BLOCO 7 — *RETORNO À MATRIZ / ENCERRAMENTO*

1. O senhor já se definiu como uma pessoa muito inconformada. De onde vem essa insistência de trabalhar todos os dias?

A entrevista revelou não apenas um problema técnico de foco nas imagens, mas também um desvio conceitual: o material captado estava muito aberto e exploratório, afastando-se do eixo central do filme. Esse momento exigiu a reformulação das perguntas e uma pesquisa mais aprofundada na bibliografia disponível. Para mais detalhes sobre esse processo, ver o diário de campo referente à sexta visita.

Versão 2 — 13 de fevereiro de 2026

A reformulação das perguntas foi fundamentada na leitura aprofundada do livro de Gilmar de Carvalho (2010), especificamente no capítulo sobre a trajetória de Stênio Diniz. Esse embasamento permitiu construir perguntas mais precisas, capazes de dialogar diretamente com o gesto, a matéria e o eixo conceitual do documentário.

BLOCO 1 — *O ENCONTRO / A MATRIZ*

1. Quando o senhor fala dessa parceria entre cupim e ser humano, como ela acontece na prática, nessa matriz aqui?
2. O que o senhor aprende quando reconhece que a natureza também trabalha junto com o artista?

BLOCO 2 — *O CASULO / O ESPAÇO*

1. O senhor já chamou esse lugar de casulo. Em que momento ele passou a ser esse casulo?
2. O que esse espaço revela sobre o tempo que o senhor vive hoje?

BLOCO 3 — *O COMEÇO / A PERMANÊNCIA*

1. Do menino que começou cedo até o mestre de hoje, o que nunca mudou? Onde entra a presença do seu avô nisso?
2. Quando o caminho ficou difícil, qual foi o ponto que fez o senhor decidir continuar?

BLOCO 4 — *SAÍDA / ALEMANHA / RETORNO*

1. Como foi esse percurso — as Bienais, os conflitos, até o convite para ir ensinar na Alemanha?
2. O que a experiência na Alemanha mudou no seu olhar?
3. E o que fez o senhor entender que era hora de voltar?

BLOCO 5 — *ENSINAR / AMAR*

1. Quando o senhor ajudou a criar a AMAR, qual era o sonho por trás dela?
2. A história do “começo do mundo” — o que aquela criança lhe ensinou sobre o ato de ensinar?
3. Depois de tudo isso, o que ensinar significa para o senhor?

BLOCO 6 — *SER MESTRE HOJE*

1. O que mudou na sua vida depois do título de Mestre da Cultura — no dia a dia mesmo?
2. Quando o senhor vê mestres enfrentando dificuldades, o que isso revela sobre como tratamos nossa cultura?

BLOCO 7 — *PERSISTÊNCIA / ENCERRAMENTO*

1. Depois de tudo — conflitos, viagens, reconhecimento — o que ainda faz o senhor acordar e continuar trabalhando?

APÊNDICE C — SINOPSE

Stênio Diniz é xilogravurista e Mestre da Cultura Tradicional Popular do Ceará. Em seu ateliê em Juazeiro do Norte, onde vida e trabalho ocupam o mesmo espaço, ele reencontra uma madeira marcada pela ação dos cupins durante anos de abandono. A partir desse gesto, que evidencia uma relação de coautoria com a natureza, Matriz Viva acompanha o artista no presente do seu fazer, entre memórias, ensinamentos e a persistência de quem segue produzindo e sustenta viva a cultura popular.

APÊNDICE D — FICHA TÉCNICA

MATRIZ VIVA

um filme de Yan Tavares (2026)

Formato: Curta-documental

Duração: 19 minutos

Gênero: Documentário

Abordagem: Observacional, com construção poética

Personagem central: Mestre Stênio Diniz - xilogravurista

Local de realização: Juazeiro do Norte - CE

Realização: Yan Tavares

Orientação: Tiago Coutinho

Acervo: Stênio Diniz

ANEXO
DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que este Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia/Tese/Dissertação), escrito sob minha orientação, está em versão final, de acordo com as solicitações realizadas pela banca examinadora.

Informo também que procedi à revisão final do texto, constatando que atende às especificações das normas da ABNT para apresentação de trabalhos acadêmicos da UFCA, no que diz respeito ao conteúdo e à formatação.

Data e local da assinatura eletrônica

 Documento assinado digitalmente
TIAGO COUTINHO PARENTE
Data: 31/03/2026 19:19:51-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>