

A Coleção Outras Histórias tem como objetivo divulgar a produção das ciências humanas sobre o Ceará, em linguagem e preço acessível, mas sem a perda do rigor acadêmico.

Por esta iniciativa, a Coleção recebeu o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, na categoria Divulgação do Patrimônio Cultural Brasileiro (conferido em 2007, pelo IPHAN), o Prêmio Manoel Coelho Raposo, de Publicação de Selo Editorial (da Secretaria da Cultura do Ceará, 2010), e agora o Prêmio Mais Cultura de Literatura 2010 – Edição Patativa do Assaré (do Ministério da Cultura), que possibilitou a reedição de quatro títulos, esgotados, objetos de procura por pesquisadores de todo o Brasil.

O Museu do Ceará, por intermédio da ASMUSCE (Associação dos Amigos do Museu do Ceará), compartilha os resultados dessa premiação com o público. Afinal, esses trabalhos valorizam e difundem a literatura de cordel e a xilogravura, a partir de pesquisas sérias, que evidenciam lugares, personagens, e acontecimentos do Ceará, mantendo-se dentro dos parâmetros que norteiam e fortalecem o perfil editorial da Coleção.

Cristina Rodrigues Holanda
Diretora do Museu do Ceará



XILOGRAVURA: DOZE ESCRITOS NA MADEIRA

XILOGRAVURA DOZE ESCRITOS NA MADEIRA



Gilmar de Carvalho

2ª Edição

XILOGRAVURA
Doze escritos na madeira

2ª Edição

GILMAR DE CARVALHO

XILOGRAVURA
Doze escritos na madeira

2ª Edição

Fortaleza - 2011
Museu do Ceará
Secretaria da Cultura do Estado do Ceará

Copyright © 2011 by Gilmar de Carvalho

Governo do Estado do Ceará
Governador: Cid Ferreira Gomes

Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará
Secretário: Francisco José Pinheiro

Museu do Ceará
Diretora: Cristina Rodrigues Holanda

Associação de Amigos do Museu do Ceará
Presidente: Teresinha Alencar

Projeto Gráfico: Museu do Ceará / Expressão Gráfica e Editora

Revisão: Patrícia Pereira Xavier

Capa: Foto de Francisco Sousa (ateliê de João Pedro do Juazeiro)

2ª Edição revista conforme novo acordo ortográfico

C331x Carvalho, Gilmar de

Xilogravura: doze escritos na madeira / Gilmar de Carvalho;
apres.: Francisco Régis Lopes Ramos. 2. ed. – Fortaleza: Museu do
Ceará, 2011.

112 p.; il. (Coleção Outras histórias, 5)

ISBN: 978-85-7563-895-8

1. Xilografia brasileira – Juazeiro do Norte (CE). 2. Xilógrafos –
Juazeiro do Norte (CE). I. Ramos, Francisco Régis Lopes. II. Título.
III. Série.

CDD : 761.2098131



Cultura

MINISTÉRIO
DA CULTURA 

SUMÁRIO

Apresentação.....	07
Retirada ou a recriação do drama de todo dia.....	09
A marca popular da xilogravura publicitária	16
Xilógrafos de Juazeiro do Norte	22
A última tipografia	35
Padre Cícero personagem da xilogravura cearense	44
Xilogravura e Idade Média	53
Xilogravura e paródia	60
Matrizes da leitura: a expressão xilográfica.....	67
Antonio Batista, relojoeiro.....	75
A grande arte de Walderêdo Gonçalves	84
Noza Mestre.....	92
Imperador de xilogravura.....	100
Referências bibliográficas	109

APRESENTAÇÃO

Francisco Régis Lopes Ramos

Com a profunda sensibilidade que lhe é peculiar, Gilmar de Carvalho reúne nesse livro doze textos sobre a arte de fazer xilogravura. Trata-se da coletânea de inéditos e artigos que, no decorrer de vinte e cinco anos, foram publicados em jornais, revistas e palestras. São escritos que abrem visibilidade para a tradição e a inovação do ofício de escavar a madeira que gera o peso e a delicadeza das gravuras.

Como em vários outros trabalhos, o livro evidencia que Gilmar de Carvalho não é somente um pesquisador minucioso que conhece o universo da chamada “cultura popular”. O seu rigor metódico se gerou em uma poética da observação participante - estética da percepção que penetra nas tramas e memórias do ato criador.

Ao abrir uma sala de exposição dedicada aos “poetas populares”, juntamente com a publicação dos livros *Xilogravura: doze textos escritos na madeira* e *Cordel: a voz do verso*, escrito por Martine Kunz, o Museu do Ceará procura dar continuidade ao projeto de aprofundar seu papel educa-

tivo no sentido de motivar a reflexão crítica sobre nossa história cultural, em suas dimensões estéticas e sociais.

Procura-se superar a perspectiva tradicional do museu, que era tido como aquele espaço onde ficavam coisas do passado - em vitrines e sem vida. Longe de ser apenas uma sala com o novo acervo, a exposição Mote do Cordel quer salientar o tanto de vitalidade que existiu e existe nos versos e nas ilustrações dos folhetos.

Ao negar a “linha do tempo”, aquela exaustiva sequência de datas e fatos sem labor hermenêutico, o museu procura ser um lugar do diverso, ou melhor, da multiplicidade de tempos e espaços que constituem a história nossa de cada dia. Assim, presente, pretérito e devir são percebidos como rizomas que se penetram, e fertilizam a existência.

RETIRADA OU A RECRIAÇÃO DO DRAMA DE TODO DIA

De como uma carta pode ser semente de um trabalho.

Mariza escreveu para Stênio e na carta também fez um desenho. Ele logo pensou na possibilidade de um trabalho conjunto e foi isso que mandou dizer na resposta. Mas ficou tudo no ar. Depois ela foi rever Juazeiro e também transar um painel de cimento ou cerâmica e essa viagem não tinha aparentemente nada a ver com xilogravura. Mas resistir quem há de, e na tipografia fundada por José Bernardo da Silva, avô de Stênio, Mariza começou a cutucar a madeira. Aí a coisa disparou. A retomada da xilogravura foi também um mergulho no passado, nostalgia no bom sentido, quando a partir da revivescência de um pedaço do passado se salta para um presente que acontece agora e que está em nossas mãos. Mariza foi aluna de Mizabel Pedrosa e daquele pessoal todo mundo deixou a xilo. Aderson, Gabriele, Regina Célia hoje pesquisam e/ou pintam, outros desenham. Mariza ficou mais com a pintura. Uma pintura não comercial no sentido de que colecionadores e novos ricos compram arte em função da parede, da cor das almofadas, da badalação do artista que deve ser colunável. Sua

temática social capta um clima de asfixia e de um medo, são pessoas encurraladas pela fome e pela repressão num contexto de terceiro mundo. Mas é sempre hora de retornar à xilo e de não abandonar o óleo sobre tela.

A tipografia e a figura de Dona Jesus.

Rua Santa Luzia, 263. Uma coisa que vale a pena ver em Juazeiro é a composição (tipográfica manual) e a impressão artesanal de folhetos de cordel. É o range - range onomatopaico das máquinas e o pessoal fazendo uma coisa em que acredita. A casa projeta e amplia os limites da casa de Dona Jesus, mãe de Stênio, e rescende a dragões, Carlos Magno, princesas encantadas e Lampião espiando pra dentro e antes pedindo a bênção a Padre Cícero. É um castelo onde são tecidas as legendas de um povo e este universo mágico é povoado de sonhos e de uma fada, Dona Jesus. Ela comanda esta oficina e determinou o que deve ser editado: os clássicos. As guilhotinas cortam o papel na sala vizinha enquanto é servido café quentinho. Stênio nasceu quase aqui dentro e moleque devia se maravilhar com as artes gráficas aprendidas no cada dia. Como se maravilhou Mariza muitos anos depois. Ela foi adotada pela família de Stênio e pelo pessoal da gráfica que também faz parte da família: Expedito, Pedro, Júlio.

As artes e os ofícios de Stênio Diniz, de Juazeiro.

Stênio começou a trabalhar em gravura há seis anos. Com um ano e meio conseguiu definir traços e tema. Então foi para Brasília, que é um sertão mais longínquo, nos serrados centrais, com a coragem, cara, uma mala com matrizes de xilogravuras e o desejo de fazer uma exposição. Talvez fosse mais que desejo, era obstinação e ele não ia voltar assim sem conseguir nada. Só que antes ele nunca tinha ido a uma exposição nem sabia do ritual que envolve um vernissage como convites, catálogos, cerco à imprensa, compradores em potencial (que não compram), amigos dos artistas (que não têm dinheiro) etc. E outras coisas mais ele não sabia, por exemplo, achava que deveria vender as matrizes. E saiu de casa com a mala cheia disposto a vendê-las. Eram mais de duzentas. Chegou ao hotel Nacional e encontrou um cara que era pintor: Brandão. Stênio tentou vender as matrizes, ele comprou dez “mas disse que eu ficasse com elas porque depois ele compraria as provas”. Então foi que ele ficou sabendo do valor da cópia. Brandão também foi quem aos poucos conseguiu que Stênio saísse do espaço restrito de capa de cordel e dilatasse suas gravuras. A capa do folheto é uma síntese de linguagem que pode ganhar a dimensão numa superfície maior. Stênio expôs na Universidade de Brasília (UnB) e foi para o Rio com cartas e cartões, deveria entrar em contato com Scliar,

Farnese, a fina flor da gravura brasileira. Nasceu o artista. Nascimento no sentido do exercício de uma criação (antes achava que o gravador podia copiar) e do amadurecimento de uma consciência de povo.

Trabalho conjunto ou ponte Cariri - cidade.

Eles decidiram trabalhar em conjunto, agora seria iniciado um processo de maturação que desembocaria numa fusão de linguagem. A gente sempre se aproxima daqueles com quem se tem alguma afinidade. Mariza e Stênio são artistas que têm raízes no meio do povo simplesmente porque nunca se enclausuraram num isolamento do tipo “o artista é um profeta” ou “o artista é aquele que vai à frente do povo” ou “o artista é aquele que antecipa”. Mariza e Stênio estão no meio das pessoas, sentindo as mesmas dores, respirando o mesmo ar e falando a mesma língua. Esse compromisso com o povo não tem nada de demagógico e falar de seca é apenas carregar um pouco no tom de uma situação que é quase sempre seca. A realidade é sempre desigual, contraditória e a água é apenas um dos itens da questão. A feitura de um álbum “Retirada” seria a proposta-chave: são quatorze as xilogravuras ou a fuga para a cidade ou também poderíamos dizer os passos de uma via sacra leiga a que são submetidos milhares de nordestinos. Ou um êxodo que

é uma busca de uma terra que não foi prometida e que é a cidade indiferente. No vaivém dos esboços o toque de cada um, as longas discussões via correios, várias viagens e vice-versa até o corte da madeira. O trabalho foi realmente conjunto e sente-se mesmo num resultado que é a síntese de quatro mãos vigorosas, nordestinas.

Os versos rimados de Expedito Sebastião da Silva.

Autor de “As Diabruras de Pedro Malazartes”, “As Secas e os Horrores do nordeste”, “A Pranteada Morte do Padre Cícero Romão Batista”, Expedito trabalha há vinte anos na tipografia da rua Santa Luzia. Ele chefia as oficinas e sabe fazer de tudo. Mas o que ele é mesmo é poeta popular ou poeta e dos bons. O popular fica por conta de um preconceito de pessoas que se dizem intelectuais e insistem em rótulos que são disfarces para os preconceitos e posições elitistas. Expedito tem essa consciência de povo, que ele chama de “nossa gente”, e uma preocupação com toda a problemática social. Concluído o álbum, Mariza queria que o convite fosse em forma de cordel. Stênio se preocupou com a inflação do folclore e com o modismo que consiste em despojar e dar um falso ar de cultura popular etc. Decidiram então fazer um cordel de verdade, mas tiveram um cuidado enorme para não cair no conto do cordel de enco-

menda. Expedito teria de ser escolhido. Feita a sequência das matrizes, pediram que ele fizesse a interpretação dele, livremente, que ele transpusesse para palavras o que estava impresso nos sulcos da madeira. “Agora em xilogravuras/ também irá ser contada/ em cujo tema u’a estória/ toda em madeira gravada/ a dupla Stênio e Mariza/ esta obra realiza/ com o nome: RETIRADA”.

Conclusão ou o fecho da matéria.

“Retirada”, outros trabalhos conjuntos e várias xilogravuras individuais posteriores à criação em parceria estarão expostos até amanhã, no Instituto de Arquitetos do Brasil, Carlos Vasconcelos, 1107. Também o cordel do Expedito e a apresentação de Estrigas que diz que eles fizeram “de uma retirada uma participação”. É uma contribuição para um despertar e uma semente de outros trabalhos.

Jornal UNITÁRIO, Fortaleza, Domingo, 25 de julho de 1976, página 22



Do álbum Retirada

A MARCA POPULAR DA XILOGRAVURA PUBLICITÁRIA

Se a defasagem de 308 anos entre o descobrimento oficial do Brasil e a implantação da Impressão Régia trouxe sequelas no campo da transmissão do conhecimento, a mesma observação pode ser aplicada ao aperfeiçoamento das artes gráficas.

A incansável censura em seus vários níveis, a falta de um mercado interno, por mais incipiente fosse e a asfixiante dependência da Inglaterra na política internacional levaram a uma atrofia das atividades jornalísticas e editoriais entre nós.

No Ceará esse fosso foi ainda mais acentuado porque a imprensa só foi implantada em 1824, no rastro da Confederação do Equador, com um jornal doutrinário, defendendo uma causa libertária e fazendo surgir o primeiro mártir da liberdade de expressão na figura do Padre Mororó.

Um ponto fica claro desde o primeiro instante: a importância da decantada habilidade cearense para suprir a deficiência da maquinaria que, por conta de sua defasagem, era transferida para centros de menor significação econômica e política.

Quem acompanhar o desenrolar da história da imprensa cearense vai encontrar, de um lado, a violência dos atentados e empastelamentos como forma de calar o clamor dos jornais e, de outro, vai se emocionar com a utilização de artesãos para fundir tipos e não deixar que a manifestação do pensamento fosse sufocada.

Em relação à publicidade, os primeiros anúncios vão indicar a primazia do texto sobre a imagem, e o recurso às cercaduras, vinhetas e ilustrações que acompanhavam as caixas tipográficas reforçava uma sujeição aos centros fornecedores e uma padronização da qual o negro fujão pode ser um exemplo presente na maioria dos anúncios de escravos dos jornais brasileiros da época.

O Barão de Studart vai chamar a atenção para o jornal “O Cancão”, impresso em Baturité, em 1891, ornado por “caricaturas abertas em cajazeiras”. Muitos cabeçalhos de jornais brasileiros deste período recorreram a este tipo de matriz.

Uma utilização mais constante da xilogravura no Ceará remonta à segunda metade deste século e se liga ao incremento da editoração popular na região do Cariri.

Esta técnica milenar chinesa encontrou na ponta da faca sertaneja, no canivete de cortar fumo de rolo e até nas hastes de guarda-chuvas uma perfeita adequação e tradução de todo um imaginário nordestino de princesas, monstros e mitos como Lampião e Padre Cícero.

Esta atividade à margem dos registros por parte da historiografia oficial conheceu um esplendor sem precedentes, na medida que sintonizada com o público alvo que a consumia e integrante de um sistema eficaz de produção, edição e comercialização.

João Pereira, Damásio Paulo, Mestre Noza, Antonio Relojoeiro e Walderêdo Gonçalves são nomes expressivos desta arte de escavar nos sulcos da madeira as capas dos folhetos. José Bernardo da Silva passou a catalizar este processo a partir de 1949, quando adquiriu os direitos de publicação dos títulos de João Martins de Athayde e se tornou o grande editor popular brasileiro. De sua tipografia São Francisco saíam folhetos que atendiam às expectativas do mercado, em grandes tiragens.

Convém destacar que os clichês de metal com poiais, fotogramas de filmes e desenhos não foram descartados, visto que tinham sido incluídos na venda do acervo e eram mais familiares aos leitores dos folhetos.

Interessante ressaltar que a xilogravura se impôs em função de o processo editorial exigir agilidade, o que não aconteceria se os clichês dos novos títulos fossem feitos em Recife ou Fortaleza.

Foi no interior da folhetaria de José Bernardo e posteriormente na tipografia de Manoel Caboclo que a utilização da xilogravura como rótulo e como ilustração de anúncios de pequenos jornais de vida curta se deu de modo mais vigoroso.

Lino, Stênio Diniz, Zé Caboclo e Arlindo Marques passaram a suprir os pedidos de matrizes para cigarros, cachaças, banhos, defumadores, vinagres e rojões, numa diversificação que atesta a vocação de Juazeiro em sediar pequenas empresas, uma tendência onde a manufatura e o artesanato caminham no mesmo passo no fortalecimento de uma economia informal, de bases pré capitalistas.

Mais recentemente, Francisco Zênio, Francisco Correia Lima (Francorli) e José Lourenço Gonzaga passaram a dar forma a estas solicitações de fabricantes, comerciantes e prestadores da mais variada gama de serviços.

Alguns romperam os limites da encomenda e a reduzida dimensão dos tacos de folhetos e se inseriram num circuito de arte com uma produção espontânea, diversificada e muito pessoal, como Abraão Batista e Stênio Diniz, neto de José Bernardo da Silva.

Curioso registrar que este trabalho nas pequenas oficinas, próximas do modelo medieval das corporações de ofícios convive com a implantação do offset na maioria das gráficas de Juazeiro do Norte. E que mesmo quando apenas reproduz um logotipo criado por um especialista, o artista popular dá o seu toque pessoal, a sua marca.

Em razão das especificidades do mercado, diante da possibilidade de resolver através do talento de uma mão-de-obra barata as necessidades mais urgentes de comunicação publicitária é muito frequente que uma xilo sirva como arte

final a ser fotolitada, o que assegura a permanência desta arte e ofício, agora de escavar não mais a umburana, mas as folhas prensadas de brumasa, na busca da solução ideal em termos de traço, embalagem ou marca.

As matrizes resgatadas dos velhos baús das gráficas de Juazeiro do Norte mostram como o artista popular encontra soluções para uma ocupação harmoniosa do espaço, como os elementos são estilizados com criatividade, como as letras são abertas com destreza. São as bases de um design popular e matuto que precisa ser estudado cientificamente.

A inegável decadência do folheto, a quase desativação das gráficas e editoras e a preciosidade deste conjunto de matrizes acendem um foco de luz sobre o vigor da produção popular e sua contextualização numa economia de pequena escala. Daí o paradoxo de muitas destas xilogravuras ainda estarem sendo utilizadas em várias praças nordestinas.

O fato de Juazeiro do Norte ser o espaço privilegiado para a criação popular e para a permanência destas técnicas artesanais às vésperas do século XXI ajuda a dar a medida dos contrastes e da diversidade que enriquecem e revigoram a cultura brasileira.

Revista Fragmentos n.º 3, Fortaleza, fevereiro de 1992, páginas 24 a 26.



Antonio Batista



Damásio Paula



Mestre Noza

XILÓGRAFOS DE JUAZEIRO DO NORTE

A xilogravura é esta técnica milenar, cujas raízes se perdem no tempo e no espaço. Ressalte-se a permanência e a atualidade de uma manifestação que, segundo os historiadores, passa pela China, é retomada na Europa quinhentista que avança nos meios de reprodução da escrita, com iluminuras e emblemas e desemboca no Brasil três séculos depois.

Cumprir assinalar a defasagem entre o início da colonização e os primeiros prelos e fixar como um dos balizamentos dessa reflexão o ano de 1808 que teria trazido a implantação da Impressão Régia.

A partir daí a xilogravura tem um papel a cumprir, que ganha importância a partir do momento em que a imprensa se dissemina pelo País.

É quando a maquinaria obsoleta para os grandes centros se interioriza e chega ao nordeste.

Aqui os estudiosos vão evidenciar a importância da xilogravura como ilustração, a partir dos cabeçalhos, o que passa a ser prática frequente de uma atividade marcada pelo aporte do artesanal como forma de suprir as deficiências da maquinaria.

Em Juazeiro do Norte, para onde quero deslocar a reflexão que me proponho a desenvolver, o jornal chega em 1909, com “O Rebate”, órgão de propaganda e mobilização em favor da emancipação política do então importante povoado atrelado ao Crato.

Na consulta à coleção deste jornal, disponível na biblioteca do Memorial Padre Cícero, vamos encontrar as primeiras manifestações da xilogravura, na forma de charges políticas - o “Boletim Caricata” - favoráveis à emancipação que se efetivaria em 1911.

Estes boletins, em número de quatro, na coleção consultada, (no formato 34,5 x 45,5 cm) estão encadernados com a edição de quatro páginas do semanário e constituem um marco do que restou e do que poderia ter sido o primeiro exercício da xilogravura, sem referência à autoria, mas com certeza já recorrendo à mão-de-obra local, de notória habilidade.

Neste mesmo “O Rebate”, vamos encontrar os primeiros poemas e folhetos de Leandro Gomes de Barros e Cordeiro Manso, sob a rubrica “Lyra Popular”, sem dúvida um ponto de partida para a intensa produção e edição de folhetos que se desenvolveria nesta cidade, a partir da década de vinte, com José Bernardo da Silva.

Foi a partir da intensificação da atividade de editor deste alagoano de Palmeira dos Índios, nascido em 1901, que aportou em Juazeiro do Norte como romeiro e

trabalhava como vendedor ambulante, que a xilogravura se impôs no Cariri cearense.

O vendedor de folhetos passou a publicá-los e a requisitar santeiros e artesãos da região para cortar as capas.

Num primeiro momento, João Pereira, Manoel Lopes e, principalmente, Mestre Noza criaram dragões, princesas, valentes e apaixonados das capas dos folhetos. Some-se a estes nomes Antonio Batista e Walderêdo Gonçalves e estaria fechado um primeiro ciclo.

A intensificação das atividades, com a aquisição de máquinas e a consolidação da casa editora, nos anos 40, coincide com a contratação de Damásio Paulo para gerenciar a gráfica, a Tipografia São Francisco. O gerente era xilógrafo, além de poeta, e conforme depoimentos de Expedito Sebastião da Silva, Manoel Caboclo e Antonio Batista que com ele trabalharam, teria sido um disseminador informal desta técnica, não porque desse instruções ou orientações, mas porque os improvisados discípulos se interessavam em vê-lo trabalhar e reproduziam sua arte.

O grande momento da xilogravura vem em 1949, quando José Bernardo adquire os títulos da folhetaria de João Martins de Athayde.

Muitas capas vieram gastas na matriz de metal e precisavam ser refeitas e o foram na madeira. Demorariam de uma semana a dez dias para serem feitas nas clichérias

do Recife ou de Fortaleza, o que implicaria na perda de agilidade do processo editorial.

Os novos títulos ganhavam com as capas ilustradas por xilogravuras maior agilidade em função das demandas do mercado. E assim esta técnica atingiu sua maturidade e ápice, como a tradução visual de um relato, recorrendo aos elementos mais fortes que permitissem uma leitura do folheto ou do romance a partir dessa ilustração.

Os novos títulos eram as novidades que o mercado exigia e conviviam com os clássicos numa proporção entre renovação e permanência, novidade e redundância de uma equação que pressupunha vitalidade e consumo.

Esta atividade editorial passou a dar sinais de crise a partir dos anos 60, o que coincide com a seca de 1958, as propostas de industrialização do nordeste, a chegada da televisão e a crise do papel, já no período autoritário.

Convém ressaltar que, além de José Bernardo, que tinha um filho xilógrafo - Lino - e que depois veio a ter o neto Stênio Diniz, um dos grandes nomes da xilogravura brasileira, se estabeleceu na cidade a Tipografia Lima.

Fundada em 1952, por João Ferreira de Lima, em sociedade com Manoel Caboclo, era uma forma de o autor do “Almanaque de Pernambuco” ter seus trabalhos impressos com custos mais baixos e cumprimento dos prazos.

No início dos anos 60, os sócios se apartaram, ficando Caboclo com o parque gráfico e com o saldo de

iniciação de seus filhos Zé Caboclo e Arlindo Marques da Silva na arte da xilogravura, por conta de seu ex-impressor Antonio Batista.

Foi nesse quadro de crise e de impasse entre a precariedade artesanal e a antevisão modernizadora da industrialização defendida pela Sudene, pelo Banco do nordeste do Brasil (BNB) e pelas agências do governo estadual, além da Universidade do Ceará, que a xilogravura passou a ganhar nova conotação e importância.

A proposta era retirá-la do contexto das capas dos folhetos e dar-lhe uma dimensão mais ampla.

Em 1961, a Universidade do Ceará, então dirigida por um reitor - Martins Filho, que na juventude havia sido tipógrafo no Cariri cearense, onde nascera -, criou seu Museu de Arte. A ideia de trabalhar com a xilogravura passou da teoria à prática.

A interferência se deu em dois sentidos: na garimpagem dos tacos de madeira, adquiridos para formar um dos maiores acervos brasileiros desta área, com mais de 400 matrizes e na encomenda de trabalhos novos.

Este ímpeto colecionador da Universidade ainda hoje não foi compreendido e assimilado por alguns gravadores e tipógrafos, mas essa interferência, de certo modo autoritária, preservou um verdadeiro tesouro da criação popular, apesar das objeções que possam ser levantadas em relação aos equívocos da atitude, da mesma maneira

que o policial Nisard teria proporcionado a preservação da Bibliothèque Bleue...

As peças foram literalmente museificadas e retiradas do circuito popular onde cumpriam uma função estética e mercadológica, em termos de embalagem.

Uma segunda interferência se deu na encomenda dos álbuns. São desta época o “Apocalipse”, de Walderêdo; a “Vida de Lanpião (sic) Virgulino Ferreira” e “Os Doze Apóstolos”, de Noza; “A Vida do Padre Cícero”, de Lino, e “As Aventuras de Vira- Mundo”, de Zé Caboclo, todos do acervo do Museu de Arte da UFC.

Foi quando Sérvulo Esmeraldo encomendou a Noza sua Via Sacra, publicada na França, por Robert Morel, em 1965.

Neste contexto, a Universidade do Ceará organizou exposições de seu acervo xilográfico em Paris, Barcelona, Basiléia, Madri, Viena e Lisboa, fechando um périplo europeu de legitimação e de propaganda da Instituição.

O formato álbum tinha o papel de disciplinar a produção popular, o que facilitava sua assimilação pelo mercado de arte.

Havia uma padronização do tamanho, uma serialização, melhoria do acabamento, capa. O popular ganhava uma embalagem atraente. Mas em nenhum instante se cogitou da inutilização das matrizes, como na gravura erudita.

Uma nova concepção foi vendida ao artista popular e a Universidade adquiria as matrizes e antes fornecia a madeira e pagava para que o artista produzisse as peças.

Em relação aos moldes em que se dava a encomenda, há uma lacuna já que não consegui entrevistar os intermediários, com exceção de Sérvulo Esmeraldo, que forneceu ao Mestre Noza uma Via Sacra massiva, reprodução banalizadora da iconografia oficial da Igreja que ele transformou em um trabalho seminal para a xilogravura de todos os lugares e de todos os tempos.

Com exceção de Esmeraldo, não consegui pistas para saber se era dada sugestão de motivos, quantidade e tamanho dos tacos e não posso precisar até que ponto eram fornecidas referências aos xilógrafos.

O “Vira - Mundo”, de Caboclo, revela forte influência da linguagem dos quadrinhos, enquanto “A Vida do Padre Cícero”, de Lino, tem pontos de contato com fotografias antigas do padre do Juazeiro e Walderêdo traduz para o contexto popular nordestino influências eruditas européias. Noza reproduz um mundo só seu, de perfis egípcios e economia de detalhes.

Uma consequência da interferência da Universidade passou a ser a autoria. O trabalho que antes era anônimo passou a ter o seu titular, o que representa outra subversão às normas populares e sua submissão ao repertório culto.

Uma peculiaridade dessa produção era a prevalência da arte sobre o engenho, da habilidade sobre a inventiva, a

ponto do xilógrafo não temer retomar o que já havia feito antes e reproduzi-lo quase da mesma maneira ou com quase imperceptíveis diferenças ou nuances.

Assim é possível encontrar várias capas para “O Romance do Pavão Misterioso”, variações em torno da “Intriga do Cachorro com o Gato”, da “Chegada de Lampião no Inferno” ou da “Perseguição de Lampião pelas Forças Legais”, gerando um problema de autoria proporcional ao que já existia no campo da literatura de folhetos. Os exemplos se avolumam e não se pode falar em plágio quando não havia a cobrança por uma autoria assumida. O trabalho era do artesão. A xilogravura era utilitária. O status de obra de arte vem por conta dessa intervenção de instituições como as Universidades e das figuras dos marchands (Ranulpho, Baccaro, Pacchelo, no caso de Noza).

Na década de 70 surgiram álbuns esparsos, como a “Retirada”, de Stênio Diniz e Mariza Viana, uma “Via Sacra” de Abraão Batista e outra de Stênio Diniz.

A xilogravura parecia em refluxo, como o folheto ao qual ela serviu durante tanto tempo, e eis que se pode falar em um ressurgimento a partir do final dos anos 80.

O formato é o do álbum. As instituições envolvidas são a UFC, o SESC, a Universidade Regional do Cariri (URCA), o IPESC, agências de publicidade, a Teleceará e a Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará. Pode-se contabilizar 13 álbuns entre 1990 e 1993, utilização

de xilogravuras nas capas de livros, convites, várias exposições organizadas e até uma individual de José Lourenço, na Pulitzer Art Gallery, em Amsterdan, a convite do galerista Jack Visser.

Parece comprometida uma avaliação dessa retomada, mas evidencia-se uma busca de inserção no mercado, a perseguição de uma originalidade, a rejeição à cópia e a insistência na autoria.

Em relação à temática, os motivos religiosos permanecem fortes, prevalecendo a figura mítica do Padre Cícero como motivo de algumas séries, para não deixar de falar nas “Vias Sacras”, nos “Sete Pecados Capitais” e no filão esotérico que nos deu as cartas do tarô e os signos do zodíaco. O eterno retorno à mitologia regional, evidencia-se com a recorrência a Lampião e a Luiz Gonzaga, por exemplo. Uma reflexão sobre o próprio ofício informa a série “Lira Nordestina”, nome que a Tipografia São Francisco ganhou nos anos 80, ao ser adquirida pelo Governo do Estado do Ceará. E a ecologia foi incorporada pela insistência das organizações alemãs que passaram a trabalhar em Juazeiro do Norte e a organizar exposições no circuito europeu e pelo álbum “Sertão”, de Cícero Vieira.

Jeová Franklin, em artigo constante da “Antologia da Literatura de Cordel”, do BNB, tentou estabelecer parâmetros para o que chamou de Escola de Caruaru, com a figura mais solta, recortada do fundo e a de Juazeiro do

Norte mais apegada ao detalhe e trabalhando a madeira por igual, ao ponto de Abraão Batista ter dado a denominação de “paralelos existenciais” a esse tipo de corte a que ele recorre exaustivamente para não deixar claros e carregar, de maneira barroca ou expressionista, a xilogravura de significações.

A colocação é controvertida no que se refere à compartimentação das escolas, mas merece uma reflexão mais detida porque levanta pistas sobre os dois principais pólos desta manifestação no âmbito nordestino.

Em relação à técnica, se os antigos recorriam a hastes de guarda chuvas, quicés, canivetes e lâminas de barbear partidas ao meio, existe a mesma inquietação entre os contemporâneos no improvisado de pregos, bisturis e fragmentos de serras de cortar pães, compensando ou superando a falta de goivas, formões, buris e outros utensílios aos quais eles continuam sem acesso.

Estabelecidas distinções e buscados nexos, onde estaria a contemporaneidade dos novos xilógrafos? Se insistem na temática religiosa, se continuam com precariedade de meio, se dispõem de um papel nem sempre de qualidade, se não contam com um prelo que assegure a qualidade das cópias?

O novo estaria numa visão de mundo que possibilitaria outras leituras e a absorção de influências massivas, por exemplo, e uma atitude não tão ingênua diante das regras

do mercado, da função social da arte, do papel do artista que eles sabem que são.

Eles não têm apenas habilidade, eles reinventam mesmo quando partem da fotografia (caso da “Lira Nordestina”, de José Lourenço) ou de uma iconografia clássica / tradicional para superá-la (como Francorli fez com os “Santos do Povo”).

Intuitivamente, numa visão pessimista, eles jogam com o que seria um design matuto e ocupam o espaço em função de uma estética que digeriram.

A informação é que os diferencia. Se Antonio Batista (o Relojoeiro) não tem o menor pudor em mostrar os livros de história sagrada que copia, como uma permanência do antigo xilógrafo, Francorli tem o toque de que deve ambientar os santos do seu retábulo na realidade que vive e José Lourenço, mesmo quando parte da fotografia, cita, amplia, recorta, faz com que sua visão prevaleça, não caindo em um hiper-realismo documental.

Se Abraão geometriza no “Tarot do Sol”, encomenda de uma agência de publicidade que revisita os arcanos maiores em uma proposta iniciática, Stênio delira surreal, em viagens outras, como no “Caldeirão”, experiência de uma fazenda socialista desmantelada em 1936.

É o fosso entre trabalho manual e criação que eles superam, dosando apego às raízes e um faro do que seja Indústria Cultural.

Continuam com a tipografia como referência e são vigorosos porta vozes de um novo tempo, com propostas de uma nova xilogravura, que dê conta da dinâmica social e não caia no imobilismo de uma visão anacrônica e passadista.

Eles não vivem desta atividade: são tipógrafos, relojoeiros, eletrotécnicos ou professores universitários, mas não são diletantes.

A xilogravura para eles é uma forma de expressão e um ofício que precisa ser mentido porque transgridem a tradição, avançam na sintonia com nosso tempo e dão ou tentam dar conta das perplexidades, crenças e anseios do tempo que vivemos.

Texto apresentado no evento Xilogravura- do cordel à galeria, promovido pela Fundação Espaço Cultural da Paraíba, no seminário Literatura de cordel: Memória, Vozes, Imagens, dia 4 de novembro de 1993, em João Pessoa (PB), lido no auditório do MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 31 de agosto de 1994.



Zé Caboclo



Lino

A ÚLTIMA TIPOGRAFIA

O range-range onomatopaico nos dá a dimensão do presente. Um herói ladino escapa das páginas amarelecidas de um folheto e nos conduz à dimensão do sonho. Estamos na última tipografia de cordel.

Em 1926, José Bernardo da Silva chegava a Juazeiro do Norte. Atraído pela figura mítica do Padre Cícero, que o abençoou, e motivado pela esperança, ficou de vez na cidade. Vendia ervas, raízes e quinquilharias no circuito das festas religiosas.

Como levava folhetos na bagagem, resolveu imprimir-los. A edição popular dava mostras de vitalidade no nordeste brasileiro. As máquinas que se tornavam obsoletas para os grandes centros se interiorizavam. Leandro Gomes de Barros, em Recife, e Chagas Batista, na Paraíba, desempenhavam o papel de organizadores deste corpus e animadores desta atividade.

O personagem abre a porta da tipografia e a página, até então fechada, de um romance de aventura. Astuto, remexe a caixa de tipos. O tipógrafo puxa a gaveta, senta-se no banco e começa a dar forma a uma história, a este texto que está sendo esboçado. As letras retiradas formam

um quebra cabeças. Caixas altas e baixas se revezam. É trabalho e jogo. O tipo que falta é improvisado. Ou deve ficar a lacuna?

José Bernardo passou a integrar o rol dos editores de cordel. No início, timidamente, recorria a gráficas locais e da diocese do Crato. A receptividade foi a melhor possível. O folheto vivia seu auge. O leitor queria os clássicos e a novidade dos lançamentos. O pregão se fazia nas feiras. A história era contada para se criar uma expectativa, como estratégia de sedução. Até que o vendedor parava e deixava a platéia intrigada. Era preciso comprar o exemplar para saber o final do relato. E qual o desfecho desta reconstituição da trajetória da última tipografia?

No final da década de 30, José Bernardo comprou caixas de tipos e sua primeira impressora. A máquina, manual e barulhenta, era apelidada de “quebra pedras”. Porque marcava com sua engrenagem emperrada o ritmo da atividade. Pontuava de ruídos rascantes os dias arrastados de Juazeiro do Norte.

O range-range onomatopaico contrapunha-se ao planger dos sinos. Ao fundo, o monocórdio das ladainhas e os passos da procissão. Confundia-se com a matraca. Expressava a mesma crença, em outros códigos. Tecia um grande texto ancestral renovado dia após dia.

José Bernardo montou a tipografia como uma extensão de sua casa: o mesmo espaço de amor e tensão. A

mulher e os filhos trabalhavam no acabamento. Dobravam os folhetos. A máquina de costura antecipava a colagem da capa.

Aos empregados se acenava com estes valores de grande família. Lá eles almoçavam, tomavam café, nos instantes de folga, e de lá saíam, escorregadios, para a cachaça, no final do expediente que não tinha hora para acabar. E podia virar as noites sertanejas pontuadas por monstros que batiam portas, princesas em suspiros de amor e valentes que duelavam nas páginas impressas.

A estrutura era da corporação medieval de ofícios: a tipografia como o local de iniciação nas artes gráficas. Aprendizes varriam aparas de papel, distribuíam tipos e tomavam contato com as etapas do processo. Operários se aplicavam na composição, paginação, revisão, impressão e acabamento. A figura do mestre, como uma sombra enérgica e doce, dava ordens e aconselhava. E a tipografia escrevia sua própria história.

O clima era de euforia. José Bernardo montara sua rede de comercialização, com agentes e revendedores. E já era um nome da edição de folhetos quando adquiriu, em 1949, os direitos de publicação do acervo de João Martins de Athayde, o maior do Brasil. Deslocava-se para o número 263 da rua Santa Luzia o foco da produção popular. Foi um salto de qualidade e quantidade. O cordel ganhava dimensão de negócio.

Com os originais chegaram as capas em zincografia. Os leitores estavam familiarizados com estas imagens que satisfaziam a necessidade do sonho. O analfabetismo nunca foi entrave à difusão deste produto popular que se debatia entre o conformismo e a transgressão. Alguém lia para um público atento e participante. O personagem esperto fugia outra vez das páginas e bisbilhotava o sarau. Um cheiro forte de cigarro artesanal, a espontaneidade de uma observação, um muxoxo de desprezo e a torcida por um final. O receptor não queria ter suas expectativas frustradas. Não é verdade que a gente gosta de ler o que já conhece porque tem o domínio do relato?

O papel chegava do Recife, junto com a tinta e os novos tipos. A “quebra-pedras” foi substituída por maquinaria menos arcaica que imprimia dezesseis páginas de uma vez. Novos revendedores agilizavam a comercialização, além da venda pelos Correios. No balcão da tipografia, as gavetas eram etiquetadas com os títulos mais procurados: “A Morte dos Doze Pares de França”, “Roberto do Diabo”, “O Romance do Pavão Misterioso”, “João Grilo”. O depósito se escondia no sótão. As tiragens, significativamente grandes, davam conta dos pedidos. E a tipografia lançava seus catálogos, incorporando novos títulos. A tradição não podia prescindir da novidade.

José Bernardo atendia às solicitações do público que conhecia tão bem. E aproveitava as lacunas da imprensa que

chegava com atraso ao interior ou não abria espaço para o que este leitor queria saber, encomendando folhetos jornalísticos. Surgiram vocações dentro da tipografia. Nomes expressivos saíram de lá. O compositor atento e o impressor loquaz deram vazão à veia poética.

Rima e métrica transformaram a notícia em poema. O personagem sabido abre uma gaveta e não encontra nada. Foi tudo vendido ou não se publica mais aquele folheto? Onde se perderam essas histórias? Em que fio se enredam as narrativas que são tecidas agora?

Quando os clichês de zinco demoravam a chegar das capitais, as capas eram encomendadas aos artistas de Juazeiro. Que passaram a cortar na madeira dragões, cangaceiros e beatos, reforçando uma iconografia na ponta do canivete, na haste do guarda chuva e na faca de cortar fumo. Nosso personagem astuto começa a ganhar contorno nos sulcos da umburana. As veias da madeira se enchem de tinta. Tira-se a cópia da triste figura que ri, debochando de nossa perplexidade. E tem consciência de que um dia vai se perder numa gaveta e amarelecer como o papel. Mas pode ressurgir na memória e se tornar álbi para novas histórias.

Homens e máquinas trabalhavam mais e mais. Os folhetos se acumulavam. Os leitores esperavam, ávidos, pelos lançamentos. As manufaturas da região passaram a utilizá-los como suportes de mensagens publicitárias: cachapas, cigarros, doces e fogos de artifícios. Cujos rótulos,

cortados pelos mesmos xilógrafos das capas, eram impressos na mesma Tipografia São Francisco.

E porque era preciso rodar as máquinas e ocupar todos os nichos do mercado, os poetas se tornaram astrólogos. E traçaram horóscopos prevendo o futuro. Teriam previsto o declínio da tipografia? E os editores incorporaram a seu acervo os almanaques, tesouros da sabedoria popular que difundiam no sertão rudimentos de ciência. José Bernardo imprimiu o mais importante deles: o “Almanaque de Pernambuco”, de João Ferreira de Lima.

Padre Cícero, que abençoara a tipografia, tornara-se personagem. Um bando de cangaceiros fazia vigília nas noites de insônia. Em volta da mesa, as pessoas trabalhavam e contavam histórias. Por isso não viram o tempo passar. As máquinas deram os primeiros sinais de emperramento. As caixas de tipos estavam incompletas. As traças ameaçavam as folhas de papel. As histórias começaram a se apagar da memória.

No final dos anos 50 falava-se muito em desenvolvimento. O progresso significava máquinas novas e a manufatura passava a ser índice de atraso. Acenavam com fábricas e chaminés. Números e índices se transformaram em gráficos. O rádio se vulgarizava com o transístor e amplificava pejejas e repentes com o cantador a narrar outras façanhas. Nosso personagem tinha direito a voz, anasalada. Com a televisão ele ganhava um rosto e ação. Só que é outro

o imaginário com que trabalha a mídia eletrônica. As vendas dos folhetos despencavam. A rede de comercialização se esfacelava. Os poetas teimosos ainda versejavam. E os xilógrafos imprimiam imagens da Via Sacra, cenas da História Sagrada e estampas de Padre Cícero.

Em 1972, José Bernardo morreu sem preparar um sucessor. A empresa familiar dava sinais de decadência. A filha Maria de Jesus tentava injetar algum ânimo. Mas não estava preparada para tocar a tipografia. Os tempos mudaram, as relações sociais se deterioravam e o mercado se retraía. Tentava-se, desesperadamente, manter um ritmo de atividades. E a tipografia, agora Lira Nordestina, era vendida, no início dos anos 80, ao Governo do Ceará. Os títulos deixaram de ser reimpressos. Os conflitos se aguçaram. O público podia comprar folhetos com capas coloridas, como a televisão, vindos de São Paulo. A perspectiva de uma indústria cultural popular se rompia. O personagem Amarelinho sentia-se vingado, mesmo sabendo que cairia no esquecimento.

Hoje as máquinas rangem num lamento de dor. Que os poetas não conseguem traduzir em palavras; os xilógrafos não cortam mais na madeira e os astrólogos não foram capazes de prever.

Faltam tipos na caixa para compor essa história nada exemplar. A impressora Alauzet é peça de museu. As gavetas deixaram de ser mostruários. Já não se estoca papel nem

tinta. Poucas pessoas trabalham. Jovens repetem histórias que lhes foram contadas, de um tempo de fausto. Restam a habilidade, o amor e o sonho sempre adiado de retomar um ritmo de produção. O velho poeta rabisca uma história que não será impressa. As xilos estão agora nas galerias, museus e nas paredes dos colecionadores. O tempo se arrasta na última tipografia. O personagem debochado não disfarça a emoção e fecha as páginas de um folheto que nunca será lido. E vai embora.

*Jornal de Cultura - Órgão de divulgação da UFC,
dezembro de 1993, páginas 20 a 22 / Livro As
Crostras do Sol (org. Robert Grelier), Rio, Recife
/ Index, Massangana, 1995, páginas 153 a 159*



Francorli



José Bernardo por Stênio Diniz

PADRE CÍCERO, PERSONAGEM DA XILOGRAVURA CEARENSE

A antiga parada dos comboios entre Missão Velha e o Crato se transformou com a chegada do novo pároco, em 1872, e, mais radicalmente, com os “fatos extraordinários” de 1889, com a hóstia se transformando em sangue na comunhão de uma beata. “Joaseiro” passava a catalizar a diáspora nordestina, os desvalidos a quem o Padre Cícero recebeu como rebanho, no sonho que teve com o Coração de Jesus.

Nas levas de artesãos, inventores e mestres do povo vieram os poetas. Os cânones da literatura de folhetos ganhavam contornos mais precisos. A escrita legitimava a oralidade e os prelos obsoletos disseminavam velhas e novas histórias.

Impossível precisar uma data inaugural de Padre Cícero personagem, mas uma referência pode ser o poema “O Padre de Juazeiro”, de Leandro Gomes de Barros, publicado em 1910, no semanário “O Rebate”, fundado para lutar pela emancipação política do povoado que exigia uma nova hegemonia no Cariri cearense.

Padre Cícero desencadeou um importante ciclo da literatura de folhetos e sua imagem passou a ser tra-

balhada nas capas, dos clichês de metal aos carimbos da umburana.

Sua figura mítica tornou-se um emblema, numa estilização que passava pelas estatuetas de Noza e recorria à batina, ao chapéu e ao cajado do pastor que se confundia com a bengala do ancião.

A xilogravura acentuou a aparente avareza dos detalhes, na busca do essencial. A figura tornou-se inconfundível, impondo-se como marca, com aplicações múltiplas, no que é vendido nas romarias, reforçando um comércio informal que dura o ano inteiro.

Na vida, morte, chegada ao céu, nas profecias, nos exemplos, milagres, nos desdobramentos e atualização do mito, o xilógrafo abarca todas as possibilidades de expressão. Do realismo ao onírico, do metafórico ao metonímico vale, inclusive, suprimi-lo e valorizá-lo, retoricamente, pela ausência. Nos folhetos, almanaques e orações, Padre Cícero é sempre um forte apelo de vendas e uma referência obrigatória.

Esta reflexão se detém, especificamente, nos álbuns que têm o Padre Cícero como personagem. Porque, ao contrário do cordel, que é ágil e circunstancial, esta produção voltada para o mercado de arte implica numa sistematização, num planejamento e seleção que valem a pena ser rastreados.

O álbum amplia os limites e possibilidades criativas, por romper com a exiguidade da capa do folheto, numa serialização mais próxima dos procedimentos da gravura

erudita, pela autoria assumida e pela numeração, embora o produtor popular não chegue ao ponto de marcar ou destruir sua matriz, porque outras são sua lógica e sua relação com o resultado de sua criatividade e perícia.

Em “A Vida do Padre Cícero”, gravada por Lino (Antônio Lino da Silva), em 1962, surge um reparo em relação à autoria. O trabalho teve a participação de sua mulher, Maria Iraci, que se absteve de assumir a co-autoria, conforme entrevista concedida em 1991. O álbum, com 10 pranchas, ficou sendo do chefe da família e integra o acervo do Museu de Arte da UFC, responsável pela encomenda, num período em que investiu forte nesta manifestação popular.

Uma característica que se destaca na maioria dos tacos de 12 x 16 cm é a contribuição da fotografia como ponto de partida. Não se pode falar em mero decalque, pelos recursos de que os autores lançaram mão, mas a fotografia contribuiu como referência para a maior parte dos trabalhos.

O “Padre Cícero aos Quatro Anos”, que abre a série, é, visivelmente, retirado de uma fotografia constante do acervo do IPESC, exposto no Memorial Padre Cícero de Juazeiro do Norte. O mesmo se pode dizer do “Padre Cícero e ao lado direito o Padre Manoel Carlos de Matos Peixoto, logo depois de ordenados - 1870”, de “Os Drs. Floro e José Borba e um romeiro em revolução - 1914” e do “Padim” morto com suas últimas palavras: Vou rogar a Nossa Senhora

por vocês”. Estas matrizes iconográficas não invalidam o trabalho. Mostram, antes, a permeabilidade entre o popular e o massivo, através do recurso à reprodutibilidade da fotografia, procedimento de que o pop e o hiperrealismo se valeram à exaustão, para ficarmos com duas manifestações legitimadas pelo mercado de arte.

Em termos de técnica este álbum evidencia que os autores não tinham um domínio que possibilitasse soluções de corte da madeira, que superasse as deficiências de enquadramento e a ausência de uma continuidade à série dos trabalhos de omitir o “milagre” de 1889 e de registrar uma descontextualizada viagem do Padre Cícero a Roma. As letras são entalhadas de modo que a leitura fica comprometida. Há uma incidência de preto que, como moldura ou fundo para inserção das legendas, torna as cópias com um peso que oprime as figuras, chapa os detalhes e empobrece o resultado final.

“A Vida do Padre Cícero” vale mais como registro de uma atitude da Universidade do Ceará em formar seu acervo, dos mais valiosos do País em termos de tacos de gravuras populares, e da resposta que os autores foram capazes de dar à encomenda recebida.

O álbum de José Lourenço Gonzaga, “A Vida do Padre Cícero”, de 1990, se desenvolve numa sequência de 15 pranchas, onde a umburana é substituída por aglomerado de madeira, de procedência industrial.

Ao contrário da proposta de Lino / Maria Iraci, a série de Lourenço obedece a uma cronologia dos instantes mais importantes da trajetória do Padre, do nascimento ao monumento no serrote do Horto, inaugurado em 1969.

Com formato 28,5 x 20,5 cm, “Vida” opta por uma narrativa marcada por uma linearidade que torna o conjunto de fácil leitura e assimilação, algo próximo do hagiográfico, tão presente nas Histórias Sagradas e na onipresente Via Crucis, de todas as igrejas.

Há uma preocupação com a composição. É marcante a presença do Padre em primeiro plano, enfatizando seu papel de protagonista. Importante ressaltar alguns instantes em que a criatividade atinge um ponto máximo. No episódio do sonho, o Padre, o Coração de Jesus e os apóstolos dividem com os pobres um espaço exíguo, não fora o talento de Lourenço para jogar com grupos de pessoas. O que fez de modo exemplar na missa do chapéu, na festa da emancipação, em 1911, ou nas trincheiras escavadas para a guerra de 1914.

A chegada do “Padim” à antiga fazenda “Taboleiro Grande” revisita a iconografia tradicional que sugere a edificação do povoado ao redor de três pés de juazeiro. Na cena da ordenação, a tonsura de Cícero pode ser lida como índice de uma diferenciação que o tempo acentuou na lenda popular, como um referencial de santidade.

A morte é tratada com o mesmo eufemismo do cordel e registra na chegada ao céu o encontro com São Pedro. O

modelo está na capa do folheto “A Chegada de Lampião no Céu ou Debate de Lampião com São Pedro”, de José Pacheco, cortada pelas mãos hábeis do mestre Walderedo Gonçalves.

No que se refere à técnica, embora tenha recorrido, basicamente, ao estilete, Lourenço buscou e conseguiu uma sintonia com a madeira e, aliado à precisão do corte, obteve rendados, superposições e sombreados, fugindo ao chapado e se equilibrando entre a falta de perspectiva (ou a afirmação de uma perspectiva popular) e a dosagem certa do ornato. Em nenhum quadro a emoção é diluída, nem prevalece o decorativo em detrimento da descrição.

Este álbum antecipa o xilógrafo que viria se afirmar como dos mais talentosos da nova geração.

Em “Milagres do Padre Cícero”, datado de 1992, Francisco Correia Lima (que assina Francorli) grava em 9 tacos de umburana de 18 x 13 cm episódios da vida do líder político e religioso de Juazeiro do Norte.

A grande matriz foi o cordel. A partir de folhetos do ciclo do Padre Cícero, ele fez sua seleção. Aí inscrevem-se o exemplo do homem que mandou tostões para comprar chuva ao Padre e nuvens pesadas demarcadas no céu como registro e alegoria invocativa deste tema tão recorrente no nordeste: a água.

A cura de um enfermo no leito e dois episódios de exorcismo mostram as múltiplas possibilidades de mediação em que se envolve o “Padim” dos nordestinos.

Na aproximação do cordel com a História, Francorli revisita a guerra de 1914, quando uma sublevação dos coronéis do Cariri - Padre Cícero à frente - fez cair o Presidente do Estado Franco Rabelo, no poder por conta de um movimento em que as camadas médias de Fortaleza deram um basta à oligarquia Acioly. O artista vê a guerra com aviões que, na verdade, participaram da desarticulação do Caldeirão, no Crato, em 1936.

O sonho do Padre Cícero com o Coração de Jesus se faz presente numa leitura solitária, como uma visão aos pés do altar. E o “milagre” da beata entra como referência que contribuiu para desencadear toda esta manifestação em torno de Cícero Romão Batista.

Apesar de algumas lacunas, no que diz respeito a episódios que poderiam ter sido desenvolvidos, Francorli mostra suas potencialidades técnicas não apenas em termos de composição, como na busca de pontilhados, sombras e efeitos que carregam de significação suas gravuras, que ultrapassam a mera descrição e alcançam outro estatuto, no campo da estética.

Em “Lampião Visita Juazeiro do Norte - Ceará”, de Elosman de Oliveira Silva, datado de 1993, o álbum é do cangaceiro, mas o Padre Cícero está presente em um terço das 15 pranchas de umburana, de 14 x 19 cm. O rebelde se aproxima da casa do Padre; depõe armas; o Padre vai ao sobrado do poeta João Mendes, onde Lampião estava

hospedado, para uma conversação; posa ao lado de troféus de guerra e do capitão Virgulino.

O trabalho de Elosman, que marca sua estréia na xilo, tem forte influência expressionista, na deformação das figuras que exacerba detalhes como pés e mãos. Há uma carga de dramaticidade quando Cícero aponta um dedo gigantesco na direção de Lampião que, na cena seguinte, se ajoelha diante do Padre, como no álbum de Lourenço, uma fantasia popular que a história oficial não registra. Em outro episódio o Padre está pequeno diante da imensidão da paisagem, quando vai parlamentar com o cangaceiro, é onde sua fragilidade física vem à tona.

Elosman vê seus personagens através de lentes e filtros. Sua realidade é contaminada pela digressão onírica. Sua leitura é personalíssima e rica de sugestões.

O que se pode dizer, como conclusão, é que, ao contrário da estilização dos clichês das etapas dos folhetos, os novos autores das novas gravuras têm domínio do formato álbum, sabem serializar, incorporam inovações no lay-out e nos utensílios cortantes, com um nível de criatividade bastante para, mesmo trabalhando com matrizes iconográficas, superá-las na obtenção de uma obra autoral, onde a permanência do mito assegura a importância e a atualidade de Padre Cícero e sua afirmação como personagem da xilogravura cearense.

*Revista Memorial - Juazeiro do Norte, março de
1994, páginas 39 a 41*



Elosman

XILOGRAVURA E IDADE MÉDIA

As reflexões sobre a Idade Média desembocam na pesquisa que realizei sobre a xilogravura de extração popular de Juazeiro do Norte.

A partir da constatação de como estes universos se imbricam, pontuo algumas questões que relacionam meu objeto com este período, sem a pretensão de emitir verdades definitivas, mas aproveitando a oportunidade para fazer correlações, testar hipóteses e avançar no campo a que me propus.

É, no mínimo, curiosa a permanência de uma técnica (e uma arte) que floresceu quando a reprodução dava os primeiros passos, no sentido de ruptura com a obra única e da elaboração de cópias que possibilitariam a circulação de documentos.

O fato de a xilogravura ter sido u' a modalidade a que se recorreu na Idade Média e, ainda hoje, por exemplo, numa tipografia de Juazeiro do Norte, como a Lira Nordestina, é significativo da convivência de vários tempos e vários níveis, numa cultura que tem nesta pluralidade e nestes contrastes uma prova de sua vitalidade e de sua riqueza.

Pode-se referir à lenta substituição dos desenhos que constituíam as capitulares, que ornavam os saltérios e bestiários por entalhes xilográficos, como o alfabeto xilográfico de Bâle (1464), o Apocalipse de Jean Duvet (1561) ou os pecados capitais de Breughel gravados por Cook (1577), o que, segundo BALTRUSAITIS (1988, p. 196), constituía *le décor du livre*.

Não é por acaso que predominam na xilogravura popular nordestina os temas religiosos, sendo frequentes as Vias Sacras, o Apocalipse ou mesmo uma visão de personagens históricos como Padre Cícero ou Lampião vistos numa contextualização, onde o sagrado se afirma em detrimento de uma laicização que a lógica sugeriria.

Mas não se esgota nesta afirmativa o ponto de partida deste relatório. O nordeste brasileiro, através de uma manifestação que lhe é tão peculiar, como a xilogravura, expressa uma concepção medieval do mundo, dando ênfase ao que BAKHTIN (1987, p. 351) ressaltaria como categorias do medo e sofrimento, onde o superior e o inferior teriam uma significação absoluta, sendo o bem superior e o mal inferior. Destaque-se a ausência de um movimento horizontal que não tinha e ainda hoje não tem, de acordo com a hipótese que estou levantando, uma importância neste contexto.

O tempo em Juazeiro do Norte é, segundo Jerusa Pires Ferreira, o da peregrinação, o da busca da unidade, de um continuum de ritos, da integração ou compatibilidade entre o sagrado e o profano. Esta peregrinação se confunde

com um exílio e constitui um percurso purificador. O retorno cósmico e eterno seria uma expiação e ao mesmo tempo uma predestinação, apesar do caráter voluntário deste ato.

O tempo seria mítico e visionário, um tempo cronológico, como diria outra vez Bakhtin, marcado pela dualidade entre “vida e morte”, “começo e fim”, e do ponto de vista europeu, pelo antagonismo entre “primavera e outono”.

Esta concepção tão arraigada de mundo encontra na xilogravura sua mais perfeita tradução. No contraste entre o preto e o branco, na ausência de meios tons, dramaticidade expressionista do corte da madeira acentua-se esta dicotomia que é uma das características desta produção estética.

Vale a pena seguir o percurso da xilogravura no nordeste, como decorrência da interiorização da maquinaria obsoleta para os grandes centros, numa vinculação direta com a implantação e o desenvolvimento da imprensa (SO-DRÉ, 1982, p. 54).

A xilogravura vinculou-se à capa do folheto, como forma de tornar ágil o processo editorial, já que os clichês demoravam mais de uma semana para chegar das capitais (Fortaleza e Recife).

Aqui, ela ainda mantém uma forte conotação utilitária, da qual se dissociou quando rompeu com o formato exíguo da capa do cordel e com a observância às técnicas de sedução e aos ditames de uma Indústria Cultural popular para ganhar *status* de obra de arte.

Os trabalhos xilográficos passaram a ser desenvolvidos em álbuns, com uma proposta definida, um formato padronizado e mesmo algumas práticas da gravura erudita, como assinatura e numeração, passaram a ser adotadas.

É sobre um destes álbuns, intitulado “Lira Nordestina”, que pretendo destacar alguns pontos, neste texto.

“Lira Nordestina” foi a denominação que a “Tipografia São Francisco”, fundada na década de 30, por José Bernardo da Silva, ganhou nos anos 80, quando foi adquirida pelo Governo do Estado do Ceará.

O processo artesanal nordestino guarda muitos resquícios desta herança medieval. Tudo se passa quase como se ainda estivéssemos na presença do mestre, seus aprendizes e obreiros, à porta de uma tenda, misto de loja, oficina e lar, como diz PORTO ALEGRE (1994, p.26)

O acompanhamento do processo editorial popular, da chamada literatura de folhetos ou de cordel, acentua o caráter de empreendimento pessoal, mas com esta estrutura em que as pessoas se iniciavam no trabalho e se organizavam numa hierarquia que é descrita por Sylvia Porto Alegre em seu “Mãos de Mestre”.

Estaríamos diante do arremedo de “guildas”, que no dizer de BURKE (1989, p. 62) organizavam o trabalho e o lazer de seus membros, aglutinando mestres, oficiais e aprendizes em sociedades secretas, com ritos de iniciação e excluindo os que não eram gente honrada.

O álbum “Lira Nordestina” foi desenvolvido por José Lourenço Gonzaga, 30 anos, que se iniciou na gráfica juntando aparas de papel e hoje é mestre impressor e xilógrafo participante de várias coletivas, premiado no âmbito do Ceará e com individual realizada em Amsterdã, na Pulitzer Art Gallery (1992).

Ele é metalinguístico porque discute o próprio ofício tipográfico e pode-se dizer que sua ênfase não está no espaço, mas no tempo, na organização cronológica com que tudo sucede, na orquestração das várias etapas de um mesmo processo. Aqui ele se distancia da proposta medieval de ênfase dos contrastes. O que importa não é o antes e o depois, o crime e a punição, como diz Burke, mas o durante, contrariando a assertiva deste autor de que “as artes visuais se estendem mais no espaço que no tempo” (BURKE, 1989, p. 160).

“Lira Nordestina” se aproxima de aspectos que seriam da cultura medieval, mas se situaria no limite entre este período histórico e o início da Idade Moderna. Se a estrutura da tipografia se assemelha à do medieval, se o contraste afasta a nuance (do meio tom) e se o tempo é ritual, é nas técnicas de impressão que eles estão envolvidos.

E a xilogravura deixa de ser apenas uma técnica, embora também seja retratada no álbum, para se transformar num ponto de vista, num viés, numa visada sobre a oficina, contemporânea porque baseada na utilização de fotografias como referência icônica. Atualizada também porque “conta-

minada” por influências massivas, pela recepção dos meios eletrônicos e por um sentimento de viver um presente, por mais anacrônico que possa ser.

A produção do folheto de cordel é a razão de ser da “Lira Nordestina”. E o álbum acompanha a composição, preparação da chapa, revisão, impressão, corte da xilogravura da capa, acabamento, colagem da capa, devassando a intimidade da tipografia e mostrando o velho baú onde são guardados os clichês e xilogravuras, as gavetas onde eram armazenados os folhetos e até velhas máquinas desativadas, como impressoras, picotadeiras e uma pesada guilhotina em ação.

O artista, através de seu olhar caleidoscópico, dá conta das múltiplas etapas em que se desdobra e o conclui com a venda do folheto na feira. É quando se volta para a Idade Média (Baixa), como o espaço da festa para Bakhtin, a venda de livros nas ruas e pontes para Burke na antevisão da leitura em voz alta, da necessidade ou desejo de informação, a que se referiu DAVIS (1990, p.161).

É um ciclo que se fecha e se perfaz na leitura, num tempo circular que incorpora o próprio álbum e o próprio xilógrafo como personagem e como elemento de uma visão plural e rica da cultura nordestina.

*Revista Ângulo, Faculdades Teresa d’Ávila, Lorena,
N °62, março / junho 1995, páginas 8 a 11*



José Lourenço



José Lourenço

XILOGRAVURA E PARÓDIA

Não se pode falar, a rigor, no ciclo de uma vida de santos na chamada literatura de folhetos do nordeste brasileiro, ao contrário de sua matriz francesa, onde, segundo, Geneviève Bollème, ocupava um primeiro plano, juntamente com os cânticos espirituais e a Bíblia dos Natais, na literatura religiosa aparecida com capa azul (BOLLÈME, 1971, p. 231). A referência à capa azul designa esta literatura popular surgida entre o começo do século XVII e a segunda metade do século XIX, dita colportage e que teria ganho entre nós a designação de cordel.

No Brasil, pode-se dizer, como hipótese de trabalho, que os conteúdos mais explicitamente religiosos foram diluídos numa abordagem que privilegiava o maravilhoso e o exemplo, até que a figura emblemática do Padre Cícero passasse a desencadear, a partir de 1910, um ciclo que tem assumido dimensões surpreendentes no campo da literatura de folhetos.

Queria partir deste pressuposto para evidenciar a falta de uma tradição da vida de santos, no campo do texto, para daí concluir pela falta de tradição da representação dos

santos no campo da imagem. Vale ressaltar a imbricação entre cordel e xilogravura para dar mais ênfase a este enunciado e mostrar como estas duas manifestações se interligam no contexto popular nordestino.

Se nos catálogos da “Bibliothèque Bleue” francesa encontram-se títulos sobre as vidas de São Fiacre, Nicolas e Claude, esta devoção entre nós ficou restrita ao novenário e a folhetos de oração, frequentes como diversificação de uma indústria cultural popular, de forte respaldo e aceitação nos tempos de peregrinação e das festas de padroeiros.

Este registro é fundamental para a fixação de uma imagem como representação analógica (a “cópia”), recorrendo a Barthes (1990, p. 27) e incorporando uma tradição que parte da iconografia oficial da Igreja e interfere com o toque pessoal de cada artista na elaboração de um corpus que tem sido pouco estudado e ficado restrito à propaganda da fé.

É neste quadro de crise da literatura de folhetos e paradoxalmente de ressurgimento da xilogravura, que superou as restrições de formato exíguo e de apego à temática do cordel e se impôs como proposta autônoma profundamente ligada aos códigos populares e não à literatura de folhetos, que desenvolvo estas anotações.

A xilogravura se afirma sob a forma de álbum, a partir do início dos anos 60, quando Mestre Noza recebeu de Sérvulo Esmeraldo a encomenda de uma “Via Sacra”, editada na França por Robert Morel, em 1965.

A citação de Noza, da linhagem dos santeiros ou imaginários recrutados, no início da editoração de folhetos, para dar conta das capas xilográficas, reforça a afirmativa de que a escultura de santos teria antecedido a representação bidimensional, de onde se destacam as Vias Sacras, como tema recorrente, a que grande parte dos xilógrafos de Juazeiro do Norte revisitou com diferentes abordagens, influências e estilos.

Francorli, 37 anos, se iniciou nas artes gráficas como impressor da Lira Nordestina, antiga Tipografia São Francisco, lançou, em 1993, um álbum chamado “Santos do Povo”.

Ele vinha de uma “Via Sacra” (1990); do “Nascimento, Vida e Morte de Luiz Lua Gonzaga” (1991) e dos “Milagres do Padre Cícero” (1992), numa trajetória marcada por um forte apego aos referenciais religiosos e míticos do nordeste.

Participante de várias coletivas, com trabalhos utilizados em capas de livros, cartões de natal e cartazes, Francorli vem construindo um conjunto de obra marcado pela superação das tradições (sem rejeitá-las) e pela incorporação de influências massivas.

O lançamento dos “Santos do Povo” fazia antever uma homenagem àqueles que se destacam na fé popular e cujas estampas, vendidas exaustivamente nas lojas de artigos religiosos de Juazeiro do Norte, estão emolduradas

e constituem os retábulos populares armados nas paredes das salas de visitas, como consagração das casas aos intermediários entre os homens e Deus.

O resultado final é desconcertante porque paródico. Francorli não se limitou a fazer os seus santos ou a sua versão para uma hagiografia ou legenda, atualização sertaneja de uma *Flos Sanctorum*, recolha de vida de santos de acordo com suas datas, estabelecidas pela Igreja (PIRES FERREIRA, 1992, p. 106).

Seu ponto de partida foi colocar estes santos numa realidade nordestina, próxima ao universo de seus receptores, deixando claras as marcas de imitação e marcas de desrespeito, desvio em relação ao modelo (SÁ, 1993, p. 25). Este procedimento paródico vai muito além da ideia de sincretismo. Um novo Olimpo ganha forma nos tacos de umburana que vão ser entintados na tiragem da cópia no papel. O domínio do sagrado se reforça nesta mitologia matuta.

Ícônica, sua paródia duplica, como diz Olga de Sá, subvertendo o modelo. Francorli tira partido da redundância e incorpora o novo nestes ícones, carregados da mais profunda significação cultural. A fé e o compromisso com o imaginário sertanejo são mais fortes.

As raízes da paródia se perdem no tempo, mas Bakhtin vai recuperar na Idade Média tratados mais ou menos paródicos e obras cômicas em latim (BAKHTIN,

1987, p. 12). A paródia para o pesquisador russo liga-se à carnavalização e ao riso, o que não se aplica a estas xilogravuras que estudo, que não propõem um “mundo ao revés” ou o avesso do mito, mas sua reatualização (paródica que “rompe a adequação que se espera de um texto” (SÁ, 1993, p. 25), sem que essa ruptura desvie este documento de cultura para a acepção bakhtiniana ou para o burlesco a que se refere Olga de Sá.

Na minha concepção, não se pode falar em estilização porque trata-se de uma criação em cima de algo que já foi proposto e que está sedimentado como modelo na tradição iconográfica de difusão religiosa. De um certo modo, Francorli laiciza seus modelos, eles se impregnam de uma significação humana. Os santos se ressemantizam como exercício de uma poética visual e com o viés da questão que a antropologia aborda da identidade. A partir deles se definem crenças e valores do povo nordestino com as marcas do engenho e arte do produtor popular.

Na prancha de abertura do álbum, espécie de resumo da proposta, algumas estampas são miniaturizadas e incorpora-se ao panteão um Padre Cícero, santo na acepção popular, cultuado em todo o nordeste, apesar de sua rejeição pelo catolicismo oficial.

Nas vinte estampas dos santos, a interferência no sentido de adequá-los aos referenciais da cultura nordestina. A perspectiva é de festa e de aparente apego ao calendário da Igreja.

E temos assim uma aproximação ecológica com a paisagem do nordeste, marcada por um sol inclemente que dá unidade à série, criando um clima e dando luminosidade a cada gravura. Ofícios & artes do povo da região reforçam a tendência tradicional, onde são citados folguedos, superstições e crenças. Em relação à técnica o artista busca texturas, meios tons e contrastes, não por virtuosismo, mas como exigências de uma nova linguagem. E é esta contemporaneidade que faz com que ele não recorra à nomenclatura dos santos como elemento gráfico na própria matriz, identificando cada um deles junto com a numeração e a assinatura de Francorli, procedimento próximo ao da gravura considerada erudita. E assim o gravador deixou sua marca na gravura contemporânea de Juazeiro do Norte.

*Trabalho para a disciplina Estética e Linguagem,
do doutorado em Comunicação e Semiótica da
PUC - São Paulo, ministrado pela Prof. Dra. Olga
de Sá, 2º semestre de 1994*



Francorli



Francorli

MATRIZES DA LEITURA / A EXPRESSÃO XILOGRÁFICA

Seis xilógrafos populares nordestinos representaram, por meio de uma série de trabalhos, as várias modalidades de leitura no contexto sertanejo.

Uma primeira questão se coloca: por detrás das gravuras havia uma encomenda e eles não teriam atuado de modo espontâneo. Poderíamos até duvidar se fariam estas xilos por conta própria, já que não seriam utilizadas como capas de folhetos nem como peças de álbuns, as duas vertentes em que geralmente atuam no contexto da editoração popular.

A encomenda, que é sempre uma interferência, ressalta, neste caso, a figura do mediador que, embora pretendendo assumir uma neutralidade, deixou suas marcas nas sugestões dos pedidos, na seleção dos artistas e do material. Estas ilustrações, remetidas para a revista “Leitura: Teoria & Prática”, serviram como ponto de partida para a elaboração deste artigo, o que por si só merece uma reflexão.

O fato de não envolver o lucro e não se prestar à “tramóia” (PIRES FERREIRA, 1992, p. 135) não reduz o impacto da intervenção no domínio da criação, restringindo

ou tutelando a liberdade de expressão, prerrogativa da qual nenhum artista pode abrir mão.

O briefing que todos receberam pedia que manifestassem a importância da leitura, episódios que envolvessem esta prática e sugeria que as xilos traduzissem situações vivenciadas ou visualizadas por eles. Solicitava-se um registro com base na lembrança, um apelo à memória como matriz do processo criativo.

Muita coisa deve ter-se perdido no rigor e no esquematismo que caracterizaram estes pedidos, e o estabelecimento destas normas e critérios deve ser levado em conta numa futura análise dos resultados obtidos.

É a partir do que se tem, e não do que se poderia ter, que se empreende a aventura de sistematizar e compreender este conjunto de xilogravuras.

Um ponto a ser enfatizado é que todos os artistas são radicados e atuam em Juazeiro do Norte, o que, ressalvadas peculiaridades individuais, lhes dá um lastro de vivências e inserções em um universo mítico, marcado por uma forte religiosidade popular.

Juazeiro do Norte é o locus privilegiado das peregrinações que aglutinam a diáspora nordestina. Mas nem só do Padrinho vivem os romeiros, mas de todo tipo de artigos que se vendem e se compram e que transformam a cidade em uma grande feira (PORTO ALEGRE, 1994, p. 135).

Juazeiro do Norte é o núcleo artesanal que se consolidou como o grande pólo de produção de folhetos, mantendo uma tradição no campo das artes gráficas que permanece, apesar das crises, através das gerações.

José Lourenço e Cícero Vieira trabalham na editora Lira Nordestina, o que lhes facilita a manifestação criativa pelo acesso às tintas, agilidade no tirar provas e pelas encomendas de capas de folhetos que recebem com frequência. Francorli foi impressor na mesma tipografia, antes de se dedicar à eletrotécnica, que hoje constitui sua principal fonte de renda. José Marcionilo Pereira, o Nilo, é artesão que esculpe santos e bichos na madeira. ALF (iniciais de Antonio Leite Fernandes, conhecido por Naldo) teve aqui a oportunidade de mostrar seu primeiro trabalho. Abraão Batista, bioquímico, ex-secretário de Cultura de Juazeiro do Norte, é professor universitário, além de poeta e xilógrafo.

Outra questão a ser destacada é a importância dada à temática religiosa (Vias Sacras, Vida e Milagres do Padre Cícero), à iniciação esotérica (Tarot e Signos) e à mitologia regional (Luiz Gonzaga e Santos do Povo), que se mesclam com aspectos da realidade regional (Sertão e Arajara) e das condições de trabalho (Lira Nordestina), como um mapeamento dos motivos que nortearam as propostas mais significativas destes artistas nos últimos tempos.

Eles recorrem, quase sempre, à madeira chamada umburana, e, na falta de goivas, formões e outros instrumen-

tos específicos, improvisam com pregos, garfos, bisturis e lâminas de barbear o entalhe da matriz com resultados surpreendentes. Embora recorram, com frequência, à maquinaria da editora, utilizam, algumas vezes, colheres para a impressão, pressionando o papel de encontro à matriz entintada.

Do conjunto de gravuras recolhidas destacam-se, por uma maior representatividade numérica, as imagens de leitura coletiva. Relembrações, talvez, do tempo em que os folhetos eram lidos à noite, para platéias atentas, antes da disseminação dos meios de comunicação eletrônicos. Como a maioria destes xilógrafos não viveu esta fase, os trabalhos assumem o caráter de reconstrução nostálgica da realidade, a partir de fragmentos de narrativas, das referências iconográficas ou do esforço de rememoração.

Estas leituras partilhadas têm suas raízes nas veillées das fiandeiras (DAVIS, 1990, p. 162) ou no contador de estórias em sua cadeira - se havia alguma - ao pé do fogo numa noite de inverno (BURKE, 1989, p. 132) no início da Idade Moderna, na Europa, retomadas num contexto de forte oralidade, onde muitas vezes o texto era dito de cor. Não é o que evidenciam as xilos que recorrem todas ao impresso como desencadeador do processo de transmissão dos saberes. O emissor e os receptores se inserem num cenário noturno, nas gravuras de José Lourenço e Cícero Vieira, esta marcada por um aspecto festivo, onde as chamas dos lampiões se confundem com as estrelas, num céu que

é pura pirotecnia, e aquela, mais contida, reproduzindo um terreiro de casa sertaneja.

A ação de Francorli é deslocada para o dia, onde um grupo ocupa uma sala, com o sol intenso invadindo a janela. Abraão Batista insiste no mesmo enfoque e mostra pessoas sob a sombra de um cajueiro carregado de frutos com um sol que se insinua através dos entalhes de madeira. Em todas, a figura central e performática do leitor/narrador, o protagonista da cena.

Há um aspecto lúdico e um iluminismo que passa estes quadros, onde o emissor é aquele que traz a informação, que, embora com características de lazer, é, fundamentalmente, transmissão de conhecimentos.

A leitura na sala de aula é o segundo núcleo, do ponto de vista quantitativo desta amostragem. Outras xilos de Francorli e de Cícero Vieira reforçam o clichê da professora diante do quadro e de um grupo de alunos. A ênfase é dada à prevalência do escrito e do processo de aprendizagem. É a educação formal que está em foco. O curioso da gravura de Cícero fica por conta das letras grafadas ao contrário, uma distração de quem deveria saber que na matriz os elementos teriam de ser cortados às avessas. Só que o “erro” aqui funciona como elemento diferenciador e inusitado do trabalho.

A xilo de ALF tem como personagem um matuto que lê recostado a uma árvore, sob um sol escaldante. É o gesto solitário que caracteriza a maior parte das leituras,

sem as marcas da platéia que socializava as histórias e propulsionava a transmissão oral do trancoso. Trata-se de uma leitura silenciosa, de fruição individual do texto escrito.

A proposta de Nilo, bastante diferenciada, envolve a comercialização de folhetos, através da figura de um mascate que leva, no lombo de um burro, uma carga de impressos, como os pioneiros que faziam o circuito das festas de padroeiros. Ao fundo, o casario de um vilarejo, em segundo plano, um grupo de pessoas ávidas pelo cordel. Um pregão com as palavras gritadas em voz alta” (BAKHTIN, 1987, p. 152), ao ritmo do trote do animal, atualizando uma atividade que, em tempos remotos, envolvia andarilhos e charlatões, numa atmosfera de feira e de festa.

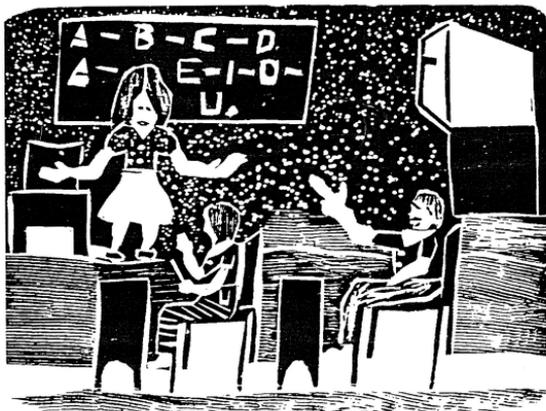
Um último trabalho, estranho a este conjunto porque não foi objeto de encomenda, mas recolhido no acervo da antiga tipografia do Bispado do Crato, desativada, traz a assinatura do mestre Walderêdo Gonçalves, um dos grandes nomes da xilogravura nordestina. Ele mostra com a força da sátira um burro com uma pesada ferradura no pescoço que abre as páginas de um livro que finge ler com atenção. Como não se sabe a que fim se prestou nem em que contexto foi produzido, embora tudo leve a crer, pelo formato, que tenha servido de capa de folheto na linha de crítica social, torna-se leviano forçar conclusões. É inegável que se trata de forte denúncia do analfabetismo, condição que parece indignar o artista e a que está submetida grande parte da população brasileira.

Pode-se dizer deste conjunto que ele reflete soluções, em termos de composição, perspectiva e corte, de um repertório mais amplo, que é o universo das capas dos folhetos de uma indústria cultural popular que dá sinais evidentes de colapso ou da serialização que representa a tentativa da xilogravura de abrir novos espaços e ser absorvida pelo mercado de arte.

Tentando, sutilmente, quebrar com engenho e arte o dualismo entre o preto e o branco, fazendo leituras pessoais de um pedido comum e incorporando influências que vão do medieval ao massivo, estas xilos, que integram um grande corpus, preservam os estilos individuais e cristalizam uma visão do mundo que valoriza o ato de ler como a conquista que abre um leque de possibilidades e em vez de uma ruptura, a passagem do vocal ao escrito manifesta uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados (ZUMTHOR, 1993, p. 114).

Estas xilogravuras tratam da relação oral/escrito, que se realimentam, num ciclo que nunca se fecha, de narrativas, mitos e crenças que perpassam as mil e uma noites sertanejas.

Revista Leitura: Teoria e Prática, Campinas/ Porto Alegre, IEL / Mercado Aberto, Ano 13, n ° 24, dezembro de 1994, páginas 49 a 51



Cicero Vieira



Nilo

ANTONIO BATISTA, RELOJOEIRO

Não foi fácil encontrar seu Antonio. Sabia que trabalhava como relojoeiro no Mercado de Juazeiro do Norte. Dei muitas voltas perguntando e nenhuma pista. Até que topei com seu esconderijo na loja de Zé de Amélia, no Beco da Cebola, que vende temperos e produtos de umbanda.

Ele ficava no canto esquerdo da loja, na direção de quem vai para a entrada principal, por detrás de uma estante de madeira escura, envernizada, com um mostruário em vidro, sentado em um banco pouco confortável, recostado à parede.

A seu lado, um barulhento moedor de pimenta do reino e cominho deixava o ar impregnado por essas especiarias. Seu Antonio ocupava aquele espaço depois de ter passado por outros pontos e de ter deixado de vez a xilogravura, como ele me disse, arredio, no primeiro encontro.

Eu não levava gravador, nem mesmo bloco para anotações. Foi um primeiro contato com aquele homem pardo, como diziam os documentos, pequeno, de um metro e sessenta e um de altura, olhos e cabelos castanhos médios, filho de Manoel Batista da Silva e Maria Ana da Conceição,

natural de Juazeiro do Norte, nascido a 27 de abril de 1927, “instrução primária inicial”, tímido, de voz baixa que nos atendia com atenção, mesmo quando estava concentrado no conserto de um relógio.

Voltei muitas vezes. Ele lembrava a tipografia de Zé Bernardo, a passagem pela tipografia Lima (na rua São Paulo), onde trabalhou com Caboclo e não tinha consciência de sua importância para a história da xilogravura cearense.

Polivalente, seu Antonio fazia de tudo um pouco nas tipografias, onde se iniciou por volta de 1948. Foi quando começou a cortar. Disse que a primeira xilogravura foram os símbolos nacionais e depois passou para as capas dos folhetos. Parte do que ele fez está no Museu de Arte da UFC e, no início dos anos 60, cumpriu um périplo europeu que passava por Paris, Basel, Barcelona, Madrid e Viena.

Seu Antonio foi presença importante nesses primeiros tempos de valorização da xilogravura de extração popular. Seu nome está em todos os catálogos e no livro de Geová Sobreira. Ele deixou sua marca. Inesquecíveis seu “Lobisomem da Paraíba”, as capas de “Norberto e Madalena”, “História de dois manos”, “O pai que quis casar com a filha”, além do que se perdeu no anonimato, na pressa de dar conta das tarefas, no vaivém de um negócio editorial que dava mostras de grande vitalidade.

Mágoas e abandono

Foi difícil fazer com que ele falasse e assim mesmo sem se abrir de todo. Seu Antonio abriu mão do ofício, passou os ferros adiante e se dedicou à arte de relojoeiro, em que podia exercitar a mesma destreza e perfeccionismo.

Diz que estavam copiando seus trabalhos, que mudavam sua assinatura, mas por uma questão de ética nunca mencionou o autor dessa apropriação.

Aborreceu-se, sabia fazer outra coisa e afastou-se do mundo dos tipos, componedores, quadrados e linhas.

Lembrava-se com detalhes da tipografia São Francisco, elogiava o senso empreendedor de Zé Bernardo e falava do ritmo febril das impressões que pareciam nunca acabar quando a gráfica não dava conta de tanta encomenda.

Com Ferreira de Lima e Caboclo, a partir de 1952, era o começo de um ciclo. O forte era o “Almanaque de Pernambuco”, com seu leão na capa e se iniciava uma competição com Bernardo que não dava para ser levada a sério porque a tipografia São Francisco liderava com folga o mercado.

Caboclo logo aprendeu os segredos de fazer um almanaque e desfizeram a sociedade. As máquinas permaneceram em Juazeiro e seu Antonio continuava lá.

Ficou mais um tempo. Elogiava o empenho de Caboclo em manter o almanaque e em produzir folhetos. Não

era homem de ódios. Parecia apaziguar mesmo os aspectos mais candentes da edição popular. O rancor ficou para quem quis copiá-lo e ninguém vai saber quem foi.

A volta

No capítulo das lembranças, uma gravura de Nossa Senhora de Fátima, quando da visita da santa a Juazeiro. Nunca foi de guardar cópias. Aquilo para ele, era trabalho. Não tinha consciência do valor autoral. Participava de um trabalho coletivo e, solidário, se diluía na equipe.

Seu Antonio dizia ter deixado a xilogravura em 1965, embora tenha se afastado da tipografia Lima em 1953. Recebia encomendas e fazia trabalhos esparsos nas horas de folga.

Passou a consertar relógios (mesmo sem ter dado certo o curso por correspondência que tentou) e tornou-se uma referência. Vinha gente de Petrolina ou de Cajazeiras trazendo carrilhões, relógios de algibeira ou de pulso. Curioso vê-lo desmontar a maquinaria, com sua indefectível lupa, a voz pausada, os gestos cronometrados. Parecia não ter pressa e sentir um grande prazer no que fazia.

Montou sua banca na lanchonete de dona Maria Salviانو, na rua São Paulo; na farmácia de Antonio Fidélis e na Apolo Jóias, na rua São Pedro, antes de ir para o Mercado. Não pagava aluguel e se incorporava ao espaço de cada ponto.

Não se irritava com as perguntas insistentes que passei a fazer sobre as modalidades de corte, a utilização do canivete, a feitura das cópias ou com o mergulho que o obrigava a fazer ao passado.

Não me conformava em tê-lo ali, com tanta experiência e distanciado do que sabia fazer tão bem. Minha vontade era de que ele voltasse a se expressar, a dar mostras de seu engenho e arte até que, em 1991, eu fiz a proposta de sua volta à gravura. Sabia dos problemas que isso implicava, da interferência no processo, mas resolvi correr os riscos.

Ele se mostrou relutante, a princípio, mas a insistência foi tanta que ele começou a ceder. A ideia tornou-se irrecusável quando eu cheguei com os tacos de umburana já cortados. Uns vinte ao todo e as referências de uma Via Sacra.

Seria um trabalho de pequeno formato, o que lhe complicaria a vida mais ainda. Interessante como as referências, que pareciam algo a ser copiado, se tornaram um ponto de partida para sua recriação.

Ele riscava o verso das estampas, como se improvisasse um carbono e passava a ilustração para a madeira antes de cortar com uma lâmina de barbear partida ao meio e o auxílio da lupa. A partir daí ele fez uma Via Sacra que tem a beleza de um conjunto de iluminuras. Suas matrizes parecem um bordado e impressionam pela precisão do detalhe.

Entre a gravura do livro religioso e o resultado obtido, uma aula do que seja gravura e sua ética, da incisão perfeita, da possibilidade do efeito necessário e que prescinde do desenho perfeito. Gravura é outra forma de expressão, agressiva e amorosa. Ele soube traduzir tudo isso. E para meu desespero ficou uma semana sem enxergar direito, pelo esforço excessivo.

Sete pecados e sacramentos

Seu Antonio foi incluído em algumas coletivas que organizei. Era a tradição convivendo com a contemporaneidade. Mostrá-lo ao lado dos novos era a prova de que a gravura se atualizava e ganhava importância.

A Via Sacra seria o começo e como ele já sinalizara que preferia trabalhar com pequenos formatos, em seguida eu tratei de conseguir os tacos e as referências dos sete pecados capitais. Ele seguiria uma tradição européia (o que já havia feito com a Via Sacra) e daria sua versão saída de um saltério popular, de um livro de orações piedosas com a marca de um catolicismo popular.

O trabalho foi menos traumático, mas nem por isso menos importante. Ele incorporou a cada “pecado” o seu título - luxúria, preguiça, orgulho - e a série tem um ar de filme B. Constitui a volta de um gravador maduro e com a ciência de seu ofício.

Os novos álbuns seriam a forma de sua produção ficar menos dispersa, fragmentada, dando a ideia de um conjunto que refletisse sua visão do mundo e da arte.

Foi quando eu cheguei com os tacos do que seriam “Os Sete Sacramentos”. A referência era de um livro de orações, com um despojamento mais próprio da estilização publicitária. Fiquei curioso para ver como ele faria sua leitura tão pessoal e passaria para os códigos da gravura a visão da Igreja imbricada com a sua.

Não deu tempo. Seu Antonio morreu no dia de São Sebastião (20 de janeiro), em 1995, com sessenta e oito anos incompletos, de uma trombose, depois de alguns dias de hospital. Estava em Juazeiro e fui ao seu velório em sua casa.

Algum tempo depois, a professora Edna, única filha que teve com dona Maria Suzete Coelho, com quem se casou em 1953, me mostrou as matrizes desenhadas do álbum que ele não chegou a cortar. Também a estante, os instrumentos de trabalho e documentos. Uma boa hora de conversa, fiz fotos e anotações para um trabalho posterior.

Impressões e contribuição

Foi-se uma parte considerável da gravura pioneira, não apenas pelo trabalho, mas pela memória que incorporava. Discreto sobre sua vida pessoal, sabia que almoçava

no Mercado e morava à rua Padre Cícero, ainda que as cartas que me enviava dizendo do andamento das gravuras trouxessem como endereço seu local de trabalho. Soube que foi comissário de menores por mais de quinze anos e que era devoto do Padre Cícero.

Não foi um grande narrador - taciturno que era, mas tinha uma ideia formada da atividade editorial em Juazeiro do Norte e instigado sabia dizer o essencial.

Didático quanto às técnicas que utilizava, seu Antonio falava dos modos de cortar e de como obter determinados efeitos. “Alto relevo corta bem com gilete. Canivete é para fazer os cantos. Baixo relevo pode cortar também com canivete”. E ia além ao dizer que “depende do corte para a xilogravura ter vida. O corte tem que ser enviesado um pouquinho para a parte ficar mais larga um pouquinho que a parte de cima”. Elogiava a durabilidade do pereiro. A casca de cajá serviria para clichês pequenos e “a umburana de cambão seria a madeira ideal”.

Levou consigo o que poderia ter sido transmitido para os novos gravadores que não souberam (ou não puderam) dele se aproximar como do mestre que ele realmente foi, como relojoeiro e, principalmente, como gravador.

Anotações feitas em Juazeiro do Norte, nos dias seguintes à sua morte, em janeiro de 1995



Antonio Batista - Via Sacra



Antonio Batista - Os Sete Pecados Capitais

A GRANDE ARTE DE WALDERÊDO GONÇALVES

A maior expressão viva da gravura cearense é vítima de injustificável ostracismo: Walderêdo Gonçalves.

Às vésperas de completar 76 anos, este cratense cumpre, religiosamente, uma rotina de descer e subir a íngreme ladeira do bairro Caixa d' Água, onde mora, para jogar víspera e dominó com os amigos na Praça Cristo Redentor.

Ágil, lúcido e ainda vez por outra cortando algum carimbo na madeira ou em retalhos de “paviflex”, Walderêdo não desfila amarguras nem posa de injustiçado. Não seria um nostálgico dos “bons tempos”, mas não se recusa a falar do passado.

O que implica, necessariamente, na encomenda feita pelo Museu de Arte da então Universidade do Ceará, na década de 60, para a elaboração do álbum “Apocalipse”.

A partir da riqueza de elaboração, da destreza do corte e da obtenção de meios tons, Walderêdo credenciou-se como um dos nomes mais expressivos da gravura cearense, ao nível de um Noza.

Tudo começou quando o aprendiz de gráfico sentiu-se desafiado a preparar uma capa para um folheto devocionário editado por José Bernardo da Silva. Cortando na madeira um Coração de Jesus, Walderêdo dava início a uma trajetória que poderia ter sido mais bem sucedida, se mais estimulado a criar outras obras primas como sua leitura do “Livro das Revelações”.

Autor de outras séries inéditas, porque nas mãos de colecionadores ou furtadas por “marchands” inescrupulosos. Walderêdo conversa com fluência mas não tem o que mostrar do que fez na xilogravura. Ficamos pensando no que teria sido capaz de fazer não fosse uma trajetória tão entrecortada e irregular.

Numa história de vida complicada, como a de todo produtor popular, trabalho e arte se confundem em Walderêdo. E ele nunca pôde se dar o luxo de optar pela criação. Fez um pouco de tudo: foi gráfico, carpinteiro, eletricista, pintor, ourives, sendo também chamado para abrir cofres, quando alguém, distraído, perdia a chave.

A gravura entrou em sua vida por acaso. Trabalhava na gráfica de Pergentino Maia e precisava atender ao cliente que precisava de uma ilustração e não tinha tempo a perder com a encomenda de uma zincografia. Lembra-se de que trabalhou com um taco de massaranduba, “uma madeira muito ríspida, mas muito polidinha”.

Na época, tinha 17 anos. Ainda hoje trabalha com canivete. E não tem preconceitos em relação ao material: “Eu tou fazendo mais é com vulcapiso, fórmica ou chumbo, que eu derreto, vazo ele e faço a laminazinha, corto todinho”.

O Mestre

Se foi autodidata, também não se preocupou em fazer escola. Diz que deu algumas noções para alguns curiosos, diletantes. Coincidentemente, alguns de seus recursos para a obtenção de sombras, de pontilhado e esfumado são retomados, muitos anos depois, pelo gravador Nilo, de Juazeiro do Norte. São velhos saberes que se reatualizam, sem uma transmissão sistemática.

Não que Walderêdo escondesse suas técnicas ou fizesse segredo de seus achados. Talvez ele não tivesse tempo para se dedicar ao ensino, tão preocupado que estava com a subsistência da família.

Gaba-se de ter iniciado Sérvulo Esmeraldo na gravura. “Às vezes ele me procurava, pedia um pedaço de madeira, eu preparava, levava para ele, ele ia cortando”. Não exagera: “Foi só isso aí mesmo, desde criança ele tinha tendência para as artes”. E se disse apressado, porque tem ainda uma ladeira íngreme para enfrentar.

Em Juazeiro

A mulher era filha única e os sogros que estavam velhos moravam em Juazeiro. Foi mais fácil mudar-se para a cidade vizinha. Antes de prestar serviços com maior frequência para José Bernardo, fez o que apareceu: pintura, ouriversaria, marcenaria. Até que se espalhou a fama de que era um grande gravador e as encomendas não pararam mais. Nunca viu ninguém cortar e sua iniciação foi intuitiva.

José Bernardo dava os títulos dos folhetos e ele voltava no dia seguinte com as capas. Todas assinadas e inconfundíveis. Pelo nível de acabamento, pela marca do gênio de um artista maior.

“Depois que eu comecei a trabalhar, parece que abriu espaço para todos”. Logo Lívio Xavier Jr, Floriano Teixeira e Sérvulo Esmeraldo começaram a viajar para o Cariri, por recomendação do Dr. Martins Filho, para adquirir tacos e encomendar trabalhos para o acervo do MAUC.

Lembranças

Ele refere-se ao Noza como um mestre da escultura: “A xilogravura dele era muito resumida, era uma raridade ele fazer uma”. De João Pereira e Damásio Paula as recordações são mais esfumaçadas.

Sobre o ex-patrão José Bernardo, uma observação sem rancor: “Nunca foi poeta. As poesias que ele lançava a maior parte é do Expedito, que ainda hoje é vivo, lá em Juazeiro”.

Mas confessa que pouco entrava na gráfica: “Era do balcão para fora”. E foi assim, de 1956 a 1964, quando voltou de vez para o Crato. E nunca aceitou convites para viagens porque tem medo de desastres, a partir do avião dos Correios que o traria a Fortaleza com as matrizes do “Apocalipse” e que deu pane em Petrolina.

Foi quando caiu nas mãos de Henrique Blum, que teria se feito passar por emissário da Universidade, e comprado os tacos. A série, refeita, mescla o medieval com o sertanejo, num trabalho exemplar.

A passagem da capa de cordel para o álbum foi sem traumas, pelo contrário: “O álbum era mais bonito, mais visível, chamava mais a atenção do público do que aquelas coisinhas minúsculas”.

Não se preocupou em guardar matrizes, aliás, nem as cópias. Lembrar-se do que fez é um exercício mais árduo que subir a ladeira até o número 100 da rua Gérson Zábulon, onde mora.

Apocalipse

O tema de seu principal trabalho não foi uma escolha, mas uma sugestão de Sérvulo Esmeraldo. Ele comenta a proposta com um certo distanciamento: “Fui religioso no tempo em que era rapazinho, mas dentro da própria Igreja, aprendi que religião não vale nada”. Diz-se descrente de tudo. E baseia-se na filosofia de Lavoisier: “Nada se constrói, nada se destrói, tudo se transforma”. E conclui, cético, “então pra que religião?”.

Esta atitude não impediu que ele começasse “a ler o ‘Apocalipse’ todinho e pelo que eu deduzia, fazia desenho. Por isso tem umas caras imitando o sol e o pessoal não sabe porque, mas é de acordo com a história, fazia cara quadrada como se fosse um brilhante...”

Foi a única encomenda que ele admite lhe rendeu algum dinheiro. Porque pôde vender algumas cópias. E lhe rendeu prestígio, além do convite para fazer um álbum para a Faculdade de Filosofia do Crato, “com temas folclóricos e documentários (sic), mostrando coisas que existem e que brevemente não existirão mais”. Na melhor tradição da gravura popular, (o que inclui Noza) fez mais de uma versão do “Apocalipse”.

Mais encomendas

Ultimamente a maior parte das encomendas é de rótulos de cigarros, de bebidas, de sabão.

Parte de suas matrizes está na Gráfica Universitária. Muitas se perderam com a desativação da Tipografia do Bispado. Usa com mais frequência o vulcapiso. Trabalha também com fórmica. Assegura que a qualidade da impressão é mais refinada que a da xilogravura. Mas não descarta esta arte e esta técnica. Volta no tempo e fala que “antes de Gutemberg já existia xilogravura”. É o tempo legitimando uma forma de expressão artística.

Chegou a fazer diversas matrizes para impressão em várias cores. Chama a atenção para a necessidade “do impressor saber fazer o registro. Tem que caprichar no encarte”. Fala dos dias de hoje com um certo entusiasmo: “Você liga a máquina, coloca o papel lá e ela trabalha sozinha”.

Fez uma Via Sacra por encomenda de um médico do Crato, da qual foram tiradas apenas as provas do autor. Também a série “Os Doze Apóstolos de Cristo no labor que exerciam antes do...”, cita ilustrações que fez para livros de Jefferson Albuquerque e de Rosemberg Cariri. E se despede de vez antes de subir a ladeira.

*Jornal O Povo, Fortaleza, Vida & Arte (capa),
terça-feira, 19 de março de 1996*



Walderêdo



Walderêdo

NOZA MESTRE

A trajetória de Noza é cercada por um véu de mistério. A partir de seu próprio nome, que ele insistia fosse Inocêncio da Costa Nick, descendente de holandeses. Logo ele, um moreno acentuado que, com os batavos, talvez, tivesse em comum a estatura elevada e a determinação quixotesca de mover moinhos.

Noza nasceu em Taquaritinga, Pernambuco, há cerca de cem anos. Teria vindo para Juazeiro dos doze, para variar, atraído pela mística do Padre Cícero. Até aí nada de novo. História igual a de milhares de romeiros que se fixaram na mítica Nova Jerusalém.

O que interessa mais de perto é que o futuro escultor e gravador teria tido um encontro com o bando de Lampião, ao qual não teria aderido por lhe faltar coragem para assumir uma vida bandoleira.

Se esse encontro aconteceu ou não, do ponto de vista da veracidade histórica, é um assunto que interessa muito pouco. Importante é que Noza tenha revelado que ele se deu. Encontro mítico que vai justificar todo um encadeamento posterior da história de vida do mestre.

Os relatos falam, inclusive, que o jovem Inocêncio, que nem pensava em um dia ser mestre, teria tomado uma cerveja alemã gelada, com o chamado rei do cangaço.

Teria sido esse encontro suficientemente marcante para ter matriciado a representação de Lampião que Noza teria feito na escultura e na gravura pela vida afora?

Teria sido um desses encontros definitivos que impressionam e que as retinas fixam, como se fosse uma câmara fotográfica?

Mais provável que Noza tenha trabalhado com o que ficou do mito, com seus traços essenciais, estilizados, do chapéu com estrela e signo de Salomão, o olho vazado, os óculos de aros finos, o gibão e o parabélum na mão.

Lampião foi uma figura suficientemente forte para povoar o imaginário sertanejo e ser fixado como um emblema. Uma personagem ao mesmo tempo ubíqua, contraditória e apaixonante, guerreira e dândi.

Noza tratou de dar forma ao mito, pacientemente, depois de ter tido a bênção do Padre Cícero, de ter roubado uma moça para se casar, de ter-se fixado no sobrado da rua Santo Antonio, antes de ter-se transformado, ele mesmo, em uma referência da arte popular.

Representar seria reconstituir, como num retrato falado, ou o que poderia ser inventado em relação ao Virgulino?

É certo que essas vidas se entrelaçaram e embora Noza seja conhecido como o escultor capaz de fazer duas

mil esculturas do Padre Cícero para atender à encomenda de um vendedor do mercado, ele fez muitos santos e cangaceiros, numa prova de que valentia e fé sempre andaram juntas no imaginário do povo.

Economia dos detalhes como proposta estética

Em 1962, Sérvulo Esmeraldo chegou ao Cariri como emissário do Museu de Arte da então Universidade do Ceará que começava a formar seu acervo. A iniciativa do reitor Martins Filho era coerente com suas experiências como tipógrafo no Crato.

A preocupação era em relação à xilogravura que dava visíveis sinais de decadência, apesar da crise do cordel ainda não se ter instaurado até aquele instante. José Bernardo, centralizador que era, comandava com mão de ferro sua tipografia. As capas dos folhetos eram encomendadas a Walderêdo Gonçalves, João Pereira, Manoel Lopes e, evidentemente, ao Mestre Noza.

A ideia original tinha sido da aquisição das matrizes das ilustrações dos cordéis, daí evoluiu para a encomenda de álbuns aos gravadores da região. Ao mesmo tempo se injetaria ânimo à produção xilográfica e se acumularia a produção, em termos de preservação de uma memória e de uma iconografia.

Sérvulo Esmeraldo foi o primeiro de uma série de emissários da instituição que se implantava com um brilho que se esmaeceria, irreversivelmente, com o tempo. Coube a ele a tarefa inaugural de encomendar a Via Sacra ao mestre Noza, álbum que seria editado em Paris, em 1965, por Robert Morel.

A história desse conjunto de 14 estações é por demais conhecida. O importante não é reconstitui-la, mas tentar mostrar como Noza soube reler a referência de umas reproduções diluídas que Sérvulo lhe deu como sugestão.

Talvez esse seja um dos pontos mais importantes para a compreensão da grandeza do Mestre. Noza surpreendeu ao Sérvulo com sua visão muito pessoal da Paixão. O que intriga é o que poderia levar um homem de poucas letras, mais afeito a cortar cabos de espingardas e imagens do Padre Cícero a uma proposta tão densa, seca e contemporânea?

São essas as linhas básicas que presidem a feitura do álbum “A Vida de Lanpião (sic) Virgulino Ferreira”. Suas vinte pranchas estão impregnadas por esse olhar essencial, que é o que Noza tinha de mais representativo. Nada é excessivo, o que não significa contenção, mas uma segura de elementos, uma economia de detalhes que reduz a gravura a uma espécie de ideograma.

Noza interferiu nas cenas que reconstituem, livre e poeticamente, a vida do cangaceiro, colocou legendas que funcionam como elementos caligráficos e soltou a figura

do fundo. Em todas as pranchas as marcas do gênio e o eco longínquo do encontro de Inocêncio com o bando, com direito a um brinde de cerveja alemã.

Também levou esse poder de síntese a “Os Doze Apóstolos”, complementação do que de mais importante cortou na madeira.

O mito recriado na umburana

A escultura de Noza, na maioria das vezes, é reduzida à estilização que fez do Padre Cícero e que se tornou uma espécie de molde de toda uma produção que ganhou a conotação de linha de montagem. Não no sentido depreciativo, mas em função da aceitação da “imagem” do santo popular pelo mercado.

O mestre foi tanto autor quanto personagem de um mundo de mitos. Subir a escada íngreme de sua casa era uma aventura. Encontrá-lo na clássica cadeira de balanço, de fios de plástico, que o povo chama de “macarrão”, era um privilégio.

Ele sentava-se, como na pose clichê, com um pé na cadeira e recortava o tronco da umburana com o canivete de ponta afiada.

Devia ir fundo, rir do desafio de montanha russa que era equilibrar-se nos degraus estreitos da escada. E

disfarçava, o mais que podia, o enfado que deveria sentir de tantas visitas inesperadas, de tanta gente curiosa pelo seu processo de trabalho, de tanta pergunta insistente.

A umburana de cambão é uma árvore raquítica que gosta de lajedos para desafiá-los. E cresce em direção ao sol, precisando de pouca água, preparando-se para ser cortada e se transformar na matriz da xilogravura ou no tronco a ser esculpido pelas mãos ágeis do artista nordestino.

Uma das características dessa madeira é ser dócil ao talhe, como disse um poeta. Ela não solta “ferpas”, no dizer de um imaginário, aquele que esculpe santos. Seria por meio dessa madeira que Noza dava forma a Padre Cícero e a Lampião.

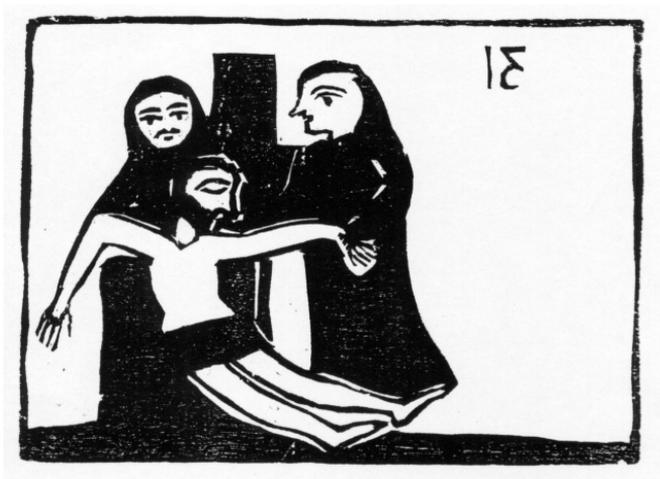
O cangaceiro ficou em segundo plano, diante dessa expectativa dos devotos compradores do “vulto” do Padrinho. O que não significa que tivesse menos força como representação tridimensional do mito.

Noza esculpia Lampião com a determinação e a inventiva de quem recria uma figura. Suas soluções não chegam a surpreender por tudo o que ele foi capaz de fazer. Suas mãos calejadas repetem, ritualmente, o gesto da criação. Só que essa partiu da modelagem do barro. Especialmente, seu cangaceiro, hierático, se tornou o símbolo de um nordeste cortado a ponta de faca.

Ele atualizou, esteticamente, a violência cangaceira e nos colocou diante de uma figura estilizada, como um

ícone, e poética, em sua síntese de linhas e cortes. Um Lampião que ele reinventou em suas noites insones, por uma Juazeiro onírica e misteriosa.

Jornal O Povo, Fortaleza, Vida & Arte, quarta-feira, 3 de setembro de 1997, página 8B



Noza - Via Sacra



Noza - Os Doze Apóstolos



Noza - A Vida de Lanpião Virgulino Ferreira

IMPERADOR DE XILOGRAVURA

Em volta da grande mesa da Lira Nordestina, na antiga Estação Ferroviária de Juazeiro do Norte, um grupo se reúne e faz algazarra. As portas abertas deixam entrar um vento forte que espalha a poeira. Uma velha impressora, obsoleta, mantém o ritmo, incansável. Falam de Carlos Magno.

“Sabe-se que é bastante complexo o problema da explicação da Idade Média no Brasil”, disse Jerusa Pires Ferreira em seu “Cavalaria em Cordel” (1976, p.116). Não se trata de evocar ou trasladar, nostálgica ou equivocadamente, um período histórico. Jerusa vai além quando chama a atenção para a complexidade do processo adaptativo do produtor popular.

Afinal, o que tem a ver o Imperador, de armadura, coroa e espada com este sol nordestino? Por certo se extraviou de algum antigo relato de Sá Preta, nas noites de Barbalha, para um extasiado menino penitente Joaquim Mulato, do sítio Cabeceiras. Analfabeta, de tanto ouvir ela aprendeu, de cor, as façanhas do imperador cristão. E era uma espécie de Scherazade sertaneja contando tantas vezes fosse preciso aquele

relato exemplar. Instante em que o trancoso se misturava com a História, o encantamento se confundia com o épico e assim se instaurava um tempo mágico em que todas as narrativas se materializavam e se tornavam matéria de vida e de sonho.

Um segura os cordéis que sobraram do baú. Recita uns versos: “Carlos Magno chegou / antes o portão se abriu / o exército o investiu / a ponte então se tomou”. Outro rabisca alguma coisa no papel de embrulho. Mãos ágeis lixam a tábua de umburana. Uns chegam, outros saem. Ao todo são onze e um desafio: Carlos Magno. Francorli traz o esboço do seu, grandioso, de coroa, capa e espada, diante do castelo com um inimigo morto ao chão e Ailton a coroação, onde ao invés de rabiscado no papel as figuras parecem esculpidas na pedra, como capitéis de uma catedral medieval.

O livro de Carlos Magno era um grosso compêndio editado em Portugal e também foi lido pelo poeta Patativa do Assaré. Ele relembra algumas passagens e a impressão que lhe ficou de um rei que derrotava os inimigos da fé, intrépido e invencível. Apesar de muito longe, no tempo e no espaço, a história comovia, interessava saber os detalhes, já que o desfecho era previsível. E assim o jovem Antonio folheava aquele livro que fazia parte do baú de seu pai, de madeira recoberto de couro e decorado com tachas que atiçava a curiosidade pela preciosidade dos guardados. Baú misterioso, de onde as histórias eram retiradas, como uma botija ou um tesouro de fábulas.

Talvez Carlos Magno tenha fugido das páginas de algum folheto de cordel impresso na Tipografia São Francisco, ainda nos tempos de José Bernardo da Silva, que saiu de sua Palmeira dos Índios, em Alagoas, para instalar uma usina de sonhos em Juazeiro do Norte. Ali as histórias eram criadas, compostas e impressas. Antes eram contadas ao pé do ouvido. Agora podiam ser lidas e decoradas, de tanto lidas e reinventadas, com novos elementos deslocados, trocados, suprimidos ou acrescentados. José Bernardo era um imperador que determinava o que deveria ser registrado. E as velhas máquinas rangiam noite adentro espantando os fantasmas.

“Roldão e o leão de ouro”, “A Batalha de Oliveiros com Ferrabraz”, “A prisão de Oliveiros” ou “A Morte dos doze pares de França” serão sempre clássicos. O povo sempre soube se apropriar do que lhe convinha ler e adaptar a seus códigos. De certo modo estas capas seriam os pontos de partida, a representação visível. O resto era imaginação, matéria de arte.

Um Carlos Magno vendido nas feiras pelo pregão insistente do mascate analfabeto que sabia as histórias de cor. O folheto era dito até deixar o leitor seduzido ao ponto de comprar o exemplar, pelo prazer de possuí-lo ou para pedir que alguém lesse aquelas façanhas, nas reuniões que se faziam à noite, nos terreiros das fazendas. Onde se instaurava um clima de encantamento, onde se vibrava de

entusiasmo, se xingava o vilão, se torcia pelo final feliz da história de amor e se aplaudia a façanha mais heróica. Transplantando para o sertão as vigílias medievais, onde a voz ecoava, mítica, dando conta de um real que era difícil de ser vivido sem essa dimensão da fantasia.

Um imperador que podia ser cantado ao som da viola, não como uma peleja, porque era difícil encontrar seus defeitos ou vilipendia-lo, sob pena de quebrar os códigos e confundir o ouvinte que esperava o instante de colocar na bacia sua contribuição. Um imperador que galopava à beira mar ou cujas façanhas se encaixavam na rima e na métrica do gabinete, do mourão ou da sextilha do cantor.

Um Carlos Magno que ganhava forma no corte da xilogravura que ornava a capa, a mais perfeita tradução do imperador guerreiro, espadaúdo, protagonista de muitas batalhas e cruzado. Um Carlos Magno que mais de um milênio depois era alguém que se corporificava na pele do herói, semideus, imortal posto que a memória o escolhera para ser fixado e assim atualizar, permanentemente, esses relatos, como se fosse um santo, cuja hagiografia, ao invés apenas da fé evidenciasse a valentia, como na figura bifronte da xilogravura de Luciano, onde a personagem segura um cetro e a espada, tendo a coroa e o elmo como elementos de uma síntese que lembra “Andrógino o Rebis”, gravura de um livro alquímico.

O conjunto faz prevalecer os ares de batalha, com recorrência a castelos, multidões e tropéis, mas marca um Carlos Magno montado, solitário como um Quixote e empunhando um estandarte, de autoria de Gilberto, com fitas na coroa, como um personagem extraviado de um folguedo.

E que, por isso mesmo, participava das embaixadas do reisado de José Matias da Silva, do bairro Franciscanos, em Juazeiro do Norte, com seu manto, espada e sua coroa com espelhos e miçangas. Um Carlos Magno que dançava na roda, feito gente, no meio da rua, para aplauso de muitos. Um imperador de folguedo que desfilava, perdido em meio ao grupo, pela avenida Pedro II, em direção à Matriz de Nossa Senhora das Dores.

Um Carlos Magno que combatia os inimigos e percorria em triunfo as ruas da cidade em um cortejo perdido no tempo e deslocado no espaço. Como poderiam desfilar os guerreiros das gravuras de João Pedro, diante do castelo, as batalhas vitoriosas de Erivana, ou o hierático imperador de José Lourenço que, a seu modo, sugerem volumes, corpos, detalhes e criam no espaço exíguo da meia folha em branco a confusão da peleja.

Um Carlos Magno que também poderia desfilar nas cavalladas ou onde quer que houvesse um bom combate ou uma animada função. Como poderia estar disfarçado na pele de um Mateus, se esconder debaixo da armação do boi. Ou se manifestar também na cadência do Maneiro - Pau,

soltar rojões com os bacamarteiros, tocar pífanos na banda cabaçal de Mestre Miguel ou cantar loas ao Menino Deus na Lapinha de dona Tatá.

Carlos Magno, de tão próximo se tornou familiar, como um vaqueiro, com seu gibão de couro, como um cangaceiro com sua valentia que não conhecia limites ou um romeiro com sua fé, o que levou ao esoterismo de Nilo, que o propôs astrólogo, Justino que o considerou astrônomo estudioso de um universo cosmológico ou Hamurabi que o fez emergir de uma coroa com o terceiro olho representado no interior de um triângulo.

É esse Carlos Magno tão arraigado ao imaginário popular sertanejo que onze gravadores de Juazeiro do Norte revisitam nesta série de gravuras. Que antes esteve no velho livro lido por Maria José da Conceição, mãe de Abraão Batista, romeira de Agrestina (PE), lúcida com seus 100 anos, completados dia 29 de junho deste 2001, em sua casa que vende objetos religiosos, na esquina da rua da Matriz com Isabel da Luz. E que marcou para sempre o menino encantado por aqueles episódios, que hoje cerca seu imperador, de manto e coroa por uma formação geométrica de guerreiros, dando continuidade à gesta. Como deslumbrados ficam todos os que ouvem, leem ou veem Carlos Magno ganhar vida nestes tempos de dura e contraditória realidade

É a saga do guerreiro que eles recontam, de maneira épica, com o estilete escavando a umburana. Aqui entram

as invenções dos naipes do baralho e Carlos Magno é rei de ouro, de copas, de paus e de espadas. Entra o imaginário do Tarot e ele é o Imperador, a Força ou o Sol. Que prevalece no sertão porque é uma área de fronteira, como disse BURKE (2000, p.210) com seus códigos de honra e sua cortesia que se adapta a outro contexto, mas cujas regras devem ser obedecidas porque sempre foi assim.

A coroação e os combates, as pontes levadiças, os doze pares, a fixação na astrologia atualizam a gesta a partir dos livros didáticos, dos fascículos das enciclopédias e dos filmes de reconstituição de época, em um contexto de cultura de massas.

Tudo isso prova a permanência do mito e uma legenda, que antes foi oralidade, e agora se transformou em iluminuras sertanejas, saltério leigo, cujas raízes se perdem no tempo, reduzidas à condição de matrizes dos impressos, unindo tradições e cumprindo o caminho de volta de uma arte que vence o esquecimento e se perfaz no instante da recriação.

Texto encomendado para a exposição Carlos Magno pelos Gravadores de Juazeiro do Norte, que teve lugar na Universidade de Lisboa, em janeiro de 2002



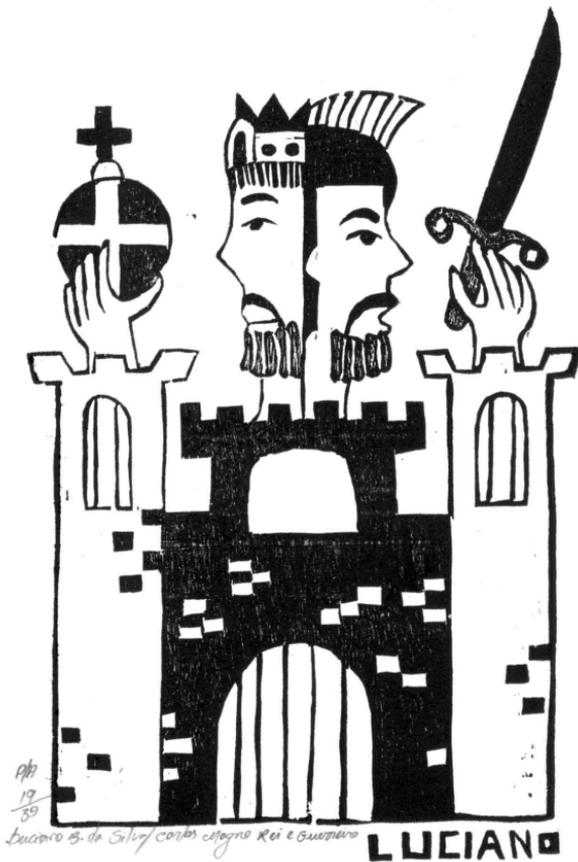
Abraão Batista

6.7.79 da Xilografia (Poesia) de São Paulo, 1980, 17x22, 100% de madeira



Gilberto Pereira

1978 - São Paulo - São Paulo - São Paulo - São Paulo - São Paulo



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnB, 1987
- BALTRUSAITIS, Jurgen. *Réveils et prodiges*. Paris: Flammarion, 1987
- BARROSO, Oswald e CARIRY, Rosemberg. *Cultura insubmissa*. Fortaleza: Secult, 1982
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- BOLLÈME, Genevieve. *La Bibliothèque Bleue*. Paris: Galimard, 1971
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- _____. *Varietades da história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
- CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel*. São Paulo: Maltese, 1994
- _____. *Madeira matriz*. São Paulo: Annablume, 1999
- _____. *Desenho gráfico popular*. São Paulo: IEB/ USP, 2000
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1969
- COIMBRA, Sylvia et alli. *O reinado da lua*. Escultores populares do nordeste. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980
- DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo*. Sociedade e cultura no início da França Moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: EDUSP, 1977
- FRANKLIN, Jeová in LOPES, Ribamar (org). *Literatura de Cordel-Antologia*. Fortaleza: BNB, 1983

- IGLESIAS, Maria Lucia Dias. *Xilogravura popular brasileira*. Iconografia e edição. Dissertação de mestrado defendida junto à ECA / USP, 1992, mimeo
- MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular suas capas e seus ilustradores*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1981
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cavalaria em cordel*. São Paulo: Hucitec, 1976
- _____. *O livro de São Cipriano*. São Paulo: Perspectiva, 1992
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969
- PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de mestre*. São Paulo: Maltese, 1994
- SÁ, Olga de. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993
- SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos de Juazeiro*. Fortaleza: Edições UFC, 1982
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1982
- STUDART, Barão de. *Para a história do jornalismo cearense, 1824/1924*. Fortaleza: Typografia Moderna, 1924
- TERRA, Ruth. *A literatura de folhetos nos Fundos Villa Lobos*. São Paulo: IEB/ USP, 1981
- _____. *Memória de lutas: literatura de folhetos no nordeste (1893/1930)*, São Paulo: Global, 1983
- WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. México: Fondo de Cultura Economica, 1992
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

O AUTOR

Gilmar de Carvalho (Sobral, 1949), bacharel em Direito (UFC, 1971) e Comunicação Social (UFC, 1972), foi professor do Curso de Comunicação Social da UFC, de 1984 a 2010. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (São Bernardo do Campo, 1991) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo (1998).

Autor de “Publicidade em Cordel”, sua dissertação de mestrado, publicada, em 1994, pela Maltese (SP), reeditada pela Annablume (2002), mesma editora que publicou, em 1998, “Madeira Matriz”, sua tese de doutorado, vencedora neste ano, do Prêmio Sílvio Romero, da Funarte.

Publicou “Patativa do Assaré” (Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2000), “Manoel Caboclo” (São Paulo, Hedra, 2002), “Patativa Poeta Pássaro do Assaré (Fortaleza, Inside Brasil, 2000) e “Desenho Gráfico Popular” (São Paulo, IEB/ USP, 2000).

Organizou e prefaciou a “Antologia Poética de Patativa do Assaré” (Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2001), a coletânea “Cordel Canta Patativa”, e “Bonito pra chover”, pela mesma editora, estes últimos em 2003.

Publicou pela editora Hedra, o volume sobre o cantador “Neco Martins”(2002).

Com o selo Outras Histórias, do Museu do Ceará, lançou “Xilogravuras- Doze Escritos na Madeira” (2001), “Patativa

Pássaro Liberto” (2002), “Mestres Santeiros- Retábulos do Ceará” (2004), “Tramas da Cultura – Comunicação e Tradição” (2005) e “Lyra Popular – O cordel do Juazeiro” (2006).

Em 2005, publicou “Artes da Tradição” e “Pequenas Horas-Babinski no Ceará”, parceria com o fotógrafo Francisco Sousa. Esta parceria rendeu os livros “Rabecas do Ceará” e “Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará”, ambos de 2006.

Em 2009, organizou a coletânea “Patativa em Sol Maior”. Também lançou, com o fotógrafo Tiago Santana, o livro “Patativa- o sertão dentro de mim” (Tempo d’Imagem/ SESC-SP) e pela Editora Omni (Fortaleza) a coletânea “Cem Patativa”. Pela Expressão Gráfica e Editora, lançou “José Rangel” (2008), “A Grande Arte de Estrigas”, em 2009, “Memórias da Xilogravura”, em 2010, e “Moisés Matias de Moura”, em 2011. Relançou a terceira edição de “A televisão no Ceará”, em 2010 (as edições anteriores foram de 1985 e 2002).

O romance “Parabélum”, de 1977, foi reeditado pelo Armazém da Cultura (Fortaleza), em 2011.

Pesquisa as relações da comunicação com a tradição.

E-mail: gildecar@uol.com.br