

A TRADIÇÃO CONTEMPORÂNEA DA XILOGRAVURA POPULAR DE JUAZEIRO DO NORTE

Gilmar de Carvalho

Se uma tradição se inventa, essa invenção pode ser compreendida como uma construção que se desenvolve com a participação decisiva de determinados atores sociais, num contexto favorável à sua eclosão e desenvolvimento.

Por *tradição inventada* entende-se *uma continuidade em relação ao passado* (HOBSBAWM, 1997, p. 9), o que não exclui a possibilidade da ruptura ou do avanço do que está sendo proposto, num processo que pressupõe permanente atualização dessas práticas.

No caso da xilogravura de Juazeiro do Norte, tivemos a contribuição dos artistas e artesãos romeiros, vindos de todos os cantos do Nordeste, atraídos pela expectativa de uma vida melhor. A cidade tornou-se uma encruzilhada desses roteiros místicos. E as experiências trazidas foram decisivas para a fermentação de uma cena cultural em que se inseriu, a partir dos anos 20, a literatura de folhetos. Esse quadro possibilitou que a tradição da xilogravura se estabelecesse com enorme rapidez, *coisa de poucos anos apenas*, como diria o teórico inglês (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

A expansão dos folhetos de cordel, editados pelo romeiro alagoano José Bernardo da Silva, fez com que os clássicos tivessem de conviver com os novos títulos, pois *a contradição invenção-padronização é a contradição dinâmica da cultura de massa. É seu mecanismo de adaptação ao público e de adaptação do público a ele. É sua vitalidade.* (MORIN, 1969, p. 31).

E foi exatamente nessa novidade, na necessidade de suprir os contingentes leitores, ávidos por novas histórias, que a mão-de-obra qualificada, até então ocupada em fazer santos, entalhes em cabos de espingarda e outras modalidades utilitárias, foi chamada a interferir no percurso de uma manifestação que deu mostras de maior vitalidade no final dos anos 40.

A imprensa chegou a Juazeiro do Norte em 1909, com o semanário *O Rebate*, organizado para lutar pela emancipação política da cidade, até então ligada ao Crato. Nas páginas deste periódico, encontramos as primeiras xilogravuras, de cunho político, agrupadas no encarte intitulado *Boletim Caricata*. Da mesma forma, nesse mesmo veículo, vamos encontrar, na seção *Lyra Popular*, a publicação de poemas de cordel de Leandro Gomes de Barros e Pacífico Manso, que poderão ter contribuído para a disseminação de um formato e para a possibilidade de fazer cordel que os poetas e violeiros estabelecidos na região assimilaram tão bem.

A xilogravura, como vimos, nasceu neste século recém-findo, marcada pelo caráter da encomenda. Vale a pena pensar no atraso que significou a interdição da imprensa no Brasil, até 1808, e na interiorização da maquinaria, como algo ligado à própria lógica capitalista, onde o que se tornava obsoleto para os grandes centros se interiorizava.

A encomenda da xilogravura para a capa dos folhetos significava a adoção de um formato, a observância da pauta e a busca do elemento visualmente mais forte para traduzir a história contada – donde seu caráter narrativo – e para ser sedutora o bastante para atrair seus leitores.

Num primeiro instante, a autoria, na xilogravura, como no cordel, não foi importante, pois a encomenda complementava a renda de artistas e artesãos que, na maioria das vezes, nem assinavam essas peças e, muitas vezes, partiam para a mera reprodução, na prancha de umburana, do que tinha se desgastado, na madeira ou no metal, do acervo adquirido por José Bernardo ao editor pernambucano João Martins de Athayde. Assim, temos variantes de uma mesma capa, com pequenas modificações, algumas delas assinadas, onde esse conceito de autoria não ganha a mesma importância que tem, no contexto burguês ou da alta cultura, ou seja, para o viés elitista e intelectual da maioria dos estudos feitos.

Circunscrita ao pequeno formato imposto pelo folheto, a xilogravura ganhou contundência e passou a ser incisiva como um rótulo ou uma marca. E os pioneiros dessa manifestação, como Noza, João Pereira, Manoel Lopes, Damásio Paula, Antônio Batista e Walderêdo Gonçalves, foram os mantenedores de uma tradição que vinha de outra linhagem e lançava suas sementes no solo fértil de Juazeiro do Norte.

A atividade editorial experimentou forte expansão, até o início dos anos 60, e a xilogravura foi suporte e testemunha da fixação de ciclos, como o do Padre Cícero, de fundas repercussões no cordel e, mais recentemente, dos folhetos sobre Frei Damião. O que de certo modo havia acontecido com o cangaço, onde o cordel fez a crônica e a xilogravura imortalizou Lampião como uma referência de extração popular.

Uma análise de um conjunto de capas, reunidas de várias coleções, como a da Casa de Rui Barbosa; Instituto de Estudos Brasileiros, da USP; Museu de Folclore Edison Carneiro e Instituto Joaquim Nabuco, atesta a força e a importância da xilogravura nesse contexto da encomenda. Também se pode chamar a atenção para a prensa que marcava a atividade, um contraponto à encomenda dos clichês nas capitais, que demorava de uma semana a dez dias para ser atendida.

Ressalte-se o caráter de iniciação, já que os envolvidos no processo eram escultores e artesãos, não tendo uma vivência mais aprofundada das artes gráficas, o que tornou ainda mais relevante o resultado obtido.

Vale a pena desmontar a impressão do senso comum, reforçada por alguns equívocos, que associa a xilogravura à tradição do cordel, como se as primeiras capas tivessem sido escavadas na madeira, quando na verdade essa é uma contribuição posterior, mais em função do preço dos clichês de metal, que se transformavam em ilustrações para capas, cartões postais, desenhos e fotogramas de filmes de cinema. Muito, no caso de Juazeiro do Norte, em função da quantidade de artistas disponíveis e da qualidade que imprimiram a essas encomendas. É onde a tradição se reinventa para se afirmar.

Quando se acentuou a crise do cordel, no final dos anos 50, o quadro foi marcado pelas seqüelas da seca de 58, pelo sonho de um Nordeste industrializado, proposto pela Sudene, que tornava a tradição do cordel algo obsoleto, que se acentuava com o advento da televisão na região, sua aparente gratuidade, o caráter oral de sua programação, com possibilidades maiores de satisfazer à necessidade que o imaginário coletivo tem do sonho, da fabulação e do encantatório.

O rádio, mesmo com o avanço do transistor, não constituía uma ameaça de grande monta. E, da mesma forma que Sílvio Romero declarou que os jornais acabariam com o folheto – o que não aconteceu –, contribuiu, e ainda hoje contribui, para dar suporte à cantoria, como veículo de divulgação de repente, emboladas e pejejas.

Criando novas formas de sociabilidade, a televisão contribuía para tornar anacrônicas as reuniões para leitura de folhetos, reminiscência sertaneja das *veillées* medievais, quando, ao pé do fogo, as histórias eram contadas.

Nesse quadro de crise do cordel, que definhava como atividade editorial, a xilogravura se inseria, atônita. Foi quando uma interferência da então Universidade do Ceará contribuiu para uma guinada significativa nesse processo. Tendo fundado seu Museu de Arte, em 1961, a instituição mandou emissários ao Cariri para a aquisição de matrizes xilográficas e a encomenda de trabalhos que enriqueceriam seu acervo.

Entre esses emissários, estava o artista plástico Sérvulo Esmeraldo, que encomendou a Mestre Noza, em 1962, uma *Via Sacra*, que seria editada na França por Robert Morel, em 1965.

Sérvulo forneceu ao mestre um exemplar com reproduções massivas do caminho da cruz e o que recebeu depois foi algo que mostrou o vigor de uma expressão despojada e dramática, do preto no branco, onde a dor do Cristo, barroca e minimalista, foi sulcada na madeira umburana.

Noza ou Inocêncio da Costa Nick, pernambucano de Taquaritinga, nascido em 1897, tinha emigrado com a família para a Nova Jerusalém das expectativas nordestinas, trabalhou como funileiro, cortou cabos para espingardas, até começar a cortar as primeiras esculturas do Padre Cícero, em depoimento emocionado que é transcrito em *O Reinado da Lua – Escultores Populares do Nordeste*. (COIMBRA, 1980, p. 228).

Foi uma questão de senso de oportunidade, a idéia de aproveitar a habilidade dessa mão-de-obra para cortar xilogravuras e, quando Sérvulo Esmeraldo chegou a Juazeiro do Norte, já encontrou um Noza familiarizado com a idéia de espelho que a gravura incorpora e com a destreza do corte como elemento expressivo.

Noza faria para o Museu de Arte da Universidade *A vida de Lanpião* (sic) *Virgulino Ferreira e Os Doze Apóstolos*. Convocado por galeristas e *marchands*, repetiu sua *Via Sacra*, diluindo, em, pelo menos, cinco variantes conhecidas, o impacto inicial de sua criação e perdendo o vigor das coisas inaugurais. Faria o mesmo com a vida de Lampião.

Outros artistas enriqueceram o acervo do Museu, que hoje detém uma das mais valiosas coleções de tacos de extração popular do País. Walderêdo cortou um *Apocalipse*; Antonio Lino, filho do editor José Bernardo, assinou uma *Vida do Padre Cícero* e José Caboclo foi o autor das *Aventuras do Caboclo Vira-Mundo*.

Essa interferência deu à xilogravura tradicional de Juazeiro do Norte o estatuto de obra de arte. Primeiro, porque legitimada por uma instituição como a Universidade, depois porque essa coleção cumpriu um roteiro europeu de museus e galerias, em grandes cidades, como o ponto de partida de uma legitimação e uma estratégia de propaganda.

Essa atitude, que causou controvérsias pelo caráter de encomenda, por se imiscuir na forma que o povo tem de se expressar e pelo fornecimento de pautas e modelos, preservou um tesouro que, de outro modo, estaria perdido, no caso das capas dos folhetos, ou que não teria se constituído, no que se refere aos álbuns.

É curioso que a xilogravura tenha encontrado saída, ainda que tímida, para a crise em que o cordel mergulharia, principalmente depois da morte do editor

José Bernardo, em 1970, e de sua mulher, no ano seguinte, o que levou a então Tipografia São Francisco, rebatizada de Lira Nordestina, a um processo de mau gerenciamento e de obsolescência do equipamento, que culminou com sua aquisição pelo Governo do Estado do Ceará, em 1980.

Entregue à Academia Brasileira de Cordel, que nunca chegou a se constituir, a Lira Nordestina passou a integrar, em 1988, a estrutura da Universidade Regional do Cariri, que não foi capaz de desenvolver, nestes quatorze anos, uma política editorial nem um modelo capaz de evitar o processo de sucateamento, que se antecipava como irreversível.

Nesse ínterim, a xilogravura foi capaz de manter uma sobrevida, com a geração que poderia ser chamada de entressafra, tendo como destaques os nomes de Abraão Batista e Stênio Diniz.

Batista, nascido em 1935, bioquímico, professor universitário, entrou na xilogravura pela porta da política. Partidário do MDB, passou a atuar na imprensa de Juazeiro do Norte, encontrando no cordel um veículo para dizer o que não seria acolhido pelos jornais. Do folheto para o corte da capa foi apenas um passo. Hoje, com mais de um milhão de exemplares vendidos, mais de uma centena de títulos publicados e com três álbuns lançados – *Via Sacra*, em 1971; *Tarot do Sol*, em 1992, e *Signos*, em 1994, é um dos nomes mais expressivos da gravura brasileira. Com xilogravuras em capas de livros, calendários, e um *curriculum* de coletivas e individuais no Brasil e no exterior, ministrou um *workshop* na Universidade de Tampa, Flórida, Estados Unidos, em 1996.

Stênio Diniz, natural de Juazeiro do Norte, nascido em 1953, neto de José Bernardo, cresceu ouvindo o ranger onomatopaico das máquinas, ganhou o primeiro pedaço de umburana de Noza e cortou capas para folhetos de cordel até assinar, em 1973, uma *Via Sacra* ambientada no sertão nordestino. Era o início de uma carreira bem-sucedida que incluiu uma parceria com a gravadora Mariza Viana (álbum *Retirada*, 1976), com quem afinou um olhar social, e um sem número de coletivas e individuais na Europa, especialmente, na Alemanha, onde desenvolveu um trabalho com uma ONG que implicou em viagens anuais e resultou na impressão de catálogos e na gravação de um cd de músicas sacras da teologia da libertação.

Diniz também cortou uma série baseada no episódio do *Caldeirão*, experiência de uma fazenda nos moldes de um socialismo cristão, no município do Crato, desarticulada por meio da força, inclusive com o bombardeio por aviões, em 1936.

Ele foi o grande incentivador dos talentos que emergiram depois, espécie de *orientador* dos gravadores, ministrando cursos de iniciação,

de onde saíram nomes como Francisco Zênio, e servindo como modelo para José Lourenço, cuja atuação, a partir de meados dos anos 80, contribuiu para renovação da gravura de Juazeiro do Norte, por conta de um sopro de criação que lhe foi imposto, no conceito que proponho de *nova gravura*, que será explicitado a seguir.

Otávio Menezes, historiador, poeta cordelista de extração urbana e então diretor do Museu da Imagem e do Som do Ceará (integrante da estrutura da Secretaria da Cultura do Estado), desenvolveu um projeto de publicação de folhetos de cordel e escolheu a Lira Nordestina, porque queria injetar algum ânimo na já combalida tipografia e fazer com que os folhetos mantivessem uma tradição artesanal, que perderiam com o recurso do *offset* e da composição fotográfica.

Foi quando José Lourenço, nascido em 1964, levado para a Lira pelo avô, o gráfico Pedro Lourenço, cortou sua primeira capa de cordel. A partir daí, ele receberia a incumbência de cortar mais de vinte tacos de ilustração, e deu início à sua produção de maior formato, desvinculada da encomenda e antecipando sua estréia no álbum, que viria, em 1990, com a *Vida do Padre Cícero*, tão forte que o levou a ser convidado para uma primeira individual no Museu de Arte da UFC, naquele mesmo ano.

No ano seguinte, ele ganharia o prêmio de gravura do Salão de Abril, o mais antigo do calendário cultural de Fortaleza. Era o início de uma trajetória de álbuns como *Via Sacra*; *Arajara*, desenvolvido para o galerista holandês Jack Visser, curador de sua individual na Pulitzer Art Gallery, em Amsterdã; *Lira Nordestina*, que dava conta do processo editorial dos folhetos e *Patativa do Assaré – Vida e Poesia*, lançado na festa dos noventa anos do poeta, em março de 1999.

Francisco Correia Lima, o Francorli, nascido em 1957, trabalhara na tipografia de José Bernardo, no final dos anos 70, e deixou a impressão e o corte de capas para folhetos, passando a trabalhar como eletrotécnico. Voltou à xilogravura, no início dos anos 90, participando, com sua *Via Sacra*, de uma coletiva no Museu de Arte da UFC, e estreando no V Salão dos Novos, promovido pela Prefeitura de Fortaleza.

Em seguida, com o apoio do SESC, desenvolveu *Nascimento, Vida e Morte de Luiz Lua Gonzaga* (1991) e, no ano seguinte, cortou os *Milagres do Padre Cícero*, revisitando um conjunto de guaches, ex-votos, expostos na casa onde o Padre Cícero viveu a maior parte de sua vida, na rua São José, em Juazeiro do Norte.

Com o apoio da Secretaria da Cultura do Estado e Universidade Federal do Ceará, por meio de sua Imprensa e de seu Museu de Arte, desenvolveu a série *Santos do Povo* (1993), que transplantava para o contexto sertanejo

a iconografia tradicional dos santos de maior apelo popular, enquanto *Mestres e Figuras de Juazeiro do Norte* (1996) recuperava uma mitologia, ao mesmo tempo oficial e marginal, da cidade.

Cícero Vieira, nascido em 1969, trabalhou na composição da Lira Nordestina, levado pelo tio poeta, Expedito Sebastião da Silva, cortou *O Sertão*, em 1993; uma *Via Sacra*, em 1994; *Os Dez Mandamentos*, em 1997, e *As sete dores de Maria*, em 1999, também influenciado por uma literatura de divulgação dos preceitos religiosos. Seu corte incisivo implica uma leitura expressionista e vigorosa, onde o todo vale mais que os detalhes. Seu último trabalho, que dialoga com o medievo, foi *O livro de horas do sertão* (2001).

Vindo da escultura, com informações esparsas de história da arte, lida em fascículos e livros de divulgação, Nilo, nascido em 1966, também começou pela *Via Sacra*, em 1994, e em seguida, cortou *Romeiros do Padre Cícero*, em 1997 e *Lendas do Cariri*, em 2001. Sua contribuição estaria nas marcas de uma tridimensionalidade no trato com a madeira umburana, e na busca de soluções, onde, de acordo com o que afirmou Stênio Diniz, *o desenho já tava na própria madeira* (CARVALHO, 1999, p. 173).

Elosman, nascido em 1964, também veio da escultura, faz uma matriz que também pode funcionar como talha, tal o cuidado que imprime às incisões e escavações. Cortou a *Visita de Lampião a Juazeiro do Norte - CE*, crônica da ida do líder rebelde ao território mítico do Padre Cícero, em 1993, também passou pela *Via Sacra*, em 1995, e fez, com *Festas e Folgedos*, um mapeamento lúdico nordestino, em 1996.

Antonio Leite Fernandes, o Naldo, nascido em 1977, vizinho de Francorli, com quem aprendeu a cortar vendo-o escavar os tacos de umburana, iniciou-se com uma *Via Sacra*, em 1995, e cortou uma espécie de caminho da cruz do homem sertanejo: *Destino Nordestino*, em 1996. *Danças do meu povo*, de 1997, é um apanhado abrangente dos folgedos populares de todo o País e *A vida de Jesus*, de 1998, é um recorte da história sagrada, revisitando catecismos, manuais e os valores que a tradição popular incorporou como os mais importantes. Seu trabalho mais recente fixa o processo manufatural dos *Engenhos de Rapadura do Cariri*, numa leitura etnográfica e estética.

Hamurabi Batista, filho do poeta e gravador Abraão, nascido em 1969, também cortou, em 1996, uma *Via Sacra*, com apenas nove estações, que ele explica como sua leitura pessoal, desvinculada da iconografia oficial da Igreja.

Gilberto Pereira, natural de Jussara (BA), nascido em 1980, estudante de pintura e desenho com Luiz Karimai, sociólogo e artista paulista que

adotou o Cariri, estreou, em 1997, com um álbum que visita a topografia do *Santo Sepulcro*, sítio que integra o conjunto dos territórios sagrados dos romeiros. Depois cortou *Reisado*, série que parte deste folgado popular, com uma idéia de movimento que surpreende pelo vigor.

João Pedro C. Neto veio criança de Ipaumirim, onde nasceu em 1964, para Juazeiro do Norte, com os pais, no percurso do roteiro peregrino. Começou fazendo folhetos de cordel até que, visitando com mais frequência a Lira Nordestina, passou a cortar pedaços de madeira sem serventia, exercitando a perícia do corte e tornando-se apto para tentar o primeiro álbum, *Os Sete Sacramentos*, em 1998. Depois viriam *Meninos de Rua*, inovando na subversão da perspectiva, e *Mitos do Nordeste*, pela aproximação com a estilização publicitária.

Depois de ter ganhado o Prêmio Norman Rockwell, de gravura, outorgado pelo Instituto Brasil- Estados Unidos no Ceará (IBEU), em 1999, iniciou uma obra que inclui os álbuns *Sete Fazendas*, *Pau da Bandeira de Santo Antonio*, *Conselheiro* e, mais recentemente, por encomenda do professor Renato Casimiro, a série de figuras da história de Juazeiro do Norte, como *Floro Bartolomeu*, *Mestre Noza*, *José Bernardo da Silva*, *José Marrocos* e a beata *Maria de Araújo*.

Erivana d'Arc Daniel da Silva, única mulher deste grupo, nascida em 1974, também se iniciou com uma releitura do *Caldeirão*, em 2000. Episódio rico, que instiga a curiosidade popular pela indignação que causa, é marcado pela competência do desenho e pelo caráter documental que assimilou, menos surreal que o de Stênio, com seus traços de luz e suas alegorias.

A trajetória de Ailton Laurindo se confunde com a de muitos outros gravadores. Nascido em 1972, afilhado de Expedito Sebastião da Silva, começou trabalhando como impressor da Lira Nordestina. Em 2001, estreou com o álbum *O último suspiro do sertanejo*, depois de ter participado de trabalhos coletivos como as ilustrações do livro *Maria do Juazeiro*, de Maria do Carmo Forti (São Paulo, Annablume, 1999) e dos álbuns *Senhoras Sertanejas* (2000) e *Carlos Magno pelos gravadores de Juazeiro do Norte* (2001).

Justino Paulo Bandeira, nascido em Juazeiro do Norte, em 1966, fez de *Frei Damião*, o missionário italiano tão aceito pelo fiel sertanejo, o ponto de partida de seu álbum de estréia, em 2000.

Fechando o ciclo, o pioneiro Antônio Batista (1927/1995), com passagens pelas tipografias de José Bernardo e Manoel Caboclo e integrante do grupo que expôs na Europa, no início dos anos 60, voltou à xilogravura cortando uma *Via Sacra*, do tamanho de uma caixa de

fósforos, com o auxílio de uma lupa, já que trabalhava como relojoeiro, no Mercado Central de Juazeiro do Norte, e *Os Sete Pecados Capitais*, na velha tradição da retomada de temas bíblicos.

Sua trajetória se confunde com o próprio vaivém da gravura, num instante em que esta atravessava fase de renascimento e de afirmação, pela ocupação de espaços, como a Casa da Xilogravura, em Campos do Jordão; a galeria Alliance Française, em São Paulo; o Instituto de Estudos Brasileiros, da USP; o Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio; o Museu Abelardo Rodrigues, em Salvador; o Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará, em Belém; o Solar do Barão e o Museu de Arte Sacra da Arquidiocese, em Curitiba; o Museu de Arte da UFC e o IPHAN, em Fortaleza, para não deixar de falar no Handwerkmuseum, em Nidden, Lituânia, onde o grupo expôs, ano passado. Com a presença de Francorli.

É uma tradição que se mantém, se reforça e se renova. E essa idéia de *nova gravura*, que defendo, passa pelas temáticas onde o religioso se mescla com a ecologia, o trabalho e a fé; pela incorporação de influências da cultura de massas, quando a educação do olhar pela televisão e o recurso às tecnologias de ponta, como *scanners* e impressoras laser, deixaram de ser um sonho para se anteciper como realidade; pelo desenvolvimento de novos utensílios (como serras de pão, vidros, pregos, bisturis), diante da dificuldade de goivas, formões e instrumentos adequados e pela sedimentação da idéia de que são artistas que desenvolvem um trabalho autoral, cujas cópias precisam ser numeradas e assinadas, e que existem possibilidades de serem exploradas, como a cor, por exemplo, que eles estão tentando aplicar em suas impressões.

É a todo esse conjunto que chamo de *nova gravura* e que constitui – essa é minha proposta – a tradição contemporânea, porque tributária do passado e apontando, vigorosa, na direção do futuro, das influências massivas, sem medo da experimentação e da ousadia, pois, *toda obra inovadora é elaborada com um material tradicional* (LOTMAN, 1978, p. 56).

BIBLIOGRAFIA

- CARVALHO, Gilmar de. *Madeira Matriz*. São Paulo: Annablume, 1999.
- COIMBRA, Silvia et alii. *O Reinado da Lua. Escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

- FERREIRA, Orlando Costa. *Imagem e Letra*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (org). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX- O Espírito do Tempo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1969.
- PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de Mestre*. São Paulo: Maltese, 1994.
- SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos de Juazeiro*. Fortaleza: Edições UFC/PROED, 1984.