

É como se este texto tivesse sido inscrito na madeira e composto por tipos móveis ("cata-cata") na velha casa das palavras que é a Lira Nordestina, referência ímpar no campo da cultura brasileira pelas relações que ajudou a estabelecer entre letra e voz; palavra e imagem; criação e encomenda; real e trancoso.

GILMAR DE CARVALHO

GILMAR DE CARVALHO

MEMÓRIAS DA XILOGRAVURA

MEMÓRIAS DA XILO gravura



Coleção
Juazeiro



MEMÓRIAS
DA XILO
gravura



GILMAR DE CARVALHO

MEMÓRIAS
DA XILO
gravura

FORTALEZA
2010

Copyright 2010 © Gilmar de Carvalho

Conselho Editorial:

Ria Lemaire - Université de Poitiers

Edilene Matos - UFBA

Sylvie Debs - Université Robert Schumann / Strasbourg

Antonio Wellington de Oliveira Jr - UFC

Fanka Santos - UFC / Cariri

Este livro teve seus textos revisados por Lucíola Limaverde.

A transcrição das fitas das entrevistas foi feita

por Saulo Lemos e Kênio Araújo.

O projeto gráfico foi originalmente concebido por Aléxia Brasil.

*Seu miolo foi adaptado e composto por Camila Matos e Cibele Bonfim, que
desenharam também a capa, a partir de fotografia de Francisco Sousa.*

O selo da Coleção Juazeiro é de Yan Jamacaru.

As matrizes das xilogravuras de Walderêdo, Antônio Batista, Lino/Iraci, Zé Caboclo, Abraão, Stênio, Francorli e Zé Lourenço fazem parte do acervo do MAUC - Museu de Arte da UFC. Estas imagens foram gentilmente escaneadas por Pedro Humberto.

Estas entrevistas integram o material de campo da pesquisa sobre a Tipografia São Francisco, desenvolvida pelo autor (2008/2009).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

C331m CARVALHO, Gilmar de
Memórias da xilogravura / Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Expressão
Gráfica, 2010.
228 p.

1. Xilogravura - Ceará. 2. Xilógrafos cearenses -
crítica e interpretação. I. Título.

ISBN: 978-85-7563-542-1

CDD : 761.2
927.612

SUMARIO

Texto inscrito na madeira	07
Walderêdo	10
Antônio Batista	58
Lino	84
Iraci	104
Zé Caboclo	120
Arlindo	140
Ezígio	152
Abraão	162
Stênio	174
Francorli	198
Zé Lourenço	208
Referências	224

Detalhe de xilo de Abraão Batista (acervo do MAUC)



TEXTO INSCRITO NA MADEIRA

Este livro começou a ser feito em 1986, quando desenvolvia as pesquisas sobre folheto de cordel publicitário para o Mestrado, e fui parar, como seria de se esperar, na Lira Nordestina, antiga Tipografia São Francisco, em Juazeiro do Norte.

Eu conhecera a gráfica em 1976, quando de minha primeira visita à cidade. Ela estava então em plena atividade, na época sob o comando de Maria de Jesus Diniz (1929-1988).

Levei um susto, dez anos depois, tamanha a obsolescência do equipamento, quando cheguei a encontrar um ninho de ratos numa gaveta. Em meio àquele caos, pairava a figura serena e irônica de Expedito Sebastião da Silva (1928-1997), poeta e gerente do estabelecimento por mais de 40 anos.

Impressionaram-me também os trabalhos de um jovem de 21 anos: José Lourenço Gonzaga. Cortando capas para cordéis, gravuras de maiores formatos ou rótulos para produtos da região (“Tempero Completo Bom Gosto”), Zé Lourenço já prometia ser o artista em que veio a se transformar com a maturidade.

Ressalte-se que me aproximei do cordel por meio das artes gráficas. O tic-tac onomatopaico das máquinas me fascina até hoje. A xilogravura me remete a uma Idade Média que, graças a Deus, não está no sertão, numa simplificação fácil à qual recorrem alguns colegas de pesquisa. O sertão é atemporal e está dentro da gente, como disseram em tempos e lugares diferentes João Guimarães Rosa e Patativa do Assaré.

Voltei tantas vezes a Juazeiro do Norte, entre 1986 e 2009, que até ganhei, juntamente com Oswald Barroso e Martine Kunz, o título de cidadania da cidade, recebido em 1991 com muito orgulho e a gravata emprestada de um vereador.

As pesquisas continuaram e eu sabia que um dia elas confluiriam para a tese de Doutorado.

Foi assim que me aproximei de Mestre Walderêdo, que me chamava a atenção pela quebra do preto e branco da xilogravura, com seus meios tons “celestiais”. Voltei outras vezes à casa da Ladeira da Caixa d’Água, no Crato, impressionado pela maestria e seduzido pela rocambolesca história da vida do artista.

Antônio Lino, filho do lendário José Bernardo, era escolha óbvia por fazer parte da leva que produziu álbuns para o Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC), em 1962.

A descoberta foi a mulher dele, Maria Iraci, que participou da feitura de “A Vida do Padre Cícero” e não assumiu a co-autoria do trabalho por conta do silêncio ao qual a mulher era relegada naquele tempo.

Foi difícil conversar com José Caboclo, que vive no Piauí. Tive de esperar por uma das visitas que fez ao pai, “seu” Manoel (1916-1996), e a entrevista fluiu. Saí então em busca de Arlindo, que trabalhava no Banco do Estado do Ceará, em Fortaleza, e fechei o ciclo da “Folhetaria Casa dos Horóscopos”.

Nesse ínterim, tive o privilégio de achar “seu” Antônio Batista, reservado e tímido, com uma banca de relojoeiro na loja de Zé de Amélia, no Beco da Cebola, Mercado de Juazeiro – mais que um privilégio, uma epifania. Ele recebeu a encomenda de uma “Via Sacra” e dos “Sete Pecados Capitais”. O resultado está no acervo do MAUC e neste livro. Ele estava cortando “Os Sete Sacramentos” quando subiu aos céus, como se diz no cordel piedoso.

Abraão Batista e Stênio Diniz, dois grandes gravadores, estavam mais perto e, desenvolto, as entrevistas fluíram, prazerosas e ricas de informações e de polêmicas.

Roberto Ezígio vive em Brasília desde os anos 1970. Tinha ido lá uma vez, em 1987, entrevistar Dona Maria de Jesus Diniz, e não dava para voltar. As perguntas seguiram pelos Correios e as respostas demoraram um pouco para chegar.

Na hora de organizar o livro, vieram as entrevistas com Francorli, que estava a trabalhar como eletrotécnico e sem cortar xilogravuras (voltaria depois com redobrado ânimo), e com José Lourenço, fechando o ciclo, como a serpente que morde a própria cauda. Hesitei, mas incluí as entrevistas com os dois artistas. Elas ajudam a compor um quadro no qual vão se inserir o que cha-

mo de “novos gravadores”, movimento que coloca Juazeiro do Norte no epicentro dessa manifestação estética que se atualiza e permanece com outras temáticas, outras técnicas (incluindo o “scanner”) e outro vigor.

A rememoração não é nostálgica. Fica marcada a idéia de processo, onde o fazer se acumula como o estrato da tradição que vai ser trabalhada na contemporaneidade.

A teia desses delicados fios compõe, do meu ponto de vista, um tecido que é o da edição de folhetos, da circulação do imaginário, do mercado e das artes no Cariri cearense.

É como se este texto tivesse sido inscrito na madeira e composto por tipos móveis (“cata-cata”) na velha casa das palavras que é a Lira Nordestina, referência ímpar no campo da cultura brasileira pelas relações que ajudou a estabelecer entre letra e voz; palavra e imagem; criação e encomenda; real e trancoso.

Em tempo: este livro é dedicado à memória daquele que foi um dos maiores gravadores de todos os tempos: Damásio Paulo, de quem pouco se sabe, visto que sumiu nas brumas do tempo, depois de problemas familiares, para participar da construção da Usina de Três Marias, e nunca mais voltou.

As marcas na madeira deixadas por Damásio são de uma força, de um equilíbrio e de um impacto que nos deixam aturdido pela sua genialidade.

Gilmar de Carvalho

Walderêdo



Não foi fácil achar Walderêdo. Várias vezes subi a Ladeira da Caixa d'Água e não o encontrei na casa da rua Gérson Zábulon, nº 100, no Crato. Ele gostava de jogar gamão com os amigos na Praça do Cristo Redentor. Lá também não o encontrei logo. Não tinha vindo naquele dia ou tinha acabado de sair.

Até que um dia, finalmente, conversamos. Minha curiosidade era grande. Eu sabia que estava diante de um dos maiores nomes da xilogravura brasileira de todos os tempos. Era simples, sem pose. Contava histórias com graça e desenvoltura. Tinha consciência de seu valor, mas não fazia alarde disso. Tinha o entusiasmo de um ator e o distanciamento de uma personagem. Ainda não completara 70 anos.

Voltei a vê-lo outras vezes. Da última, não cheguei a entrevistá-lo; foram feitas as fotos para o livro *Artes da Tradição*. Walderêdo morreu com a condição de Mestre da Cultura – não sei se é muito, mas foi um reconhecimento. O “Apocalipse” fala bem alto de seu valor. “O Folclore do Crato” diz dele na condição de cronista de sua cidade e de seu tempo.

Entrevista com Walderêdo Gonçalves de Oliveira, no dia 3 de dezembro de 1989, realizada no Restaurante Guanabara (O Ne-ném), em Crato-CE.

Onde e quando o senhor nasceu?

Eu nasci aqui no Crato, na rua da Boa Vista, hoje rua Néilson Alencar, no dia 20 de abril de 1920.

Como foi que o senhor começou a fazer xilogravuras? O que o levou a fazer xilogravuras?

Foi aqui no Crato, quando eu trabalhava como gráfico na tipografia de Pergentino Maia (foi titular da Tipografia Cariri, onde Walderêdo se iniciou nas artes gráficas e na xilogravura. A gráfica ainda funciona, com outros donos, no Crato). Seu Zé Bernardo (José Bernardo da Silva, editor de cordel natural de Palmeira dos Índios-AL. 1901-1972), que vendia folhetos, orações e literatura de cordel pela feira, mandou imprimir uma oração do Coração de Jesus e precisava de uma xilogravura pra ilustração, e na gráfica não tinha em zincografia. Então eu voltei pra casa pro almoço, preparei um pedacinho de madeira e fiz a primeira xilogravura. Aí foi que surgiu. Eu sempre trabalhava numa coisa e noutra e sempre misturava as profissões: gráfica, carpintaria, eletricidade, xilogravura, carimbo de borracha, tudo eu fazia...

Viu alguém fazendo, deu vontade de fazer? Como é que foi esse começo?

Eu nunca vi ninguém fazendo xilogravura. Eu trabalhava como tipógrafo e conhecia a zincografia. Eu era muito novo nesse tempo, eu tinha 17 anos de idade. Eu via a zincografia e achei que em madeira também dava. Aí tentei e deu certo. A primeira que eu fiz foi numa chapazinha, numa placazinha de maçaranduba, uma madeira muito ríspida, mas muito polidinha.

Quais as madeiras que o senhor mais gostava de trabalhar?

Eu trabalhava com todo tipo de madeira. A que ajuda mais é a imburana, é bem molezinha e não é fibrosa, fica uma impressão muito nítida. Atualmente, pouco eu estou trabalhando com imburana. Estou fazendo mais com vulcapiso, material de piso de casa, fôrmica, e chumbo: eu dissolvo o chumbo, vaso ele, faço a laminazinha e corto todinho.

A primeira xilo, o senhor cortou com canivete ou faquinha?

Canivete. Ainda hoje eu trabalho muito com canivete.

Não gosta de estilete, não?

Não. Eu tenho deles aí, mas pouco uso, uso mais é canivete mesmo.

Depois da primeira xilo, vieram outras?

...Aí começou a aparecer. Quando eu cheguei em Juazeiro, se expandiu mais. Cheguei lá, o Zé Bernardo me conheceu, me procurou, fiquei trabalhando quase que só pra ele. Foi se espalhando a notícia. Aí, haja a chegar encomenda de um canto e de outro. Aqui e acolá chega, mas hoje eu pouco tô fazendo.

Por que o senhor foi pra Juazeiro?

Eu fui pra Juazeiro porque minha mulher era filha única, os pais dela moravam em Juazeiro e estavam velhos, e ela começou com aquela insistência: “Vamos pra Juazeiro”. Aí nós fomos. Então, lá em Juazeiro, comecei a trabalhar numa coisa e outra, em pintura, abrindo letreiros de paredes, e tive quatro anos como profissional de jogo (do bicho). Comecei a trabalhar com ouro, fundindo ouro, levando lixo de oficina de ourives mais o meu sogro, tudo isso eu fiz, fazia lá. Aí comecei a fazer xilogravuras. Seu Zé Bernardo me procurou, começou a se espalhar a xilogravura e eu comecei a misturar a xilogravura com ouro, com jogo, com pintura, com marcenaria, comecei a fazer cadeiras, móveis, passei a fazer quadros de diplomas, me chamaram pra abrir cofres, abrir uma porta quando perdia uma chave, aí misturei tudo.

Como era o ambiente dessa época, em Juazeiro, em relação à xilogravura? Quem trabalhava com esse tipo de técnica lá?

Eu não conheci nenhum. Nunca apareceu. Depois que eu comecei a trabalhar, parece que abriu espaço pra todos. Logo veio o Lívio Xavier (jornalista, emissário do Museu de Arte da UFCMAUC. Natural de Granja-CE. 1930), que mandou o Sérvulo Esmeraldo (artista plástico, emissário do MAUC. Natural de Crato-CE, 1929) a Juazeiro. Parece que coletaram toda a xilogravura que tinha nas gráficas e permutaram por xilogravura de zincografia pra poder obrigar a criar o campo. Esvaziando as gráficas de xilo-

gravura, os donos de gráficas encontravam dificuldades pra poder fazer a zincografia, aí mandavam fazer outra xilogravura, aí criou espaço. Isso a mando do doutor (Antônio) Martins Filho (fundador e primeiro reitor da Universidade do Ceará, implantada em 1954. Natural de Crato-CE. 1904-2001), que mandou coletar toda xilogravura que existia nas gráficas. Aí surgiu a profissão, ficou no Cariri todo hoje, hoje tá espalhado, tem muitos, hoje.

O senhor não conheceu João Pereira (escultor e gravador atuante em Juazeiro do Norte nos anos 1940 a 1960) nem Mestre Noza (Inocência da Costa Nick, escultor e xilógrafo natural de Taquaritinga-PE. 1897-1984)?

Mestre Noza conheci demais, muito mesmo, era muito meu amigo, ele não vinha no Crato sem vir aqui em casa. Mas Mestre Noza pouco trabalhava em xilogravura, trabalhava mais era em escultura. A xilogravura dele era muito resumida, era uma raridade ele fazer uma. Quando o pessoal procurava, ele mandava: “Vá lá no Walderêdo”. Era assim...

O senhor nunca trabalhou como empregado da gráfica do Zé Bernardo?

Não. A única gráfica em que eu trabalhei como funcionário foi a de Pergentino Maia, onde eu aprendi a profissão, e trabalhei poucos meses na gráfica do Bispo, quando ela vivia sob a tutela de José Barbosa, pai do doutor Geraldo Menezes Barbosa. Geraldo Menezes Barbosa também é gráfico, nós trabalhamos juntos, ele é aqui do Crato. Agora, o outro, o irmão (de Geraldo), era de Juazeiro, o Walter. Aí não trabalhei mais de gráfico, mas mexo, ainda hoje conheço toda a profissão.

Que recordações o senhor tem da gráfica do Zé Bernardo, do tempo em que ele era vivo?

Muito pouco, só aquele servicinho, trabalhinho rotineiro mesmo. Nunca procurou progredir, o trabalho dele era limitado só a cordel. Ele comprou aqueles direitos de (João Martins de) Athayde (poeta e editor de cordel, Ingá-PB, 1880/Recife, 1959) e ele tinha, dentro da gráfica dele, um gráfico que era poeta. Porque Zé Bernardo mesmo, em si, nunca foi poeta. Ele nunca escreveu uma poesia. Todas as poesias que ele lançava ou eram de Athayde ou

então de Expedito (Sebastião da Silva, poeta e gerente da Tipografia São Francisco, depois Lira Nordestina), que ainda hoje é vivo lá em Juazeiro (Expedito morreu em 1997). Só que as poesias, a maior parte é tudo de Expedito. Zé Bernardo pelejava com ele pra ele botar o nome dele e ele nunca aceitou. Também, nunca passou daquilo, coitado. Mas tudo era de Expedito, aquelas poesias. Escreveu muitas, mas não tem o nome dele. Saía tudo como de Zé Bernardo. Uma vez, seu Zé Bernardo me disse: “Não sei por que é que o Expedito não quer o nome dele como autor da poesia”. Eu disse: “Isso é problema dele, seu Zé Bernardo”.

O senhor se lembra do tempo do Manoel Caboclo (poeta, astrólogo e editor, autor do “Almanaque O Juízo do Ano”, nasceu em Caririaçu-CE. 1916-1996) e do Damásio Paulo (poeta e gravador, foi gerente da Tipografia São Francisco nos anos 1940 e 1950)?
Não, só me lembro do Manoel Caboclo, mora na rua Todos os Santos.

Digo do Manoel Caboclo trabalhando com o Zé Bernardo...
Não, disso não me lembro, não, de jeito nenhum, só me lembro mesmo de Expedito. Eu pouco entrava lá na gráfica, era do balcão pra fora.

O Damásio Paulo, o senhor conheceu?
Conheci não. Nunca conheci o Damásio, não sei nem se foi do meu período lá em Juazeiro. Nunca conheci o Damásio.

Qual foi o período que o senhor passou em Juazeiro?
De 1958 a 1964. Não, 1958 foi seca: 1956 a 1964. Em 1964 voltei (ao Crato). Morei oito anos lá (em Juazeiro).

Como foi que o senhor passou desses trabalhos pequenos, como capas de orações e de folhetos de cordel, pra esses trabalhos maiores, livros?

Achava que o tamanho minúsculo (da xilogravura) não ficava tão visível. Se o livro é grande, eu faço de acordo com o livro, o tamanho. Se é pequenininha... Eu faço todo tipo de gravura.
Eu digo “O Apocalipse”, “O Folclore”, essas séries que o senhor passou a fazer depois.

Porque achei que dava um álbum mais bonito, mais visível, chamava mais a atenção do público do que aquelas coisinhas muito minúsculas.

O senhor vendeu as matrizes todas?

Todas. Hoje eu não tenho matriz nenhuma em casa. Essas do “O Apocalipse” foram vendidas pro Canadá, pra Toronto, Ontário. Aliás, o camarada, quando chegou lá na galeria, me mandou uma carta. Essa carta o Rosemberg (Cariry, poeta e cineasta, nasceu em Farias Brito-CE, 1954) foi que leu e disse a mim que na inauguração da galeria iria lançar uma honra a mim, ao Stênio (Diniz, gravador natural de Juazeiro do Norte-CE, 1953) e ao Mestre Noza. A galeria era em homenagem a nós três. Nunca fui lá, não. Primeiro que, condições financeiras, nunca tive. De certo também não ia porque tenho muito medo de desastre.

O senhor também participou da mostra organizada pela Universidade do Ceará que foi exposta na Europa. O senhor sabe da importância dessa exposição?

Não, daquela exposição não cheguei a participar dela, e se participei nunca cheguei a tomar conhecimento. Porque eu estava fazendo umas peças pra essa dita exposição, era justamente sobre o Apocalipse. Pra essa exposição, Sérvulo Esmeraldo veio a mando de Lívio Xavier fazer as encomendas. Aí fiz as encomendas. Sérvulo não apareceu e eu me preparei pra ir deixar. Aliás, era a primeira vez que eu tinha que ir a Fortaleza, que eu não conhecia. Aí, quede a situação financeira? Eu arranjei uma passagem aérea, dessa que faz a linha do correio, que leva e traz, e daquela época carregava o povo de graça, mesmo. Mas quando eu cheguei no aeroporto, o avião não tinha chegado, tinha dado um pane em Petrolina (em Pernambuco), aí eu volto pra casa com as peças. Quando cheguei em casa, tinha andado um cidadão que mora em Fortaleza - morava, não sei se ainda mora -, Henrique Blum (marchand atuante em Fortaleza nos anos 1960). Já tinha andado lá em casa procurando as xilogravuras, dizendo que era emissário da Universidade. Eu fui até o hotel onde ele estava, que ele tinha deixado o endereço. Ele levou as peças, vendi a ele, ele pagou, pensando eu que fosse de Lívio Xavier. Dois dias depois, o Lívio Xavier chegou atrás das peças. Aí não existiam mais. Fui fazer

outras peças. Depois, eu fui deixar as outras peças em Fortaleza, então o Lívio Xavier não estava mais lá. Mas o doutor Martins Filho comprou, ficou com elas, disse que eram pro MAUC (Museu de Arte da UFC). Por isso, se tinha alguma peça feita por mim, não tomei conhecimento. Talvez já tivesse sido feita antes...

Eu tive olhando os catálogos das exposições e encontrei referências a vários trabalhos do senhor, mas parece que são trabalhos menores, talvez capas de folhetos...

Foi na época da coleta, que eles fizeram a coleta de matrizes nas gráficas. Eles coletaram e levaram tudo quanto foi de xilogravuras, levaram todas. Esvaziaram as gráficas. Aí começou a surgir as encomendas. Os donos de gráficas precisando ir pra cada folheto uma xilogravura diferente, entende? Era muito difícil mandar fazer em Fortaleza, porque aqui, no Cariri, não existia zincografia. Hoje já existe, mas naquela época não existia. Com a zincografia tudo anda rápido, dentro de três horas um clichê está pronto. Pra fazer a xilogravura demora, tem que preparar a madeira, tem que fazer o desenho, tem que cortar, tudo é manual, não é como coisa feita com a química ou com a indústria.

Mas mesmo assim, tendo clichérias hoje aqui na região, as pessoas ainda usam muito a xilogravura.

Usam muito, ainda na semana passada eu fiz. Tem até uma ali feita, bem miudinha, e o dono nunca veio buscar. Deixa eu ir buscar aqui pra lhe mostrar.

Essa xilo que o senhor está mostrando é propaganda de quê?

Selas Garanhão. A fábrica é em Juazeiro, mas nunca veio buscar, não. É pra imprimir uns cartõezinhos, cartões de recepção.

Seu Walderêdo, como é que o senhor vê a permanência da xilo? Será por causa do preço? Ou porque na xilogravura sai melhor?

Devido à facilidade. Porque era muito complicado mandar pra fazer em Fortaleza. Hoje quase não fazem. Tem uma zincografia, mas não funciona, que é justamente na tipografia do Bispo, da Diocese, que está fechada. Então, se têm necessidade, vêm atrás da gente aqui. Não é pelo preço, não. Se bem que a gente faz isso muito barato. Mas é que eu estou com vontade de deixar de fazer.

Fiz inclusive, ultimamente, uma de tamanho grande, levei lá, e quando fui buscar o dinheiro, na semana passada, ele me deu dez cruzados. Eu disse que não ia mais fazer isso, não. Vou deixar de trabalhar, não compensa. Trabalhar um dia, mais de um dia pra ganhar dez cruzados, hoje... É melhor ficar parado.

Quando o senhor fazia capas de folhetos pra Zé Bernardo...

Fiz “Os Doze Pares de França”, “Juvenal e o Dragão”, “O Cinqüentenário de Juazeiro”, foram alguns. Eu não me lembro, não. Fiz muitas pra seu Zé Bernardo.

E as matrizes?

Ficavam com ele. Naquele tempo, uma matriz era dois mil réis, dez tostões, era assim. A mulher dele era muito financista, só queria pagar baratinho demais. Não tem futuro, não, trabalhar fazendo peça de encomenda assim pra entregar, não. A única peça que eu ainda ganhei mais um dinheiro aqui foi essa do Apocalipse, que vendi as cópias, as que ficaram aqui foram vendidas. O pessoal olhava e dava o que queria. Naquela época era muito dinheiro, hoje não valem também nada, não.

E qual foi o álbum que a Faculdade de Filosofia do Crato mandou imprimir?

Foi o primeiro álbum que foi lançado. Foi o primeiro álbum que a Faculdade lançou. Eram vários temas, a maior parte eram temas folclóricos e documentários (sic), mostrando coisas que existem e que brevemente não existirão mais, e muitas já não mais estão existindo.

O senhor se lembra do ano da publicação?

Me lembro não, mas sei que foi no quinto aniversário de fundação. Acho que foi em 1965. Não me lembro mais do ano, não. Foi em maio de 1965.

Seu Walderêdo, fale mais das encomendas. Que xilos de rótulos, de propaganda e de embalagens o senhor tem feito?

Isso aí tem sido uma enormidade. Tenho feito muitas encomendas pra rótulos de bebidas, pra rótulos de cigarros, pra rótulos de sabão, sabonete. Fazia matriz pra carimbar sabão, pra carim-

bar sabonete. Fazia em xilogravura, capas de livros, ilustrações de livros, como tem o “Sempiterna”, do doutor Jefferson (livro “Sempiterna Esperança”, de Jefferson Albuquerque, de 1977), que é todo ilustrado, tudo foi eu quem fiz, de acordo com a história. Eu lia a história, idealizava os desenhos e fazia.

O Rosemberg Cariry disse que o senhor fez pro primeiro livro dele.

Fiz também pra Rosemberg, fiz muitos.

O senhor se lembra de mais firmas que encomendaram xilogravuras?

Eu não lembro mais, não, são tantas que eu nem lembro mais. Tenho feito muitas, mas muitas mesmo. Já tá com muitos anos que eu faço xilogravuras, desde 1935, nessa faixa, de 1935 pra 1937, quando eu trabalhava na gráfica. Desde essa época que eu trabalho em xilogravura, mas misturando: uma hora xilogravura, uma hora carpintaria, marcenaria, eletricidade, levando lixo, era assim. Outra época, fui guarda do Serviço Nacional de Peste, que hoje é Sucam (Superintendência de Campanhas de Saúde Pública, também extinta), cheguei a fazer um curso de Pestologia. Foi o emprego que eu tive, o mais seguro. Mas também passei pouco tempo e pedi demissão. Era uma vida hoje aqui e amanhã acolá.

A maior parte de suas xilos de rótulos está nas gráficas?

Na Gráfica da Ação, na Gráfica Cariri, na Universidade, na Gráfica Sobreira, com Manoel Caboclo, na de Zé Bernardo... Estão em várias.

Muitos rótulos pra cigarros?

Desde menino, eu fiz foi demais mesmo. Cigarro Caxias, Cigarro Ceará, Cigarro Holanda, Cigarro Turuna, eram vários tipos de cigarros que faziam, cigarros fechados. Faziam os rótulos e os carimbos também, pra carimbar as sedinhas. Fazia em metal os carimbos. Trabalhei muito com carimbos de borracha pra firmas comerciais. A sua própria letra, o que o senhor escreveu, transformava ela em carimbo de borracha. Era eu quem fazia a matriz e moldava e tirava em borracha.

O senhor é religioso? Por que escolheu “O Apocalipse” pra ser o seu principal trabalho?

Porque a gente vai de acordo com o ambiente. Eu fui religioso no tempo que eu era rapazinho, mas depois, dentro da própria Igreja, aprendi que religião não vale nada. Hoje eu não acredito em nada. Sou descrente de tudo. Eu me baseio naquela filosofia de Lavoisier (químico francês do século XVIII): nada se constrói, nada se destrói, tudo se transforma. Então, pra quê religião? Viveu, morreu, acabou-se.

Mas no tempo (da xilogravura) do Apocalipse, o senhor acreditava, temia?

Não, há muitos anos que eu fui abandonando a religião. Fui lendo a Bíblia, fui olhando seus contrastes, suas contradições, aí aquilo ali nada vale. É, a religião antigamente tinha a vantagem de privar o homem de praticar o mal porque temia uma coisa, hoje nós temos as leis que também proibem. A gente pode temer as leis, as leis da nação.

Quer dizer que “O Apocalipse” não vinha de uma convicção religiosa, não?

Me procuravam, e eu fazia e faço tudo o que me procurarem pra fazer.

Mas “O Apocalipse” foi encomenda?

Não, “O Apocalipse” foi uma sugestão dada pelo Sérvulo Esmeraldo. Não sei por que ele mandou eu ler o Apocalipse, não sei se foi com a intenção de eu vir a passar a acreditar em alguma coisa daquilo...

Podia ser pras gravuras ficarem mais realistas...

Aí eu fui e illustrei o Apocalipse. Comecei a ler todinho e, pelo que eu deduzia, fazia o desenho. Por isso tem umas caras imitando sol e as pessoas não sabem por que é, mas é que é de acordo com a história do Apocalipse.

E você fez a pesquisa?

Fiz. Uma cara como essa, imitando o sol, outra quadrada, como se fosse um brilhante... Fazia de acordo com o que está na história.

O senhor acha que sua xilogravura influenciou outras pessoas aqui na região?

Acho que sim. Aliás, muitos me procuraram pedindo orientação, como é que faziam isso e aquilo outro. Mas nunca recusei de orientar, não. Um que começou a querer abrir foi Elói Teles (radialista e poeta, natural de Crato-CE. 1936-2000). Esteve aqui comigo, veio aqui, trabalhando com madeira, eu ensinando a ele. Rosemberg, se já foi xilógrafo, aprendeu comigo, passava o dia aqui em casa, olhando eu trabalhar, e assim passava horas e horas. Esse (Luís) Karimai (artista plástico, graduado em Sociologia pela Universidade de São Paulo-USP, nasceu em Lavínia-SP, em 1947, e é radicado em Juazeiro do Norte desde a década de 1970) foi um dos que eu ensinei a como dar os efeitos de luz. Eu ensinei a ele, e ele já está fazendo.

Qual sua maior contribuição para a gravura?

Homem, eu não posso dizer nada. Eu espero que o povo diga. Eu não sei. Eu nunca pesquisei pra saber qual foi. Nunca me fixei pra saber qual a origem, nem de onde veio, pra onde vai. Sei que eu vou fazendo aí.

O senhor acredita no futuro da xilogravura? Que vão surgir outros artistas? Que não vão deixar a tradição morrer?

Acho que sim. Porque a xilogravura vem de muito tempo, de muitos anos. Aliás, foi o início. O início foi a gravura, através de pedras, depois passou pra madeira. Quando (Johannes) Gutenberg (alemão criador do processo de impressão com caracteres móveis, no século XV) inventou a gráfica, não existia zincografia, já usava gravura, e antes de Gutenberg já existia também. Antes da gráfica, já faziam. Passavam o rolo em cima, cobriam com o papel, passavam a mão por cima e tiravam. Antigamente, na nossa época, tiravam a prova de impresso com a escova, passando a tinta na chapa, passando o rolo com a tinta. Aí molhavam aquele papel, estendiam assim na parede, enxugava assim com a escova, cobriam com aquele papel molhado e iam batendo com a escova. Hoje tem copiadora, hoje é tudo diferente.

O senhor começou a fazer matrizes pra impressão em várias cores?

Já, mas foram muitas, já fiz diversas matrizes pra várias cores, três, quatro, cinco cores.

Tem que ter um bom impressor.

Ali depende só do impressor saber fazer o registro, muito fácil. Isso aí eu fazia bem feito no tempo que eu imprimia, no tempo em que eu era tipógrafo. Eu caprichava, chega encaixava. E hoje tem a máquina automática, ela mesma pega o papel e coloca lá na trilha. Não se coloca mais com a mão, como era no meu tempo. No meu tempo, se colocava com a mão e se tirava com a outra. Hoje você liga a máquina, coloca o papel lá e ela trabalha sozinha. Regula bem o registro e pode ficar despreocupado. Hoje é mais fácil.

Quem comprou matrizes suas?

Não lembro, não recordo o nome deles. Tinha muita gente que comprava, mas nunca pego o nome deles. Ando sofrendo um pouco de perda de memória. Acho que é da idade mesmo. Só me lembro muito bem mesmo de Ralph Della Cava (norte-americano, professor da New York University, brazilianista, autor do livro “Milagre em Joazeiro”), de Rosemberg, de Geová Sobreira (bancário, colecionador e estudioso de xilogravura, é natural de Juazeiro do Norte-CE, 1932; hoje vive em Brasília), Estrigas (Nilo de Brito Firmeza, artista plástico, nascido em Fortaleza em 1919), que esteve aqui em casa várias vezes – aqui não, quando eu morava em outra casa.

E essa Via Sacra, o senhor fez encomendada por quem?

Pelo doutor Brito, um médico aqui do Crato que é muito fã de arte, gosta muito. Nas horas vagas, ele corta madeira também, é entalhador. As matrizes estão com ele, que não vende por preço nenhum. Tem todas as matrizes. Nem deixa tirar cópias. Até umas cópias que eu andei tirando, foi recomendado pra não lavar a matriz pra a tinta não molhar o fundo embaixo, passar só o pano molhado pra tirar a tinta. Não sei por que é que ele quer daquele jeito.

E sobre novos materiais?

Isso, sabe o que é que é? Vulcapiso. Isso é duro que é danado de cortar.

Entrevista com Walderêdo Gonçalves, no dia 27 de novembro de 1999, realizada na casa dele, rua Gérson Zabulon, nº 100, bairro Caixa d'Água, em Crato-CE.

Seu Waldêredo, uma coisa que eu tenho muita curiosidade na sua gravura é como é que o senhor conseguia aquele efeito de meiotom, aquela coisa meio cinza que não ficava só preto e branco.

É justamente como eu tô fazendo agora mesmo (na imagem de Santo Antônio): em vez de ser cortando profundamente, é só raspado. É como eu estou fazendo aqui agora, raspadinho. Agora, aqui vai ficar meio cinzento e preto nas laterais.

Pensei que o senhor usasse prego, alguma coisa assim.

Às vezes eu uso prego pra fazer pipinado (furos na madeira). Por exemplo: aqui nesse cordão (que Santo Antônio traz amarrado na cintura), não é (usado) prego, aqui é apenas a pontinha de um compasso que tem ali dentro. Aí marquei pra formar os nozinhos do cordão. Olha, tá todo perfuradozinho. Aqui eu vou cortando em roda, deixando como eu já deixei aqui. O cordão de Santo Antônio.

Quer dizer que o senhor trabalha com esse canivete aí?

Esse canivete. Tem um estojozinho ali, mas eu pouco uso, prefiro mais os canivetes. Esse aqui tem a pontinha bem fininha com intenção de fazer a orelha, o olho. A pontinha bem fininha, aqui. Olhe como é, bem fininha...

Esse é pros detalhes.

É, pros pequenos detalhes, que em toda gravura existem muitos detalhes.

E essa madeira, é imburana?

É imburana.

Você sempre gosta de imburana.

É que facilita mais. Tem outra madeira, dá muito boa também. Agora, é um pouco dura, dá mais trabalho de cortar.

Qual é?

Maçaranduba. A imburana, quando ela é bem polidinha, a gente despena bem despenadinha. Não pode ficar nada baixo nem alto. Aí então a gente vai raspando, e facilita que ela é molinha. Agora, a maçaranduba dá mais trabalho a gente cortar. Aqui, por exemplo: aqui vai ficar pretinho, por aqui e aqui vai ficar sombreado, tem as baixinha, formando um foco de luz em roda do santo, nas redondeza aqui.

O senhor raspa.

É só raspar, que a impressão é muito sensível. Esse burquinho, esse defeito aqui da madeira, ele não vai aparecer – aparece só aqui nessa bordazinha, porque aqui já tá baixo. Ele não aparece, não aparece de jeito nenhum. Nesse formato que tá aqui, ele não vai aparecer na impressão. Senão ele fica todo branquinho, bem alvinho aqui. A borda aqui evita, porque daqui pra cá é raspado, raspado em posição como seja... Entrando aqui, que além de ter essa áurea, tem também essas parte aqui, né? Passa o dedo que você sente aqui que é onduladozinho.

Esse ondulado é que dá a cor cinza.

É.

O senhor disse que fica como se fosse uma luz...

É, foco de luz, né? Como o pessoal costuma chamar, “luz celestial”.

O senhor geralmente faz no papel ou já desenha na madeira?

Não, já desenho na madeira. Antigamente eu fazia no papel. Fazia no papel e emborcava o papel aqui, riscava por cima dele e aparecia a sombra, aí avivava. Aí é mais trabalhoso, e assim vai logo desenhando, se usa a borracha. Não vai dando certo, a gente vai apagando direitinho. Eu tô usando mais hoje esse lápis aqui por causa da cor, que é devido à minha vista, ele é mais visível. É o azul. Nessas partes aqui, um risquinho bem certinho, só basta

fazer aqui assim... Ele fica igualzinho, de acordo com a margem aqui.

O senhor ainda continua trabalhando com fórmica, com...

Não, nunca mais trabalhei com essas coisas. Também, tenho trabalhado muito pouco. O pessoal às vezes me procura, eu não faço por causa da vista. Esse aqui é porque é uma mulher, uma dessas poetisas da Academia de Poetas daqui do Crato. Ela disse que tinha vontade de ter uma xilogravura num verso dela, então ela agora fez um verso sobre Santo Antônio e pediu um Santo Antônio. Eu disse: “Eu vou ver se faço. Não prometo, não, mas vou ver”. Ontem ela andou aqui e não tava pronto. Tava vexada por isso, que o lançamento é agora na primeira semana de dezembro. Ah, ainda tem muito tempo.

Quem é ela?

Me disseram ontem o nome dela e eu não sei. A filha de um barbeiro que tem ali no calçadão, chamado José Rato. O nome dele não é Rato, mas é apelido de família.

Lá na Universidade onde eu ensino, no Museu (MAUC), tem as matrizes do “O Apocalipse” e tem matrizes de outra (“Folclore Cratense”)...

Essas que tão lá na Universidade, é lá na Universidade Federal. Foi o tempo do doutor Antônio Martins Filho. Foi uma das primeiras que eu fiz, é de tamanho pequeno, é mais ou menos desse tamanho. A outra coleção (sobre o Apocalipse) que eu fiz, a segunda, é em tamanho maior, essas estão no Canadá. Um camarada comprou e levou pra lá. É gente de São Paulo que abriu uma galeria de arte e mandou um convite. Foram oito matrizes que ele levou. Me convidou pra ir pra lá, mas eu nunca fui, não. Não tô indo mais nem em Fortaleza. O doutor Martins me disse, na época, que ia dar de presente as matrizes ao Estrigas.

Não deu. Estão lá no Museu da Universidade. Posso lhe dizer porque eu vi há dois meses.

Foi uma encomenda feita a mim por intermédio de Lívio Xavier, que trabalhava naquele setor. Não sei se era no Museu ou se era na Secretaria de...

Não, era no Museu. O senhor fez também um outro, chamado “Os Apóstolos Antes de Cristo”.

Sei que foi uma encomenda que eu tive, mas não me lembro pra quem foi, não. Me deu trabalho descobrir as profissões que eles exerciam antes de Cristo. Teve um que eu nunca consegui e eu optei por caçador. Não diz que o caçador só atira no que vê? São Tomé. Botei que ele era caçador. Tinha um que era amansador de cavalos, tinha outro que era comerciante, tinha outro que era cobrador de impostos, outros que eram pescadores. Eu até tinha isso por aí, o cupim andou dando nos meus livros. É tanto que, minha coleção da Revista Itaytera (editada no Crato pelo Instituto Cultural do Cariri, é publicada anualmente, desde 1953), o cupim acabou com ela. Eu ainda tenho umas aí que me deram.

Os álbuns que eu conheço do senhor são esses: “O Apocalipse”, esses “Apóstolos Antes de Cristo” e o que fala do folclore cratense. Eu tenho cópias, mas cópias xerox. Não são cópias mesmo, não. Tem um conhecido meu que comprou em Olinda, numa galeria em Olinda.

É que pra Olinda... Ah, agora eu me lembro pra quem que eu fiz. Se eu me lembro era (Carlos) Ranulpho, o nome dele. Foi até quem me deu o instrumento, um instrumentozinho, os aparelhozinhos pra mim. Elas são de tamanho grande, parece que são 22 centímetros de tamanho.

É, o Ranulpho tem uma galeria em Recife.

É, foi ele quem veio me fazer essa encomenda. Ele trouxe a madeira, uma madeira dura danada, pau d’arco, que chamam ipê. O nome é ipê, mas nós chamamos pau d’arco. Seu Ranulpho. Eu lembrei agora.

O que o senhor pode falar mais de sua técnica? Eu tenho muito interesse, porque você tem uma técnica fantástica.

Aquilo ali, a própria peça vai ensinando a gente. Eu toda vida fui curioso e gosto de observar as coisas. Por exemplo, nós temos aí um quadro muito importante: “A Ressurreição”. Ali tem um erro do artista, muito grande. Precisa o camarada prestar atenção às figuras, observando onde está o erro. Não sei nem quem é o autor daquele quadro. Através do quadro primitivo, existem milhares de

cópias hoje. O Cristo vai voando, então o manto, ele vai subindo, levitando. Quando ele levita, se ele vai subindo, o manto deveria ir pra baixo, mas o manto aponta acima da cabeça dele, o vento levando. Não pode, se ele vai subindo, ele vai contra o vento. Ali é um erro e o povo não observa isso, viu?

Mas o senhor foi desenvolvendo essa técnica com o tempo, foi aprimorando?

Não, é que eu toda vida gostei de fazer as coisas e aperfeiçoar. Meu pai sempre me dizia – eu toda vida mexia com várias profissões –, meu pai me reclamava: “Walderêdo, quem trabalha com muitas profissões não faz nada que preste”. Mas em toda profissão que eu trabalhei, eu fui aprovado, fui aplaudido. É só fazer com carinho, com muito cuidado. Pra você ver: eu, desde ontem, eu tô cortando isso aqui, ajeitando. Devagarinho, aqui, cansado, doente.

A idade, o senhor acha que atrapalhou um pouco a sua técnica?
Não, a idade não atrapalha, não.

A vista é que tá atrapalhando.

A vista é que tá atrapalhando. E mais agora este olho, é o que eu mais uso. É tanto que, antigamente, tudo que eu ia ler, ou desenhar e cortar, eu costumava fechar o olho direito e usava o esquerdo. E o pessoal: “Walderêdo porque toda vez que você vai fazer uma coisa você fecha o olho?” Aí eu dizia em brincadeira: “Pra economizar este”. Hoje tem até uma lente dentro do olho.

Sim, e vai pôr no outro, agora.

Sim. Vou ver se opero agora em janeiro, que vem o Natal. No Natal sempre eu gosto de fazer um movimentozinho aqui em casa com meus familiares, meus netos, bisnetos. A família fica toda aqui em casa. Aí eu tomo um copinho de cerveja, abro uma champanhe. E se eu operar agora no começo de dezembro, não vou poder fazer isso. É um mês sem poder tocar em bebida alcoólica.

O senhor usa esse instrumento que ganhou ou prefere usar suas faquinhas e seus canivetes?

Uso, sempre uso. Eu levei pra dentro agora, tanto que nem guardei, tá lá em cima da cama. Tá lá, a caixinha de instrumento antigo.

O senhor se inspira? Como é que faz pra criar?

Quando eu leio o texto, então eu crio a imagem, são inspirações. Tudo é inspiração. É tanto que essa daqui (a xilo) tá um pouquinho diferente. Eu fiz diferente pra diferenciar dos demais. Que Santo Antônio, comumente o meninozinho fica no braço esquerdo (dele) e aqui, na mão direita, aqui ele tem um ramo de lírio. E aqui (nesta gravura), não, eu botei o contrário, botei o menino todinho aqui.

Peraí, botou o menino todo no braço?

Foi, em posição diferente, mas no mesmo braço esquerdo.

Sim, mas tirou o lírio.

Não, ele aqui vai ficar no braço direito. Vai ficar no braço direito, mas tirei o lírio, o lírio vai botar aqui à parte. Aliás, já comecei a desenhar ele, ele tá apagado, tá só com o dedo em cima, depressinha eu desenho o lírio. Passo o desenho. Boto aqui à parte, que é o símbolo, é um dos principais símbolos de Santo Antônio. Pensei também em botar um cestozinho com os pães, mas eu digo, eu vou diminuir meu trabalho, não vou botar os pães, não. Porque Santo Antônio tem uma mania de treze pães, tem um dia certo na semana que ele distribuía treze pães pro povo.

Me diga uma coisa: quando o senhor recebia essas encomendas, o pessoal lhe dava estampas pra o senhor copiar?

Não, não, não. Faça tudo de acordo com... eu crio no momento, não é?

O Apocalipse, o senhor leu o livro todo?

Todinho. Li todinho pra poder interpretar. E o Apocalipse não tem, pelo menos nas bíblias que eu conheço, eu não vejo ilustrações em nenhuma.

É, muitos gravadores europeus, na Idade Média, fizeram, mas na Bíblia não tem. O senhor leu todinho pra fazer?

Foi. Na Bíblia. Existe alguns quadros com a cara de Deus, totalmente em posição diferente. Tem uma que mostra que ele tá com o rosto em forma de uma pedra lapidada, aí eu fiz todo lapidadozinho, eu também fiz, como tá, como diz na Bíblia. E

aquela outra de São João, quando a chave cai. Cai uma chave, aí aparece... Tem um poço, e daquele poço sai aquele fumaceiro medonho, uma torre de fumaça, e sai também uns animaizinhos – parece que são sete, só que em forma de gafanhoto com cara de humano. Aí coloquei tudinho.

E as cenas populares, sobre o folclore do Crato? O senhor ficou vendo nas feiras? Como é que foi?

As feiras, eu só observo o movimento da feira. Nesse álbum que Jurandy (Temóteo, jornalista cratense, defendeu dissertação sobre a gravura de Walderêdo na UFPB) vai lançar, tem uma que eu até acho muito bonito. Eu vou lhe mostrar a cópia, que fazia anos que eu não via. Tem a feira, aquelas barracas, aquelas lonas nesse sentido assim, lona listrada, tem ali o vendedor de cachimbo sentado no chão com um paninho e uns cachimbinhos de barro, né? Então, eu tinha que fazer na feira um vendedor de rapé, com aquele chifirão todo enfeitado, um velho que tinha aqui, um velho folclórico – eu chamo aquilo ali folclórico. Fiz também o enterro do pobre. Que hoje a coisa tá melhor, hoje não existe mais.

Na rede, né?

É, na rede, e o cortejo acompanhando e um caba ali com uma garrafa de cachaça, que em todo enterro de pobre terminavam bêbado.

O senhor fez também um sobre... As rapaduras faziam parte de que álbum, dos engenhos?

A rapadura... Não lembro, não. Não sei se é pra álbum, não. Fiz e vendi pra lá, vendi as matrizes – que aliás, o peso da matriz nem compensa, não. A única xilogravura que eu fiz e que eu ainda ganhei uma coisinha foi “O Apocalipse”, pro João Pierre, que hoje é professor da Urca (Universidade Regional do Cariri) ou é da Universidade (Federal do Ceará), era secretário de Cultura no Crato, secretário de Educação, né? Educação e Cultura quem patrocinou, por conta da Prefeitura, a Prefeitura fez o patrocínio e mandou imprimir. Então, ele me deu um bocado de cópias, mandou imprimir pro Instituto Cultural do Cariri, foi. Essas cópias, eu dava era de graça aqui ao povo quando vinha atrás.

E foram essas que Martins Filho comprou?

Foi não, tão no Canadá. Antes dele levar, eu fiquei com as cópias. Mandei imprimir tudinho. Vou mandar imprimir primeiro. As matrizes vão sair. Aí foi que a mulher inventou de vender.

Quer dizer que o senhor fez um “Apocalipse” pra Universidade (do Ceará) e um “Apocalipse” pro Canadá?

Foi.

“Os Apóstolos Antes de Cristo” pro Ranulpho?

Foi.

Quanto é que você cobra por uma xilo, dessas de capa de cordel?

Homem, tem dessas que eu nem tô cobrando nada. Se eu for cobrar, eles acham caro, se eu for cobrar o legítimo valor.

E quanto é que seria?

Hoje eles tão dando dez reais. Quando eu vou cobrar dez - eu tava pensando hoje que devia cobrar pelo menos 15... Mas não compensa, não, não compensa nem o tempo, avalie o trabalho. Eu faço mesmo só pra servir quem procura.

Entrevista com Walderêdo Gonçalves, no dia 28 de julho de 2001, realizada na casa dele, à rua Gérson Zabulon, n^a 100, bairro Caixa d'Água, em Crato-CE.

Walderêdo, como foi que você aprendeu a desenhar?

É coisa da natureza mesmo, desde menino que eu desenho. Eu fui expulso do Grupo por causa de um desenho - o Grupo Escolar do Crato, onde eu estudei, fiz até a segunda série. Não fiz mais do que a segunda série. Por causa de um desenho, as professoras me expulsaram até hoje.

Por quê? O desenho estava atrapalhando a aula?

Não. É porque era um desenho um pouco pornográfico. Era uma mulher despida. Naquele tempo, foi uma celeuma lá no salão de aula. Ninguém podia ver o retrato de uma mulher nua. E como eu desenhei, foram chamar a diretora, e aí a diretora do Grupo chegou e me expulsou. De lá pra cá não ocupei mais professor.

Meu professor é o mundo, a vivência, como se diz na gíria.

E isso facilitou pra você fazer as gravuras, não é?

Eu fiquei sem estudar, que quando eu ocupava o Grupo eu estudava pouco, minha vida mais era gazeando aula – mas nos exames eu passava, toda vida. Foi o tempo que eu comecei a trabalhar na gráfica. Comecei no balcão da livraria Ramiro, e nas horas vagas ia pra gráfica que ficava atrás. Aí aprendi, eu pedia a Pergentino Maia pra, ao invés de ficar no balcão, ir pra gráfica. Ele disse: “Walderêdo, aquilo é muito difícil”. Eu digo: “Não, não é, não”. “Ah, então você quer, vombora”. Mandou o mestre da gráfica me examinar, ele me examinou e disse: “Não, o homem aí é um tipógrafo”. Causou surpresa, lá. Luís de Carvalho Maia (irmão de Pergentino), dono daquela livraria “Renasença”, lá em Fortaleza, me apresentava como ali: “Aí, o menino que nasceu com o tipo na mão”. Era monográfica, tipo por tipo. Aí eu aprendi. Zé Bernardo chegou pra fazer um livro de oração, do Coração de Jesus. Ele queria ilustração, lá não tinha nenhuma zincografia. Aí eu cheguei em casa, peguei um pedaço de madeira – que meu pai tinha oficina em casa, era marceneiro – desenhei e imprimi. Foi a primeira xilogravura, foi o Coração de Jesus, pra Zé Bernardo da Silva. Nessa época, ele não tinha tipografia, ele vendia na feira versos, a literatura de cordel e orações. Depois é que ele conseguiu a gráfica e comprou os direitos autorais do Athayde...

Você lembra em que ano foi esse trabalho que você fez pra ele?
1935.

E o seu pai era marceneiro?

Era. Era carpinteiro – era mais carpinteiro do que marceneiro. Com madeira, existem três profissões: carpinteiro, marceneiro e tanoeiro. Carpinteiro trabalha mais em construção, teto de casa, porta; marceneiro, que trabalha em móveis, e tanoeiro trabalha em pipa, ancoretta, tina, essas coisas assim. Aliás, eu trabalho em todas as três profissões também.

O senhor aprendeu com seu pai?

Não, ninguém nunca me ensinou a fazer nada. Eu era tipógrafo, aí deixei a tipografia e fui trabalhar mais meu pai. Cheguei lá, passei foi a ensinar a ele.

Quer dizer que seu começo na tipografia foi assim: você foi trabalhar na loja e depois entrou pra tipografia.

Na livraria. Que eu comecei da seguinte maneira: existia o jogo do bicho. Eu era menino, e eu toda vida fui interesseiro de ganhar um dinheirinho pra ajudar em casa, que meus pais toda vida foram pobre. Então, comecei a fazer jogo de bicho, aí fiz essa freguesia na livraria. Eles jogavam escondidos, que nessa época não podia jogar abertamente. Eu ia pra casa de Pergentino Maia, chegava lá, fazia o jogo das mulheres que tinha por lá. Fiquei por ali, ficava ali do lado de fora do balcão e prestando atenção. Só tinha essa livraria no Crato. Nesse tempo, o seminário era cheio de aluno, o ginásio também, o ginásio que hoje é GEO (colégio particular). Então, (tinha) uma grande freguesia. Eles ali aperreado, mas eu, ali do balcão, eu tava observando onde tava guardado livro tal, caderno, tinteiro de tinta – usava uns tinteiro de tinta ainda naquela época, com as caneta. Um dia, tava muito cheio de gente na reabertura das aulas e eles aperreado, eu disse: “Seu Ramiro, deixe eu lhe ajudar”. “Entre aqui, Walderêdo, ajuda aqui. Ao menos eles fazem o pedido e você vai buscar”. Eu digo: “Não, eu sei tudinho aí”. Comecei logo a trabalhar na livraria, mas foi sempre como empregado, ajudando. Aí foi o tempo que compraram uma tipografiazinha e botaram lá atrás pra imprimir carta de ABC, tabuada – que naquele tempo era usado, hoje nem usam mais tabuada nas escolas, hoje tá tudo diferente. Aí eu me transferi pra gráfica. Foi minha primeira profissão, como profissão mesmo, foi a gráfica. Eu, da gráfica, eu voltei a trabalhar como carpinteiro.

Você ficou quantos anos na gráfica?

Ah, eu fiquei poucos anos, parece que foi uns três anos. Lá se imprimia muito. Tinha o jornal “O Crato”, que era um bom jornal, tabuada – tudo saía –, trabalho pro comércio, trabalho de escritório. Aí depois eu deixei a gráfica, fui trabalhar de carpinteiro. Depois, fiz o concurso pro Serviço Nacional de Peste, passei e, ao vir o emprego, fui trabalhar.

Quer dizer que saiu da tipografia, foi trabalhar com o pai, depois fez o concurso pro Serviço Nacional da Peste. Quando foi esse concurso, você lembra?

Em mil novecentos e quarenta e... É isso, foi 1943 ou foi em... 1944. Foi em 1944.

Você também tinha a arte de abrir cofre que não fechava.
Ainda hoje eu abro, quando aparece. É que hoje o povo não bota mais dinheiro em cofre.

Ninguém lhe ensinou?

Ninguém. Aí eu já trabalhava no Juazeiro, que eu morei oito anos no Juazeiro.

Você já tinha saído do Serviço Nacional da Peste?

Já, já tinha pedido demissão. Eu fui infeliz, que eu peguei a fama de guarda trabalhador, trabalhava muito. Então, nós fomos destacados pra ir cobrir a cidade de Paulistana, no Piauí, nós fomos pra lá. Chegamos lá, começamos a trabalhar. O guarda que mais deu produção fui eu. Aí doutor Trigueiro, que era o chefe do setor aqui no Crato - que naquele tempo tinha o setor e tinha o distrito, Bodocó (município de Pernambuco) era distrito (da área do Crato) -, doutor Trigueiro chegou em Bodocó, aí foram pra lá pro Piauí e nos trouxeram do Piauí, doutor Trigueiro mais doutor Luna (nos trouxeram) pra cobrir Petrolina. Então, doutor Trigueiro designou a turma pra ir trabalhar em Araripina (em Pernambuco), mas eu fiquei fora dessa ida pra Araripina. Doutor Trigueiro pediu informação ao guarda-chefe (sobre) qual era o guarda que podia terminar a cobertura de Paulistana, aí o guarda-chefe disse: "Só tem Walderêdo, que é muito trabalhador, é quem mais dá produção, é ele, trabalha dia e noite". Eu até de noite saía com um candeeirinho, colocando veneno, examinando tudo, doido pra acabar pra vir embora. Quando a turma saiu de Bodocó pra Araripina - uma cidade perto de Ouricuri, onde eu morava -, uma mulher perguntou: "Cadê Walderêdo?" "Ah, Walderêdo ficou, que ele vai voltar pro Piauí". No mesmo dia, recebi um telegrama dizendo que eu voltasse, que queria conversar comigo, não eram de acordo, não é? Tanto fizeram que eu pedi demissão. Doutor Trigueiro não quis dar, não queria aceitar: "Mas Walderêdo, você, um rapaz trabalhador, teve duas promoções dentro de um mês, já com vista em você pra nomear como guarda-chefe..." Eu digo: "Não, doutor Trigueiro, é que eu não quero mais". Aí eu tinha

um irmão que trabalhava dentro do posto. Ele era escriturário, era secretário, era contabilista e era secretário do posto. Morreu em Fortaleza. Esse meu irmão me deu muito conselho: “Walderêdo, você vai viver de quê?” Eu digo: “Eu tenho minhas profissões, eu sou profissional. Já deixei um trabalho, quando fui a Bodocó, e voltei, já deixei um trabalho empregado”. Era o teto de um prédio que tinha lá, que ia ser a sede da banda de música. Fui eu quem fiz todo o madeiramento, tesoura, tudo que tinha, eu fiz tudinho. Eu digo: “Vou trabalhar em Bodocó. Tô sem ferramenta, mas vou mandar buscar no Crato”. Aí eu escrevi pro meu pai, ele mandou uma serra, pedi uns ferro emprestado por lá e fiz o trabalho. Quando terminou, fui obrigado a voltar aqui pro Crato. Lugarzinho pequeno, não tinha muito serviço. “Não, se eu ficar aqui vou morrer de fome, vamos embora”. Nessa viagem – uma viagem atropelada, um sofrimento, estrada num jumento que eu arranjei emprestado –, um velho veio com a gente pra voltar com o jumento, aí nós viemos de pé, eu com uma trouxa de roupa, a mulher com outra, a sogra com outra, e o restante no jumento. E a criança de braço. Aí lá vem o toró de chuva no meio da estrada e a gente de pés. Foi um sofrimento, Gilmar. Eu já sofri!

E por que você foi pra Juazeiro?

Porque a situação aqui no Crato... Eu toda vida fui um pouco benéfico, eu nunca soube negar nada a ninguém, só se eu não tivesse. Mesmo quando eu não tenho, eu ainda saio procurando pra servir. Então, eu tenho trabalho aí no Barro Vermelho, onde eu morava...

Onde?

No Barro Vermelho, na rua, logo no início, na entrada próxima ao cemitério, naquela ruazinha que sobe. Morava ali. Então, ali eu passei a ser enfermeiro, tratar do povo, aplicar injeção, até ensinar remédio. Eu cheguei até a curar gente que já tava desenganada. Quando eu abria a porta, já tava a calçada cheia de gente pra mim tratar deles, desse pessoal. Aí eu fiquei sem ganhar dinheiro. Quando eu conseguia ganhar um dinheirinho, eu comprava remédio pra outros que não podiam comprar remédio. A mulher e o filho em cima do fogão fazendo cocada, doce, pra vender e manter a casa. Eu digo: “Só tem um jeito: vou embora pra Juazeiro

pra poder afastar essa freguesia”. Com isso aí que fui pra Juazeiro, meu sogro morava lá. Fui pra lá. Lá passei a trabalhar mais meu sogro, depois comecei a trabalhar de marceneiro, entalhamento. Na igreja do Exu (em Pernambuco), fiz uma grande cômoda, fiz igualmente uma cômoda que tem aqui na igreja de Juazeiro, de Nossa Senhora das Dores. Fui eu quem entalhei todas as peças, foram entalhadas por mim. Não armei a cama, a cômoda, apenas fiz os entalhamentos. Você, se um dia você andar no Exu, pode olhar, tá tudo entalhadozinho, barrocamente. Eu fui entalhador. Aqui no Crato, fui considerado o melhor marceneiro no tempo em que eu trabalhava. Aí voltei pro Crato, continuei trabalhando de marceneiro. Agora, a questão do cofre, é que lá no Juazeiro... Vamos voltar ao assunto anterior: eu trabalhava no jogo do bicho, dentro do bando do jogo do bicho. Eu, contando caderneta pra saber a fêria dos cambistas, contando, um dia deu um bicho perigoso que deu um certo prejuízo, aí foi preciso recorrer ao cofre pra buscar dinheiro pra ter que completar o pagamento. O cofre pertencia a três: Raimundo Antônio do Café, Antônio Patue e Guilherme – dos três, só tá vivo Raimundo, morando em Juazeiro. Aí trouxeram lá o cofre, todos três pelejaram, não abriram o cofre, enrascaram o cofre. Eu ali na mesa, só prestando atenção. Eu nunca tinha nem sequer me aproximado de um cofre. Aí eles enfezaram e Raimundo puxou o revólver: “Vamos abrir com revólver!”. Eu digo: “Isso aí é de ferro, Raimundo, isso aí não abre assim, não. Dê licença aqui, deixa eu tentar”. Aí eu (batendo): Pá, pá, pá. Pá! “Taí o cofre, tá aberto”. Foi o primeiro, aí correu logo a notícia que eu abria cofre. Não faltou mais cofre no Juazeiro pra eu abrir.

Você tinha o ouvido bom?

Não. Aquilo não é o ouvido. O pessoal tem um negócio de abrir cofre de ouvido... Não é ouvido, é a mão, é a mão. Uma rodando aqui, outra forçando o trinco. Aí vai rodando, aí dá aquele pulinho, pá. A gente vai anotando os pulos, aí vê quais são os positivos e os negativos.

Quer dizer que você foi pra Juazeiro e trabalhou lá no jogo do bicho. Eu pensei que você tivesse ido trabalhar com Zé Bernardo.

Não, eu trabalhei pra ele. Fazia xilogravura dele, fiz muitas, mas

foram muitas mesmo. Parece que deram fim a essa xilogravura todinha. Houve uma época aí que doutor Antônio Martins Filho, incentivado por Sérvulo Esmeraldo, mandou recolher todas as gravuras que tinha nas gráfica pra poder dar margem ao xilógrafo...

E lá em Juazeiro, quando Zé Bernardo lhe encomendava, você fazia em que madeira? Era imburana?

Era imburana, fazia em imburana. Lá não faltava, não. Imburana facilita, é mais molinha pra se cortar. Agora, tem uma imburana, tem uma espécie de imburana que é muito fibrosa também, é dura que é danada, eu não gosto muito dela, não.

Qual?

Uma espécie de imburana, dessas imburana braba. Existem várias espécies de imburana.

Tem a de cheiro e tem a de cambão.

Tem a de cambão, mas a de cambão mesmo se diverge. Tem madeira mais acessível do que as outras. Eu tinha dela aqui, dessa ruim. Ainda hoje tem umas tora de pau lá por trás. Eu nem serrei mais ela.

E você cortava com o quê, Walderêdo?

Eu cortava com canivete. Depois foi que seu Ranulpho trouxe um estojo pra mim, lá de Recife. Ainda hoje eu tenho esse estojozinho aí.

As goivas, não é?

É. É a coiva, tem vários tipos.

Me diga uma coisa: como é que você conseguiu esse meio-tom (na xilogravura)? Você é o único gravador que consegue fazer uma coisa que nem é preta nem é branca.

Aí é onde tá o mistério. Aí é segredo de arte. A gente começa a dar o escuro daqui assim e vai clareando pra cá. Lá dentro fica escuro, e pra cá fica mais claro. É tudo isso aí.

Consegue isso tudo só na madeira mesmo, só no corte?

É o que eu dou o nome – como é que se diz? – de efeito de luz. Efeito de luz. Ensinei isso aí a um xilógrafo de Juazeiro. Ele tá usando.

Quem é?

Karimai. Eu ensinei a ele quando eu morava naquela outra rua. Veio aí em casa, eu fui e ensinei. É assim. Não sei se ele tá usando em toda xilogravura dele, mas já vi algumas que tá desse jeito. Ele fez uma pro doutor Jefferson, já usando isso.

E é só no corte que consegue?

Não. Você quer descobrir o segredo, Gilmar?

Não, não quero descobrir o segredo, queria que você me falasse – se você quiser também. Porque essa é a coisa mais pessoal da sua gravura, isso que você consegue ninguém consegue.

É que impressão tipográfica é muito sensível. Se você passar a unha assim, na madeira, aparece aquele risco branco. Só afundar uma coisinha, aparece. Mas é muito simples, aquilo ali. Vou lhe ensinar, eu já tô perto de morrer...

Não, que é isso, Walderêdo? Desconjuro!

Já tô com 81 anos, Gilmar. A gente deixa essa parte aqui bem elevada, como está aqui. Aí, essa elevada fica bem escura, aí vai puxando. Digamos: deixei aqui elevado, aí vou raspando um pouquinho, só raspar. Vai ficando mais claro, pega menos tinta quando o rolo passa, e quando imprime, também, ela comprime mais branco. Não é com força.

Essa minha curiosidade é pra entender o seu processo... Eu nem corto, então, não se preocupe, que eu não vou lhe imitar, não.

Eu não gosto muito também é dessas gravuras que tava fazendo o mestre Bernardo, tipo rústico, primitivo. Aquilo ali tudo preto. Não, eu gosto mais ou menos aproximado, fazer o desenho mais ou menos aproximadozinho, dando melhor detalhe.

Mas isso é porque você desenhava bem, não é?

Eu ainda hoje desenho. Porque o desenho, Gilmar, o desenho,

não há professor pra desenho. Desenho vem de berço. Agora, tem o professor pro aperfeiçoamento. As combinações de tinta, essas coisas assim, um professor pra coordenar aquilo ali. O desenho mesmo, em si, vem de berço. Tem tanta criança que desenha... Eu tenho um neto - ele andou aqui hoje de manhã -, ele desenha também, ninguém nunca ensinou, nem eu nunca ensinei, ele desenha, pinta.

Agora, além de desenhar bem, quando era mais novo devia ter também muita habilidade e a mão muito apumada.

Ainda hoje eu tenho a mão apumada. Minha mão toda vida foi muito apumada pra tudo. Já quando eu aplicava injeção, o pessoal achava bom tomar injeção comigo, porque eles diziam que eu tinha a mão maneira, bem maneirinha. Em tudo... Curioso. Olhe, tem a injeção de Benzetacil, que é uma injeção de massa. Se você aplica ela nessa posição, a massa concentra no fundo da agulha e ela não desce. Então, aquele soro é um pouco grosso, é pegajoso, aí prende e ejetou. Quando eu ia aplicar, eu pegava aqui assim. Invés de aplicar assim, era assim, tchum, que a massa ficava no fundo do ejetor.

Mas você concorda que tem de ter a mão muito segura pra cortar (madeira).

Precisa. Se não tiver a mão segura, não corta.

E você cortava no começo só com o canivete.

É melhor mesmo com o canivete. Eu não gosto muito dos outros instrumentos, não. Agora ultimamente, o ano passado, um camarada que tava na França (professor Everardo Ramos da UFRN) trouxe pra mim um burilzinho, um buril triângulo, desses assim, e um rolozinho. Tá lá dentro, eu ainda não usei em nada, tá tudo novinho, novinho. Rolinho pra passar a tinta.

Pra tirar a prova.

Pra tirar a prova. Eu gostava de tirar a prova mesmo era na gráfica, mesmo (por)que tem o rolo pesadão, eu levava pra lá e tirava a prova. Por falar em prova, eu tirei muita prova também na tipografia, outro sistema de prova, a chamada prova de escova. A tipagem tá na galéia. A galéia é uma tábua que tem, você vai compondo, vai colocando aqui, chama-se galéia. Você compõe aquela

coluna, de um artigo qualquer – nós dava o nome de coluna –, bota na galéia, aí presilha ela ali e bota, encosta o compasso. Aí passa o rolo em cima com tinta, o rolo vem com tinta. Bota o papel na parede, ele molhado, aí bota em cima dos tipos e vai com uma escova batendo em cima. É a chamada prova da escova.

Isso serve pra xilogravura?

Eu ainda não fiz o teste, não. Logo, eu não tenho nem sequer a tinta pra tirar a prova. Eu tirei muita prova em coluna de jornal, em artigo.

Sei, mas em xilogravura não.

Leva aquela prova pro revisor. Onde tem, ele vai marcando, pá. A gente leva, aí tira aquele tipo e coloca o outro, o que tem que ser, a letra que tem que ser.

Quer dizer que molha o papel na parede, depois encosta na tipagem?

Molha assim, bota o papel na parede e passa a escova nele. Aí traz ele molhado e bota em cima da composição.

Alguns gravadores dizem que fazem também a prova da colher.

Da colher. Mas aquilo ali não dá certo, não, que a colher é cônica, não pega bem, não. Assim seria melhor com a mão, seria melhor. Eu tenho a prensa lá dentro, eu forro a prensa e tiro na prensa, uma prensazinha. Agora, é pesada que é danada. Era a prensa que eu fazia carimbo de borracha. Fiz muito carimbo.

Você tem uma prensa que é do tempo que fazia carimbo de borracha?

Era. Tá lá no quintal.

Você também fazia gravura com borracha?

Fazia com borracha, com plástico.

Mas era mais de propaganda ou era também essas outras?

Era de propaganda, só de propaganda.

Os seus álbuns, você cortou tudo na imburana mesmo?

Tem outra madeira que dá boa pra se cortar. É dura, mas dá impressão boa, muito nítida.

Qual é?

Maçaranduba. Ela não é fibrosa, é bem maciinha. Agora, é dura pra gente cortar e é mais resistente, dura mais tempo, a gravura. Na imburana, antes de você cortar, você pega a tábua, dá um banho nela com querosene e deixa enxugar. Mas bota o querosene mesmo pra penetrar, porque com o tempo dá o cupim e ela vai se desgastando todinha. É por isso que se fala hoje em “santo de pau oco”. É porque é de imburana: quando o escultor faz, ela tá toda perfeita, mas depois vai se desgastando, uma espécie de cupim que tem, que dá na imburana, aí vai comendo por dentro. É isso que se chama “santo de pau oco”.

Você convivia muito na gráfica do Zé Bernardo ou fazia os trabalhos na sua casa?

Não. Eu fazia os trabalhos era em casa. Só ia lá quando ia entregar a encomenda, a xilogravura, eu deixava lá. Aí ele me pagava, era dele, ficava lá.

Você morava na Todos os Santos?

Lá (em Juazeiro), eu morei em três ruas: São Francisco foi a primeira. Rua da Boa Vista e rua Todos os Santos. Ali, perto de Manoel Caboclo. Conheceu Manoel Caboclo?

Conheci, muito.

Sabe onde é a casa de Manoel Caboclo?

Sei.

Era um pouquinho abaixo, pra cá, descendo.

Você chegou a trabalhar pro Manoel Caboclo também?

Trabalhei, trabalhei muito pro Manoel Caboclo. Ele ia lá em casa ver como é que eu fazia xilogravura. Manoel Caboclo...

Ele botou depois o filho e o sobrinho pra fazer. O Zé Caboclo e o Dinda.

Isso aí eu não sei, não. Não conheci não, esses aí não. Ele tinha um filho que era relojoeiro.

É, ele ainda é relojoeiro.

Eu fiz um trabalho pra um livrozinho que Zé Caboclo publicou, “O Bem se Paga com o Mal”. Foi. São três ou quatro xilogravuras nesse folheto. Muito importante.

O folheto é do Zé Caboclo?

É, foi ele que publicou lá. Se ele ainda tiver por lá, você olha, que tem umas xilogravuras que são minhas, fui eu quem fiz.

Eu pensei que você tivesse ensinado a arte da xilogravura pro Zé Caboclo, filho do seu Manoel.

Não, ensinei não.

Agora, quem publicou esse “O Bem se Paga com o Mal” foi o Manoel Caboclo.

Foi o Manoel Caboclo. Depois Manoel Caboclo começou a trabalhar como secretário de João Ferreira de Lima (poeta e editor, São José do Egito-PE, 1902/1973), ele era secretário e ali ele pegou o metier de João Ferreira. Depois, passou a querer ser adivinhão, saber as coisas... Eu conheço aquela história todinha.

Ele, o João Ferreira de Lima, foi que trouxe o Almanaque (“Almanaque de Pernambuco”, fundado por João Ferreira em 1936, pioneiro no formato de apropriação do modelo dos almanaques de farmácia para o contexto da edição popular) pra cá.

O Almanaque de João Ferreira de Lima. Dá as previsões de inverno, essas coisas.

O Almanaque de Pernambuco.

É.

Aí o João Ferreira de Lima ensinou Manoel Caboclo e Expedito a fazer horóscopo.

Não, Expedito que trabalhava com Zé Bernardo? Ele também tava fazendo?

Tava.

Eu não sabia, não.

Fazia, fez muito tempo horóscopo.

É porque teve uma época que João Ferreira de Lima mandava imprimir lá. Expedito trabalhou muitos anos ali, trabalhou muitos anos pro Zé Bernardo. A maior parte daqueles folhetos de Zé Bernardo são de Expedito, os versos. Zé Bernardo vivia explorando o pobre do Expedito.

O Expedito andou cortando um tempo.

Não soube, não. Sabia que ele escrevia.

Muito bem.

Poesia.

Escrevia bem, o Expedito.

Era cordelista.

E o Damásio, você conheceu?

Conheci não. Nem conheci o Damásio, nem conheci o João Pereira. Também foi um bom xilógrafo.

E o Manuel Lopes (santeiro e gravador atuante em Juazeiro do Norte nos anos 1940 a 1960)?

Também não, não conheci, não. Não, não conheci aquele povo, não. Eu vivia mais era isolado, meu movimento mais era ali na Feira Nova, que eu tirei quatro anos com a vida diferente, sem trabalhar em profissão nenhuma. Passei a ser jogador, fui profissional de jogo, aprendi a jogar e a orientar os meus a nunca querer saber de jogo.

E onde era essa Feira Nova? No Mercado Santana?

Não, aquele Mercado Central... Ali, na rua São Paulo com rua Santa Luzia.

Sei, chamavam de Feira Nova.

É, Feira Nova. Chamavam de Feira Nova. Ali era o setor da jogatina.

Mas o senhor, quando ia entregar os tacos (madeiras gravadas) lá do Zé Bernardo, nunca conheceu o Damásio?

Conheci não, nunca vi Damásio. Nunca. Não era do meu tempo, não. Se era eu não conheci não. Que ali eu trabalhava pro Zé Bernardo, trabalhei pra Mascote (dono de gráfica em Juazeiro), trabalhei pra Gilberto Sobreira (irmão de Geová, ainda hoje toma conta da gráfica em Juazeiro), trabalhei pra... era Geraldo quem tomava de conta da tipografia de Gilberto. Era Geraldo e Geová. Geová hoje acho que tá pro lado de Brasília. Era professor, Geová.

E aqui você fez muito taco pra gráfica da Diocese.

Fiz muito pra Diocese, pra todas as grafiquinhas do Crato naquela época.

Eu também vi muito material seu lá na tipografia da Diocese, mas o padre Gonçalo (professor da Urca) não deixava mexer... Eu vi muita coisa sua lá.

Lá entrou muito serviço feito por mim. A maior parte, trabalhos comerciais.

É. Mas eu vi muita coisa lá.

Por lá deve ter também a capa de um livro, “Atos do Pensamento”, um livro de poesia de uma poetisa daqui de Santana do Cariri.

“Atos do Pensamento”?

“Atos do Pensamento”. Fui eu quem fiz a capa do livro dela. Eu fiz a capa de vários livros por aí.

Eu fiquei com pena porque eu vi uma porção de tacos seus e não podia mexer. Quando foi a outra vez que eu vim aqui, a gráfica tinha se acabado.

Levaram tudo dacolá. Não sei que fim deram. Eu sei que por aí deve ter muito taco de madeira feito por mim, se não quebraram. Deve ter muito.

Tinha muitos. E eu fiquei com pena, porque eu podia ter trazido pra você ou ter levado pro Museu. Terminei deixando lá, e sumiu.

Eu não sei o resultado dos tacos, se Ranulpho levou...

O Ranulpho lhe encomendou muita coisa?

Não, somente “Os Apóstolos” (Antes de Cristo). Em tamanho grande, o maior tamanho que eu já fiz até hoje em xilogravura. Agora eu tô com um plano de fazer uma pra doutor Brito, faz tempo que ele me aperreia com essa xilogravura. Essa eu vou fazer em tamanho grande.

Você não fez ainda, não?

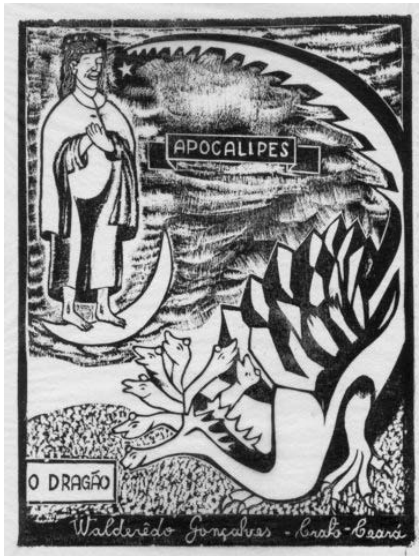
Não, fiz não. Ele disse que só vai abrir o cofre quando eu morrer.

Mas ele tem um trabalho seu lá?

Tem, homem, o da Via Sacra.

Ah, ele tem a Via Sacra, mas não empresta.

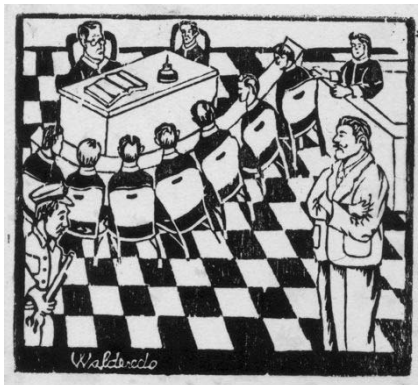
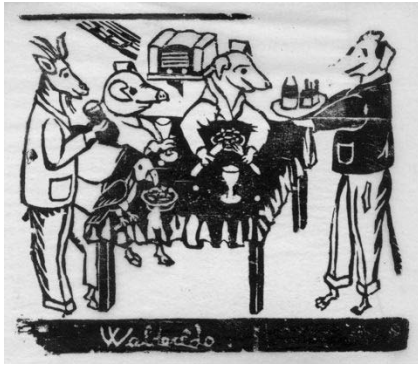
Não empresta nem mostra a ninguém. O Jurandy um dia desse me disse que tinha conseguido, que o doutor Brito ia emprestar a Via Sacra a uma diretora do colégio que tem aqui confrone a Urca. Ele ia arranjar pra ela ver, então Jurandir ia aproveitar pra tirar as cópias. Eu digo: “Tira não, Jurandy. É muito difícil”. Mas depois eu me encontrei com o doutor Brito, falei a ele. Ele disse: “Não, ela me falou. Eu prometi, mas eu vou emprestar o quê? Daqui só sai quando você morrer”.















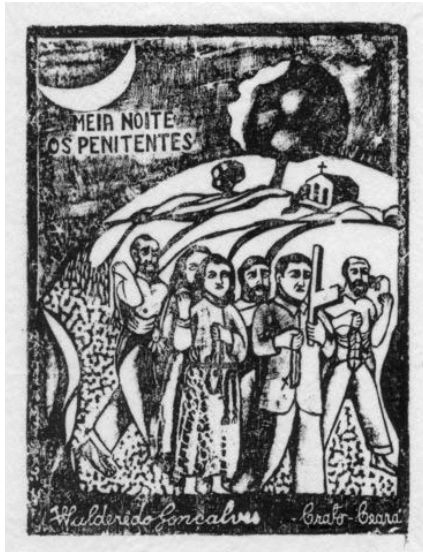












Antônio
Batista



Antônio Batista se escondia no Beco da Cebola, no Mercado de Juazeiro do Norte, armazém de Zé de Amélia. Num cantinho tão discreto quanto ele, ficava a banca de relojoeiro.

Era um homem taciturno. Falava pouco. Era capaz de passar muito tempo absorto, com a lupa num olho a verificar o mecanismo de uma engrenagem.

Disseram-me que ele estaria lá e que tinha sido um xilógrafo atuante. Ele me recebeu bem, mas sem muito entusiasmo. Falou do antigo trabalho com certa amargura.

Voltei lá muitas vezes. Nunca se impacientou com tantas perguntas e com o revolver de um passado que talvez preferisse esquecido. Sabia que suas xilogravuras tinham sido expostas na Europa, mas isso não parecia dizer muito a ele. É que tudo parecia tão distante... Fiz a encomenda de uma “Via Sacra”. Ele cortou uma obra-prima do tamanho de uma caixa de fósforos, com o auxílio de uma lupa e de uma gilete partida ao meio; ficou algum tempo reclamando do esforço feito. Depois, encomendei um álbum dos “Sete Pecados Capitais”. Ambos fazem parte do acervo do MAUC. Quando morreu, cortava os “Sete Sacramentos”.

Entrevista com Antônio Batista Silva, no dia 10 de outubro de 1989, realizada no atelier de relojoeiro dele, Beco da Cebola, Mercado Central de Juazeiro do Norte-CE.

O senhor nasceu quando e onde?

Eu nasci no dia 27 de abril de 1927. Eu sou de Juazeiro do Norte, na rua Padre Cícero, 1365.

Quando o senhor começou a trabalhar em tipografia?

Foi em 1948, criança, como criança. Depois trabalhei de ourive, trabalhei de sapateiro. Passei diretamente pra tipografia, dez anos com o senhor José Bernardo da Silva e (com) Manoel Caboclo e Silva, que era a segunda pessoa do proprietário (José Bernardo). Iniciei a fazer xilogravura no ano de 1953, mais ou menos nessa média, e deixando em 1964 por motivo superior, que alguém pegava os meus originais e fazia do mesmo jeito. Aí tomando minha freguesia, que eu tinha freguesia de Recife, de Alagoas, freguesia de vários Estados que eles mandavam fazer. Naquela época apareceu a Nossa Senhora de Fátima e eu era muito chamado pra fazer clichê até de três cores. Mas, proveniente de outros pegar os originais, então eu não quis mais continuar, fui deixando e hoje deixei a tipografia e hoje tô trabalhando em conserto de relógios.

O senhor trabalhava no zinco com canivete?

Não, aqueles trabalhos que eu fazia no zinco, uma parte eu usava canivete e outra era um material que se gravava e ficava como o aço. Ali eu retocava o restante e ficava perfeito.

Quer dizer que era um trabalho mais manual.

Mais manual.

Usava ácido?

Cortava no metal com um canivetezinho de aço pra poder retocar e ficar bem bonitinho.

E quanto à madeira?

Madeira, eu cortava com gilete. Tinha uns canivetes próprios pra poder fazer aqueles campos: um campo que era escuro, um campo que era claro – e até a fotografia do grande fundador dessa terra,

Padre Cícero Romão Batista. Eu fiz várias e várias, do mesmo jeito, não tinha diferença.

O senhor guardou alguma matriz?

Não tenho mais nenhum original, matriz, não tenho mais nada, acabei com tudo. Depois de deixar, acabei com tudo, as ferramentas eu dei pro povo, pros que tavam principiando...

Quem era do seu tempo?

Damásio Paulo da Silva, Expedito Caetano de Oliveira e tinha outro finado, que é muito conhecido até no Exterior, ele morreu agora há pouco tempo...

Mestre Noza?

Mestre Noza. Ele sempre trabalhava nas duas partes, tanto em escultura como também xilogravura.

Como é que o senhor conseguia trabalhar com cores?

Era muito simples de fazer porque eu fazia em duas cores, tinha que ser duas parte de clichês cortado. Um campo de cores e outro de outras cores pra ficar os dois juntos e não haver diferença.

Quer dizer que eram duas impressões?

Eram duas impressões.

E conseguia um bom registro?

Um bom registro, porque eu mesmo é quem tirava os clichês, eu mesmo quem gravava, eu mesmo batia o impresso na máquina e saía perfeito.

O senhor ficou fazendo xilogravura até quando?

Em 1964, aí eu deixei por completo.

O senhor chegou a trabalhar na gráfica do Manoel Caboclo ou só com Zé Bernardo?

Com Zé Bernardo (Tipografia São Francisco) e na gráfica de Manoel Caboclo também. Eu acho que ainda hoje ele tem muitos clichês que eu fiz.

Entrevista com Antônio Batista, no dia 4 de janeiro de 1991, realizada no atelier de relojoeiro dele, Beco da Cebola, Mercado Central de Juazeiro do Norte-CE.

O senhor estava falando que encontrou em casa...

Um pedacinho de cartolina do primeiro clichê que foi cortado em 17 de novembro de 1945: “As Armas do Brasil”, feito em pereiro. Perdi o medo e acreditei que havia de cortar outros melhores. E os colegas que trabalhavam na tipografia sempre incentivavam: “Homem, você tá bom de cortar, a gente precisa muito dos clichês e muita coisa”. Finado Zé Bernardo da Silva dizia: “Antônio, você tem que fazer um uns clichézinhos pra nós aqui, porque nós temos muitos romances de João Athayde e estão faltando uns clichês pra botar nas capas”. Então foi quando eu comecei, foi nessa data, e o término foi no dia 22 de agosto de 1953. Aí não cortei mais nada.

1964, não?

Parei em 1953. O certo é isso: foi quando eu deixei também a tipografia e parti pra arte de relojoeiro. Nunca mais consegui prosseguir trabalhando em xilogravura.

Quer dizer que o senhor deve esse seu trabalho em xilogravura ao fato de ter entrado na tipografia. O que é que o senhor fazia lá?
Na tipografia, era toda espécie de trabalho, tanto na composição, no corte de papel, encadernação, até conserto de máquinas. Eu também consertava as máquinas quando tinham algum defeito.

Quando o senhor recebia encomenda pra fazer uma capa dum folheto, o senhor procurava fazer parecida com a que tinha vindo de Recife, no caso dos folhetos do Athayde, ou mudava tudo e fazia da sua cabeça?

Não, eu fazia tudo da minha cabeça. Não queria nenhum original de ninguém. Montava uma figurinha, uma coisa assim... Quando eu via uma coisa, eu guardava e tal: “Isso aqui vai dar certo fazer clichê assim, assim”. Pra tal sentido, conforme os romances, a história, aí eu desenhava e cortava.

Como foi que o senhor passou da capa do cordel pra xilogravuras maiores?

Quando a imagem de Nossa Senhora de Fátima esteve aqui. Eu e Manoel Caboclo completamos o resto daquela oração, até o clichê fui eu que fiz e depois eu achei por bem passar do cordel pra xilogravura. Mas todos os trabalhos que eram feitos na tipografia quem ajustava era o Zé Bernardo da Silva ou Manoel Caboclo, quando eu passei pra tipografia de João Ferreira de Lima, na rua São Paulo, número 605, foi quem montei a tipografia, onde trabalhei quatro anos.

Quer dizer que o senhor trabalhou quatro anos com Ferreira de Lima?

Ficava na rua São Paulo, 605. Hoje é uma fábrica de bebida, é outro movimento. Acabou-se tudo.

Ele imprimia só o Almanaque de Pernambuco ou imprimia folhetos?

Almanaques e folhetos, ele também imprimia folhetos, encomendas, orações, novenas e outros mais, muitos tipo de orações.

Depois as máquinas do João Ferreira passaram pra gráfica do Manoel Caboclo?

Nem todas, porque tem uma máquina grande que foi vendida pra um médico, muito benquisto em Juazeiro do Norte, doutor Mário Malzoni, (foi) diretor do Hospital São Lucas. Essa máquina foi vendida, mas ficou outra máquina mais pequena, que era justamente nela que nós trabalhávamos. Tinha uma mais pequeninha que era pra tirar as capas de folhetos. Agora, tinha muito tipos velhos e novos.

E essa máquina do Manoel Caboclo, era lá da Tipografia Lima (sociedade de Caboclo com João Ferreira) e depois de desfeita a sociedade foi pra tipografia dele?

Ele comprou a João Ferreira de Lima todo o maquinário - menos essa grande, que foi vendida por fora, porque não era de Manoel Caboclo. Ela era emprestada pra tirar o Almanaque com folha de papel maior, uma folha de jornal.

Era desse doutor Malzoni?

Doutor Mário Malzoni. Ele já morreu também.

Parece que o doutor Malzoni queria rodar um jornal com essa máquina...

Era um jornal. Ele levou ela desmontada e me chamou pra montar, porque eu entendia muito bem dessa máquina. Mas acontece que o principal, que era o varal que puxava o rolo, ele havia tirado e botado no jipe velho pra fazer não sei o quê. Quando ele me chama, na hora de montar a máquina, eu disse: “Olhe, o principal não tem”. “Homem, você é burro mesmo, você inventa uma coisa qualquer e monta a máquina”. Eu disse que não tinha condições, que tinha que puxar o rolo, que ele tinha tirado.

Mas conseguiu montar assim mesmo?

Ele disse que ia arranjar outro técnico, que eu não interessava. Não sei o que ele fez com ela, sei que eu não fui mais lá, não.

Mas essa máquina não imprimia os folhetos e os almanaques?

Mas depois Mário Malzoni comprou e levou desmontada. Ele ia montar o jornal, mas não conseguiu.

Eu não estou entendendo direito: essa máquina era do Zé Bernardo, aí foi emprestada ao João Ferreira de Lima...

Essa máquina era do Zé Bernardo. Quando João Ferreira de Lima precisava tirar o almanaque – que ele não tinha a tipografia ainda completa – ele alugava essa máquina pra tirar o almanaque. E depois foi vendida pro doutor Malzoni.

E o João Ferreira, ele veio morar aqui mesmo em Juazeiro?

Ele passou uns tempos, meses, mas voltou novamente porque era sócio de João Ferreira de Lima com Manoel Caboclo e Silva. E nessa época, o nome dele era Manoel João da Silva, mas depois mudou pra Manoel Caboclo e Silva. Quando ele comprou o maquinário todo de João Ferreira de Lima, ele foi embora pra Caruaru (em Pernambuco), que ele era de lá. E lá morreu.

O senhor se lembra quando foi essa compra da maquinaria?

Não, eu não tenho lembrança.

O senhor trabalhou depois com Manoel Caboclo ou só nesse tempo em que Manoel Caboclo era sócio de João Ferreira de Lima?

Depois que Manoel Caboclo comprou todo o maquinário, deixei de trabalhar, porque abracei a arte de relojoeiro. Mas quando tinha um trabalho meio difícil de fazer, ele me chamava pra ajudar aos colegas, fazer a composição, fazer a impressão, e eu ia ganhar o meu extraordinário, mas não como operário dele.

Nesse tempo em que o senhor trabalhou lá na gráfica de João Ferreira de Lima, o senhor também fez muitas xilogravuras?

Não, lá pra mais pouca, bem mais pouca. São essas mesmas que o Manoel Caboclo tem. Minhas xilogravuras, Manoel Caboclo tem - que algumas já se acabaram, mas tem ainda alguma coisa.

O senhor fez algumas de novenas, de santos?

Imagem de São Pedro, Coração de Jesus, São Sebastião, Nossa Senhora das Graças.

Santa Luzia é sua?

Santa Luzia e outras mais.

O senhor falou, na outra vez em que a gente conversou - não sei se o senhor vai querer falar isso agora -, que tinha tido uma mágoa por que alguém estava...

Realmente, realmente, porque as xilogravuras, os clichês que eu fazia, alguém lá por fora pegava os originais, preparava a madeira, lixava e botava em cima, pintava todinha. Saía o contrário, porque sobre todos os meus clichês abaixo tinha ABS, mas eles não sabendo botar o original pra sair certo, ficava SBA. Aí eu disse: "Não, tão falsificando meus clichês, vou deixar de fazer". Aí deixei.

Essa falsificação era feita aqui em Juazeiro?

Não, não sei de onde era. Já aparecia era nos folhetos.

O senhor não sabe quem fazia?

Não, não sei quem fazia. Não posso dizer aquilo que não é de meu conhecimento.

Quando fazia esse material, essa xilogravura que não era capa de cordel, o senhor se inspirava em quê? Nessas coisas que estavam mais à sua volta, no mundo aqui do Nordeste? Em que o senhor se inspirava pra fazer essas suas xilogravuras?

Isso, isso, eu gostava de presenciar, de andar pelo um canto e outro e mais de olhar. Eu ficava com aquilo na lembrança. Quando dava quatro horas da manhã, eu me acordava, acendia a luz, e ia pensar como ia gravar aquilo pra dar certo. Perdia muita noite de sono por causa disso. Porque meu interesse era entender, saber, e fazer. Aí, depois do conhecimento (das falsificações), eu desisti.

Quem estimulou o senhor a entrar nesse campo da xilogravura? Além do Damásio, quem mais?

Damásio Paulo da Silva, Manoel Caboclo e Zé Bernardo da Silva: “Rapaz, essa sua inteligência, você deve continuar, deve fazer. Isso não adianta muito, você é muito pra gente aqui”. Isso interessava porque eles iam pagar lá fora, e, sendo na própria tipografia, o mesmo operário da tipografia, eles não iam pagar nada, tava dentro do trabalho. A facilidade é essa, o interesse deles era isso, o interesse, viu?

A gente pode dizer que o Damásio foi o seu modelo? Ou o senhor considera o João Pereira o maior gravador? Ou o Mestre Noza? Como é que o senhor vê esses antigos xilógrafos de Juazeiro?

Não... Eu considero porque eu era curioso pra olhar quando ele estava cortando e quando ele estava gravando na madeira.

Mas vendo hoje, com qual desses trabalhos o senhor tem mais afinidade? Do João Pereira, do Damásio, do Mestre Noza?

Mais afinidade? É o Damásio Paulo da Silva. Ele cortava bem.

A madeira que o senhor trabalhava era, geralmente, imburana?

Imburana de cheiro e pereiro.

Com canivete?

Com canivete.

Colocava, riscava primeiro no papel e passava pra madeira?

E depois ia cortar de canivete, dos campos mais grossos ao mais

fino. Gilete, pra poder ficar mais aperfeiçoado.

O senhor sabe que várias xilogravuras suas foram expostas na Europa, né?

Não só na Europa como na França, também foram um bocado.

E o senhor, com o sucesso dessas exposições fora, o reconhecimento do seu trabalho fora, mesmo assim o senhor quis parar, jogou fora tudo o que tinha feito?

Foi, eu parei porque não quis mais continuar. Convicção minha, achei melhor abraçar outra profissão. Desde essa profissão pra cá, trabalhei em tanta coisa, trabalhei em porção de tipografia, trabalhei de ourives, trabalhei de marceneiro, buli com tudo e abracei a arte de relojoeiro, que achei mais fácil.

Por que existe essa preferência pela imburana? O que ela tem de diferente das outras que é melhor pra fazer xilo?

Ela é melhor porque é uma madeira que não é muito raspenta. Porque a imburana de cheiro ou outra madeira, no cortar, ela fica toda arrepiada - quer dizer que não dá o brilho do clichê. Quando tira a impressão, fica as falha, e a imburana fica por igual. Melhor ainda é o pereiro, porque fica o clichê bem polido. Sendo bem cortado, fica original, a mesma coisa que a gente corta. Não há diferença.

O senhor lixava, trabalhava com lixa?

Trabalhava com três peças de lixa. Quanto mais brilhosa a madeira, quanto mais lisa, melhor fica justamente a impressão do clichê. O impresso fica uma maravilha.

O senhor recebeu um convite uma vez pra ir pra Europa...

Pra França, o Museu de França.

E não quis ir?

Eu não quis ir. Lá me ofereceram de tudo, trabalho no Museu de França - por sinal foi quando eles mandaram fazer um clichê de duas cores de Nossa Senhora de Fátima e eu fiz os clichês. Pedi um dinheiro e me deram dobrado. Levaram os clichês, depois vieram e fizeram o convite, mas eu não quis. Nasci e me criei aqui,

acostumado aqui, tenho meu conceito como pobre, tenho muitos amigos, nunca fui injuriado, nunca fui massacrado, nunca fui humilhado. E assim eu quero viver aqui mesmo, na minha terra, onde nasci.

Como é que o senhor vê essa decadência das editoras, o quase que fechamento delas e a queda da venda do cordel?

Eu não sei nem entender, porque a xilogravura, a zincogravura é coisa do passado que já passou, hoje tudo é moderno. Tudo é uma coisa fora do comum, tudo é em cores, cores bonitas, mil maravilhas. Não tem mais aquele negócio de sacrifício, tudo é fácil.

Mas o senhor lamenta.

Não lamento tanto, porque eu não tenho intenção de fazer mais parte dessas coisas. Mas antes – eu disse logo, quando apareceram aqueles clichês, tudo bonito, aquelas coisa – eu disse logo: “Pronto, acabou-se o cordel, não vai dar mais nada”. De fato, mudaram muito as coisas. Xilogravura, zincogravura, não tá dando mais nada, agora tudo é... Só aquelas pessoas que gostam mesmo, que têm o conhecimento das coisas.

O senhor não pretende voltar atrás nessa sua decisão de abandonar a xilogravura...

Não. Uma pela minha vista, que já está um pouco cansada, outra pela minha idade. Eu nasci em 1927, já estou com 62 pra 63 anos, já estou cansado, não tenho mais a paciência que tinha – porque eu era muito paciente. Agora já estou um pouco cansado. Mesmo não vivo bem de saúde, e nervos, também não tenho mais como naquela época. Eu não tenho vícios, o vício que eu tenho é de fumar, mas não tenho vontade mais de prosseguir. Agora sim, se eu tentasse cortar, nem que demore mais, eu ainda corto, mas eu não quero mais conseguir.

Além desse pessoal da França, o senhor recebeu encomendas de gente daqui, museus daqui, galerias de arte?

Não, não.

Daqui do Brasil?

Do Brasil não, do Brasil não.

O senhor se lembra o nome desse francês que lhe encomendou?
Não. Ele me deu o nome e eu botei lá, me deu até um livrozinho com os endereços, com tudo. Eu não liguei, foi o tempo que eu me mudei. Eu morava na rua São Sebastião, mudei pra rua Padre Cícero, tinha uma residência lá. Aí acabei com tudo, não tenho mais nada.

Os folhetos que o senhor fez capa, o senhor se lembra?
Não tenho lembrança, não. Foram muitos. Não tenho lembrança, eu tinha uma série de folhetos... Agora, talvez quem tenha, quem saiba bem, é Manoel Caboclo. Porque ele era o primeiro operário da tipografia, e todos passavam pela mão dele.

O senhor se lembra de uma xilogravura que foi o cartaz de uma exposição na Espanha chamado “O Lobisomem da Paraíba”, o senhor se lembra dessa xilo?
Me lembro. Damásio Paula fez um clichê, perderam e eu fiz outro.

Quer dizer que o senhor não gostava de assinar ABS, não. O Zé Bernardo que mandava.
Mandava fazer. “Eu quero que você faça um clichézinho hoje, tô precisando botar na capa de fulano de tal, assim, assim, assim”. Aí eu ia fazer, era por conta da casa, eu era empregado dele.

Mas às vezes o senhor fazia e não botava o nome?
Às vezes não botava o nome, não. Aqueles que eu fazia em casa eu botava o nome, que era bem tranqüilo, fazia com calma. Mas lá, que vexame! “Termine logo, que nós precisamos desse clichê”, errava muito. Aí eu não botava.

Porque o senhor via isso como uma coisa do trabalho mesmo.
Era do trabalho mesmo. Trabalhava como ele, na hora do trabalho, eu tinha que fazer. Eu não ligava de botar o nome. Aqueles que eu fazia em casa, de encomenda, aí não, eu botava o nome, era bem tranqüilo, caprichava mais, à minha vontade, tomando minha xicrinha de café, fumando meu cigarrinho e cortando. Uma hora da madrugada, duas. Começava às nove horas e ia até de madrugada, até quando terminava. E no outro dia ia pra ofici-

na, às vezes com sono, mas tinha feito a minha obrigação, tinha prometido entregar e entregava.

O senhor se emociona quando vê o seu trabalho anterior?

Não, um dia eu me lembro, e tal, um pouquinho, mas...

Agora, quando o senhor viu esse álbum, o que sentiu?

Senti a recordação do passado, dos muitos clichês feitos, de alguns deles que teve glória. De Nossa Senhora de Fátima, que aí não tem... Queria que o senhor visse ela grande, que foi justamente pra o Museu de França. Essa eu gostava, é um trabalho bem feito, de duas cores, tem duas impressões, uma por dentro da outra. E não ficava diferença do rosto e nem do corpo, nem da veste, nem do rosário. Era tudo dividido.

Eram duas cores?

Duas cores. Dois clichês num só, duas impressões, duas cores.

Era grande?

Era grande. De doze quadrado (medida tipográfica). O senhor sabe qual é a de doze quadrado, não é? Mas esse, passei três dias pra cortar ele.

O senhor se lembra de ter feito clichê de rótulo de propaganda?

Rótulo de propaganda não.

Rótulo de cigarro?

Não, eu tenho uma lembrança ali... Foi o rótulo de cigarro Cosme e Damião, eles mandaram fazer. Somente, só tenho lembrança disso. E outro também, foi o rótulo de bebida, mas não tô lembrando do tipo da bebida.

Era do tempo do Zé Bernardo ou no tempo do Ferreira de Lima?

Era do tempo de João Ferreira de Lima. Quando eu comecei a trabalhar com o senhor José Bernardo da Silva, em 1946, por aí assim, comecei como catador de tipos pelo chão. Fui indo, essa coisa, fui evoluindo, trabalhando, e quando surgiu Damásio Paulo da Silva, negócio de clichês, eu observando ele fazendo aquilo

e tal. Em casa, à noite, eu pegava dois vidros brancos, enchia d'água, botava um candeeiro bem atrás, fazia a sombra – que não tinha luz naquela época, era luz de motor, era 110. Comecei a gravar no papel, botar na madeira e cortar. E então Zé Bernardo foi achando bom aquilo e ficou mandando eu fazer em clichê. Por causa disso, tem muitos e muitos clichês. Ele pegava os trabalhos, passando o folheto de oito páginas, seis páginas, romance de 32 páginas, 48 páginas, e eu fazia os clichês. Quando Damásio Paulo desapareceu, eu fiquei fazendo. Mestre Noza chegou a fazer também, finado Mestre Noza – aí surgiram outras xilogravuras pra fazer. Pegavam meus originais, que eu botava ABS, riscavam o ABS e faziam só aquela parte. Aí eles pediram que eu registrasse e tal. “Não, pra que eu vou registrar uma coisa que eu não sei se vou continuar?” “Mas é bom, isso vai pro futuro”. Foi quando surgiram justamente outras coisas melhores, tudo colorido, aqueles clichês coloridos que apareciam por aí, essa coisa, e tal. E foi caindo, aí eu deixei completamente, até a data de hoje.

Esses primeiros trabalhos que o senhor fazia em casa, com vidros cheios d'água, esse candeeiro, essa dificuldade toda que o senhor falou... Os seus primeiros trabalhos eram coisa da sua cabeça ou já era de encomenda?

Não, de minha cabeça. Depois fui fazer de encomenda. Zé Bernardo pegava o folheto, contava uma história, às vezes uma briga de um cachorro com um gato. O escritor fazia aquele folheto e ele lia: “Bom, Antônio, agora você vai fazer o clichê, uma pessoa aparecida brigando de faca, uma pessoa lutando com um cachorro, com um cavalo, uma coisa qualquer”. E eu fazia da imaginação, de acordo com a história.

E esses primeiros que o senhor fazia da sua cabeça, o senhor lembra mais ou menos o que é que o senhor fazia, quais eram os temas que o senhor utilizava mais, quais eram os assuntos?

Os assuntos era sempre aqueles que o Zé Bernardo dizia: “Bom, eu queria um assunto tal...”

Não, eu digo os que o senhor fazia sem ser de encomenda.

Sem ser de encomenda, eu pensava mais no assunto, meu assunto era meu mesmo. Eu pensava assim e fazia esse clichê nessa forma

assim, como é que dá certo.

Mas era o que mais? De amor, de valentia, de Padre Cícero?

Eu tenho um clichê de Padre Cícero, foi feito um tom daquele que tem um lado meio escuro. Eu, olhando pro retrato, pintei aqueles clichê e fiz. E hoje milhares e milhares de clichês têm por aí espalhado. Mas só fiz um.

Quer dizer que a gente poderia dizer que uma pessoa importante na sua atividade de xilógrafo foi o Damásio?

Damásio Paulo foi. Damásio Paulo, ele era tão importante que ele cortava em pereiro. E eu cortava justamente em outra madeira mais fraca. Como em “Armas do Brasil”, eu gostava de fazer aquela arma bem miudinha, era naquela casca de cajá, porque ela é maciazinha. E o resto de imburana de feira, aquela imburana mole – porque têm os dois tipos de umburana...

Como é a mole?

A mole é aquela imburana de cheiro, aquela mais mole. O miolo dela, se é feito, sai um clichê bem feito. Fazia o clichê pra passar muitos tempos tirando milheiros e milheiros, e fazia rasinho pra se acabar depressa. Então, tem dois tipos de corte, e o mais aperfeiçoado que esse aí é aqueles em baixo-relevo. Tem o baixo-relevo e o alto-relevo. O interessante é o esquadro do clichê e o corte, porque se o aparelho de cortar for bom, há facilidade e o clichê fica positivo. Esse, ultimamente, que eu fiz pro senhor, ele não ficou bem feito porque foi feito em ponta de gilete.

O senhor nesse tempo usava o quê?

Eu tinha um canivetezinho próprio pra cortar e um canivetezinho que tinha uma bocazinha pra escavar por dentro. Mandeí fazer tipo um alicatezinho, é só ir pegando e arrancando os tampos. É bem fininho, como esses alicatezinho de cortar unha, mas sendo bem fininho. É só pegar e tirar os tampinho certinho, andava ligeiro. E sendo aquela parte onde pega na impressão, fazia de gilete pra poder, com uma reguazinha, sair bem apumadinho.

O Damásio dava alguma sugestão no seu trabalho, algum palpite?

Não, não, não, não. Ele só fazia dizer: “Você já tá se metendo em coisa que não dá pra você”. É só o que ele me dizia, que ele era muito sincero.

E o Damásio era uma pessoa muito grosseira?

Não, ele era muito positivo nas coisas que ele dizia, era muito opinioso. Dizia: “Eu não faço isso, não faço mesmo, não”. Era uma pessoa excelente pra conviver com ele, eu nunca encontrei ninguém como Damásio Paulo da Silva, não.

O senhor se lembra quando foi que ele começou a trabalhar com Zé Bernardo?

Lembro não, que foi antes de mim.

E deixou quando? Quando foi que ele deixou, mais ou menos, o senhor se lembra?

Não tenho lembrança.

Mas foi antes do senhor também?

Foi, eu ainda fiquei.

O senhor saiu em 1955?

Em 1955, mais ou menos nessa base, em 1955. Manoel Caboclo sabe toda a história, porque nessa época eu estava doente, quase cego, e precisava de um tratamento sério. Mas acontece que, quem passasse um ano segurado ou licenciado, não era mais cortado, era uma lei. Mas não podia se aposentar dois numa firma só, então eu tive que me retirar, Manoel Caboclo foi que ficou.

Aí, depois que o senhor saiu do Zé Bernardo, foi trabalhar com João Ferreira e Manoel de Lima.

Foi. Com Manoel Caboclo, por ser sócio de João Ferreira de Lima. Então eu fui montar a tipografia, montada por mim, naquela época, na rua São Paulo, 605.

E o Damásio, ele cortava esses tacos de capa de folheto lá na própria tipografia?

Ele cortava lá em casa. Aqui em casa a gente ganhava um dinheirinho. Agora, os de propaganda eram sempre o Zé Bernardo que enco-

mendava, esse do Doce Alvanira...

Doce Alvanira... Precisava fazer aquele rotulozinho, “Doce Alvanira”, e só precisava botar um clichêzinho, uma coisa, aí mandava eu fazer, eu fazia. Depois, era por conta da casa, eu não ganhava nada. Foi o caso de eu deixar mais, não tinha futuro pra mim, só quebra cabeça. Até dez anos de INPS eu passei lá, como se diz, dez anos, que eu fui agora pra me aposentar, quando eu cheguei lá não tem um ano pago, acabou-se o resto.

Zé Bernardo não cuidava muito bem disso?

Não, não, contava na folha. Toda semana, na folha de pagamento, desconto de INPS. Mas quando eu fui procurar, ainda hoje eu tenho o tronco velho, um pedaçozinho, um destaquezinho, ainda hoje tenho guardado lá em casa.

Aí não serviu de nada.

Não serviu de nada, nada, nada. Perdi tudo. Aí foi quando eu disse: “Eu vou deixar de ser empregado, não tem futuro”, e abracei a arte, como chamam no jornal Correio do Juazeiro (periódico fundado em 1949), um destaque que eu fiz, que eu trabalhei muito tempo também. Aí fizeram uma pergunta porque foi que eu não queria mais continuar a ser tipógrafo, essa coisa e tal. Porque não tinha futuro ser empregado, porque se os patrões não pagavam os direitos da gente, pra que eu ia ser empregado? Eu ia trabalhar por minha conta própria.

Foi em 1958 que o senhor passou a ser relojoeiro?

De 1958 pra cá eu não quis ser mais empregado de ninguém.

E deixou de fazer xilogravura?

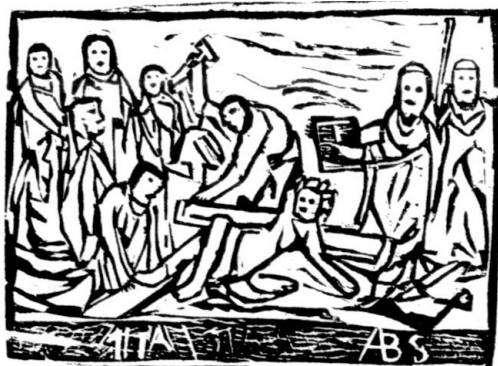
Deixei de fazer xilogravura.

VIA SACRA
FEITA POR
ANTONIO BATISTA SILVA
JUAZEIRO DO
NORTE — CE.
2-4-92











OS 7 PECADOS CAPITAIS
— POR —
ANTONIO BATISTA SILVA
— O —
EM 11 DE MAIO DE 1993









Lino



Antônio Lino tinha sido da geração pioneira e sua “Vida do Padre Cícero”, cujas matrizes estão no MAUC, nunca ganhou uma tiragem.

Fui vê-lo na casa da rua Senhora Santana. Não se mostrou arredio. Falou de muitas coisas. A xilogravura estava longe de ser a mais importante atividade que exerceu. Foi jogador de futebol, motorista de táxi e ainda não resolvera as mágoas da família, a partilha dos bens e a sucessão do pai, o lendário José Bernardo.

A história da vida dele tem altos e baixos. Teve direito a seus 15 minutos de glória, vestindo a camisa do Guarany, o “Leão do Mercado”. Teve problemas com a bebida, que superou, felizmente, depois de muitas tentativas.

Não levou longe sua carreira artística. Ficou para trás, como as lembranças da Tipografia São Francisco, do pai autoritário, da mãe trabalhadora. Não deu conta de ser um dos que tocariam o empreendimento. Não guardou tacos e ficou com poucas lembranças. Não pareceu ter muito prazer em revolver seu passado, mas foi lá e assim mesmo falou.

Entrevista com Antônio Lino da Silva, no dia 16 de fevereiro de 1989, realizada na casa dele, rua Senhora Santana, nº 443, em Juazeiro do Norte-CE.

Gostaria que você fizesse um esforço pra resgatar algumas lembranças da Tipografia São Francisco, do seu pai, seu José Bernardo da Silva.

Apesar de estar com muitos tempos, pra mim parece que foi ontem. Minhas recordações, recordo de muitas coisas boas, momentos de tristezas, que tivemos fases ruins. Mas uma fase ruim que eu me lembro, sabe, que passou, eu vi os vexames do meu pai, foi no ano de 1958. Foi um ano muito cruel pra gente. Meu pai foi obrigado, apesar de querer tanto bem aos funcionários, tratava como uns filhos, ele foi obrigado a suprir todos aqueles funcionários dele e dar uma pouca importância - eu digo porque naquela época não se tinha muito -, uma importância grande pra dar a cada um pra que empreendesse viagem e fosse vender aí no Nordeste a nossa literatura, como era o caso de romances, folhetos, novenas e orações. E então meu pai custeou a despesa deles, deu a mercadoria pra que ele fossem viajar, arranjar dinheiro pra se manter a si e ganhar um pouco pra manutenção da tipografia. O ano de 58 foi um ano muito difícil, o ano mais cruel que eu vi os meus pais e a nossa gráfica atravessar.

Foi ano de seca.

Foi ano de seca, rapaz, aqui era uma coisa. A gente às vezes tinha condições de ter prédio, de ter casa, ter maquinaria, ter até estoque de papel por quilo. Antes desse ano, meu pai tinha condições, porque chegou a comprar um caminhão Chevrolet, um caminhão do ano, lá em Fortaleza, em dinheiro vivo, na moeda. Na época a gente tinha um sítio que era uma beleza, aqui, perto da cidade. Hoje é a fazenda Betânia, do senhor Severino Duarte. Tudo isso a gente tinha, mas acontece que não entrava dinheiro. Era uma dificuldade, ninguém tinha dinheiro, tinha que viajar, procurar o que fazer aí por fora, porque em Juazeiro não tinha nem emprego, muita gente fechando: naquela época fechou oficina de ourives, fechou oficina de sapateiro, foi uma coisa triste, um ano triste pra todo mundo.

O que primeiro você fez na gráfica? Varrer aparas de papel, dobrar folhetos? O que você fez lá?

Rapaz, lá a gente fazia de um tudo. Naquela época, por sinal, nossa casa era pequena, a casa de morada, então a gente tinha a casinha ao lado. Lá, quando eu nasci, eu tenho a impressão que já tinha a gráfica, um começo de gráfica, eu tenho a impressão. Mas eu lembro muito que via o esforço do meu pai lutando com outras coisas aí, viajando... Eu lembro quando ele começou a comprar maquinazinha e tal e foi desenvolvendo – mas antes a vida dele foi um sofrimento. Ele vivia trabalhando, carregando as coisas, lenha e tudo mais, sabe? Eu via aqueles animais chegando lá em casa, lembro quando ele chegava de viagem, cansado, minha mãe tinha sempre aquele carinho por ele. Mas depois as coisas foram melhorando, se desenvolvendo, e poucos anos depois a gente já tinha uma oficinazinha montada, graças ao trabalho de minha mãe e de meu pai, através do dinheiro que ganhou nas lutas dele, que ele saía aí no sertão vendendo de um tudo, conseguiu mandar imprimir uns livrozinhos no Crato e minha mãe ia cortando de tesoura, ia ajudando, ajudando. Minha mãe também não se descuidava, sempre que tinha um tempo fazia um chapeuzinho, trabalhava com artesanato de palha... Minha mãe fazia de tudo, fazia uma renda, fazia uma coisa, desenvolvemos o bastante. Naquele tempo se ganhava pouco, mas tinha condições de se juntar dinheiro, de se ganhar dinheiro e de comprar. Se forçasse mesmo as coisas, todo ano dava pra comprar uma casinha, uma coisa, e foi o que o meu pai fez: depois que se desenvolveu, foi comprando umas coisinhas aqui, outra acolá e nunca mais teve tempo ruim. Tempo ruim, que eu vi, só aquele de 1958.

Você trabalhou quando criança? Como foi sua iniciação na gráfica?

A gente fazia de um tudo, ali: a gente varria a casa, varria tudo, depois ia apanhar os tipos. Eu era mais cuidadoso, eu apanhava logo os tipos, um tipo por um – que os tipozinhos você sabe como é que é, do tamanho de um palito de fósforo – se apanhava aqueles tipos, juntava tudo lá num canto, porque ficava empastelado, aquele pastel ali... Depois que a gente varria a casa, a gente apanhava um componedor, aquela peça que se junta os tipos e então juntava: tipo dez prum lado, tipo doze prum lado, tipo seis

prum lado e assim por diante. Logo, logo, ia se desempastelar, colocar aqueles tipos nas caixas, isso eu fiz muito. Eu também fazia o trabalho de impressão, tinha uma máquina lá, uma máquina pequena, que eu gostava muito de exercitar, eu fazia mais por exercício do que por necessidade de fazer. Eu gostava mais de me exercitar do que de trabalhar; aí então, exercício com trabalho, fazia os dois e ficava satisfeito.

Como foi que você começou a fazer gravura?

Teve um certo tempo que andou desaparecendo umas gravuras lá em casa. Era uma vez uma xilogravura de madeira, às vezes as gravuras de zinco ou de metal, e a gente passava dias procurando e não encontrava. Então a gente tinha que fazer aquelas gravuras novamente, mandar pra Fortaleza fabricar, às vezes era em cima da hora e a gente não queria perder tempo, então eu disse: “Vou ver se risco uma”. Peguei uma capa daquelas, coloquei no carbono, passei pra madeira e comecei. Ficou um trabalho mais ou menos mal feito, mas do segundo em diante foi melhorando.

Você teve algum professor? O Damásio, alguém lhe ajudou?

Não. Eu sempre vi o mestre Damásio fazendo as xilogravuras, entendeu? Por sinal trabalhava muito bem. O Geraldo Caetano fez umas também, eu vi ele fazendo, mas eu nunca me ligava, não. Eu fiz, comecei a fazer por essa necessidade, de nossa casa estar precisando de ser impresso aquele livro e faltar a capa, e sem capa não seria possível, né, ir pras prateleiras, o livro. Então comecei e acho que deu certo, ajudei um pouco.

Você se lembra de alguma capa que tenha feito?

Eu reproduzi “O Valente Sertanejo Zé Garcia”, eu reproduzi, eu acho que “Um Cancão de Fogo”, reproduzi também “Juvenal e o Dragão”, “Jesus Cristo no Horto” - por sinal foi um das xilogravuras mais fáceis, eu não tinha quase o que fazer - e muitas outras que no momento eu não lembro. Eu acho que “A Intriga do Cachorro com o Gato”, um cordel muito interessante, e outros livros, outros livrozinhos folclóricos aqui da cidade, eu acho que eu fiz algumas gravuras.

Além dessas, que você tentava reproduzir, você se lembra de al-

guma que tenha sido criação sua, sem partir de nenhum outro modelo?

Não, pelo seguinte: eu fiz umas gravuras na época, mas com um sentido... Eu não sei nem dizer como, mas que não chegaram a ser publicadas, porque eu estava fazendo e estava vendendo. Na época, a gente já tinha tantos originais de gravuras em casa que não chegou a precisar de nenhuma das minhas gravuras. O Expedito, quando ele me fazia uma literatura, fazia um livro, um cordel, o Expedito mesmo fazia as capas deles, os desenhos, ele mesmo cortava. Eu presenciei muitas vezes Expedito fazendo os cordéis.

Com que outros poetas você conviveu lá na Tipografia São Francisco?

O primeiro poeta que posso apontar é o Expedito Sebastião, porque o Expedito, pra mim, ele é um amigo, é um irmão. É um irmão, porque ele me viu nascer. Eu era pequenininho quando levei muito cascudo do Expedito... Então, através desses cascudos que Expedito me deu por causa de brincadeiras que tivemos, ele não é um amigo, não, é um irmão, é um cara muito bom, um cara que soube muito desenvolver. Apesar de, na época, não tinha apoio de ninguém, era trabalhar ali pro mestre Zé Bernardo e não tinha apoio de Prefeitura, não tinha coisa nenhuma. Hoje em dia, esses apoios que estão dando aí pra ele (Expedito recebia apoio da Urca e da Prefeitura de Juazeiro), todo apoio que deram ao Expedito e os demais cordelistas e poetas aqui de nossa cidade, de nossa região, eu acho importante, ele merece mais do que isso porque sofreram muito pra galgar ou chegar onde chegaram, aonde estão.

Com Expedito você tem essa ligação mais forte. E Damásio Paulo?

Damásio era um brincalhão, já naquela de menino ele era um dos mais velhos lá, era um cara de idade. Mas eu recordo bem de Damásio, da careca de Damásio – de vez em quando eu tirava umas brincadeiras chatas com ele fazia, ele dar umas carreiras atrás de mim... Damásio era brincalhão, um cara muito bom.

Você se lembra do pessoal fazendo horóscopo lá, das encomendas de horóscopos?

Sim, sim, tinha o Manoel Caboclo, na época trabalhava com a gente. É outro, um bom poeta, o Manoel Caboclo, trabalhou com a gente muito tempo. E Deus o protegeu, que ele ainda hoje tem sua gráfica, por sinal, com muitos cordéis. Eu vejo, por onde passo, vejo muitos cordéis de Manoel Caboclo, um poeta muito inteligente, um homem que soube se sair com os horóscopos, que na época quase ninguém tinha. Ele foi o inventor do horóscopo aqui em nossa região, desenvolveu bastante e é querido por todos. O horóscopo do Manoel Caboclo é muito aceitado em toda parte do Brasil.

Você se lembra do Ferreira de Lima, que vinha fazer almanaque aqui?

João Ferreira de Lima? Tenho uma memória vaga de João Ferreira, foi muito amigo dos meus pais, conviveu muito tempo aqui em Juazeiro, fez bons trabalhos. Eu lembro até que parece que o almanaque dele tinha um leão na capa, era Almanaque, não sei se era Almanaque do Nordeste, deixa eu ver se eu lembro... Ele passou dias e dias aí em casa, se dava muito bem com meu pai. Faz muito tempo, mas eu recordo muito João Ferreira.

Como era o ambiente lá na gráfica?

Rapaz, o ambiente na gráfica era a coisa melhor do mundo. Você precisava ver no dia do aniversário do meu pai, no dia do aniversário de minha mãe, no dia da Renovação, Consagração do Santo, como é que era bonito, a festa, a irmandade. A gente, além de ter aqueles irmãos, como eram nossos irmãos, tinha os amigos da gente, que eram nossos funcionários. Meu pai tratava todos eles como se fossem uns filhos. Na Semana Santa, em nossa casa, nossa oficina nunca faltou o bacalhau, o arroz, o feijão, o açúcar, a farinha, a rapadura, nada faltava pra esse pessoal. Na Semana Santa, todos tinham aquele seu quinhão, como dizia minha mãe, era uma coisa boa naquela época.

Sua mãe foi uma mulher batalhadora, esteve sempre ao lado de Zé Bernardo na luta diária da tipografia...

Minha mãe foi o ponto alto. Era uma união bonita, rapaz, uma coisa linda de se viver mesmo. O que eu sentia, o amor que ela tinha a meu pai era uma coisa tão extraordinária... Pra você ter

uma idéia: meu pai, quando faleceu, minha mãe estava em perfeita saúde. Dez meses depois, dez meses e 25 dias, minha mãe veio a falecer. Por aí você tira, o amor deles era eterno. Era uma luta, sabe, uma luta tão bonita, eu não posso nem explicar, não. Eu sei que era uma coisa linda, o amor deles, a amizade, a camaradagem. Meus pais viveram só pra fazer amizade, era um círculo de amizades bonito. Você não queira avaliar o tanto de compadres e comadres que meus pais têm, tiveram aqui neste Juazeiro. Apesar de serem de fora, alagoanos, mas todo mundo tinha em conta. Eu acredito que, se meus pais tivessem vivos agora, com tanta movimentação, com tanto – como é que se diz? – assim, euforia, alegria, demonstração de fé, de força, de carinho pelo cordel, eu acho que ele agora tinha recebido o título de cidadania juazeirense, como ele foi prestigiado com o nome de uma rua, aqui no bairro Leão XII. Lá meu pai teve o nome de uma rua, rua José Bernardo da Silva. Isso aí, nós, a família fica muito agradecida à Câmara de Vereadores e ao prefeito do ano em que foi posto este nome de meu pai a esta rua de Juazeiro.

Vocês eram seis irmãos? Os nomes de todos?

A mais velha de minhas irmãs chama-se Maria José Arruda Silva, o marido dela Vicente Raimundo de Arruda – por sinal, são primos. A minha segunda irmã era Maria de Jesus Silva Diniz, falecida, o marido José de Sousa Diniz, falecido. Minha terceira irmã, a caçula, Maria Ana Silva, casada com Jackson Pires Barbosa (era dono do jornal Folha de Juazeiro) – por sinal é jornalista da EBN (Empresa Brasileira de Notícia, atual Radiobrás). Eu sou o caçula, Antônio Lino da Silva. Ah, tem o João Alberto, por parte de homem; o mais velho chamava-se José Bernardo da Silva Filho. Logo em seguida vinha o João Alberto da Silva, falecido, casado com Lourdes, Lourdinha; em seguida sou eu, Antônio Lino da Silva. Sou casado com Iraci Brito da Silva, tenho oito filhos: tem a Brígida Suely Brito da Silva, Antônio Lino da Silva Júnior, Oberdan Nilo da Silva Brito, Maria José Brito da Silva, Suzana Maria Brito Silva, Ana Cristina da Silva Brito, Aline Brito da Silva e Paulo Moisés Brito Silva, são os oito filhos.

Você nasceu em que dia, em que ano?

Eu nasci no dia 23 de setembro de 1941 – por sinal, dia de São

Lino, por isso meu nome é Lino.

Seu pai era muito católico?

Católico, apostólico, romano. Católico, daqueles católicos que acordam cedo pra ir à missa. Ele podia ter todas as obrigações que tivesse, mas nunca deixava de assistir uma missa. Minha mãe do mesmo jeito. Eu todo domingo acompanhava minha mãe pra ir à missa de cinco horas.

Eles nunca tiveram ligação com o Espiritismo?

Meu pai teve. Minha mãe detestava, minha mãe sempre detestou o Espiritismo. Eu já vi eles discutirem muitas vezes por isso, mas com o tempo minha mãe foi se acostumando com a crença dele, fazia o que ele quisesse, mas minha mãe não gostava, não. Meu pai se ligou, gostava muito – por sinal eu assisti muitas reuniões com ele, eu não discordava, não. Ele achava às vezes, no meu futebol, que eu estava caíndo de produção, isso e aquilo outro. Ele me levava lá e eu ia pra ver, acatava aquilo e tudo o mais, o cara mandava que eu tivesse meu repouso, tomasse aquele banho, mas é claro que eu não fazia tudo aquilo.

Espiritismo de mesa branca ou de Umbanda?

Era Espiritismo daqui mesmo, não era coisa de muito pesado, não, como se vê, como se conta por aí. Espiritismo de caridade, de fazer o bem. Existe a maldade por aí...

Mas era de mesa ou de terreiro?

Era de mesa, tinha aquelas reuniões assim, às vezes na casa de um compadre, às vezes ia num centro, mas era um centro que a gente via aquilo normalmente, aquele pessoal sentado. Às vezes eu via mesmo aquele pessoal se manifestar, eu achava que era até uma brincadeira, mas aí então depois eu lembro tudo isso, eu não fui participar, não vou participar nunca, mas eu também não vou discordar do que eles gostam. Já que eles participam é porque acham bom e têm algum proveito daquela religião, né? Se eu gosto de Deus, eu gosto é de Deus, nunca eu vou participar de nenhum culto espírita, posso estar doente, do jeito que estiver. Minha doença quem vai curar é Deus e os santos, Santo Antônio, São Francisco... Minha casa tem um bocado de santos, tem até

o santuário de minha mãe, muitos destes santos eram da minha mãe. Tem um santuário lá dentro, e então a gente guarda aquilo como todo carinho, não vai sair daqui nunca, vai morrendo e vai passando de um pro outro. Quem quiser botar lá prum canto que bote, mas eu tenho aquele respeito, como se estivesse na minha casa.

Ele era maçom?

Não, não, não. Ele não gostava muito de maçonaria, não, maçonaria ele não gostava, não. Naquela época, o pessoal era carrasco; quem era maçom parece que era daquele lado, que ficasse pra lá. Ele tinha os amigos dele maçons, isso aquilo outro, esse pessoal que tem um prestigiosinho, tem sempre aqueles amigos chegados que são da maçonaria, mas ele não queria, não. Queria aquele respeito somente, mas pra participar da maçonaria, não. Eu acho que ele era tão católico de um jeito, acho não, ele era tão católico de um jeito que alguém até se envergonhava de chegar a ele e fazer um convite pra participar.

Você se lembra de alguma vez ele ter comentado que o padre Cícero foi importante pra ele vir pra Juazeiro?

Foi, isso aí é uma coisa que ele sempre falava, que então, quando ele chegou, naquele sofrimento todo, ele morava – nessa época eu não era nascido, não – morava lá na rua do Cruzeiro, onde teve um campo de futebol, da LDJ, na época existia lá um campo velho da Liga Desportiva Juazeirense. Eu não sei se existia esse campo, sei que na minha época, quando eu era menino, já havia esse campo por lá, por sinal onde eu joguei muito futebol. E então por lá meu pai morava em casa alugada, casinha essa hoje eu vi por lá, tem um pé de benjamim muito grande na frente. Eu passava por lá, ele mostrava a casa e então ele, com aqueles conselhos que ouvia do padre Cícero e tal, meu padrinho Cícero pedindo que ele ficasse em Juazeiro, que seria a casa dele, a felicidade dele, ele se pegou. Ouvia todos os dias os sermões do meu padrinho, sabe, e então, eu não sei o que foi que meu Padre Cícero deu, se deu alguma coisa a meu pai, só sei que foi uma coisa que ele segurou aquilo dentro de si, nunca mais quis sair de Juazeiro, não. Sempre ia pedir a bênção, ia pedir conselho, e os conselhos que meu padrinho dava a ele era que ele ficasse em Juazeiro, que aqui ele ia terminar os dias de vida dele, como de fato aconteceu.

Você nunca teve vocação pra tocar os negócios da editora e da gráfica?

Rapaz, aí uma coisa: nessa época, depois da morte dele – tá vendo, depois da morte dos meus pais, veio o problema da partilha de bens –, daí então começou a ocorrer certas coisas que a gente não esperava, eu não contava com certas coisas que aconteceram, eu, por ser o homem que restava da família... Mas não houve compreensão por parte de minhas irmãs: elas lutaram, lutaram, até que conseguiram ficar com a gráfica, me afastaram. Nessa época, por isso ou por aquilo, eu estava bebendo, bebendo muito. De vez em quando eu chegava em casa numa tranqüilidade grande lá na gráfica, mas então por isso ou por aquilo procuravam um pretexto pra mim ficar com raiva, me enervar, e eu saía na rua, bebia e tal, chegava lá e discutia. Eu sempre fui um cara humilde, mas eu queria, pedi até pra ficar: “Vocês me deixam com essa gráfica, tá vendo, eu fico com essa casa” – e a gente tinha muita coisa pra repartir – “eu fico com essa casa e esses maquinário, e então vocês ficam com o resto”. Eu ficava com a casa, né, eu tinha casa, mas essa casa que eu morava era do meu pai e ia entrar no inventário. Eu até falei que daria a casa que morava, ficava com uma casa e o maquinário. Quer dizer que eu queria ficar dentro da oficina, morar com minha família dentro da oficina e tocar o barco pra frente. Mas por isso ou por aquilo houve discórdia. Eu não sei se os prédios melhores eram os do centro e que valiam mais... Na certa eles achavam, mas era equivalente ao que eu ia ficar. Eu estava com o pensamento mais distante de levar também a gráfica à frente. Eu acredito que não, porque aquilo eles passaram uma temporada e iam só esperar que esfriasse aquilo tudo, que se valorizasse mais um pouco pra vender e ir pra Brasília, que já tinham filhos pra lá e tudo mais. Já achava que iam fazer isso, como de fato fizeram. Eu culpo muito minhas irmãs terem botado fora a tipografia. Eu não culpo meu erro, não, se eu bebi, isso e aquilo outro, fiz alguma coisa errada, mas eu fazia porque tinha raiva, sentia raiva. Eu fui um cara que nunca teve ambição por nada, você acredita? Eu, devido de vez em quando estar ouvindo: “É negócio de herança, coisa, porque foi de herança”, sabe o que foi que eu fiz, pra dar um ensino em muita gente de minha família, às minhas irmãs? Eu botei pra frente tudo que tinha, só fiquei com minha casa de morar, pra sustentar meus filhos às minhas

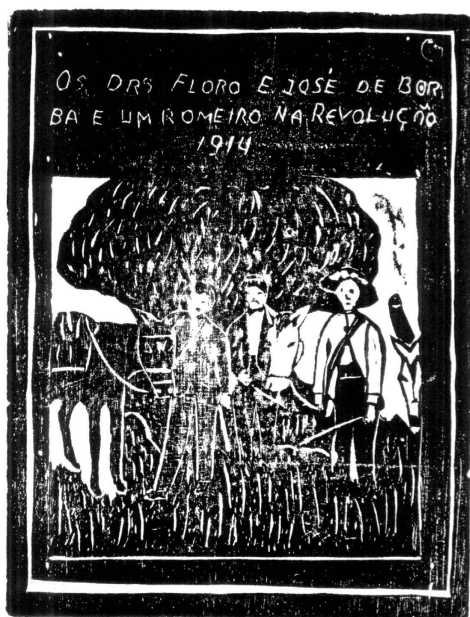
custas, não às custas de herança. É uma lição que eu tô dando, que eu dei, entendeu? Pois é, como eu tô lhe dizendo, fiz tudo o que eu fiz, eu botei no mato, pelo seguinte: uma família grande, com oito filhos, o que é que eu ia fazer? Trabalhar de empregado nas gráficas dos outros? Pra mim seria vergonhoso. De vez em quando levar na cara, rapaz. Eu levei muitas piadas de minhas irmãs, que eu não era homem de tocar o barco pra frente, por isso tinham feito aquilo e tal, aí eu fiz mesmo, vendi um bocado de coisas que tinha, fiquei somente com minha casa e graças a Deus estou vivendo muito bem. Não me arrependo do que fiz, não. Eram uns prédios muitos bons, no centro da cidade, mas eu achei melhor levar minha vida como quero, ser honrado, me sentir honrado, porque fizeram guerra pra mim não ficar com o que eu queria, me deram menos, e esse menos pra mim foi mesmo que nada. Eu fiz de conta que não recebi, acabei, comi com meus filhos, com estudo, muito estudo, todos desempregados – ninguém aqui nunca trabalhou, só estudando. Agora é que eu tenho um filho, Oberdan, que trabalha na Itapemirim, por sinal um menino muito bom, que está dando prazer. Todos eles dão prazer, mas eu quero que eles estudem mais pra terem um emprego melhor, porque aqui emprego de salário é só pro cara sofrer. É a coisa que, se você ganha, você trabalha muito pra ganhar o salário, às vezes dois expedientes, às vezes, dois expedientes e meio. Se você tem cultura, você pode arranjar um emprego melhor, é isso o que eu quero pros meus filhos.

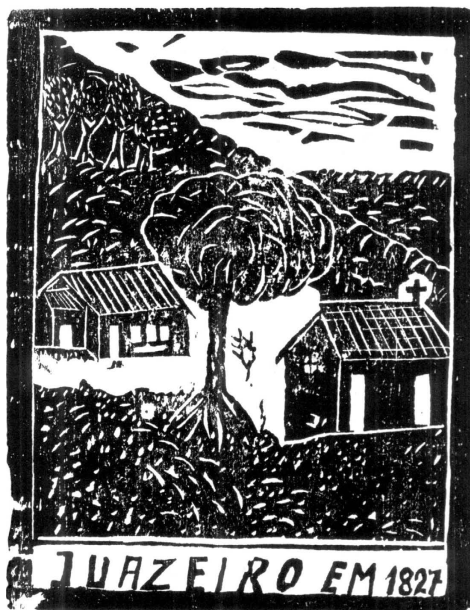
Depois de ter abandonado o futebol (Lino jogou em vários Estados e teve algum destaque no cenário regional), que outras atividades você abraçou?

Fui motorista de táxi. Comprei um carro, naquela época comprei um Opala muito bonito, um Opala muito conservado, foi no ano de 77, e então fui pra praça. Eu achava que era bom e disse: “Vou tentar a praça”. Tinha um prédio aí na Praça da Bandeira, muito bom, o prédio, alugado, mas o aluguel não dava pra nada, não dava pra manutenção dos meus filhos. Então comprei esse carro e fui pra praça, pensando que era bom, mas aí nessa brincadeira eu fiquei dez anos, acabei dois carros. Logo depois comprei outro carro, esse meu já estava um pouco ruim, eu fiquei com dois, comprei um carro, na época, um 78, por sinal um

Opala vermelho muito bonito. Voltei à praça, trabalhei, trabalhei... Nessa brincadeira eu fiquei dez anos, não vi futuro. Pra manter os filhos era uma dificuldade, combustível e colégio, foi um sofrimento. Foram dez anos de sofrimento que eu passei em praça, não desenvolvi coisa nenhuma. Então resolvi parar, me meti com futebol, treinando o juvenil e estou aí esperando. O que fizeram por mim foi assinar minha carteira e deixar até uma época em que eu chegue a me aposentar, entende? A não ser isso, eu nunca tive ajuda aqui, pelo futebol, pelos títulos que eu dei à seleção de Juazeiro, aos clubes de Juazeiro. Nunca tive uma ajuda de ninguém, ninguém nunca olhou pra mim, pra um filho meu pra dizer assim: “Lino, o que é que teu filho precisa, teu filho precisa de um emprego?” Nunca se viu isso aqui em Juazeiro, pra mim, apesar de ser querido: onde eu ando aí na rua é aquela alegria, todo mundo, eu sou amigo de todos, mas nunca alguém se prestou a dar um emprego a um filho meu. Quer dizer, isso é chato. São essas coisas que a gente vê aqui em Juazeiro, como se vê em toda parte do mundo, é crueldade. Por sinal, eu tenho uma filha professora, nunca essa menina lecionou em escola particular, professora formada. Aí o cara vai na Prefeitura, pede um emprego, anotam o nome daquela criatura lá, o cara espera ali... Olha, aqui é cruel pra todo mundo. Aqui é melhor pra quem vem de fora, sabe, porque chega bonito, chega com duas roupas, faz logo amizade com os ricos, daí a pouco dá um cano de milhões e vai embora. Esse é o que eles acham bom aqui em Juazeiro. Só passando uma temporada aqui pra você ver o que é Juazeiro.

**A VIDA DO
PADRE CICERO
GRAVADO POR
LINO
JUAZEIRO, Ce
1962**

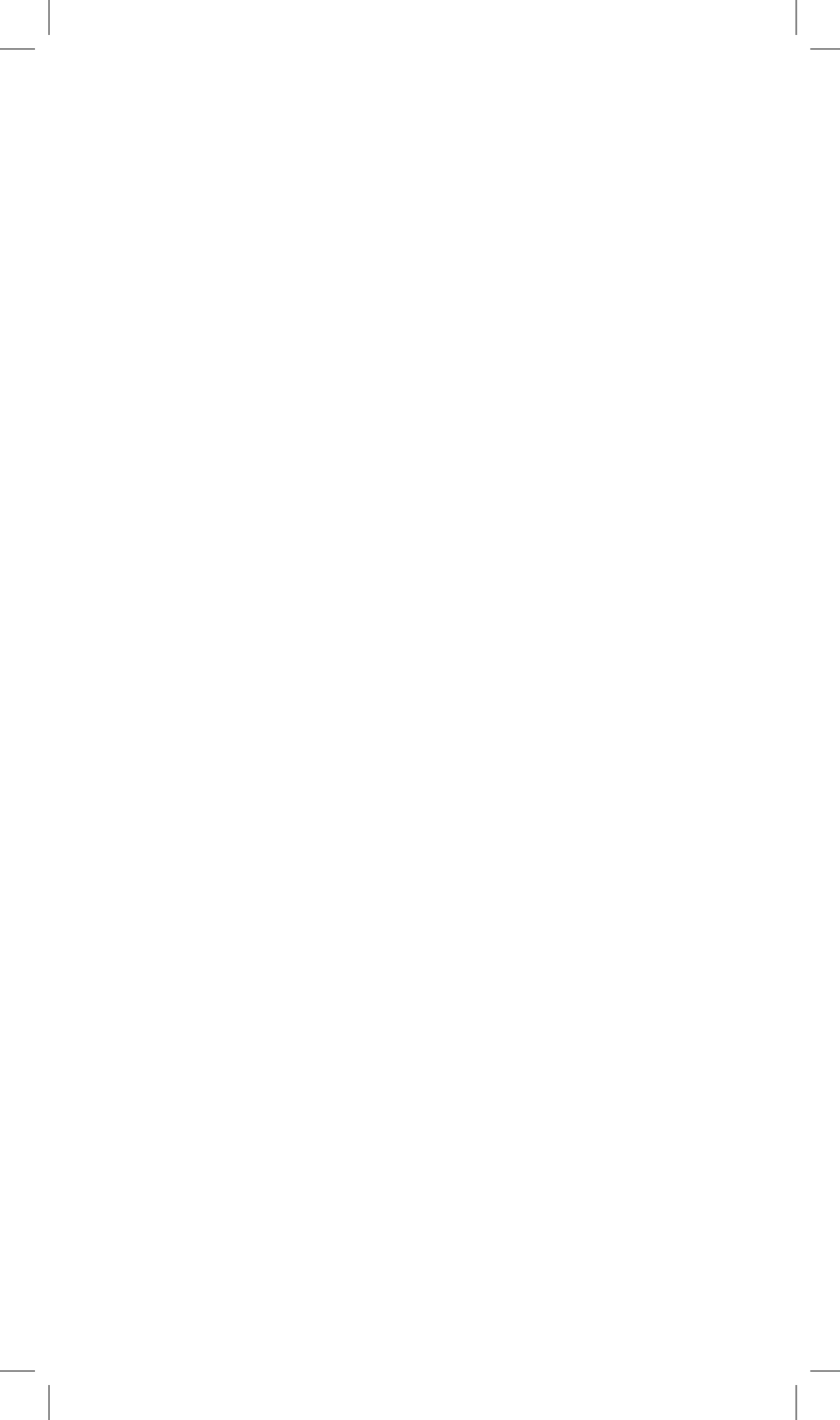












Iraci



Numa das tentativas de localizar o Lino, que não gosta muito de ficar em casa, conversei informalmente com dona Iraci. Ela me falou que ajudara o marido a cortar “A Vida do Padre Cícero”. Estava diante de um dado novo, que lançava luzes sobre as questões de gênero. Pedi para voltar com o gravador, disposto a passar esse episódio a limpo.

Dona Iraci não se fez de rogada e contou a história outra vez. Não guardava mágoas profundas. Aquilo para ela parecia normal e talvez tenha perdido a conta das vezes em que, ao longo da vida, agiu sob a mesma lógica.

Deve ter ajudado a cortar outras peças que se diluíram nas brumas de uma memória perdida, da xilogravura e da história da edição popular em Juazeiro do Norte.

É uma mulher de fibra. Criou os filhos passando por cima das crises do marido. Manteve a espinha ereta e o coração tranqüilo. Tempos depois, voltei pedindo que ela fizesse uma gravura do álbum “Senhoras Sertanejas”. Voltei, ainda outra vez, com pedaços de imburana que ela cortou, hoje no acervo do MAUC. Lembrei-me do verso de Manuel Bandeira: “A vida inteira que poderia ter sido e que não foi”.

Entrevista com Maria Iraci Brito da Silva, no dia 4 de julho de 1991, realizada na casa dela, rua Senhora Santana, n^a 443, em Juazeiro do Norte-CE.

A senhora nasceu onde e quando?

Eu nasci em Ouro Branco, no Estado do Ceará.

É município de quê?

Município de Baixio.

A senhora nasceu em que ano?

Nasci em 1939.

Por que sua família veio pra Juazeiro em seguida?

Porque meu pai era da RFFSA (extinta Rede Rodoviária Federal S.A.), ele trabalhava um ano, dois, três, era substituído por outros, aí ia pra novas cidades.

A senhora veio pra Juazeiro com quantos anos?

Eu vim pra Juazeiro com 13 anos.

Quando a senhora casou com o Lino da Silva, filho do Zé Bernardo?

Casei em 1960.

Quando a senhora começou a namorar o Lino, foi aí que a senhora conheceu o que era uma gráfica ou a senhora já tinha visto uma tipografia funcionando noutra cidade?

Já tinha visto, sim. Agora, a prática eu peguei depois que nós casamos.

Como foi que a senhora começou a fazer xilogravura?

Bem, é o seguinte: faltou xilogravura na gráfica, e naquela época era difícil encontrar pessoas que fizessem xilogravura. Então Lino começou, riscou umas xilogravuras. Primeira vez, riscou e levou lá pra casa, e eu prestando atenção, via ali. Quando ele saiu, eu comecei a fazer; daqui um tempo ele chegou, olhou, aí disse: “Tá bom, agora nós vamos continuar fazendo”. Aí eu peguei a prática e fiquei trabalhando pra gráfica.

Quer dizer que a senhora começou desenhando e depois aprendeu a cortar?

Foi, sim.

A senhora se lembra dos primeiros trabalhos que fez? Era sobre o quê?

Os primeiros trabalhos foi assim, eu não tenho bem lembrança, foi umas capas dum verso a respeito de uns violeiros, umas coisas assim. Não tenho bem lembrança qual foi a capa dum verso que eu fiz. Aí, naquela época, quando faltava uma capa dum verso a gente fazia, porque era difícil encontrar pessoas. Naquela época não tinha pessoas que fizesse xilogravura aqui.

A senhora e o Lino começaram juntos ou ele já fazia há mais tempo e ensinou a senhora?

Fomos todos iguais.

A senhora se lembra de ter sofrido algum acidente com canivete na hora que tava cortando a madeira?

Não, nada, nunca.

Eu falei em canivete, mas eu nem sei... A senhora trabalhava, cortava com o quê?

Naquela época era assim, na base de um canivete mesmo, que a gente não tinha os preparo pra fazer. Naquela época era tudo assim.

A senhora se lembra de alguma madeira com que preferia trabalhar, que era melhor pra cortar?

Madeira eu não lembro. Lino era quem procura a madeira, não sabe? Procurava e tinha o menino, o Expedito, que sempre dava uma ajudazinha pra gente. Trabalhava na gráfica, o Expedito.

As pessoas falam muito que uma madeira excelente é a imburana de cheiro. A senhora se lembra assim de ter feito alguns trabalhos com essa madeira?

Lembro, sim. Era melhor de trabalhar, a outra gosta sempre de quebrar. Às vezes a pessoa já tá terminando um trabalho, aí quebra.

A senhora então começou fazendo capa de folheto.

Foi, capa de folheto.

Depois passou pra trabalhos maiores que não fossem capa de folheto?

Foi sim. Começou a ficar aparecendo as capa dos folhetos e foi aparecendo gente pra poder comprar. Eu digo: “Lino, vamos, já começamos, agora vamos trabalhar”. Aí começamos a trabalhar, se demos bem. O Lino foi quem desistiu, mas eu gostei e adoro fazer o trabalho.

A senhora se lembra do trabalho “A Vida do Padre Cícero” que vocês fizeram?

Lembro, lembro. Naquela época apareceu o Sérvulo Esmeraldo, ele gostou do nosso trabalho e perguntou se a gente podia fazer uma coleção pra ele. Aí Lino falou, perguntou se eu podia fazer. Eu disse: “Vamos fazer”. Nós continuamos a fazer. Foi assim que nós casamos, assim, numa base de um ano. Não deu trabalho nenhum, num instante nós fizemos. Daí por diante, mais prática nós pegamos.

A senhora gostava mais de desenhar e o Lino de cortar ou como era que vocês trabalhavam? Todos dois faziam tudo?

Todos dois faziam tudo. Mas eu gostava sempre mais de cortar, a experiência mais era em cortar.

Mas a senhora ainda hoje desenha?

Desenho.

A senhora fez algum curso ou aprendeu a desenhar sozinha?

Sozinha.

Além dessa encomenda do álbum do Padre Cícero, a senhora recebeu encomenda de outros trabalhos maiores?

Não. Só pra gráfica mesmo. Lino se interessou mais, aí nós ficamos fazendo só pra gráfica.

Eu lembro que no jornal Tribuna do Cariri (jornal que circulou em Juazeiro a partir de 1970), uns vinte anos atrás, saiu uma re-

portagem sobre a senhora, dizendo que a senhora era xilógrafa. Eles reproduziam até um trabalho seu, parece que “O Homem com a Cruz”. A senhora se lembra?

Lembro, lembro. Naquela época, apareceu aquele homem com a cruz, então precisou fazer o folheto e fui eu quem fiz.

Esse trabalho, “A Vida de Padre Cícero”, ele está na Universidade (UFC), eu tive a oportunidade de consultar. Agora, ele só tem assinatura do Lino. Por quê? A senhora não gostava de assinar?
Eu não assinava, todos os meus trabalhos eu não assinava. Era no nome dele.

Por quê? A senhora não tinha orgulho das coisas que fazia?
Eu acho que sim...

Ou é porque preferia assim, que o sucesso fosse...
Que o sucesso fosse pra ele.

Faz quanto tempo que a senhora não corta, dona Iraci?
Mas tá com muitos anos! Tá na base de uns quinze a mais.

A senhora tem vontade de voltar?
Tenho, tenho. Já tem o meu menino, que é o Oberdan, ele já tem experiência também. Então ele sempre fala pra mim pra eu poder fazer uma xilogravura: “Mãe, vamos fazer uma xilogravura”. Eu digo: “Vamos, meu filho”. Quando foi agora, ele falou que estava de férias e queria fazer umas xilogravuras.

A senhora tem alguma explicação para o Lino ter se desinteressado pela xilogravura?
Acho que foi desde o tempo que o pai dele faleceu. Aí logo apareceu Stênio (Diniz), que Stênio é um grande artista. Pronto, aprendeu, igual assim como nós começamos.

Vocês, a senhora e o Lino, vocês exerceram alguma influência sobre o Stênio, deram algumas aulas, algumas noções, ou Stênio foi fazendo por conta própria?

Por conta própria. O Stênio, tudo que fez foi por conta própria, resolvia fazer. Ele desenhou, ele começou só, não teve ajuda de

ninguém, só ele mesmo. Aí se tornou um artista.

Quer dizer que a senhora acha que muito do trabalho de vocês era muito em função da tipografia do Zé Bernardo?

Da tipografia, sim. Tudo que nós fazia era mais em função da tipografia.

Aí depois, com a morte do Zé Bernardo e da dona Ana Vicência, atrapalhou um pouco.

Foi, atrapalhou.

Porque parece que depois da morte surgiram alguns problemas de família.

Isso. Aí o Lino não se dava bem com a família dele. Caso de tolice mesmo, besteira. Mas eu não, eu sempre me dei bem com as irmãs dele, a família dele.

Como é que a senhora vê a xilogravura aqui em Juazeiro?

Eu acho que o pessoal aqui não dá bem valor à xilogravura, não.

Mas tem uns grandes artistas aqui.

Tem, tem grandes artistas. E a terra do artista mesmo é aqui em Juazeiro.

Se a senhora hoje voltasse a trabalhar, assim que a senhora pegasse umas pranchas de imburana, uns estiletes, as goivas, o que a senhora acha que faria? O que a senhora teria vontade de cortar em xilogravura?

Cortar... Eu gosto mais assim de coisa sertaneja, essas coisas assim do sertão. Essas coisas assim é que gosto mais. Imaginando a vida de Luiz Gonzaga, essas coisas assim.

A senhora ficou com algumas das matrizes dos trabalhos?

Ficamos não. Tudo ficou na gráfica.

Quer dizer, nem a senhora nem o Lino tem nenhum trabalho em casa?

Temos não. Agora, eu não sei o que foi que fizeram. Depois que

ficou na gráfica, não sei o que eles resolveram fazer. Porque a de Jesus (irmã de Lino) foi quem ficou responsável pela gráfica, ela foi quem ficou com tudo lá.

A senhora chegou a fazer alguns trabalhos sozinha e o Lino chegou a fazer trabalhos sozinho ou vocês faziam sempre os dois juntos?

Uma hora eu fazia só, fazia só. Sempre eu gostava de dar uma ajudazinha ao Lino. Ele trazia os trabalhos e eu fazia, porque ele vivia mais trabalhando na gráfica e eu ficava em casa trabalhando.

Naquele tempo, também, pelo fato de vocês trabalharem na gráfica, facilitava tirar as cópias, arranjar as madeiras.

Era, tinha muita facilidade.

A senhora, que viveu um período importante da gráfica, dá pra senhora falar um pouco como é que era a gráfica enquanto o Zé Bernardo e a dona Ana Vicência eram vivos?

A gráfica era uma coisa muito importante pra gente. Depois que meu sogro faleceu, aí foi o tempo que... Pra bem dizer, acabou tudo pra gente, que ali era do que a gente vivia. Eu sei que era importante, a gráfica.

Era muito movimentada?

Muito movimentada. No tempo de festa, no tempo de romeriada, ali era um movimento grande, eram muitas pessoas no balcão.

Como é que era o seu Zé Bernardo, ele como pessoa?

Ah, era uma pessoa ótima, meu sogro. Mas ele sempre foi uma pessoa calma. Quem resolvia mais as coisas era a minha sogra. Era dona Ana, ela sempre era quem levava mais as coisas. Como mulher, mas era quem mais resolvia as coisas, quem tomava de conta da gráfica era ela.

Eu tinha a impressão de que ele era uma pessoa muito autoritária, não era?

Só era muito inteligente.

A dona Ana tinha mais pulso?

Era sim. Tudo era com ela.

Foi um período bom, não foi?

Foi. Mesmo depois que ele faleceu, ela continuou até perto de falecer também. Ela continuava. Sempre doente, mas era li dentro da gráfica, resolvia tudo.

Eles já tinham aqueles compradores certos, também os fornecedores de papel, de tinta, de tudo.

Tinha, não faltava gente do Maranhão, Piauí. Esses compradores chegavam e se hospedava tudo lá.

O Zé Bernardo deixou um bom patrimônio quando morreu.

Deixou. Agora o Lino é que não soube... Ele, toda vida, a criatura assim que não pensa, nunca pensou, não.

O Lino seria uma pessoa que, por já trabalhar na gráfica, seria uma pessoa muito indicada pra continuar, não é?

Indicada pra continuar com a gráfica. Sei que meu desejo era que ele tivesse continuado com a gráfica. Hoje, como era que não se sentiam os netos dele com aquela gráfica?

É... Por que será que, mantendo a tradição da dona Ana Vicência, as mulheres é que eram as pessoas fortes da família? O Stênio também tinha tudo pra continuar na gráfica, da mesma forma que o Lino, mas não...

Ele não se interessou, também. Ele não se interessou porque a mãe dele era quem queria continuar, tudo era a mãe dele. É assim, tem mulher que sabe, não é? Mas a mãe dele não se interessou muito, não. Ficou com a gráfica e com a continuação acabou.

Na sucessão, o Lino ficou com as casas, uns outros bens, pra não ficar com a gráfica, foi assim?

Foi. Ele ficou com as casas. Elas queriam mesmo ficar com a gráfica. Não queriam que ele fizesse parte. Até mesmo com a casa de morada, não quiseram que ele ficasse com parte na casa.

Ele ficou com as casas aqui na (rua) Pio X, não foi?

Ficou com uma na rua Santa Luiza e meio quarteirão na rua, no Quadro da Bandeira (forma de os juazeirenses se referirem a determinadas áreas, como praça, por exemplo).

O Zé Bernardo também tinha um sítio, não era?

Tinha um sítio, tinha um sítio que hoje é dos Duarte - hoje é a Betolândia - e tinha um terreno em Pernambuco.

O mais valioso era a gráfica mesmo.

Era a gráfica.

Nesse período da morte do Zé Bernardo e tudo, o Lino teve uma crise, ele tava bebendo um pouco.

Era sim. Talvez tenha sido isso das irmãs não poderem confiar. Foi isso que aconteceu.

Que outras lembranças a senhora tem daquela época, da gráfica em plena atividade?

Foi logo na época que eu me casei. Naquela época, logo assim, de 1961, até próximo à morte dele (de Zé Bernardo).

Eu digo, a senhora se lembra de alguma coisa interessante, alguma coisa curiosa, desse período que a senhora não tenha esquecido? Alguma história interessante relativa à própria gráfica, aos folhetos?

Não, não lembro, não tenho lembrança, não.

A senhora ainda alcançou um tempo em que a família ficava à noite em volta de uma mesa, dobrando folhetos, colando, cortando as capas, abrindo os folhetos, ou isso aí foi antes de a senhora se casar?

Não. Logo que eu me casei, eu continuei fazendo esse mesmo serviço. A noite, a gente passava a noite dobrando. É tanto que os meus meninos, depois que cresceram, era esse mesmo trabalho. Todos eles trabalhavam lá: uns dobravam, outros botavam capa. Muita gente, tudo trabalhando à noite, fazendo serão. A gente não dava vencimento.

Quer dizer que de dia a senhora cuidava da sua casa e de noite trabalhava na gráfica.

Eu ficava em casa até uma hora. De uma hora em diante eu vinha, trabalhava voltava só na hora da janta.

Aí à noite voltava pra gráfica.

Voltava pra fazer serão. Quando precisava, meu sogro falava: “Todo mundo vai trabalhar hoje à noite”. Reunia tudo, até o Stênio, os pequenos também, tudo. Todos eles trabalhavam. As crianças tudo tinha prática em dobrar e botar capa.

A senhora se lembra ainda do tempo em que a dona Vicência costurava os folhetos?

Não.

É mais antigo.

É mais antigo. Ela me falava, mas isso era no tempo que eles moravam ali perto do LDJ - quando tinha o LDJ. Ela falava: “Ei, minha filha, pra poder nós possuir essa gráfica, nós trabalhamos muito”. Ela dizia: “O Silva trabalhava, saía de casa, nós passava a noite trabalhando”. Não tinha a guilhotina, né? Cortava tudo era com a tesoura. E ela botando as capas. Aí ele saía e botava num jumentinho, ia pra Pernambuco, passava dois, três meses e voltava.

Quer dizer, pra ele fazer isso, ele tinha de ter mesmo a dona Ana Vicência segurando a gráfica aqui.

Era sim. Foi assim que ela continuou. Já tinha prática, ele fora e ela ficava trabalhando na gráfica.

As pessoas falam que havia umas merendas, as pessoas que trabalhavam lá almoçavam como se fosse uma grande família.

Era sim. Lá, todo mundo tinha merenda. É tanto que muitos gostavam. Às vezes iam trabalhar porque sabiam que lá tudo era com fartura. Todo mundo trabalhava, quando era na hora da merenda, a mesa era cheia, não faltava gente lá, todo mundo trabalhando, todo mundo merendendo. Era muito bom. À noite, quando fazia serão, do mesmo jeito. É tanto que até os

guris gostavam.

O Zé Bernardo era espírita?

Era, era.

Mas se dava bem com a Igreja?

Se dava.

Era devoto de Padre Cícero?

Era... Já a comadre Ana, a minha sogra, que era mais assim, por fora, não gostava.

Não gostava?

Ela não gostava muito desse negócio de espírita, essas coisas ela não gostava, não. Era só ele mesmo. Eu sempre imaginei que, quando meus filhos tivessem já rapazes, eu tinha vontade que eles possuíssem uma gráfica pra colocar o nome da gráfica dos avós dele. Mas isso aí não foi possível.

Esse seu filho que tá querendo começar a cortar xilogravura, ele desenha?

Desenha. Ele tem vocação pra essas coisas.

Dona Iraci, a senhora, que viveu bastante tempo dentro da gráfica, o tempo todo ligada por um casamento a um dos herdeiros da gráfica, a senhora acha que o Zé Bernardo e a dona Ana Vicência se despreocuparam de preparar uma pessoa pra ser o sucessor deles?

Eu acho que sim. Mas sempre ela falava antes de morrer, pedia aos filhos que nunca se desfizesse da gráfica, que a gráfica era pra filhos e netos.

Mas enquanto eles estavam vivos, eles que tomavam conta o tempo todo, não passava pros filhos a gerência da gráfica.

Nunca passou. Porque o único filho homem que ele tinha era o Lino e o Lino era uma pessoa que não tinha, a gente achava que ele não tinha vocação pra levar a gráfica pra frente. Logo, naquela época, ele vivia só de jogar futebol. Passava um ano fora, outro ano num lugar, outro noutro. Assim, não tinha oportunidade de tomar responsabilidade da gráfica.

Porque às vezes os pais dizem muito que querem que os filhos continuem, mas não dão oportunidade de os filhos treinarem. É. Isso. Não deram oportunidade a ele, não deram confiança.

E também, de certo modo, nem às filhas mulheres.

Também não. Quem tinha interesse mais era Maria de Jesus, a mãe de Stênio. Ela não, era só ela quem queria resolver tudo e tocar pra frente. Aí, com pouco, ela resolveu vender a gráfica. E a gente achava que aquela gráfica ia pra frente com ela. Do dia pra noite, ela se desfez da gráfica.

É, parece que ela teria tido também uns problemas familiares.

Mas eu achava que não era tanto. Aqui é a terra, aqui é nossa terra. Tem de levar pra frente, fazer o gosto dos pais, que tinha aquele prazer que a gráfica ficasse sempre... Eles nunca esqueceram de falar, pra ela mesmo, pra não se desfazer da gráfica, e ela fazer isso, se desfazer da gráfica...

A gráfica também pode ter tido um outro problema: no tempo do Zé Bernardo, as máquinas eram novas, tava tudo ainda em dia; depois o material foi ficando velho, não compraram coisas novas. Foi ficando uma coisa do passado, a gráfica, não é?

É, e mesmo assim, depois do falecimento dele, até mesmo os operários ficaram desgostosos: passa pra outro patrão, as coisas já mudam. Eles eram umas criaturas muito boas, como o Expedito. Desde que eu me casei, eu conheci Expedito ali dentro, o Expedito ali era quem... Bem dizer, era como um gerente que resolvia tudo. Expedito se desgostou também. Ninguém sabe o que foi.

Diniz, o marido de dona de Jesus, ele um tempo também esteve ligado à gráfica, antes de morrer.

Foi. Antes de morrer ele esteve. Ali, a família vivia sempre tudo reunida.

Quer dizer, enquanto os pais eram vivos, mesmo os conflitos entre os irmãos não ficavam muito acentuados.

Não, ali todos eram unidos. Todos. Aí depois que ele (Zé Bernar-

do) morreu foi que ficaram... Um indo embora, se desgostando, e havendo umas coisas tolas mesmo. Com compadre Zé Bernardo e comadre Ana, a coisa era diferente. Todo mundo respeitava, o que ele dizia era uma ordem. Mas depois que ele morreu, todo mundo ficaram completamente diferente. Era tudo unido, era uma família unida.

A senhora podia falar um pouco da sua relação com dona Ana Vicência, sua sogra?

A minha sogra, eu tinha ela como mais do que minha mãe. Desde a hora que eu cheguei a casar com o filho dela – naquela época Lino era uma criança, com 16 anos, eu também sem experiência –, ali ela: “Já que você casou e como não tem experiência, vai ser assim”. Aí ela me explicava como era pra fazer compra, a respeito de casa, tudo. Sempre que dava, me dava de vestir, de calçar, de tudo. Dava o dinheiro pra mim, ela dizia: “Esse dinheiro aqui é seu, e o dele é outro. Pra você não pedir a ele”. Então... Sim, como eu estava falando, ela era uma criatura ótima, minha sogra. Até a própria hora que ela estava pra morrer, ela não me esquecia. Às vezes ela falava até assim: “Olha, comadre, você nunca despreze meu filho”. Sabia que ele era trabalhoso e tudo. Às vezes eu suportava muitas coisas. Aí eu lembro muito dela, e aí digo: “Não”. Eu lembro dela, que o jeito que tem é me conformar.

Ela gostava muito dele?

Gostava, ela gostava demais dos filhos dela. Tanto dos filhos como os netos dela. Ela, às vezes, pedia a Deus que não levasse ela enquanto não terminasse de criar os netinhos dela. Aquilo quando era na hora de almoço e janta, nenhum almoçava nem jantava em casa, ia tudo pra lá. Parecia uma creche, tudo.

A senhora morava onde quando casou?

Eu morava ali por trás do Pronto-Socorro, na rua Santa Rosa. Naquela época ele trabalhava com eles também e eles sustentavam a gente. A família quase toda era eles quem sustentava. Tudo era eles. Ela nunca desprezou os filhos dela nem nada, quer trabalhasse ou não trabalhasse, ela sempre tinha de ajudar. Sem falar: “Porque aquele precisa, aquele não precisa”. Não, era tudo igual.

Essa casa em que vocês moravam era deles ou era alugada?

Nessa época era alugada. A deles, era tudo alugada. Depois foi obrigado nós sair, ele comprou uma casa pra gente, na rua Santa Luzia. Justamente, foi essa casa, nós vendemos. Não sei por que, nós se desgostamos lá da rua Santa Luzia e Lino me aperreou muito, queria porque queria um carro. Eu tinha medo, porque a pessoa que bebe a gente não pode confiar. Eu sei que eu mesma vendi a casa, comprei esta, comprei um carro. Um pouco me desinteressei. Comprei um carro pra ele, ele ficou com o carro. Com a continuação, ele comprou outro carro. Com os tempos, ele abusou do carro, passou aqui, pegando um ano o carro aqui na garagem ele não quis mais trabalhar. Eu disse: “Tá bom, melhor do que tá dando preocupação”.

A senhora, além desse trabalho da Universidade, chegou a vender matrizes na época pra algum colecionador, algum pesquisador que passou por aqui?

Não, não vendemos mais nada. Só isso mesmo.

Ficaram na gráfica?

Ficamos na gráfica.

A senhora se lembra de ter feito algum rótulo pra embalagem de cigarro, de cachaça, digo, algum tipo de propaganda?

Eu sei que nós fizemos, mas eu não tenho lembrança. Não tenho lembrança, não.

Sempre chegava encomenda desse tipo lá na gráfica, não era?

Era, sempre chegava. A maioria era capa de folheto.



32. Senhora Santana

Zé Caboclo



Tinha preguiça de ir de Juazeiro do Norte a São Raimundo Nonato para encontrar José Caboclo. Nas longas conversas que mantive com o pai dele, seu Manoel, à sombra do caramanchão, à rua Todos os Santos, perguntava pelo filho quando falávamos em xilogravura e tipografia.

Um dia, José Caboclo apareceu em Juazeiro do Norte e eu estava lá. Finalmente conversamos. Minha curiosidade vinha do álbum “As Aventuras de Vira-Mundo”, da safra de 1962. Zé não demonstrava muito apreço pelo que fez. Cortou também vários tacos para a editora do pai, a Casa dos Horóscopos. Depois, passou a batuta para o primo Arlindo, o Dinda, e ganhou o mundo trabalhando como relojoeiro.

Eu o reencontrei quando da morte do pai, em 1996. Estava radicado em Petrolina, Pernambuco. Não gostei da pressa dele em se desfazer do acervo de Manoel. As máquinas foram trocadas por um Volkswagen Brasília. Pareceu-me pouco diante do valor afetivo que elas tinham para a cidade, depois de terem rodado tantos cordéis. Dei-me conta de que eu não tinha nada a ver com questões de família e saí de cena.

Entrevista com José Caboclo da Silva, no dia 19 de julho de 1990, realizada na casa do Manoel Caboclo, rua Todos os Santos, nº 263, em Juazeiro do Norte-CE.

José Caboclo, quando e onde você nasceu?

Eu nasci aqui em Juazeiro do Norte, no dia 7 de dezembro de 1941. Sou filho de Manoel Caboclo e Silva e Regina Alves da Silva.

Como foi que você começou a cortar madeira? Foi por conta de viver numa tipografia, de seu pai ser um poeta, um editor? Como é que se deu isso?

Se deu da seguinte maneira: porque o pai, ele é poeta, ele tem gráfica, então naquela época eu era ainda rapazinho muito novo e trabalhava com ele. Desde pequenininho que eu trabalhava com ele, ele fazia muito, escrevia muito sobre literatura de cordel. Então, tinha aquelas capas de romances, e eu comecei a me interessar pra fazer. Ele tinha dificuldade, porque às vezes não encontrava o xilógrafo pra ir fazendo e eu fui aprendendo, fui me interessando. Tinha sacrifício naquela época, porque aquilo é um trabalho todo manual. Eu comprava aqueles rolos de madeira, de imburana, aparelhava direitinho, fui me interessando e fui fazendo.

Quem foi que lhe ensinou alguma coisa? Ou o senhor descobriu tudo por conta própria?

Não, eu descobri por meu próprio interesse, foi interesse próprio. Eu achei que era fácil, não era tão difícil e fui treinando aos poucos. Os primeiros saíram muito malfeitos, mas depois eu fui me aperfeiçoando e fiquei fazendo qualquer tipo.

Você se lembra, assim, em termos de data, quando é que você teria começado a cortar?

Eu lembro muito bem, eu comecei a cortar xilogravura em 1957, mais ou menos, 1958. Foi nessa época que eu comecei a trabalhar em xilogravura e trabalhei até 1970, quando eu saí daqui, que fui pra Petrolina. Nessa época eu ainda trabalhava aqui pra ele.

Engraçado que coincide com... Eu tenho um folheto editado por Manoel Caboclo de 1958, que diz que estava apto a fazer clichês

pra rótulos de cigarros e de cachaça. Quer dizer que nesse tempo era você que tava cortando isso?

Exatamente, aqueles rótulos de cigarros, cartões de ourives. Às vezes eles faziam aqueles desenhinhos pra cartão de ourives, pra rótulos de cigarros, pra rótulos de bebida etc. Tudo eu fazia, sempre era eu que cortava aqueles clichês.

Esses pedidos assim - sei que isso já faz muito tempo, mas eu sei que você é uma pessoa boa de data, já deu provas que é -, as pessoas, quando chegavam com algum pedido desses clichês de bebidas, de cigarros, elas diziam mais ou menos o que é que queriam? Ou você fazia da sua cabeça?

Eles davam, geralmente as pessoas davam a idéia: “Bom, eu quero fazer o cigarro”, digamos, “meu cigarro é o Iracema”. Eu procurava fazer, aí tirava da imaginação, fazia uma índia bem feitazinha etc, e fazia a xilogravura. Então ficava o cigarro Iracema.

Esses clichês ficavam geralmente na tipografia ou ficavam com a pessoa que encomendava?

Alguns ficavam na gráfica, porque tinha pessoas que queria simplesmente o rótulo. Então batia aquele contrato e a xilogravura já ficava no poder dele. É tanto que aquela xilogravura não era paga pelo freguês, e sim pelo meu pai. Ele me dava uma gratificação e eu fazia, e outras que o freguês mesmo encomendava já recebia, porque podia fazer em qualquer gráfica. Era assim que era feita a encomenda.

Zé, acontecia assim, por exemplo, de alguma pessoa querer que fizesse um rótulo parecido porque um cigarro ou uma cachaça tava vendendo, aí: “Vamos fazer quase igual”, alguma coisa desse tipo?

Geralmente aparecia quem quisesse, mas já era uma coisa que eu não podia fazer. Realmente, eu falava pra eles: “Não, não dá pra mim fazer porque isso é um plágio, e plágio não é uma coisa certa”. Não é lícito que a gente plageie nada de alguém, porque o direito deve ser dado ao verdadeiro autor, e por isso eu não faria.

Mas aconteceu também de pegarem uma criação sua plagearem noutras gráficas, outros artistas?

Vi muitas, vi muitas feitas, fizeram muito isso porque eu não tinha aquele interesse de em toda xilogravura botar as minhas iniciais. Algumas eu botava e outras não. Aí eu vi, depois eu vi, várias vezes eu cheguei a ver gravuras minhas com autoria de outros.

Inclusive essas gravuras de rótulo é muito difícil ter o nome do autor.

Exato, porque é muito pequena. Às vezes a xilogravura é pequena e muitas vezes também fica até proibida a gente botar pra não interromper a propaganda da pessoa.

Zé, com que madeira você preferia cortar?

Imburana, aquela que uns chamam imburana de cambão, alguns chamam imburana de espinho, que é aquela imburanazinha maneirinha, uma madeira muito boa pra gente trabalhar, porque ela não racha de espécie alguma. Então, a madeira predileta é a imburana.

Na falta da imburana, que outras madeiras você usava?

Na falta, geralmente... Outra: pra xilogravura, ela é quase insubstituível, porque é muito dura as outras madeiras que aparecem. Então só uma pode dar condições pra gente fazer: é o pinho, porque o pinho é uma madeira muito fechadinha, ela não tem quase racha, não. Mas aquilo, geralmente, pra xilogravura não presta, porque quando vai lavar na gráfica, que passa a gasolina, ela apresenta os rachões. Então não é recomendável outro tipo de madeira.

Eu li uma vez que um determinado jornal antigo do Ceará usava muitos carimbos de casca de cajazeira.

Sim, casca de cajazeira, exatamente. Dá bom. A casca de cajazeira... Também é feita, uma porção de xilogravuras são feitas em plástico - até aquela caixa da bateria, por exemplo. Aquilo ali também, na falta da madeira, ela dá uma xilogravura muito boa. Não é tão recomendável quanto a imburana, mas se faz.

Ultimamente têm muito xilógrafos novos que tão utilizando, inclusive, a brumasa, essa madeira industrializada, tipo um com-

pensado. Você já experimentou fazer alguma coisa com essa madeira?

Não, aquela ainda não, nunca tive oportunidade de fazer nela, não. Eu já fiz muito em chumbo, até mesmo em chumbo eu já fiz xilogravura. Dá muito trabalho, mas a gente faz. Mas esse tipo de madeira, ainda não. Pra mim é novata.

Quais ferros você utilizava? De que tipo de material você gostava pra cortar madeira?

Rapaz, ali quando eu fiz, a ferramenta que eu sempre usei era só o serrote e uma faquinha - antigamente existia a faquinha César, tinha aquela faquinha César. Do contrário, eu pegava aquela serra que serra ferro, cortava ela e fazia a ferramentazinha, uma espécie de faca. Usava também o martelinho, porque às vezes tinha corte que era obrigado a dar com o martelinho. Usava gilete na parte mais fina do corte. Era essa a ferramenta, era muito simples.

E aspas de guarda-chuva, você chegou a usar?

Aspas de guarda-chuva eu usei muito! No corte redondo, por exemplo, porque tem uma certa parte do corte redondo que precisaria ter um buril especial, então eu tinha que fazer e fazia com aspas de guarda-chuva, fiz muito.

Quando você queria tirar prova, tirava geralmente no prelo do Manoel Caboclo ou tirava manualmente com colher? Como é que você fazia?

Não, aquilo ali eu tirava sempre, eu gostava de tirar na gráfica. O pai tinha gráfica, naquela época era mais fácil. Mas outras vezes, pra tirar a prova, eu pegava uma esponjinha, tinha uma especiezinha de tapete, e fazia com tinta de carimbo, porque ficava fácil, não precisava muita força pra sair bem a gravura. Aquilo ali eu experimentei pra tirar a prova muito com carimbo, tira com carimbo.

Existe alguma relação entre o corte e a vida da xilogravura? Quer dizer, a pessoa sabendo cortar bem, a xilogravura pode durar mais, não sabendo cortar direito, a xilogravura se acaba logo. Como é isso?

Existe, porque a xilogravura, pra ter mais durabilidade, ela tem

que ser feita com um corte mais profundo, e esse corte só pode ser feito quando a gente é bem prático, porque ela exige uma queda, um declive pra poder a parte que fica em alto-relevo ficar bem apoiada. Porque se ela ficar reta, digamos que ela fica bem nivelada, aí ela fica mais frágil, qualquer coisinha fica sujeito a quebrar. Ela tem que ter um corte, uma espécie de corte que fica bem deitado. Aí então ela dura mais, o corte sendo mais profundo, porque se fizer muito raso, no movimento da gráfica ela entope cedo.

Você, geralmente, já riscava na madeira ou riscava no papel e passava pra madeira?

Bom, tinha desenho que eu era obrigado a fazer no papel primeiro e depois passava pra madeira. Mas quando era uma criação, quando tratava-se de uma coisa imaginária, eu fazia logo direto na madeira, porque aí me dava menos trabalho. Então eu já fazia direto na madeira, lixava a madeira, polia direitinho e já fazia o desenho. Geralmente, a xilogravura, você faz ela direita mas corta à esquerda, que é pra depois, na gráfica, ela voltar a ser direita. Porque se você cortar direita, ela sai esquerda na impressão. É por isso que a gente, em primeiro lugar, tem que fazer no papel, vira o papel, depois faz o corte. É assim que é feito.

Você deve ter tido oportunidade de fazer muitos folhetos, porque o seu pai era editor. Então, quer dizer, pra você era sempre um desafio. Chegavam folhetos novos, você sempre ia fazendo. Cada capa dessa de folheto, você lia o texto antes?

Geralmente é necessário a gente ler, porque a gravura a gente cria conforme a história. A gente lê aquela história e dali a gente baseia o tipo de xilogravura, como a gente deve fazer.

Você tinha alguma coisa que pudesse falar sobre seu estilo? Por exemplo: você gostava de usar mais contraste, mais preto, tinha um tipo de fundo que você fazia, algum tipo de tratamento que você dava à figura, que a gente vendo de longe a gente diz: “Isso aqui é coisa do Zé Caboclo”?

Sempre, as minhas xilogravuras eu sempre gostava de fazer, a coisa que eu mais gostava de destacar era realmente a sombra. A sombra porque influi muito, fica o desenho mais bonito e mais fácil de ser reconhecido. Isso eu sempre gostava de fazer na xilo-

gravura, eu sempre fazia, procurava fazer uma espécie de campo escuro, às vezes outro bem alvo, pra mim ter um destaque, ficava fácil pra me conhecer.

Você acha que a xilogravura contribui pra vender mais o folheto ou o título dele já basta?

Contribui muito, ela tem muita influência na venda do folheto. A xilogravura, quanto mais ela é bem feita, mais ela chama atenção. Às vezes o folheto não é nem tão bom o conteúdo, mas devido à xilogravura ser bem feita, chama a atenção e geralmente vende muito, por causa de xilogravura vende sim. É muito importante isso.

Em 1958, por aí, quando você começou a trabalhar, o Manoel Caboclo ainda era sócio de João Ferreira de Lima?

Era, quando eu comecei, ele ainda era sócio do finado João Ferreira de Lima, nessa época que eu comecei. Porque, quando ele passou a ser sócio, eu já comecei a trabalhar com ele. Quer dizer, eu digo 1958, mas talvez eu tenha começado antes, porque a gráfica surgiu em 1952, então eu, nesse tempo, ainda era pequeno, muito pequenininho. Mas logo depois, com mais ou menos com uns 10 ou 12 anos, eu já comecei a fazer. Agora, não tinha era a importância que teve como em 1958.

Quer dizer, vamos trabalhar com essa data 1958, pode ter sido um pouco antes e tudo, como você tá falando. Em 1958, Manoel Caboclo ainda não fazia o almanaque dele.

Fazia, já. Já fazia, em 1958 ele já era desligado da sociedade com João Ferreira de Lima. A gráfica já pertencia só a ele mesmo e já era justamente nesse dito local que nós estamos, aqui na rua Todos os Santos.

Não, eu digo o “Almanaque Juízo do Ano” (fundado por Manoel Caboclo em 1939). Já saía?

Já, já saía. Ele já escrevia, em 1958 ele já escrevia o Almanaque.

É que a informação que eu tenho é que o Almanaque teria saído em 1960.

Não, mas eu acredito... Pode até ser um engano meu, não recordo

bem, mas talvez 1958 ou 1960. Eu não discordo com a data porque não lembro, não tenho bem fixado. Por isso eu pensei que em 1958 ele já fizesse, mas talvez em 1960 tá certo, eu admito. Porque aí já é uma coisa que não tá bem gravada na minha memória, a data da primeira edição.

Além das embalagens, das capas de folhetos, você também chegou a fazer xilo pra ilustrações de jornais daqui de Juazeiro?

Não, que eu lembre, não. Eles podem ter usado alguma coisa, mas eu não recordo bem, não, pra dizer que foi uma coisa direta que eu tenho na lembrança, não.

Podem ter usado, mas você não fez especialmente uma pra sair em jornal?

Não, não. Exatamente. Eu sei que eu tive uma série de clichês foi pra Universidade do Ceará. Uma época eu fiz um contrato de várias gravuras, onde teve uma que eles me pediram, falando sobre a Revolução de 1914 (movimento que depôs o então governador do Ceará, Franco Rabelo), aí eu fiz. Essa eu fiz uma série de xilogravura, dando início, como Juazeiro começou, fiz aquelas casinhas, a igrejinha etc. Depois fiz a Revolução, fiz o pessoal todo naquelas emboscadas, todo mundo armado, todo mundo brigando. Essa série eu fiz, essa foi feita exclusiva pra Universidade do Ceará em Fortaleza.

Essa série eu não conheço. Eu conheço uma outra que é a do Vira-mundo (série de xilos que faz referência a histórias em quadrinhos).

É, aquela do Vira-mundo também foi outra... Porque eu fiz, foram duas séries: foi essa do Vira-mundo e essa outra que talvez eles não tenham nem utilizado, a de 1914, talvez não tenha, não chegou a ser publicada, mas foi justamente a de Vira-mundo com essa daí. Foram feitas tudo numa época só. Forma uma série de 36 clichês, eu lembro até a quantidade, foram 36 xilogravuras. Foram 20 falando sobre a Revolução de 1914 e a outra sobre Vira-mundo, o restante.

Em relação a papel, Zé, qual o papel que você gostava de tirar suas cópias?

Não, o papel não tem muita influência, não. Geralmente o papel acetinado fica bonito pra cópia, mas nem tudo pode ser feito. Porque às vezes, digamos, sendo pra uma capa de folheto, pai gostava muito de ter as capas de folheto dele naquele papel bem fino, que é um papel bonitinho e tudo. Pai sempre foi caprichoso nessa parte da capa, mas nem todo mundo se interessa, aí tira em papel jornal, em papel manilha. Então, em qualquer papel ela pega bem. De qualquer maneira, xilogravura é uma coisa tão importante que não exige tipo de papel. Simplesmente a cor.

Você começou a trabalhar sem nenhum professor de xilogravura, começou, como você já falou, cortando, até chegar a ser um grande xilógrafo. Você tem algum outro grande xilógrafo que você admira, que você acha que deu uma grande contribuição aqui em Juazeiro?

Aqui em Juazeiro tem um que eu admiro muito, que eu sempre admirei: Arlindo Marques, que por sinal é meu primo. Eu admiro muito, porque ele faz uma coisa com muita perfeição. E além do mais, a xilogravura é uma coisa muito importante – porque você nunca encontra um xilógrafo pra ele ser profissional, ele é sempre um amador, ele faz com uma espécie de intenção de conservar a literatura de cordel. É isso, então geralmente o xilógrafo nunca é um profissional. Aí tem o Arlindo Marques, teve o Antônio Batista também que eu admirei.

Você chegou a trabalhar com seu Antônio. Ele sempre trabalhava pra seu Manoel.

Exato, quase que eu fui criado junto a Antônio Batista. Quando ele veio trabalhar mais meu pai, ainda era pequeno, e ele trabalhou muitos anos. Ele foi um companheiro de trabalho. A gente trabalhou tudo junto.

E ele – embora não tenha sido seu professor – teria tido alguma influência na sua iniciação na xilogravura, o seu Antônio?

Não, não. O meu interesse pela xilogravura é simplesmente porque pai é, toda vida ele teve gráfica, então ele era muito... Além de ele ser poeta, ele é muito amador da literatura de cordel, ele é um grande conservador nessa área. Então, por isso eu achei que deveria estar junto com ele e me interessei, mas eu não tive professor nessa parte, não.

Zé, além de cortar os tacos pras capas dos folhetos, os rótulos, você trabalhava também como compositor, como impressor? O que você fazia mais na gráfica?

Na pequena gráfica de meu pai, eu era tudo. Era chapista, era impressor, era distribuidor, cortava papel, dobrava o papel, colecionava. Fazia serviço geral da gráfica – que a gráfica era uma gráfica pequena e não era uma gráfica tão moderna, porque sempre foi... Era uma graficazinha humilde, naquela coisinha da gente mesmo. Então, tudo aquilo eu fazia.

Você chegou a trabalhar na gráfica ao mesmo tempo que o Arlindo ou o Arlindo entrou depois que você foi embora pra Petrolina?

Não, o Arlindo chegou mesmo a trabalhar na gráfica depois que eu saí. Depois que eu fui pra Petrolina foi que ele começou a trabalhar, porque o Arlindo era muito novinho naquela época. Ele foi criado com a gente, mas quando ele veio mesmo se interessar pela gráfica, foi quando ele já tava um rapazinho, foi quando eu já estava saindo.

E essa arte de relojoaria, você aprendeu com quem?

Também a relojoaria foi uma coisa minha, foi interesse meu, não tive professor. Sou formado em relojoaria, porque já fiz o curso. Depois de três anos de profissão, eu fiz o curso. Mas o curso, eu me interessei pelo seguinte: porque eu acho que não adianta ninguém ter só prática, e sim também deve ter a teoria. Eu achava muita dificuldade, quando eu consertava relógio eu tinha muita dificuldade pra comprar o material, porque aí eu não sabia o nome da peça e ficava naquela... Era obrigado a levar a pecinha pra o fornecedor ver etc. Então eu resolvi fazer o curso porque o curso dá prática e teoria. Eu passei a conhecer os nomes das peças, pra isso eu fiz o curso. Por sinal, o meu diploma eu recebi no dia 31 de agosto de 1960 e trabalho até hoje na profissão de relojoeiro.

E por que você se desinteressou por xilogravura?

A xilogravura não foi uma coisa que eu tivesse me desinteressado. Foi mais desinteresse por parte das outras pessoas, por exemplo, de quem encomenda. Porque não aparece, dificilmente hoje uma

pessoa se interessa por xilogravura, é difícil. Que é uma pena a literatura de cordel estar sofrendo esse tipo de coisa. Hoje quase ninguém quer mais ler um romance, não. Hoje veio a televisão, veio o cinema etc. E o povo foi se desinteressando. Então, por falta de procura a gente ficou até quase parado. Porque não adianta você fazer, porque dá muito trabalho, você fazer, estocar e depois não ter a quem vender. Por isso foi que ela caiu, a decadência foi essa, mas se fosse uma coisa procurada, sempre procurada, eu até agora faria pra qualquer pessoa. Qualquer pessoa que quiser eu faço ainda hoje, se for possível.

Agora, alguns outros xilógrafos, eles têm feito xilogravura maiores, com temas livres como esse que você fez do “Vira-mundo”, da “Revolução”, sem ser exatamente pra capa de cordel. Você não pensou em fazer outros trabalhos assim, sem ser só capa de cordel?

Pensei, sempre eu pensei em fazer. É onde eu lhe digo: você sabe que pra tudo a gente tem que ter o incentivo, que a xilogravura a gente trabalha mais nela por amor do que remuneração. Aquilo também serve muito pra gente, porque, digamos, você me faz uma encomenda, às vezes eu não vou nem ganhar essas coisas todas, mas devido à publicidade é bom pra gente e é bom pra literatura – mais pra literatura de cordel do que pra gente, que é uma coisa que eu não queria... Acho que como todo mundo, todo poeta, todo xilógrafo, todas as pessoas que trabalham em gráfica, jornalista, repórter, esse pessoal todo não queria que a literatura de cordel caísse. Então, como eles, também eu sou. Por isso eu tinha vontade de até hoje trabalhar, mas aí faltou interesse por parte das outras pessoas, e por esse motivo a gente fica parado na área.

Você mora em São Raimundo Nonato, atualmente.

É, estou morando em São Raimundo Nonato, no Piauí. Quando eu saí daqui, eu saí em 1970, fui pra Petrolina, lá trabalhei durante doze anos, depois fui pra Remanso (na Bahia), agora moro em São Raimundo Nonato, no Piauí.

Lá tem alguma atividade de cordel, não?

Não. Tem assim, bancas. Só bancas. Pessoas que vendem etc. Mas alguém que trabalhe mesmo, não, tem não.

Zé Caboclo, você tentou escrever alguma coisa, algum folheto, algum poema? Já escreveu?

Folheto mesmo eu nunca escrevi, não, mas eu também sou... Eu também faço parte da poesia, eu também sou um poeta, embora fraquinho, porque geralmente o poeta é aquele que tá pronto a qualquer momento. Eu escrevo alguma coisa, eu tenho uns poemas feitos por mim, de minha autoria, tenho um bocado de poesiazinhas, de versinhos que eu escrevo. Também sou poeta, que filho de poeta tem que ser.

AS AVENTURAS
DE
Vira-Mundo
GRAVADO POR!
JOSÉ CABOCLO DA SILVA
JUAZEIRO DO NORTE
1962.













Arlindo



Arlindo Marques me era familiar pelas assinaturas Dinda e AMS com as quais deixava marcas nas matrizes que cortou para o tio, o editor, poeta e astrólogo Manoel Caboclo.

Ele não morava mais em Juazeiro do Norte quando intensifiquei minhas visitas para as pesquisas, em meados dos anos 1980.

Manoel Caboclo foi dos maiores narradores que conheci em toda minha vida, mas só tinha tempo e fôlego para falar de si. Arlindo era um coadjuvante de pouco peso.

Um dia, ele me deu o endereço do sobrinho, em Fortaleza, e fui visitá-lo. Morava num condomínio no bairro Monte Castelo. Telefonei, marquei hora e fui muito bem recebido.

Arlindo trabalhava no Banco do Estado do Ceará desde meados dos anos 1970. Via as atividades que desenvolvera anteriormente com um certo distanciamento. Era como se não reservasse muita emoção para o corte das matrizes ou para as atividades da tipografia da rua Todos os Santos. Sua entrevista ajuda a compreender questões de iniciação, relações de trabalho nas empresas familiares e a criação no contexto da edição popular.

Entrevista com Arlindo Marques da Silva, no dia 11 de novembro de 1990, realizada no apartamento dele, num condomínio do bairro de Monte Castelo, em Fortaleza -CE.

Arlindo, onde e quando você nasceu?
Juazeiro do Norte, 10 de agosto de 1953.

Como foi que você se iniciou em serviços gráficos?

Eu, antes de gráfico, eu trabalhava como ajudante de sapateiro com meu irmão. Depois passei a morar com o meu tio, Manoel Caboclo, e daí eu comecei a trabalhar em gráfica. Trabalhava durante um certo período, porque também estudava e consegui viver, trabalhar em gráfica durante quase 17, 18 anos.

Você lembra quando você teria começado a trabalhar na gráfica do seu Manoel Caboclo?

Eu ainda era muito jovem, eu era muito pequeno ainda. Eu tinha apenas doze anos, onze anos quando eu me iniciei, quando eu comecei a trabalhar. Mas esse meu trabalho era mais de distribuição de tipos. Eu comecei também a estudar um pouco tarde, a situação financeira não era lá essas coisas e a época era muito mais difícil pra se colocar uma criança no colégio, dada a dificuldade dos pais, enfrentava a própria falta de cultura dos pais. E essa coisa me fez estudar um pouco mais tarde. Tanto é que, quando eu comecei a trabalhar, eu não sabia ler, eu conhecia apenas o ABC. Conhecia as letras e ia distribuindo, pegando, vendo a letra e distribuindo. Não era lendo. Daí veio meu interesse pra começar a estudar, e foi dessa forma que eu comecei a estudar, um pouco tarde já. Mas foi por conta própria. Não fui incentivado nem pelos meus pais. Tive que fazer isso por conta própria, ganhando aquele dinheirinho e estudando à noite. Foi dessa forma que eu comecei, aos onze, doze anos. Foi quando eu me iniciei.

E como foi essa passagem de você trabalhar ajudando a colocar os tipos nas caixas, os tipos de composição, como foi que daí você passou a fazer as primeiras xilogravuras?

Esse trabalho de xilogravura era feito por José Caboclo, meu primo, era filho de Manoel Caboclo. Ele era quem fazia os trabalhos de xilogravura. Eu sempre estava lá presente quando ele fazia, eu

via os trabalhos que ele fazia e dava algumas opiniões, ele achava até muito boas e tal. Eu até dizia como é que ele poderia fazer mais rapidamente, dava algumas sugestões. Daí ele, um certo dia, ele disse: “Rapaz, já que você dá tanta sugestão, já que você dá tanta opinião, porque você não tenta fazer um?” Eu disse: “Não, isso aí eu faço com facilidade”. E ele, como um desafio, ele simplesmente disse: “Pois vamos tentar fazer, faça um”. E eu fiz uma xilogravura, uma coisa qualquer que veio na minha cabeça. De repente eu peguei a madeira, trabalhei a madeira antes – porque a gente tinha que aplainar aquele negócio todo – a imburana, que é uma madeira mais fácil, de corte mais fácil e não deixa filetes. Aí então peguei a madeira, trabalhei a madeira, coloquei um desenho qualquer em cima e fiz a minha primeira xilogravura. Não lembro exatamente o que foi, porque foi uma coisa assim, um desafio, uma coisa rápida. Ele até disse, brincando: “Não tá muito boa, mas pra começo já é alguma coisa”. E foi assim, nesse desafio, ele achava que eu não podia e eu acabei fazendo uma xilogravura. Daí, quando ele saiu – porque ele teve que se ausentar de Juazeiro e, dadas as necessidades da continuidade daquele trabalho, eu fui convidado por Manoel Caboclo pra permanecer fazendo alguma coisa. Eu resisti algum tempo, é bem verdade. Resisti, acho que não devia, não queria, porque eu estudava. Trabalhava durante o dia na gráfica e à noite ia pro colégio, voltava muito tarde e tal. E resisti algum tempo, mas depois acabei aceitando dadas essas condições adversas nas finanças, que eu já havia te comentado antes. E foi assim, dessa forma, que eu me iniciei, comecei a fazer xilogravura.

A madeira você lembra que foi imburana. Você lembra se cortava com canivete, com faca? Com que você cortava?

O pessoal que eu conheço de xilogravura, eles usavam uns estojos que vendiam no comércio, mas eu nunca gostei do estojo porque o material usado nesses estojos se desgastava com muita rapidez, o corte não era tão bom. Eu preferia comprar algumas faquinhas pequenas que existia na época no mercado, e ainda até hoje existe no mercado de Juazeiro. Eu pegava, comprava faquinhas pequenas e colocava um corte vertical pra que ela ficasse com a ponta muito fina, e eu mesmo fazia esse trabalho de afiação dessas faquinhas porque eu utilizava várias, uma de corte mais grosso, outra de corte mais fino, certo? Eu mesmo fazia a afiação, a preparação desse ma-

terial. Quando precisava fazer alguma estocagem mais profunda, eu também procurava um... Eu chamava, na época, punção, um tipo de punção que pudesse tirar mais profundamente, pra quando eu quisesse um fundo branco eu tivesse mais facilidade. Porque existia um material que ele era meio, tipo uma telha, que ele saía tirando os filetes da madeira, mas se desgastava, como eu disse anteriormente. Então eu mesmo fazia esse material de trabalho. Esses instrumentos de trabalho eram realmente feitos por mim.

Você lembra se você riscava no papel e passava pra madeira ou você já riscava direto na madeira, já cortava direto? Como é que você geralmente trabalhava?

Esse trabalho, dada a impressão, a matriz ter que ficar ao contrário, eu, geralmente, fazia o desenho num papel, num papel fino transparente. Depois da madeira preparada, cortada no tamanho que eu necessitava e, ela aplainada, eu colocava de forma que ela não ficasse mais alta e outra parte mais baixa. Eu lixava essa madeira, uma das faces da madeira eu lixava de forma a deixá-la plana, primeiro com uma lixa mais grossa. À medida que eu ia conseguindo uma face lisa, eu ia colocando a lixa mais fina possível até chegar a uma face muito lisa, bem lisa. Daí eu pegava esse papel que já tinha o desenho, colocava em cima dessa madeira com um carbono, riscava em cima do desenho, uma coisa muito trabalhosa. Eu riscava em cima do desenho que ela dava à direita, ficava o direito. Aliás, eu riscava o desenho do lado contrário pra que ele ficasse mostrando a face esquerda do desenho. Então, eu desenhava aquela madeira e posteriormente ia cortar. Era dessa forma que eu fazia.

Quer dizer, além desse estímulo, dessa convivência que você teve com Zé Caboclo na gráfica, ele teria, no começo, lhe dado algumas dicas de posição de corte, de coisas desse tipo?

Não, tanto ele não me deu como eu não guardei. Se nós pudéssemos comparar o corte do Zé Caboclo com o meu, nós temos muita diferença de corte. Inclusive isso já foi motivo de alguns estudiosos do assunto declararem que havia uns cortes diferentes. Realmente eu não herdei esses cortes porque, se ele tivesse me passado alguma coisa, eu teria herdado qualquer coisa que lembrasse o Zé Caboclo. Realmente não. Eu o vi fazendo trabalhos, eu tive esse incentivo

advindo daquele trabalho que ele fazia. Como eu disse, foi aquele desafio que me fez iniciar naquele trabalho, e foi a ausência dele que também, de certa forma, me fez chegar até esse trabalho. Mas ele não deu, assim, as dicas. Ele mostrou qual era o processo, mas eu fiz o meu próprio processo. Eu fiz aquilo que achava que era mais prático, mais rápido, mais fácil o manuseio do material. Ele realmente teve essa parte de ajuda, foi mostrando o seu trabalho, trabalhando ali presente, eu vendo como ele fazia.

E sobre as xilogravuras de rótulo, xilogravuras publicitárias, como é que o pessoal encomendava? Chegava lá na gráfica, como é que isso era feito?

Ele geralmente chegava dizendo que tinha um produto pra vender, e esse produto, ele me dizia o que era exatamente, e dizia sempre que queria um rótulo bonito, uma coisa que chamasse atenção, uma coisa que vendesse, ajudasse a vender mais facilmente o seu produto. Eu começava a mostrar alguns produtos antes feitos e dava algumas sugestões. Dizia, por exemplo, se ele tava vendendo um cigarro, um certo tipo, uma marca, ele já trazia essa marca, esse nome, mas muitas vezes a gente influía também até no próprio nome do produto, certo? Na época, inocentemente, ninguém nem lembrava de marca e tal, mas a gente: “Olha, isso aqui ficaria melhor com esse nome; esse desenho se adaptaria melhor com esse tipo de desenho, com esse tipo de folhagem, com esse tipo de cor”. Dessa forma era que eles chegavam: “Não, então tudo bem, vamos fazer um produto assim”. Nós chegávamos a uma conclusão, um desenho ali rápido, uma coisa rápida ali, mostrava ao cliente o que era mais, que sairia mais fácil e melhor, tornaria a venda mais rápida. Então era dessa forma que nós acabávamos chegando a um acordo do trabalho, da xilogravura que ele iria colocar no seu produto.

Essas matrizes de madeira que você cortava, elas geralmente ficavam lá na tipografia com vocês ou ela ficava com o cliente?

Não, a matriz nós geralmente não vendíamos. Mas quando o cliente exigia que ficasse com ele, então nós tornaria essa coisa mais difícil pra que ele levasse a matriz. Porque era um trabalho nosso, então, de repente ele iria levar a matriz. Nós não tínhamos como mostrar posteriormente aquele trabalho. Então nós dificul-

távamos através do preço. Encarecíamos o trabalho. O trabalho com a matriz se tornaria, digamos, 100% mais caro, exatamente pra dificultar, pra que ele não levasse. Não era o dinheiro em si, era a questão da matriz ficar ali com a gente. Geralmente vendíamos o trabalho, a matriz não.

Você considera que o fato de Juazeiro não ter uma clicheria, quem trabalhasse com clichês de metal, você acha que isso ajudava que as pessoas recorressem mais a vocês, que faziam de madeira?

Ah, isso não tenha dúvida, porque a xilogravura é um trabalho artesanal, um trabalho feito manualmente. Tem sua importância pra literatura de cordel, mas ainda hoje, quando se utiliza a literatura de cordel, se procura colocar uma xilogravura, dado a tradicionalidade disso tudo, né? Agora, a dificuldade maior que nós sabíamos é que pra que se fizesse um trabalho em clichê, de zinco, por exemplo, teria que se deslocar de Juazeiro a Fortaleza, o que ficava muito mais difícil. Sairia muito cara também. E no Crato existia... Posteriormente, muito tarde, muito tempo depois é que surgiu no Crato uma gráfica que fazia, fabricava esse tipo de clichê. Então, ficava mais fácil esse trabalho. Se tornou muito mais presente esse trabalho em madeira, em xilogravura.

Porque em relação, por exemplo, a folheto, o processo devia ser mais discutido, que seu Manoel fazia os folhetos ou publicava os folhetos de outras pessoas e você tinha o próprio texto pra se basear, podia conversar com ele, trocar opiniões. Mas em relação a xilogravura publicitária, as soluções eram vocês que tinham de encontrar.

É, exatamente. É como eu falei: muitas vezes a gente até mudava de certa forma o nome de um produto, de uma coisa. Porque nós tínhamos que trabalhar em cima de um produto futuro. Nós não tínhamos em mãos tudo o que o produto seria... Nós não já tínhamos o produto feito, nós tínhamos que criar em cima desse produto, em cima de um nome. Então, como você mesmo falou na pergunta, o folheto nós tínhamos todo o histórico, nós tínhamos como nos basear pra fazer aquela xilogravura. Só que a xilogravura publicitária era diferente. Nós fazíamos esse trabalho numa conversa com o próprio cliente, nós tentávamos mostrar alguma coisa. Não era a primeira idéia que ficava, geralmente nós conver-

sávamos durante muito tempo pra chegar a uma conclusão.

E o que teria levado você a abandonar assim a xilogravura, as artes gráficas?

Não, não foi bem... Esse abandono... É que eu fiz alguns concursos pra bancos, como o Banco do Brasil, Banco do Nordeste e BEC (Banco do Estado do Ceará), também pro INPS, e acabei passando nesses concursos. Então fiquei trabalhando até que alguns pudessem me chamar e acabei sendo chamado pelo BEC, depois eu fui chamado pelo INPS. Banco do Nordeste, esse nunca me chamou, apesar de ter passado. Mas foi exatamente isso, esse afastamento, porque eu tive que me deslocar da cidade de Juazeiro. Quando assumi, foi em São Gonçalo do Amarante, aqui pertinho de Fortaleza. Então ficava realmente difícil esse trabalho, a continuidade desse trabalho. Tínhamos contato com meu tio Manoel Caboclo, nós tínhamos algum contato e tal, mas realmente esse trabalho ficou dificultado tendo em vista essa distância e o meu trabalho também, por ter uma carga horária já preenchida. Além do mais, eu tinha também um casamento, veio um casamento, era casado em Juazeiro já há três anos, tinha os filhos e eu tinha que dar assistência e tal, então se tornou, realmente, mais difícil, me tornou mais distante até da literatura de cordel, da xilogravura, desses trabalhos. Aí realmente eu abandonei por completo.

Quando foi que você começou a trabalhar no Banco do Estado?

Em 1979. Foi exatamente quando... O meu último trabalho em xilogravura foi em 1979. Em 1978, 1978. Porque já em 1979, em janeiro de 1979 eu assumi o Banco do Estado e daí pra cá nenhuma outra xilogravura eu fiz mais. Tive até um contato de um, eu não lembro bem o nome do rapaz que esteve aqui, de Fortaleza, me procurando pra que eu fizesse uma xilogravura pra ele, pra um livro de cordel. Eu acabei recusando, dado não ter tempo suficiente. Na época não tinha realmente tempo, tinha outros problemas a resolver e não foi possível fazer.

Mas você faria, tem vontade de fazer às vezes?

É... Algumas vezes, ainda vem na lembrança, vem a saudade, me bate, e eu tenho aquele impulso de fazer alguma coisa. Mas realmente, de 1979 pra cá eu não fiz mais nenhuma xilogravura. Nada.

Eu fiz apenas um pequeno trabalho, que até depois os meus meninos brincando por aí acabaram jogando fora. Um trabalhinho pequeno, um pequeno emblemazinho e tal, e eu acabei fazendo esse trabalho já aqui em Fortaleza, mas aí meus meninos acabaram jogando fora. Eu não lembro, assim, se tinha muita consistência, o que era realmente. Era um emblemazinho.

Quer dizer que na época que você fazia era uma coisa interessante pra complementar os seus rendimentos, pra lhe ajudar a estudar. Foi uma coisa boa pra você?

Ah, foi, não tenha dúvidas. Foi uma coisa que me ajudava sobremodo, porque eu tinha aquele salário, achava... Porque o salário nem sempre é compatível, por mais que se ganhe, nem sempre é compatível, e eu procurava compensar ou complementar isso com esse meu trabalho. Eu não tinha realmente outros interesses senão complementar a renda familiar, e não tinha ambições. Inclusive meu nome, numa certa feita, estiveram lá uma reportagem com Ariano Suassuna, com outros que eu não lembro, e acabaram levando alguns trabalhos meus e mais tarde mandaram alguns exemplares desses trabalhos publicados. Inclusive com trabalhos meus no Museu da Arte e do (Som) no Rio de Janeiro... Mas eu não tinha nenhuma ambição, realmente não tinha a noção e não tenho senão a noção de que aquilo era uma arte, aquilo era um trabalho a mais. Pra mim, era um complemento de renda, era um complemento salarial.

E por que você não assinava as xilogravuras de publicidade?

As xilogravuras de publicidade eram exatamente... Eu poderia até assinar essas xilogravuras, mas às vezes até o próprio cliente: “Não, não vamos colocar assinatura que fica feio, não vamos colocar uma coisa aqui que pode fugir a marca do que nós estamos vendendo e tal”. E eu acabava concordando. Se bem que eu poderia impor essa minha assinatura, mas nunca fiz questão. É tanto, como eu falei no início, eu realmente não tinha grandes interesses que meu nome aparecesse, que meu nome fosse divulgado e tal. Então, como eu não tinha esses grandes interesses, eu acabava por deixar de assinar esses trabalhos.

Aconteceu alguma vez de a pessoa já trazer, digamos assim, um rótulo e querer que você fizesse uma imitação daquele rótulo? Ou então de pegarem um rótulo seu e você ver depois aquele seu rótulo feito por outra pessoa, imitando?

Num trabalho de xilogravura ou qualquer outra coisa eu me recusava definitivamente a imitar. Eu me recusava definitivamente, porque a outra pessoa que fez, ela poderia fazer. Então era interessante eu fazer com o meu corte e tal. De repente, eu poderia ser identificado pelo corte até, traído até pelo corte. Realmente não me era interessante fazer aquele tipo de trabalho. Por mais insistência, eu não fazia aquele tipo de trabalho, porque seria mais fácil àquela pessoa que estava me pedindo aquilo ir até o dono daquele trabalho e pedir pra que ele repetisse. Então, pra mim, não tinha sentido.

E trabalhos seus, você chegou a ver alguns deles imitados por uma outra pessoa?

Eu posso te dizer que não. Eu não lembro que tenha tido algum trabalho meu sendo imitado, porque a xilogravura não se imita, ela... Um desenho, você pode aproximar-se, mas os cortes, cada um faz à sua maneira. Fica muito fácil você identificar um talhador de outro. Pra quem conhece daquele trabalho, fica fácil de você identificar, porque uns cortam mais, com mais sensibilidade, mais fino, outro tem um talho mais abrangente e tal. Então, realmente eu não lembro de ter tido esse meu trabalho imitado por outra pessoa. Nem cheguei a identificar. E se tive foi muito distante que eu não tomei conhecimento, não lembro realmente.

Tem algum trabalho do qual você se lembre com um carinho especial, que você considere que tenha sido seu melhor trabalho nesse campo publicitário?

Tem, tem exatamente uma xilogravura do fumo Iracema que foi um trabalho realmente que eu gostei de fazer, que me deu muito trabalho pelos pequenos detalhes que eram exigidos que fossem feitos na madeira. Então, realmente, esse foi um dos trabalhos que eu mais gostei, pelas dificuldades que me foram apresentadas. Era um trabalho feito em três clichês, não era num só, realmente me deu muito prazer em fazer esse trabalho.





Ezígio



Não conheço Roberto Ezígio, que vive em Ceilândia, no Distrito Federal, desde 1977. Mandeí cartas para ele datadas de 28 de julho e 3 de setembro de 1991. O endereço me foi dado por alguém de Juazeiro do Norte - tanto tempo depois, não lembro mais quem foi.

A 8 de outubro daquele mesmo ano, ele me respondeu. Começava pedindo desculpas, temia ser cabotino e dava respostas a uma série de perguntas. Essa carta foi guardada por mim com muito cuidado. Ezígio entrava no que chamo de “geração intermediária”, entre a força dos pioneiros (Noza, Walderêdo, Caboclo, Lino) e a explosão criativa dos novos (Zé Lourenço, Francorli, Nilo, João Pedro, dentre outros).

Essa “geração intermediária” (Abraão, Stênio, Arlindo) ganhava um oportuno e importante reforço. Resolvi incluir as respostas de Ezígio nestas “Memórias”. Elas mostram a relação entre trabalho e arte e dão valiosas pistas sobre a atividade editorial de extração popular. Ezígio nos ajuda a desvendar, com seu depoimento e com as artes da memória, uma parte que não poderia ficar eclipsada dessa história (ainda) pouco contada.

Entrevista com Roberto Ezígio, editada a partir de cartas trocadas em 28 de julho, 3 de setembro e 8 de outubro de 1991, em Fortaleza-CE e Brasília-DF.

O senhor também é do Juazeiro?

Nasci em Barbalha, em 7 de abril de 1940.

De onde veio sua iniciação?

O meu pai, Antônio Corrêa Neto, me ensinou a fazer trabalhos manuais, como uns jipes de madeira e flandres. Fazíamos rédeas para cavalos e cabrestos para touros e vacas de solas (correias) com os nomes recortados na sola preta aparecendo por baixo a vaqueta branca. Esses cabrestos eram para as exposições agropecuárias do Crato.

E profissionalmente?

Daí eu acho que veio a habilidade de cortar letras. Eu passei a cortar filmes para serigrafia, e, em 1962, quando já morava em Juazeiro, casado, com 22 anos, o dono da Gráfica Mascote, Antônio Fernandes Coimbra (1920-1984) – que tinha o apelido de Mascote – precisou de umas letras garrafais para fazer um jornal local, e faltavam várias letras nas caixas de tipos do alfabeto que eles tinham.

Foi quando o senhor entrou pra valer?

Um amigo meu de infância era tipógrafo da Gráfica Mascote, conhecia minhas habilidades com madeira e com a faca, achou que eu era capaz de fazê-las e falou para o “seu” Mascote. Ele me levou uma das letras e perguntou se eu era capaz de desenvolver o resto do alfabeto. Eu disse que ia tentar. No dia seguinte, eu levei para ele uma letra pronta em madeira e os desenhos das outras letras. Ele disse que tava ótimo, que melhor que aquele só os legítimos.

Bom pra começar...

Dias depois apareceu um amigo bancário, o Geová Sobreira, que tinha fundado uma gráfica, a Sobreira, e queria que eu fizesse umas xilogravuras para ilustrar um livreto que ia publicar.

Foi importante o boca a boca...

Daí pra frente, fiquei tão conhecido que até outros xilógrafos e artesãos me recomendavam para outras pessoas, como Mestre Noza, de saudosa memória, e os próprios donos de gráficas.

A perícia o levou a fazer retratos falados?

Uma vez fui chamado pelo coronel Chico Bento, então Delegado de Polícia de Juazeiro, para fazer um retrato falado, porque ele achava que as xilogravuras que saíam nos jornais eram desenhos.

Como conheceu José Bernardo?

O Jackson (Barbosa) me chamou muitas vezes para fazer capas dos livrinhos de cordéis do sogro dele, “seu” Zé Bernardo, que era poeta, autor de muitos livros de cordéis e dono da Tipografia São Francisco.

E o que o senhor cortou na época?

Fiz também capas de livretos de cordéis e almanaques e horóscopos para “seu” Manoel Caboclo, que morava na rua Todos os Santos, lá perto de minha casa. Fiz algumas letras para a Gráfica da Diocese do Crato e para a Rádio Educadora, cujo diretor era o Monsenhor Feitosa.

E como era o mercado?

Em Juazeiro apareceram muitos donos de sapatarias que queriam rótulos para as caixas de sapatos (Sapataria Saga, do vereador Antônio da Saga) e de várias outras que não me lembro mais nomes. Vinha gente de Missão Velha, Milagres, Barbalha e Iguatu.

E ainda no campo do rótulo xilográfico?

Fiz carimbos para cigarros (Cigarros Bico Fechado), balas, bombons.

Alguém contribuiu para sua iniciação ou aperfeiçoamento?

Eu não aprendi a fazer xilogravuras com ninguém, comecei a partir da abertura das letras e fui levando devido à necessidade, pela procura das gráficas de se fazer gravuras para os jornais, porque era muito difícil se fazer clichê. A zincogravura, como era chamado na época, só se fazia em Recife e muito precariamente em Fortaleza – saía caro e demorava muito –, daí a necessidade

de se fazer qualquer coisa que não fossem letras para sair nos jornais. Assim, fui pesquisando em livros como “As Origens”, livro português que tinha ótimas gravuras. Só que lá já eram ótimas zincografuras, feitas na Europa, aí eu passei a copiá-las como eram feitas.

O convívio com outros gravadores possibilitava uma troca de experiências?

Tornei-me um autodidata da xilogravura, com minhas próprias técnicas, usando, para cortar, giletes, faquinhas e ferramentas feitas de serras de aço. Não usava goivas. Um dia, minha mulher foi ao Recife e comprou um estojo de goivas japonesas, de uns 15 cm, mais ou menos, mas nunca me adaptei a elas.

E a madeira?

Certa vez um indivíduo me vendeu imburana de espinho e foi uma calamidade. Meus dedos ficaram todos inchados e cheios de espinhos.

Todos falam bem da imburana de cheiro...

A imburana de cheiro é a melhor madeira para xilogravura porque é resistente, quase não tem porosidade, depois de aparelhada, e resiste aos mais finos fios da xilogravura sem quebrá-los.

E outras experiências?

Eu fiz gravuras em “baquelite”, material das caixas de baterias de carro, mas era preciso esquentá-las antes de cortar. Também trabalhei com cedro e até com acrílico.

Sempre por encomenda?

Tudo que fiz era por encomenda, e por isso mesmo nunca fiquei com os originais, que iam para as gráficas e de lá não sei para onde iam.

E sua relação com os outros gravadores?

Conheci Walderêdo, Stênio, Lino, José Caboclo e mais Francisco das Chagas Ribeiro, o Chagas.

O jornal “Tribuna do Cariri” publicou, em 1970, reprodução de

xilos suas e do Chagas como estímulo aos novos gravadores.

Chagas morou comigo e aprendeu algumas coisas – também a fazer carimbos por modelagem, como ainda hoje são feitos. O Chagas mora até hoje em Juazeiro e é dono da fábrica de carimbos Cariri. (Chagas se recusou a dar entrevista para esta pesquisa)

O que o levou a se expressar por meio da xilogravura?

Foi a procura de fazer clichê mais fácil e mais rápido do que se ir a Fortaleza ou ao Recife.

Trabalhou em gráficas (com carteira assinada) ou prestava serviços a elas?

Trabalhei em gráficas, mas só quando cheguei aqui em Brasília, em 1977, na Gravomatic, que era uma clicheteria, com intuito de aprender mais sobre tal coisa. Fiz curso no Senai, de diagramação, curso de desenho, e trabalhei em jornais.

Algum curso de gravura?

Não existia na época, não que eu saiba, se não teria feito. O que sei é que na época não existia. Só depois, muito depois, quando o meu segundo filho já estava com dez anos, morando ainda aí em Juazeiro, apareceu um serviço social do Governo que levava o nome de Programa Intensivo de Preparação de Mão de Obra (Pipmo). A Empresa Cearense de Turismo S/A (Emcetur) era a promotora do evento e davam cursos para despertar o artesão para a gravura popular, ressaltando o valor da literatura de cordel. As disciplinas eram Habilidades Técnicas: Pesquisas e criatividade; Conhecimento da madeira; Tipos; Técnicas para corte; Lixamento; Impressão; Desenhos livres-painéis. Era um curso de talha e xilogravura ministrado em 384 horas.

O senhor se lembra do fato com muitos detalhes...

Por que eu sei tudo isso? Porque fui convidado, no início da implantação, para ser um dos professores. Recebi o programa para ministrar as aulas e dias antes, sem ser avisado, fui oficialmente substituído por outro instrutor, o Stênio Diniz. Não cheguei nem a começar. Eu havia passado no teste, mas, a pedido do Vice-Governador do Estado, Humberto Bezerra (1971-1975), fui substituído.

Estímulos?

O estímulo maior era o dinheiro e a procura, que era muita. Desculpe por eu ter-me alongado. É que falar do passado me faz esquecer que idade tenho agora. Falar do que fazia naquela época é muito gostoso.

Quando o senhor parou de fazer xilogravuras?

Eu parei de fazer xilogravura desde 1974, quando saí de Juazeiro, indo para Recife. Fiquei algum tempo por lá, trabalhei na Mesbla (rede de magazines), no setor de serigrafia. Em Pernambuco, fui a Arco Verde (município), onde vendia telas para televisão. Ali, em conversa no hotel onde estava hospedado, com o próprio dono do hotel – que também era dono de uma fábrica de doces de nome Palmeron –, soube que ele estava com dificuldade de fazer rótulos para as latas de doces de sua fabricação.

Ele deu o mote...

Aí eu disse: “Por que você não faz em xilogravura? Você mesmo pode manualmente fazer as tiragens dos rótulos”. Ele falou: “Mas é isso mesmo que eu quero, pois são poucos rótulos e as gráficas cobram uma fortuna para fazer o clichê e a impressão. Só que eu não sei o que é xilogravura e não sei se dá certo”

E qual foi sua reação?

Eu falei para ele: “Olhe, me arranja um pedaço de imburana, lixa, carbono e uma faca de mesa velha que eu possa quebrar que eu lhe faço este clichê para você”. No outro dia, ele me arranjou tudo que eu tinha pedido. Comecei a fazer o trabalho no meu quarto, à tarde mostrei a ele como era. Ele ficou encantado com a idéia. No dia seguinte, o irmão dele, que também tinha uma fábrica de doce, me pediu para fazer um rótulo para ele, o nome do doce era Arcoverde. Também me pediu o rótulo de uma sapataria que tinha o nome de Elite.

E em Brasília não foi possível atualizar a tradição?

Aqui em Brasília eu não fiz nada. Ainda que quisesse, era muito difícil, porque não existe quase madeira, é só “madeirite” (compensado industrial, feito de lâminas de madeira), e poucas madeiras de lei, como pinho e mogno. Além do mais, não se procura

quem faça xilogravura, nem artística, nem de encomenda para alguma coisa, como título de jornal etc.

A que o senhor atribui esta crise?

Talvez porque as gráficas hoje em dia são equipadas com máquinas moderníssimas offset e computadorizadas.

Quer dizer que não existe mais espaço para a velha xilogravura?

Fiz uma xilogravura quando trabalhava na Cobal, em compensado, e em três cores, mas o compensado se estraga rápido e acabou se estragando.



Tribuna do Cariri, 26/07/1970.



Abraão



Abraão Batista tinha sido entrevistado por mim em 1986, como cordelista. Era requisitado na condição de gravador. Aliás, fica difícil separar uma atividade da outra, no contexto da edição popular.

Ele começara a escrever folhetos, no início dos anos 1970, como atividade política. Era integrante do então MDB e não tinha espaço nos jornais da cidade, na época ainda mais oligárquica.

Um dia, começou a cortar xilogravuras para ganhar agilidade no lançamento de seus folhetos. Tomou gosto e não deixou mais. As duas atividades correram paralelas.

Abraão desenvolveu carreira “solo” de gravador e é considerado referência na escrita em madeira. Formou-se em Bioquímica, foi professor (hoje está aposentado) e Secretário de Cultura de Juazeiro do Norte.

É um artista com muitas informações do que faz. Vai fundo no que se pergunta. Tem respostas sobre repertório, técnicas e mercado. É bom ouvi-lo discorrer sobre o que faz ou o que pretende fazer. Chão é o que não lhe falta.

Entrevista com Abraão Bezerra Batista, no dia 1º de dezembro de 1989, realizada na Biblioteca Pública de Juazeiro do Norte-CE.

Abraão, como foi que você começou a fazer xilogravura?

Eu comecei a fazer xilogravura na mesma época que eu comecei a escrever literatura de cordel, nos idos de 70. Na época da cassação do Santos pelo Paco. E o diabo é que eu nunca decorei essa data. Já me perguntaram isso algumas dezenas de vezes, inclusive agora estou verificando a minha produção poética no cordel, passei por esse folheto e olhei a data, e não sei por que não estou lembrado exatamente a data. Mas foi justamente naquela época. O cordel e a gravura estreadam paralelamente. Agora, eu lembro bem que eu fui na casinha, no sobradinho do mestre Noza pedir pra ele um taco, e ele me deu um taco. Eu ia comprar, mas ele era amigo meu e simplesmente me deu o taco. Agora, realmente, eu já tinha observado mestre Noza trabalhar e aprendi como todo brasileiro, cearense, nordestino. A gente aprende, basta olhar.

Interessante que a maior parte dos xilógrafos são também gráficos, quer dizer, se iniciaram dentro das gráficas, acompanhando o processo, até que passaram a cortar a madeira, e você, a sua experiência é bem diferente. Como é que você vê esse impulso seu de começar a fazer xilo?

Justamente por uma necessidade. Eu não tinha um retrato meu com São Jorge na Lua, então teria que imaginar e fazê-lo. Realmente, na capa do folheto, justamente eu na lua, na garupa do cavalo de São Jorge, ele com uma espada e eu com um cordel e um lápis na mão. Foi como eu retratei, e uma porçãozinha de estrelas ao lado. Na realidade, eu pedi carona aos astronautas e fui até lá. Eu tenho a impressão que eu fui o primeiro a andar no cavalo de São Jorge. Então é justamente isso, uma necessidade, necessidade do momento. O artista, ele lança mão daquilo que dispõe e o que se dispunha na época era um canivete e um taco, um pedaço de madeira.

Abraão, como é que você explica o fato de você ter começado tão despreziosamente fazendo um taco pra capa dum folheto, pra suprir uma necessidade, como você mesmo tá admitindo, você ter se transformado num dos, sem querer lhe agradar, num dos

grandes gravadores brasileiros?

Bom, é o seguinte: o artista, o poeta, o pintor, ele não compra aquele dote, aquele pendor, aquela inclinação, ele já nasce com aquela inclinação. Agora, cabe à fâisca que faz explodir a sua inclinação. E foi o que aconteceu: a fâisca que fez explodir aquela minha inclinação de poeta popular e de gravador foi justamente aquela incoerência, aquele paradoxo do papa. Eu pensei, naquele momento: ou o papa que canonizou os 44 santos não era infalível ou o que estava cassando também não era infalível. Porque eu tenho raízes profundamente religiosas. A minha educação foi à base de ferro e fogo, posso dizer isso e acreditava realmente, até certo ponto, na infalibilidade do papa. Decorei o catecismo, porque eu fiz campeonato no Salesiano e tirei o segundo lugar na decoreba do catecismo, e ainda hoje eu me lembro. Então, aquilo pra mim chocou profundamente. E interessante é que alguns anos depois, recentemente, na década de 1950, parece – 1950 não, 1960 – o papa acabou com a infalibilidade sua. Eu li nos jornais, nas revistas: o papa agora não é mais considerado infalível. Que na realidade eu acho uma incoerência, quem tem a última palavra na Terra, qual o terráqueo que dispõe da última palavra? Ninguém, nem o cientista, nem nada, nem os poetas, ninguém tem a última palavra.

Agora, Abraão, como é seu processo: você risca direto na madeira ou risca num papel e depois passa pra madeira? Como é que você trabalha?

Depende, depende da inspiração. Você fez a pergunta, então eu me lembro agora: eu numa pizzaria com a minha mulher e, enquanto vinha lá a pizza, eu comecei a desenhar no papelzinho que serve como guardanapo. Aquilo eu guardei e passei pra xilogravura depois. Isso acontece muito, vou no ônibus, vou... Estou esperando alguma coisa, tenho pavor a esperar, tá entendendo? Então, isso acontece. No caso da xilogravura, dessa comum pra folhetos, tanto é normal desenhar diretamente na madeira quanto no papel pra madeira. Quando eu quero mais detalhes, uma xilogravura mais detalhada, então eu passo pro papel do papel, ponho um carbono por baixo e aqueles traços são passados pra madeira. Com um grafite, eu avivo, e com um lápis preencho mais as linhas que são deixadas e ali corto em seguida. E depois passa-se a

tinta na matriz, põe-se o papel em cima e tira-se a cópia. São dois processos distintos: pra xilogravura de grandes dimensões, 30cm por 40cm, um metro etc, e a xilogravura de taco. Essa pro cordel, o processo de tiragem é mecânico. Acopla a própria máquina e ali tira milhares. Mas a xilogravura pra adorno, ela é mais trabalhada e o processo, o conteúdo é o da colher, uma colher de alumínio. Então, depois de trabalhada a matriz, eu observo se tem algum pedaço de madeira que vá prejudicar o que eu quero, passo uma lixa pra aperfeiçoar, em seguida passo a gasolina pra limpar completamente de qualquer impureza e, com o rolo, passo a tinta. Escuto se a quantidade de tinta está suficiente pra tiragem, pelo ouvido a gente sabe se aquela quantidade de tinta é ideal. Com cuidado, estando a matriz em cima de uma mesa horizontal, com cuidado eu coloco o papel, uma folha de papel grande, dessas matrizes grandes. Eu coloco com atenção, primeiro com a mão esquerda, apoio entre a mesa e a minha esquerda. Com a minha mão direita eu vou descendo aos poucos o papel e com a mão esquerda eu vou ajustando, vou ajustando o papel na matriz, tá entendendo? Quer dizer, dificilmente eu perco um papel. Então, em seguida, quando está ajustado, com as duas mãos eu dou uma leve pressão na horizontal, em todos os sentidos, e com a colher em círculo vou passando a tinta da matriz pro papel. A colher de alumínio, ela tem uma vantagem, porque fica algum fragmento de alumínio no papel e isso permite que se veja se a pressão exercida foi suficiente pra tirar uma cópia ideal. Esse que é o processo. Em seguida, se eu noto que tem um excesso de tinta gráfica, eu coloco um jornal por cima, uma folha de jornal. Aquele jornal absorve o excesso e fica ali dependurado, ou num lugar quieto pra secar. Esse é que é o processo. Em seguida, depois de dois dias, três dias, assino, dato e catalogo. Eu tenho um livrozinho que tem o registro, como se fosse o nascimento, o registro dos meus trabalhos em xilogravura, como também tenho dos cordéis.

Abraão, você falou muito claramente do ato de tirar cópia e o ato de cortar madeira. Que madeira você prefere, que tipo de instrumento cortante você utiliza?

A princípio a madeira que eu usava era a imburana, mas aconteceu, naqueles idos, o escândalo do senador caloteiro de Pernambuco, o senador Wilson Campos (natural de Brejo da Madre de

Deus-PE, foi acusado de corrupção da década de 1970. Foi dos partidos Arena, PMDB e PSDB. 1924-2001). E lá, como eu tinha amizade com os jornalistas da Veja, eles me deram todo o material escrito de revistas, de jornais, não sei o quê, e eu tive condições de escrever e de editar lá mesmo em Recife, mais proximamente lá pro lado de Imbiribeira, conhece a Imbiribeira (bairro do Recife)? Como no Recife não dispunha, não tinha às minhas mãos imburana, eu arrumei um pedaço de pau amarelo que eu nem conhecia. O cara da gráfica disse: “Isso não serve, não”. Mas eu olhei e vi a textura, o importante aí na madeira é ter uma textura compacta, sem poros, ou se tiver poros, que aquela estrutura seja rígida, isto é, seja bem agregada. Que dificilmente ela solte “ferpas”. Então fiz a xilogravura de pau amarelo e deu certo. Deu uma vantagem, porque o pau amarelo é mais resistente. A partir daí, aprendi na prática que não é só imburana, a ponto de eu já ter trabalhado com jabacatiara, que é uma madeira de lei do Pará. Eu comprei, tenho o “Galo da Noite”, “O Pavão Misterioso”, são trabalhados em jabacatiara. E também em virola. Virola tem uma desvantagem, porque pode dar cupim. Eu tive um prejuízo muito grande, dá cupim. Virola, mogno, cedro – mogno também é um tipo de cedro. Então, rigorosamente, necessariamente não é a imburana, é uma madeira que tem uma estrutura compacta, que não solta flepa, que ela sofra o corte sem se deformar. Ora, a princípio eu usei canivete, se você observar as minhas gravuras iniciais elas são mais grosseiras pelo fato de o material usado também ser grosseiro. Mas surgiu a faca (holfa), o estilete de técnica alemã – ô, alemã não, japonesa – e a partir daí fiquei usando a faca (holfa) pra o corte inicial. Pras nuances da xilogravura, eu uso o formão, a goiva. O material que eu uso é isso mesmo: a lixa, o serrote, mas em geral eu peço na serraria pra cortar em esquadra, dentro do esquadro. Lixa, eu torno a lixar bem lixadinho, risco, corta-se e com a goiva faz-se o campo. O processo é esse, o mais simples possível. Qualquer pessoa, desde que tenha paciência, pode fazer gravura, xilogravar.

E como foi que você passou da capa do folheto pra xilo de maior extensão?

Eu acho, vamos dizer, honestamente falando, era a procura, os turistas. O interessante é que aqui, você em Juazeiro, nós descobri-

mos que os caras da Europa sabem o nosso endereço melhor do que os nossos conterrâneos. Incrível, os alemães, os franceses, os ingleses, os norte-americanos da Universidade de São Francisco, da Califórnia... Até japoneses vêm com os nossos endereços porque, eu tenho impressão que foi a Sorbonne, através de Raymond Cantel (professor de Literatura na Sorbonne, em Paris, e colecionador de cordéis. 1914-1986), que há uns vinte anos começou a pesquisar, como você está fazendo, e espalhou o nome de nossos artistas pelo mundo. Eu tenho a impressão, tanto que eles vêm, conhecem melhor do que muitos dos nossos aqui, que criticam a gente. Então, a gravura em grandes dimensões, ela surgiu porque o artista, no meu caso, descobriu que alguém gostaria de que eu trabalhasse e deu certo. Tanto que matrizes minhas, de momentos de dificuldades financeiras, foram vendidas pra Suíça, pra Paris, logo quando eu me casei. Então, alguém: “Mas não vende a matriz!” Mas engraçado, saco vazio não se põe em pé. Nem que a gente fique com aquela mágoa, aquela tristeza no coração, mas tem que vender.

Alguns autores como Jeová Franklin dividem a gravura na escola de Juazeiro e na escola de Caruaru, como você tava me falando hoje pela manhã. Você sente que existe uma fundamentação? Você concorda com essa divisão, se sente como da escola de Juazeiro?

Na realidade, há essa diferenciação. Há pouco também eu dizia a você: o artista, o artista do povo, ele se ocupa no fazer e o cientista se ocupa no analisar. Então, você se ocupa no analisar nosso trabalho e outros. E realmente há uma diferenciação, porque um dos mais expressivos gravadores de Pernambuco é o Dila (José Soares da Silva, poeta, xilógrafo e editor de cordel que nasceu em Pirauá-PB, em 1937). A gravura dele é reconhecida em qualquer momento. Então, justamente, aquelas gravuras são soltas. Da mesma linha de Dila, aqueles rapazes filhos do poeta repórter, J. Borges (poeta, xilógrafo e editor de cordel de Bezerros-PE, nasceu em 1935), Marcelo Soares (gravador natural de Olinda-PE, 1955), esse que está em São Paulo. Eu toda vez me encontro com ele. No Rio de Janeiro eles vendem. Eu sempre me encontro com ele, eu e ele guardamos boas lembranças de boas amizades. Naquele tempo eu era rapaz, logo em seguida casado, e ele garoto, e sempre eu gostei de incentivar os meus colegas. Então realmente há uma distin-

ção. A nossa escola, mas é preciso que nós nos convençamos do seguinte: Juazeiro do Norte é o Nordeste. Aqui em Juazeiro você localiza o mais perfeito, o mais real, a mais real amostra residual da nossa cultura, da cultura do interior do Nordeste: das Alagoas, Pernambuco, Piauí, Maranhão. Todos esses nossos Estados nordestinos encontram-se aqui em Juazeiro, desde as artes plásticas, artes cênicas, tudo, religião, mesa, cama, tudo. Então, quando nós falamos em Juazeiro, devemos ter sempre a humildade que isso aqui não é só o Ceará, isso aqui é o interior do Nordeste todo, entendeu? E no caso da diferenciação entre essas escolas, justamente escolas de gravura, eu acredito que está certo o analista. Porque você analisando as gravuras do Stênio, analisando as outras gravuras – falo Stênio porque é um dos grandes representantes da escola de Juazeiro – então você verá que tem fundamento. Esses gravadores de Juazeiro, eles entram mais em detalhes. O do Caruaru, ele focaliza o objeto e pronto, as figuras são soltas, são limpas. Eu acho que ele tem razão.

A gente poderia dizer que o ponto de partida pra suas xilogravuras foi a sua produção poética. E depois, no desenvolvimento, você sempre se liga a esses valores, esses mitos nordestinos?

Exatamente, porque eu acredito... É como aquela lenda grega de Hércules, que o gigante quando suspenso da terra perdia as forças. É da mesma maneira: o artista é o gigante, ele é a alma do povo. Então, no momento em que ele é suspenso das suas raízes, do seu modus de viver, ele perde as forças. Isso eu aconselho a Stênio, sempre aconselhei a Francorli (Francisco Correia Lima, xilógrafo de Juazeiro do Norte-CE, 1957), a todos, todos os do nosso cosmo a se lembrarem, a deixarem de lado a influência alienígena e que sejam representantes realmente de seu mundo. Essa é que é a realidade.









Stênio



Stênio Diniz é neto do editor José Bernardo da Silva e sobrinho de Lino. Começou criança, brincando na tipografia da família. Sua iniciação foi, de certo modo, previsível. Eu o conheci, em meados dos anos 1970, quando ele era namorado da artista plástica Mariza Viana. Fiz assessoria de imprensa para a exposição no Instituto dos Arquitetos do Brasil, onde lançaram o álbum “Retirada”, com poema de Expedito Sebastião da Silva como catálogo.

Stênio me estimulou a conhecer Juazeiro do Norte, o que fiz em 1976. Acompanhei a trajetória dele, uma referência da gravura brasileira. Stênio tem o dom de surpreender. É capaz de delicadezas, como o álbum “Caldeirão”, do acervo do MAUC, e do épico da “Piracema”. Brinca que foi co-autor com os cupins de peça de madeira que estava ao relento e foi carcomida. Também tentou o cordel e faz música. Coleciona viagens à Europa. Por último, recebeu merecido título de Mestre da Cultura.

Cobram que poderia ter assumido a direção da editora da família. Mas que direito temos nós de dizer o que alguém deve ou não fazer?

Entrevista com José Stênio da Silva Diniz, no dia 12 de dezembro de 1988, realizada na sede da Associação dos Artistas e Amigos da Arte (AMAR), rua São Pedro, em Juazeiro do Norte-CE.

Eu queria que a gente começasse esse papo com uma evocação afetiva da tua vivência na Tipografia São Francisco.

Evocação é uma explanação, que você fala?

É, das tuas lembranças, do teu trabalho, de como iniciou, do que aquilo tudo representou pra você. Tentar ver o que, hoje - você, que é um artista maduro, reconhecido e tudo -, o que essas coisas todas significaram pra você.

Significaram muito, né? Que foi a minha formação e a lembrança saudosa, pela convivência com as pessoas que freqüentavam a gráfica, que eram geralmente pessoas inteligentes, que traziam trabalhos, e o próprio trabalho do pessoal da gráfica, o barulho das máquinas com que a gente convivia, aquilo ali era como um coração, uma coisa viva. Olhando por dentro, assim, quando faltava energia, quando a gráfica tinha que parar, parecia que tudo tinha morrido, mesmo que as pessoas estivessem compondo, trabalhando, mas era como se alguma coisa tava morta. Aí pode-se dizer que até hoje o meu sentimento quando via por cinco anos, quase, a gráfica Lira Nordestina parada, face a questões políticas etc. Aquilo ali pra mim era uma morte. Quando eu vi inaugurada, agora, pulando bem pra frente, a máquina dando suas primeiras pancadas, sendo inaugurada, era como uma pessoa ressuscitando, mais ou menos isso. E vamos dizer de experiência, de vivência: comecei a viajar muito cedo, acho que com 17 anos - essa questão de ano eu esqueço muito. Mas com dois anos, mais ou menos, de começar a fazer gravura - que eu acho que comecei com 16 -, já fui a Brasília, já me entrosei com pessoas que faziam arte lá, me orientaram muito. Eu antigamente vendia matrizes e fui orientado lá por um pintor chamado Brandão, que inclusive pediu que eu fizesse trabalhos de maior formato. E fui aumentando a vivência, gradativamente, pode-se dizer, e sempre simples, ou inconformado, eu sou uma pessoa muito inconformada com o trabalho, acho que o melhor trabalho é aquele que eu vou fazer. Quando eu tô fazendo, eu tô achando bom tá executando aquilo ali, mas quando termina aquilo ali, já morreu pra mim,

e o melhor trabalho é sempre aquele da frente, e querendo fazer melhor aquele da frente do que aquele que passou, usando sempre a experiência passada, seja de corte ou de pensamento. Se eu tive um pensamento X que eu não gostei bem e joguei dentro daquele trabalho, eu já tento no próximo elaborar melhor uma coisa – não querendo chegar ao perfeccionismo, mas eu tenho muito de coisa que é bem oposta ao meu início, que eu quando comecei a fazer gravura, o máximo que eu passava fazendo uma gravura era meia hora. Tinha gravura que eu começava o desenho e terminava com 15 minutos, era coisa que eu tinha que terminar. Quando eu passava um dia cortando uma gravura, aquilo ali me deixava louco, já porque, inclusive, quando eu fazia a metade da gravura, eu já pegava o rolo e entintava e passava em cima da parte que eu fiz, que executava, já pra olhar o que tinha por baixo ali, que eu ficava muito receoso de ver. Então isso me fazia trabalhar rápido e não ter paciência pra não fazer coisa errada. A pior coisa que tem é quando você está fazendo um trabalho que, se errar, não tem conserto. Se você tá fazendo um trabalho escrito, pode-se apagar com a borracha e consertar ou, batendo à máquina, pode usar o apagador. Com a gravura você não tem essa opção: quando fez tem que já estar feito. E o conserto acontece, você pode fazer, mas é muito, muito difícil se consertar um erro dentro da gravura.

A pressa era em função da quantidade de trabalho da tipografia?

Era mais a ânsia de ver o resultado logo, e isso eu acho meio mau. Hoje eu acho mau, mas na época eu não questionava. Eu queria, quando eu desenhava, eu queria ver logo aquele desenho impresso, eu queria imprimir e olhar aquele resultado lá, e eu realmente trabalhava rápido. Hoje demoro muito com as coisas.

Você começou fazendo capas de folhetos?

É, foi capas. Eu acho que devo ter feito umas 150 capas de folhetos, depois é que eu comecei a fazer trabalhos maiores.

Fale mais um pouco dessa sua experiência fazendo capas.

Sobre a experiência de fazer capas, pode-se dizer o seguinte: pra mim, que eu achava interessante como as pessoas encomendavam, né? Muitas vezes eu nem precisava desenhar, as pessoas já traziam o desenho pronto. Outras vezes eu não precisava ter muito

trabalho com o que fazer pra aquela capa, porque as pessoas já diziam o que é que queriam, diziam: “Olha, eu quero que você bote um velho com a enxada nas costas, um cachorrinho de lado, lá ao longe uma casinha e bote não sei o quê”. Eu ia só anotando as coisas. Então, as pessoas já me davam a composição, e outros deixavam livres. Só teve um fato de um cordel, uma vez, de uma capa que uma pessoa não gostou, não lembro bem que capa foi, mas queria de outro jeito, uma pessoa com outro movimento, eu acho, uma coisa simples, eu acho que era a roupa, ele queria de outro jeito, não sei o que lá. Não sei se eu resolvi na própria capa, mas dei um jeito pra agradar a pessoa. Essa coisa de agradar. Aí, já com essa insatisfação, pode-se dizer, de estar sempre fazendo coisa encomendada, coisa que as pessoas querem, é que eu já comecei a executar trabalhos mesmo sem ter uma encomenda, sem a pessoa pedir a capa. Coisa que, geralmente, as pessoas que faziam a capa só quando se encomendavam é que executavam, e eu já tinha vontade de fazer tema livre mesmo, independente. A partir disso aí comecei já a parte criativa minha, porque teve coisa, acho que de um ano, um ano e meio, que eu não criava quase nada, era tudo coisa que as pessoas ou davam ou pediam ou eles compunham, não é?

Tem algum fundamento a afirmativa de que você teria começado fazendo as xilos pra substituir os clichês que já estavam superados ou que já estavam gastos?

Tem. Não começado, porque comecei livre, sem estar ligado em substituição de capas, né? Mas como tinha a história, pra mim muito chata, que uma pessoa da Casa Rui Barbosa (funciona em Botafogo, no Rio de Janeiro. Foi uma referência no campo de estudos do cordel com sua coleção de folhetos) levou todos os clichês de madeira da gráfica e substitui por metal – coisa que não era interessante pra gráfica – então eu comecei a trocar esses clichês de metal por clichês de madeira e tinha que copiar bem parecido, porque inclusive eu lembro que “A Donzela”, “A Princesa Rosamunda e a Morte do Gigante” foi um dos que eu troquei, que antes era de madeira, essa pessoa trocou por metal e eu troquei novamente pra madeira. Mas as pessoas já estavam acostumadas com esse trabalho, com o metal, porque ele já tinha quase 30 anos de divulgação e foi pra Recife. Algumas pessoas acharam que não

era o original, aquele cordel verdadeiro, achavam que era um plágio e o Edson Pinto (vendedor de folhetos no Mercado de São José, no Recife, nasceu em Carpina-PE. 1921-2003) reclamou à gráfica que aquela capa lá tava prejudicando a venda, que disse: “Rapaz, tão achando que não é o original, bote a capa velha”. Eu devo ter mudado no máximo dez capas, aí parei também com essa questão, digo, bem, o que já está, foi feito. Só que convencemos muitos a permanecer aquela capa lá, caso do “Lampião no Inferno”, “Cego Aderaldo com Zé Pretinho”, que eles já tinham transformado em metal e eu coloquei na madeira. “Princesa Rosamunda” teve essa questão, mas depois voltou e ficou a capa em madeira e outros, cerca de dez folhetos.

Como é que foi a convivência com os gravadores que já trabalhavam na tipografia?

Foi boa, boa porque foi minha escola, né? Essas pessoas, o Noza, o próprio Lino, que cortava alguma coisa, o Damásio eu não conheci, mas só em ver as capas dele eu já aprendia olhando, porque quando eu olhava aquelas capas achava quase impossível uma pessoa fazer um trabalho daquele. Porque, principiante, eu via que dava muito trabalho fazer aquelas coisas que eu estava fazendo, e quando olhava aquelas outras capas lá, eu digo: “Meu Deus, isso aqui é coisa de muita paciência”. Coisa que eu não tenho, que eu sou, eu era um pouco aperreado. O Walderêdo também, aprendi muito com o trabalho dele e considero um dos melhores, Walderêdo e o Damásio, essa convivência foi muito, muito boa. O Noza, né? Inclusive foi o Noza quem me deu a segunda madeira pra eu trabalhar, que a primeira eu tive que roubar da gráfica porque falaram: “Não, você não sabe fazer, vai estragar essa madeira”. E eu, na hora do almoço, em vez de ir almoçar, fui lá, peguei a madeira e executei, né? Já imprimir e mostrei que eu tava com vontade e que fiz. Ah, bom, aí meu avô viu, já pediu pra que eu fosse no Noza arranjar madeira lá pra trabalhar. Noza arranjou e eu comecei a fazer. Até hoje.

Você, além de gravador, é poeta com folhetos publicados. Gostaria que você falasse da sua convivência com os poetas.

Boa também, boa, só que o aprendizado mais foi em rua, o violeiro popular e os escritos já, essas coisas que você vai lendo, né? E convivência boa também, aprendi com eles.

Com quem, principalmente?

Acho que a pessoa que eu mais aprendi, porque convivi, constantemente, foi o Expedito Sebastião, e o Manuel Caboclo também, o Geraldo Amâncio (cantador de Cedro-CE, 1946), o Pedro Bandeira (cordelista, São José de Piranhas-PB, 1938), foram as pessoas que mais... Que me lembro – aparecia muita gente, mas eu era menino, criança, e não era muito preocupado em nome de quem –, o Zé Cordeiro (autor de folhetos de cordel), todos me transmitiram coisa boa.

E como era a tipografia no tempo do seu avô, no tempo de maior movimentação?

Ah, era muito louco, porque se trabalhava de 7h da manhã às 10h, 11h, 12h da noite. Quase que todo dia tinha serão, não parava nem a parte de impressão, nem de dobragem. E como eu trabalhava, isso aos quatro, cinco anos de idade, eu juntava papel, juntava papel de manhã e de tarde e à noite já ia pra parte de encadernação, dobragem e encapagem, colocação de capa... Era um ritmo grande, porque se imprimiam cerca de dez mil por dia, e nós, que íamos à noite dobrar, botar capa, não dávamos vencimento àquela quantidade de impressos que era feita: no outro dia tinha 20 mil, no outro 30, 40, tinha hora que acumulava muitos milhares de cordéis e a gente precisava dobrar, e por isso que precisava trabalhar à noite, pra não deixar aquele estoque de papel impresso. E precisava vender, era uma rotatividade louca, louca, louca, e presenciei essa decadência quase que brusca, com, sei lá, menos de dez anos, cair de dez mil exemplares pra mil exemplares, as edições.

O ambiente refletia essa estrutura de empresa familiar? Era como se fosse uma grande família que trabalhava?

Era como se fosse uma grande família, pelo seguinte – poucos ambientes gráficos se usava isso, né? – as pessoas tomavam café, sempre, de manhã, era oferecido café, dentro da casa do meu avô. E a merenda também: eles davam merenda, coisa que geralmente essas gráficas aqui não dão, nem café nem merenda, nem deixam que as pessoas tomem cachaça dentro da gráfica. E na gráfica, acontecia que as pessoas tomavam o café de manhã, merendavam cerca de dez horas, três horas da tarde já tinha o café novamente,

café com batata ou macaxeira, coisa parecida, e final de semana tinha a cachaça com tripa, né? Que o meu avô, cachaça, o pessoal tomava. Já trabalhou a semana toda e podia, na parte da tarde, beber e comer. E tinha o sítio dele também, que os funcionários iam pro sítio. Não tinha a pressão que hoje se vê dentro das gráficas, que não existe um banco pra se sentar, você que trabalha como compositor tem que estar de pé, como impressor, em pé, não tem uma cadeira pra você descansar. Como o caso que até cito de uma gráfica que eu trabalhei em Brasília, que eles exigiam que se fizesse hora extra, não tinha como se sentar, e eu tinha que ir pro toilette inventar que estava com algum problema de barriga pra ficar sentado ali, descansando um pouco. Mas não demoravam que descobriam que eu tava enganando e batiam na porta, eu tinha que sair, era muito cansaço. Então, essa coisa empresarial, de pressão, não existia, era uma grande família mesmo, pode-se dizer.

Como é que seu avô administrava isso? Era uma pessoa autoritária, conciliadora, amiga? Como era o temperamento dele e a atuação dele à frente da tipografia?

Pode-se dizer que ele e a minha avó, se poderia falar de um e de outro. Ele era o poeta e o roceiro, que ele tinha o sítio, que ele trabalhava no sítio... Então, a parte administrativa financeira já era totalmente com minha avó. Ele não pegava em dinheiro, quem pegava em dinheiro era minha avó. No início, ele deve ter feito esse processo, de viajar, de fazer contato pra vendas e tudo, depois ficou com meu pai, a parte gerencial de despachar pedidos, fazer embalagens e tudo o mais. Mas a minha avó quem ficou na parte gerencial de cabeça, né? E o meu avô, internamente, orientando: “Vamos imprimir isso aqui”, “você trabalha nesse setor”. E trabalhava muito com crianças pra vender essa quantidade de impressos que tinha. Então, tinha uns dez meninos trabalhando, eram da família, e outros que ele contratava. Agora, não autoritário: ele era, pode-se dizer, puritano ou conservador, que é o termo certo. Os cordéis que ele fez foi sempre nessa base de conselhos e tudo, e eu posso até citar um fato que mostra este conservadorismo dele, e também uma coisa: que às vezes o sentimento conservador, quando tem uma coisa que agride, fica até violento. Eu nunca vi ele tão violento, e ele era também de bater, tanto ele quanto minha avó, quando se fizessem coisas que ferissem ao padrão de ensinamento

deles ou estavam extrapolando. Então aquilo ali já botava de castigo, apanhava mesmo, tinha o chicote pra bater. Lembro inclusive uma cena que ele fez porque um primo meu, eu chamei esse primo e ele me chamou, em vez de responder “senhor”, que não era nem senhor pra responder, que eu era um garoto, mas respondeu “senhora”. Aquilo ali agrediu ele na hora que ele nem pensou um segundo sequer, ele agiu rápido, ele pegou um tamborete e jogou em cima desse menino, como que ficou louco na hora. Eu nunca vi ele agir com uma violência desse jeito, ele jogou esse tamborete em cima, bateu na parede esse tamborete e ele a perguntar porque é que ele tinha feito aquilo, que pra ele era uma agressão, sabe, ter dito aquilo. Por outro lado, tinha esse lado conservador, que não é bonito, mas ele veio desses tempos aí, passados, né? Mas era uma pessoa extremamente boa, tinha esse lado arcaico de mestre. Coisa que as escolas da época que eu estudava em Juazeiro usavam a palmatória, qualquer erro, palmatória na mão, tinha que levar muitos “bolos” lá e ficar de castigo também dentro dos colégios. Funcionava dentro de Juazeiro, o ensinamento era esse aí, era palmatória, o castigo pras pessoas ficarem de bem, tirar alguma coisa de alguém, um palavrão. Então ninguém nunca disse um palavrão dentro de casa: eu inclusive fiquei com esse sentimento, ensinamento conservador. Quando meu pai faleceu, a família sentiu-se mais liberta, porque aí poderia... A minha mãe fumou, saias mais curtas, algumas soltavam palavrões, mas eu, como estava no lugar do pai, eu já recriminava, saía um palavrão, vamos dizer, um “porra” saía da boca, eu batia na boca dela rapidinho, que era pra não dizer aquele palavrão lá. Mas hoje você vê que eu também mudei, talvez se eles fossem vivos hoje teriam mudado com o tempo, também.

As mortes de Zé Bernardo, dona Ana Vicência e seu Diniz se deram num curto espaço de tempo...

É, se deram em pouco tempo, o meu pai em 1970, meu avô, 1972, minha avó em 1973 ou 1974, seqüenciadas.

E como foi a passagem dessa administração colegiada pra administração da dona Maria de Jesus (irmã de Stênio, assumiu a gráfica após a morte dos pai. 1929-1988)?

Na administração, aconteceu o seguinte: antes do meu avô falecer,

em 1972, eu estava em Brasília. Sai em cerca de 1970 e passei esse tempo lá. Em Brasília, antes, quando meu avô estava vivo e na ativa ainda, mas um pouco adoentado, a minha avó já entregou os trabalhos internos de pagamento de pessoal. Orientar qual livro ia sair, viagens pra fora, já era comigo, ela entregou esse serviço pra mim, mas como a minha família toda foi pro Rio, eu fui também e o meu avô a essa altura tava doente, faleceu, aí avisaram em Brasília que a minha avó tava triste, que tinha um neto dela que ela gostava muito e tava longe dela. Quando eu soube disso, acho que com uma semana ou dez dias eu voltei pra Juazeiro e fiquei ajudando a ela até a hora da morte dela. E após a morte dela eu já não trabalhei muito nessa parte gerencial, já ficou com minha mãe e uma irmã, né? Aí eu me senti meio à parte desse serviço que eu estava acostumado a fazer, não ficou sendo bem a minha função respeitada, e eu achei melhor dedicar-me mais ao trabalho de arte que eu fazia do que ficar dentro da gráfica orientando o que é que ia se imprimir, se as pessoas tavam imprimindo direito, com boa qualidade ou não, eu achei melhor ficar de lado. Então, esse período que a minha mãe e a irmã estiveram dentro, eu não trabalhei muito dentro da gráfica, a força que eu dei foi fazer algumas capas de cordéis, mas não uma função mesmo aliativa (sic) e permanente. Nesse tempo, eu já fui mais o outro lado, mais gravador, mais compositor, foi o tempo que eu comecei a compor mais, já ficava mais restrito a um quarto trabalhando, a um atelier.

A voz corrente é que, passado o trauma das mortes, dona Maria de Jesus conseguiu colocar a tipografia numa fase de grande movimentação. Qual o seu testemunho sobre esse período?

Quando minha avó faleceu, tinha poucas qualidades de livros. Tava a gráfica falindo mesmo e ela conseguiu erguer a gráfica, ela fez empréstimo, fez mil coisas, comprou papel, como se diz, com a cara e a coragem. Diminuí a quantidade de impressão – acho que tava em três mil, diminuí pra dois, botou pra fazer serão, ativou a gráfica ao ponto de, quando ela vendeu a gráfica, tinha cerca de 120 títulos, mais ou menos, diferentes, a gráfica.

Em relação ao sucesso que a gráfica experimentou, a que você atribui a decadência? Que fatores teriam influenciado a queda que veio depois?

Isto pensando agora, né? Não estava tendo muita venda, o cordel, mas a vontade dela era fazer grande estoque, grande variação de cordel. Por conta disso, tinha que comprar muita quantidade de papel pra imprimir aqueles cordéis. Acho que o endividamento, que aí eram muitos débitos a pagar, uma máquina nova que comprou também, tinha essa máquina pra pagar, papéis pra pagar, funcionários e tudo. Então, era um crescimento de estoque, mas entrada de dinheiro, quase nada, que findava quase todo final de semana, a venda que existia era pra pagar os funcionários, coisa que ela reclamava e dizia que estava trabalhando somente pra sustentar os funcionários, que ela mesma no final de semana findava sem ter dinheiro pra comprar o próprio alimento. Talvez tenha sido esse grande endividamento, se comprar grande quantidade de material, isso pagando, tomando empréstimo em banco e tudo, pagando coisa cara, tendo que vender bens existentes pra pagar débitos, então findou a gráfica falindo com grande estoque, com uma grande quantidade de cordéis, que foi acho que 120 títulos e cerca de 135 mil exemplares. Isso é uma quantidade grande, mas talvez a pouca quantidade que tinha estivesse mais equilibrado, porque se estava imprimindo de acordo com a venda, não se estava fazendo grandes débitos. Aí nesse final é que teve esse porém, vamos dizer, se pode-se dizer uma subida que teve. Mas uma subida de estoque, não de venda, porque se tivesse uma subida de venda ela não iria vender a gráfica. O problema é que não foi melhorando a venda, apenas ela aumentando o estoque pra ter a gráfica bem sortida.

O que você pensa ter contribuído pra queda das leituras?

Eu acho que essa penetração maciça da televisão, que difunde, inclusive, outras coisas, os discos, as revistas, a modernização mesmo das pessoas. As pessoas quando vão ficando modernas vão esquecendo, inclusive chegando até a ter vergonha das coisas populares. Então, eu acho que essa modernização começou a derrubar o cordel, assim, porque as coisas mostradas na televisão... Colocando o princípio da televisão aqui, pode-se dizer que chegou a televisão dentro de uma aldeia de índios. Veja o que é que causa

isso dentro de uma aldeia de índios que nunca viu, se ele está lendo ele solta o cordel, o cordel cai no chão e ele fica aficionado pelo brilho e pelo movimento da televisão. E depois vem o que ela fala e começa a roer a cabeça das pessoas, a implantar novas coisas, a coisa futurista, então as pessoas já vão avançando...

Nesse contexto, existiria clima pra uma empresa familiar?

Eu acho que começou a mudar tudo, começou, era nas pessoas e na gente que trabalhava também, na própria produção do poeta, na função jornalística do cordel – essa pra mim é que foi a maior mesmo, o cordel de época não teve mais razão de existir. Sim, que tem a coisa de que as pessoas que estão habituadas no cordel, ele dá o crédito ao que o cordel tá dizendo. Mesmo tendo acontecido a notícia, mas essa quantidade não é absoluta, pode-se dizer que não é superior. Essa função jornalística perdeu, e outra: o próprio poeta narrar um fato que todo mundo já sabe, já foi vencido. Vamos dizer: aconteceu um fato, um desastre, uma coisa. Antigamente, automaticamente, o poeta escrevia e saía aquele fato com dois dias, três dias ou no outro dia, se fosse com poucas páginas poderia sair no mesmo dia, e as pessoas iam saber através do cordel. Mas quando chegou a televisão, que, antes de acontecer, eles já estão premeditando, e quando acontece, está dizendo na mesma hora, aí o poeta já fica intimidado de falar sobre aquele assunto porque ele tem um certo orgulho de fazer em primeira mão, a coisa. Então, existe uma disputa do cordel de época com a televisão. Do mesmo jeito com os contos, as coisas noveladas que o poeta escrevia: a televisão mostra novelas e mais novelas, as pessoas querem ver a novela já animada, só que, contudo, aí é que vai a minha crítica: assim as pessoas não compreendem bem, pelo menos o popular, o que a televisão fala, com a rapidez e colocação dela, porque têm o costume do termo popular e da forma popular colocada. Pode-se dizer que mesmo se assistindo um filme científico dentro da televisão, aquele filme científico, pra mim, ele vai embora, ele não penetrou bem, mas se fosse uma forma daquele mesmo assunto colocada vervejada, eu não esqueceria jamais, porque existe uma combinação, um aceite dentro, né? Se casa, casa bem dentro da minha cabeça, então existe a lembrança. Por que é que Patativa lembra destes versos que escreveu – e muitos lembram também do verso dele – e ele lembra também de outros? Você vê,

porque casa bem. Se for perguntar uma história que aconteceu na televisão, alguns fatos, pode-se dizer, me cite cinco fatos que aconteceram na televisão, você achou importante, assim e assim. O pessoal não vai lembrar muito, não, porque vem, você viu ali, acabou. Pra quem já tem costume de aprender com videocassete, etc, não tem esse outro tipo de ensinamento, então é fácil e eles também já não vão aprender tanto com o cordel, porque o cordel não faz muito parte. Então eles já têm uma luta, não é?

E a questão dos direitos autorais, vocês tiveram conflitos com a Luzeiro (editora de Arlindo Pinto de Souza que funcionava no bairro paulistano do Brás; publicava folhetos de cordel em formato maior que os do Nordeste e com capa em três cores) sobre isso?

Tivemos muitos conflitos porque a Luzeiro começou, isso há priscas eras, tempo em que meu pai estava viajando muito, comandando, cerca de 25, 35 anos atrás, que já tinha havido caso antes, a Luzeiro começou a publicar indevidamente, sem ter pago direito autoral ao meu avô. A essa altura, ele era o detentor desses direitos autorais. Publicavam e ainda colocavam na primeira página que aqueles cordéis estavam registrados na Biblioteca Nacional e que os direitos autorais tinham sido comprados, uma coisa mentirosa. Então meu pai foi até São Paulo tentar abrir uma questão em cima desse pessoal e não conseguiu muita coisa, porque eles usavam do argumento de que a obra tinha caído em domínio público, que já era antiga demais, que passando de 30 anos já não tem mais dono. Usavam esse argumento e, por conta desse argumento, eles burlavam esse registro na Biblioteca Nacional. Eu inclusive fui na Biblioteca Nacional e não tinha registro nenhum, eles colocam aleatório e fazem isso com muitos poetas. Alguns deles compram, que eu sei que eles compram o direito autoral e pagam uma certa quantia de direito, coisa feita, por exemplo, com João José da Silva João (poeta e editor pernambucano, proprietário da folhetaria Luzeiro do Norte, em Recife, nasceu em Vitória de Santo Antão-PE. 1922-1998), Manoel d'Almeida (poeta, selecionava folhetos que seriam publicados pela Luzeiro. Nasceu em Alagoa Grande-PB. 1914-1995), que eles compraram e pagaram. Só que meu avô, nunca deram um centavo e publicaram sempre as obras da gráfica. E isso também, juntamente com a televisão, foi uma

das causas da decadência do cordel popular, porque até hoje esses cordéis coloridos, editados pela Luzeiro, penetram dentro do Nordeste. Eles vendem ainda uma quantidade muito grande, eles sustentam uma grande editora. Pode-se dizer que eles roubaram a metade do público do cordel popular, esses cordéis coloridos roubaram e não por uma inconsciência do popular de ler aquele cordel, porque ao popular pouco tá interessando se aquele trabalho feito pela Luzeiro foi roubado do poeta ou não, eles querem comprar a história. Fazem as capas coloridas em offset e o popular se atrai, ele gosta de cor. Ele sabe muito bem que a capa só preta e branca é tosca, mal gravada. Ela atrai mais ao turista que gosta da coisa primitiva, mas o popular, ele gosta de ver a coisa bem feita. O leitor de cordel, se tem uma capa colorida, bem executada, ele se atrai pra aquele caso lá. É tanto que se vende, existe um sem-número de capas de cordéis zincografadas, com fotografias de revistas, e as capas de madeira não superam esse tipo de trabalho. Então as pessoas se atraem também quanto tem uma fotografia bem feita, bem executada. Quem exige mesmo a capa de xilogravura é o estudioso, o popular não tem essa exigência: “Ah, é capa de metal”. Pro popular, foi bem feito em madeira ou em foto... E se tiver cores, melhor ainda, porque pra eles se torna mais realista.

E também houve a desativação da rede de agentes (as editoras de folhetos tinham representantes ou agentes em algumas cidades. Essa lista vinha nas quartas capas dos folhetos, com nomes e endereços. Com a chamada “crise”, a rede foi desativada, o que foi fatal para a circulação do cordel).

Também, muitos agentes começaram a comprar também esse tipo de cordel colorido, inclusive o Edson Pinto. Hoje, praticamente, a banda dele é lotada de cordel a cores, esse da Luzeiro, e pode-se dizer a desativação agora, face à gráfica ter falido, praticamente, pode-se dizer, inclusive, falido cortando esse praticamente, fez com que acabasse os distribuidores, os revendedores, fez com que desacostumasse as pessoas, colocando a leitura do cordel como um vício. Então, as pessoas foram desviadas de ler o cordel, pararam de ler o cordel e pra se retomar, fazer com que isso aconteça, que o cordel tenha um novo ritmo, tenha uma certa unidade nos leitores, que tenha uma quantidade de leitores permanentes, é

preciso um trabalho muito grande. Porque se já estava tendo essa decadência face à penetração de TV e desses outros cordéis, com a decadência da gráfica, a parada piorou. Então, eu acredito que a gráfica chegue a ter um ritmo mais ou menos convincente, pelo menos equiparado a dez anos atrás, daqui a dez anos à frente. Não é tão fácil se compor os distribuidores, agentes, os revendedores ambulantes e plantar nas pessoas, novamente, a cultura do cordel, porque ela morreu, se estava morrendo dentro de alguns, facilitou pra que...

Você acredita nisso que está dizendo, que o cordel volte ainda?
Acredito que volte, claro, com um trabalho, claro! Tem que se fazer um esquema de marketing, não é? Levando em conta as coisas que afetaram a decadência, ele pode voltar com uma força grande, pode voltar.

Entrevista com Stênio Diniz, no dia 13 de julho de 1991, realizada na casa dele, no bairro de Tiradentes, em Juazeiro do Norte-CE.

Stênio, nós já tivemos uma conversa, algum tempo atrás, sobre xilogravura, sobre tua iniciação, tua evolução, teu processo criativo... Eu tava querendo conversar hoje um pouco com você sobre as xilogravuras publicitárias que você fez. Como foi esse seu trabalho paralelo? Você começou com capas de folhetos, passou pra gravuras de grande porte e criação livre, temática livre. Como é que você conciliava isso com a encomenda do rótulo?

Ah, eu acho mais ou menos, vamos dizer, a capa de cordel tem a mesma conotação quase da gravura de propaganda, de rótulos, essas coisas. Tudo tem que ter uma boa imagem pra vender o produto, tanto uma garrafa de cachaça quanto o cordel. E a gente faz gravura, então vive das encomendas, né? E pela ausência também daquele tipo de rótulo de policromia e tudo, e o Juazeiro ser distante também da Capital pra fazer clichê. Assim, as pessoas preferem mais quando tem aquele trabalho com cores, com tudo, com policromia, isso também ajuda a pessoa quando vai fazer um rótulo. Queira ou não, ele tá concorrendo com a máquina, porque o espaço maior é pra máquina, pra que ele faça aquele trabalho bonito. Então, a pessoa que vai fazer o rótulo, ele tem que

fazer muito bem trabalhado pra poder, inclusive, ou imitar uma policromia ou vender – como é que se diz? – imitar a policromia ou dar uma conotação forte na xilo pra que venda o produto.

Você, geralmente, quando recebia uma encomenda desse tipo, recebia liberdade pra bolar ou as pessoas geralmente já diziam mais ou menos o que é que queriam?

Eu acho que a maioria já dá a idéia, já diz o que é que quer, só não faz a composição, mas dá os elementos pra que faça. Do mesmo jeito, a capa de cordel que a pessoa vai, muitos deixa a liberdade, mas outros diz que quer um camarada com chapéu ou com uma faca, com uma criancinha de lado, quer... Então ele faz o ambiente, dá o ambiente pra você e você traduz aquilo ali. Não todo, muito deixa a liberdade, sim, que com o passar do tempo, quando o poeta já acredita na criatividade do artista, então ele não dá idéia nenhuma, ele diz: “Olhe, tá aí o livro, você lê e o que sair eu aceito”. Raramente acontece de alguma pessoa não gostar da capa. Comigo teve uma vez que eu fiz e não coincidiu bem com a idéia da pessoa. Mas geralmente a gente acerta. Porque você fica preocupado de expressar bem, porque você sabe que não é só colocar os elementos, e sim dar uma vitalidade, botar vida dentro daquilo ali. É uma coisa que eu considero também na xilo. Já o desenho é diferente, mas a xilo, ela dá um traço forte, que a gente sente como sendo viva, a coisa. É como pra minha pessoa: quando eu faço um personagem numa capa de cordel ou num trabalho de uma outra dimensão, aquilo ali é uma pessoa viva que tá ali. E acho que as pessoas também que vêem uma gravura, mesmo sendo cortada tosca, tudo, mas sabe que ali é uma pessoa mesmo, então tem aquele sentimento vivo. Eu acho do mesmo jeito do rótulo.

Você considera o rótulo mais desafiante pelo fato de aquele produto disputar diretamente no mercado com outros rótulos mais sofisticados?

É isso que eu digo, eu acho que é mais desafiante, porque você tem que assemelhar um pouco a essa coisa que a máquina faz. Então, ele desafia mais. A capa de cordel não, já é tradicional, pode ser um traço tosco, e quanto mais tosco, mais bonito. Já pra rótulo não, ele tem que ser muito fino, muito aprimorado pra poder convencer o comprador. É mais desafiante pra mim.

Como é que você vê o fato de Juazeiro ter hoje várias gráficas offset e o pessoal ainda recorrer ao velho taco de madeira?

Pode ser o seguinte: pela tradição, pela coisa plantada já, as pessoas acostumaram-se. Então eu acho que é questão do costume, e outra também, da inviabilidade de se fazer fora, porque a gente sabe que muitas pessoas fazem uma capa de cordel, um rótulo em gravura porque não encontra a opção de fazer em offset. Não digo todo mundo, mas quem vai vender um defumador, uma cachaça, uma coisa, ele vai chegando perto da máquina. Então, essas pessoas que procuram, deve ser pela impossibilidade e muitos pelo respeito também, porque ele sabe que já foi feito uma vez, duas, três, e aquele produto vendeu, ninguém reclamou, foi eficiente, ele recorre à coisa tradicional já, porque dá certo. Porque se não desse certo, eles não estariam encomendendo de jeito nenhum, pra poder valorizar a gravura, aí não existe isso não, né?

Você se lembra qual foi a primeira que você fez?

Eita, a primeira de propaganda, meu Deus! Eu acho que foi pra defumador, foi pra defumador. Não sei se abre caminho e foram vários, geralmente as pessoas encomendam três, quatro gravuras.

E a última foi a dos “Fogos Três Tiros”?

Eita, eu nem... Ah, eu acho que eu fiz uma desse negócio de Fogos Três Tiros que tem um fogo grande, não sei se aquela foi a última. A última gravura, a última mesmo que eu fiz de encomenda foi um logotipo, inclusive pra criar também e tudo. É uma coisa difícil, esse negócio de logotipo, porque geralmente é muito pequeno e, sendo o tamanho de cordel, de rótulo, vai pro logotipo é uma coisa de dois centímetros. Aí é que tem que parecer mais com a máquina ainda, não pode ser tosco, esse negócio.

Você se lembra qual foi esse logotipo?

Era um V e um S. VS. Agora, eu não sei o que é que significava, não tô lembrando, não. Era só um... fiz um S e um V dentro desse S. E o V a perna saindo pra poder dar uma estética. Depois eu posso até pedir na gráfica que eles têm.

Que avaliação você faz desse seu conjunto de trabalhos de xilogravura de publicidade?

O conjunto, ele por inteiro, tanto gravura, tanto desenho, pintura, esse conjunto inteiro?

Não, só das gravuras de publicidade, como é que você avalia?

Ah... Fazer uma... Eu preciso entender melhor essa avaliação.

Digamos, eu tenho um álbum que eu já te mostrei uma vez com reproduções em xerox de várias xilogravuras publicitárias tuas. Olhando essas xilogravuras, você acha que elas são bem sucedidas, que elas formam um bom conjunto, que elas são competentes, como é que elas... Que avaliação você faz desse conjunto de xilos publicitárias suas?

Eu acho o seguinte: com o passar do tempo, você vai aprimorando mais o traço, vai tendo uma melhor composição, melhor experiência. Então, as últimas, eu acho que elas são bem sucedidas pelo fato de eu ter praticado muito a gravura artística. Quando você coloca, faz uma gravura publicitária, ali tá toda uma conotação de obra de arte, não é somente aquela composição comum de botar um radiozinho aqui, uma televisão ali. Você procura uma certa plástica, então é talvez diferente de uma pessoa que faça só o trabalho de publicidade, porque ele mexe somente com a composição publicitária e não com o lado artístico. Eu acho que essa fusão da criatividade normal, da xilo normal, do desenho e tudo, ela quando entra pra publicidade, ela cresce muito. Talvez no início eu não tenha utilizado muito a criatividade da gravura em si pra propaganda. Já por último não, vai fazer um trabalho de propaganda, você faz como uma obra de arte mesmo ali. Só que vai entrar letreiro, vai entrar alguns objetos, mas como é que se diz, se sabe que tem que colocar a coisa em primeiro plano. Então, se é propaganda, tu tem que puxar, pra vender a coisa. Eu acho que essa experiência ajuda muito, não só a mim, eu acho também que tanto Zé Lourenço, quanto Abraão. Eles devem usar essa experiência da criatividade natural pra poder botar na propaganda, porque ela não se separa, embora tenha gente que deve separar também. Tem um tipo de traço, uma criatividade X, ele vai fazer a propaganda e não utiliza os recursos já aprendidos, né?

Essa matriz geralmente fica com quem encomenda?

Antigamente, na gráfica, quem fazia a encomenda a gente entrega-

va a matriz, ele imprimia onde quisesse. Aí a gente sentia dificuldade às vezes quando precisava pra ilustrar alguma coisa, algum colecionador queria uma cópia. Botamos uma determinada lei na gráfica, não uma lei severa, mas sempre avisando pra pessoas que fazem um cordel ou uma xilo de propaganda que ele deixe a matriz lá. Na hora que ele precisar, ele pode imprimir em outro canto, contando que aquele acervo de matriz não vá embora e com o passar dos anos, dez, vinte, trinta anos a gente vai procurar no acervo e não tem nada pra mostrar. Então, a gente sempre pede pra deixar na gráfica. Acho que uns 10% levam, mas 90% ficam.

Você, que tem feito xilo de grandes dimensões, como é que você consegue miniaturizar esse trabalho de propaganda? Não é muito difícil, né? Você falou que geralmente pega as mesmas tendências, as mesma técnicas, as mesmas propostas. Mas digo assim, ela é geralmente mais simplificada. É isso?

Pode ser simplificada ou não. Pode ser complicada também. Aí é que tá, pode ser bem detalhada, não sei bem se... É talvez mais simples do que uma gravura grande porque um trabalho de propaganda, ele não pode ser muito confuso, ele precisa ser direto na coisa. Então deve ser isso aí. E quanto à questão de gravura grande e pequena, por exemplo, eu comecei a fazer, passei uns dois anos fazendo capa de cordel e fazia sempre por encomenda. Quando alguém encomendava, aí vem na cabeça que as encomendas eram poucas e eu precisava trabalhar e explorar a cabeça, quando eu comecei fazer gravuras de temáticas abertas sem ser de encomenda e procurei também fazer maiores pra se botar em paredes, decorar e expressar o sentimento melhor. Mas depois que eu fiz as gravuras grandes, que é muito trabalhoso, de passar dois meses, três meses, quatro em cima de uma matriz, me veio a vontade de retroceder, porque eu estava precisando também aprender outros traços e tudo. Então eu voltei pra gravura menor do que a capa de cordel, precisei inverter o processo. Depois que eu voltei pra capa, pra gravura pequena fazendo séries de coisinha pequena é que me fantasiar, que eu gosto muito da gravura pequena, quanto menorzinha, eu acho mais bacana. Aí é que eu voltei novamente a fazer grande e aumentando aos poucos. Que eu dei um pulo grande demais, depois de dois anos, no terceiro ano eu já fazia gravura de quase um metro, de 80 centímetros, 90. Mas pra mim,

eu precisava voltar, voltar pra poder ter mais paciência, inclusive. Quando você tá fazendo uma gravura grande, às vezes você gostaria de fazer um determinado traço... Vamos dizer, uma gravura de 90 centímetros, se você tem a idéia de circundar ela todinha de meio tom com furozinhos pequenos, tu já calcula que vai passar um mês só fazendo furinho ali. Aí já fica meio... Pra cabeça fica meio improdutivo, porque se ela pudesse desenhar e aquele desenho rapidinho, dentro de um dia ou dois, já tá pronto e você pode fazer outro. Mas quando se faz um trabalho grande demais, ele limita. A não ser que você teja fazendo outros trabalhos paralelos. É o que eu sempre gosto: quando eu tô fazendo uma gravura grande, que aquilo ali vai passar meses e meses, enfada demais tá fazendo aquilo ali, se procura fazer outros paralelo pra ir ajudando. E essa, talvez, impaciência de dar um meio tom que vai passar ali um mês e mês é o que tem me puxado, na hora de fazer a mesma idéia, invés de fazer a grande, fazer pequena, porque eu consigo ela mais rápido. É tanta gravura grande e grande, de 90 centímetros, quase um metro, eu vou dar uma paradinha pra voltar pra outras dimensões menores que eu possa produzir mais um pouco.

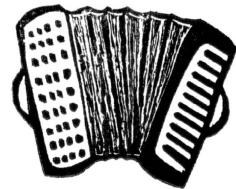








Francorli



Tive muito trabalho em localizar Francorli, no final dos anos 1980. Eu o busquei em vários endereços, pedi indicação a outros gravadores, e nada. Achava curioso o fato de ele ter assumido uma sigla como nome artístico - “Francorli” substituiu o “Velho” ou o “Dão” com que assinara as primeiras xilos, nas capas de cordéis de Pedro Bandeira. Ele deixara a xilogravura e atuava como eletrotécnico, na oficina de “seu” Tavares, à rua São Paulo, em Juazeiro do Norte. Até que, um dia, encontrei Francorli e fiz uma entrevista. Ele estava desencantado com o mercado e não tinha planos de voltar às atividades artísticas. A opção pelo conserto de televisores assegurava a subsistência da família.

Guardei a entrevista comigo. Curta e pouco profunda, ela ajuda a compreender a explosão criativa de Francorli que aconteceria depois. A importância dessa conversa vem da oportunidade em que foi feita. Ninguém poderia antever que as respostas breves e o pouco entusiasmo pela interlocução se revertissem em tão pouco tempo. Francorli participou de uma coletiva no MAUC, em Fortaleza, em 1990. Foi o suficiente para acender a chama e soltar o grande artista que é.

Entrevista com Francisco Correia Lima, Francorli, no dia 2 de dezembro de 1989, realizada na Eletrotécnica Tavares, em Juazeiro do Norte-CE.

Francorli, como é mesmo o teu nome completo?

Meu nome completo é Francisco Correia Lima. Nasci no dia 28 de outubro de 1957, aqui em Juazeiro mesmo.

Como foi que você se iniciou na xilogravura? Foi quando você começou a trabalhar em gráfica?

Eu comecei a trabalhar na parte gráfica lá com dona Jesus, a mãe de Stênio, e de lá eu fui aprender a fazer o corte. Stênio me ensinou alguma coisa e eu comecei a cortar madeira.

Você se lembra de quando começou a trabalhar na gráfica (Tipografia São Francisco)?

Eu acho que aproximadamente em 1969 pra 1970, nessa faixa.

Você trabalhava como compositor ou como impressor?

Eu trabalhei como compositor, depois passei pra impressor.

Você ficou quanto tempo lá?

Fiquei três anos, aí de lá passei pra Sobreira. Na Gráfica Sobreira, eu abandonei a profissão e fui fazer o curso de eletrônica.

Além da convivência com Stênio nas gráficas, você fez um curso que ele deu de gravura?

Não, não fiz nenhum curso, não. Tudo adquirido somente do conhecimento lá com Stênio.

A maior parte de suas gravuras serviram de capa pra folheto?

A maior parte das minhas gravuras serviram de capa pra folheto, inclusive têm várias capas minhas com Pedro Bandeira, João Bandeira (cantador, vive em Juazeiro do Norte e nasceu em 1944), e algumas foram pra França - o pessoal, uns franceses que tiveram aí levaram.

É, tem também uma com o folheto do seu Agenor (Agenor de Sá Barreto é cantador e vive em Barbalha). Eu andei vendo várias

capas suas. Você nunca chegou a fazer xilogravuras fora da capa, xilos maiores?

Ceguei a fazer, mas foi poucas. Aí foi só encomenda, era mais encomenda. O pessoal que vinha de fora, uns franceses, italianos que chegavam aí encomendavam e eu fazia.

Qual era a madeira que você trabalhava mais?

Imburana.

Chegou a fazer algum trabalho com brumasa, esses compensados que o pessoal tá usando agora?

Não, nunca fiz trabalho com brumasa, não, mais imburana mesmo.

Você usava estilete? Já era do tempo do estilete, ou ainda era do tempo do canivete?

Do estilete, era do tempo do estilete.

Você riscava direto na madeira ou primeiro esboçava no papel e depois passava pra madeira? Como é que você trabalhava?

Primeiro esboçava no papel, depois passava pra madeira e fazia o corte.

Geralmente, essas capas que você fez pra Pedro Bandeira, João Bandeira, te encomendavam pessoalmente ou fazia era da negociação que eles faziam com a gráfica?

Eles encomendavam particular. Eles faziam o verso, me davam o tema e eu fazia a capa.

E de onde foi que veio esse apelido de “Velho”?

Esse apelido de “Velho” surgiu logo quando eu nasci. Tinha um senhor aqui em Juazeiro – eu não lembro o nome dele mais –, minha mãe sempre contava essa história, e quando eu era garotinho parecia com velho, e ele começou: “Velho, velho, velho”, aí pegou o nome. Não tive mais condição de tirar, de jeito nenhum, não.

Você assina algumas peças “Velho” e outras “Francorli”.

É, algumas com “Velho”, outras “Francorli”, porque “Francorli” foi um nome que Pedro Bandeira criou. Eu sempre escrevia “Ve-

lho”, ele disse: “Mas rapaz, ‘Velho’ fica um nome chato pra você escrever, eu vou criar um nome pra você”. Foi lá e botou “Francorli”, que é as iniciais de Francisco Correia Lima.

Essas xilos maiores que você fez, você chegou a participar de alguma exposição aqui em Juazeiro ou em outra cidade?

Não, não foi, não, porque essas foram vendidas direto pra França. Eram um pessoal, uns franceses que tavam aí e levaram.

Inclusive as matrizes?

As matrizes. Porque o meu problema era vender as matrizes – hoje eu tava com 100, 150 xilogravuras aqui. Vendi as matrizes. Toda encomenda, geralmente, eles queriam levar as matrizes.

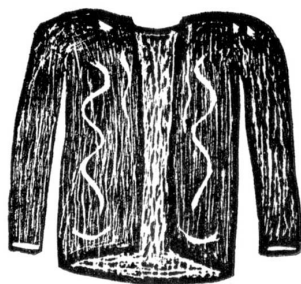
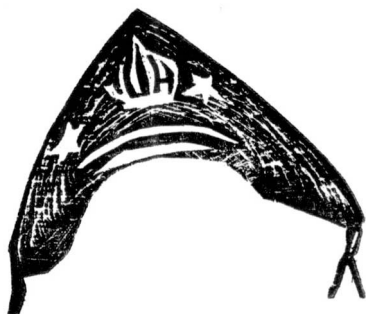
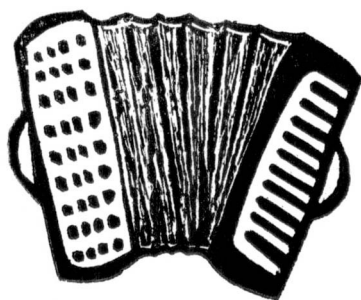
Você não ficou com alguma matriz de rótulo, de propaganda?

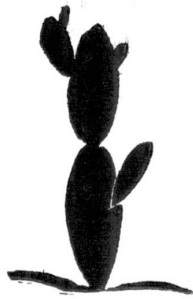
Não, não tenho nenhuma. Xilogravura eu não tenho nenhuma matriz, não tenho nada.

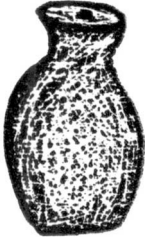
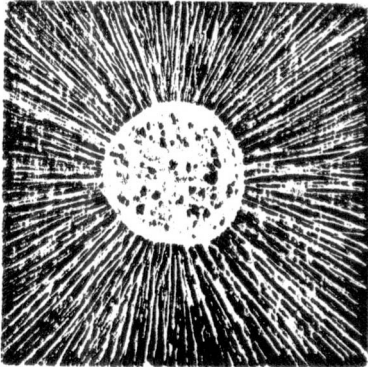
Hoje, que você deixou e tudo, como é que você vê o trabalho que você fazia, qual a opinião que você tem sobre as xilogravuras que você fazia?

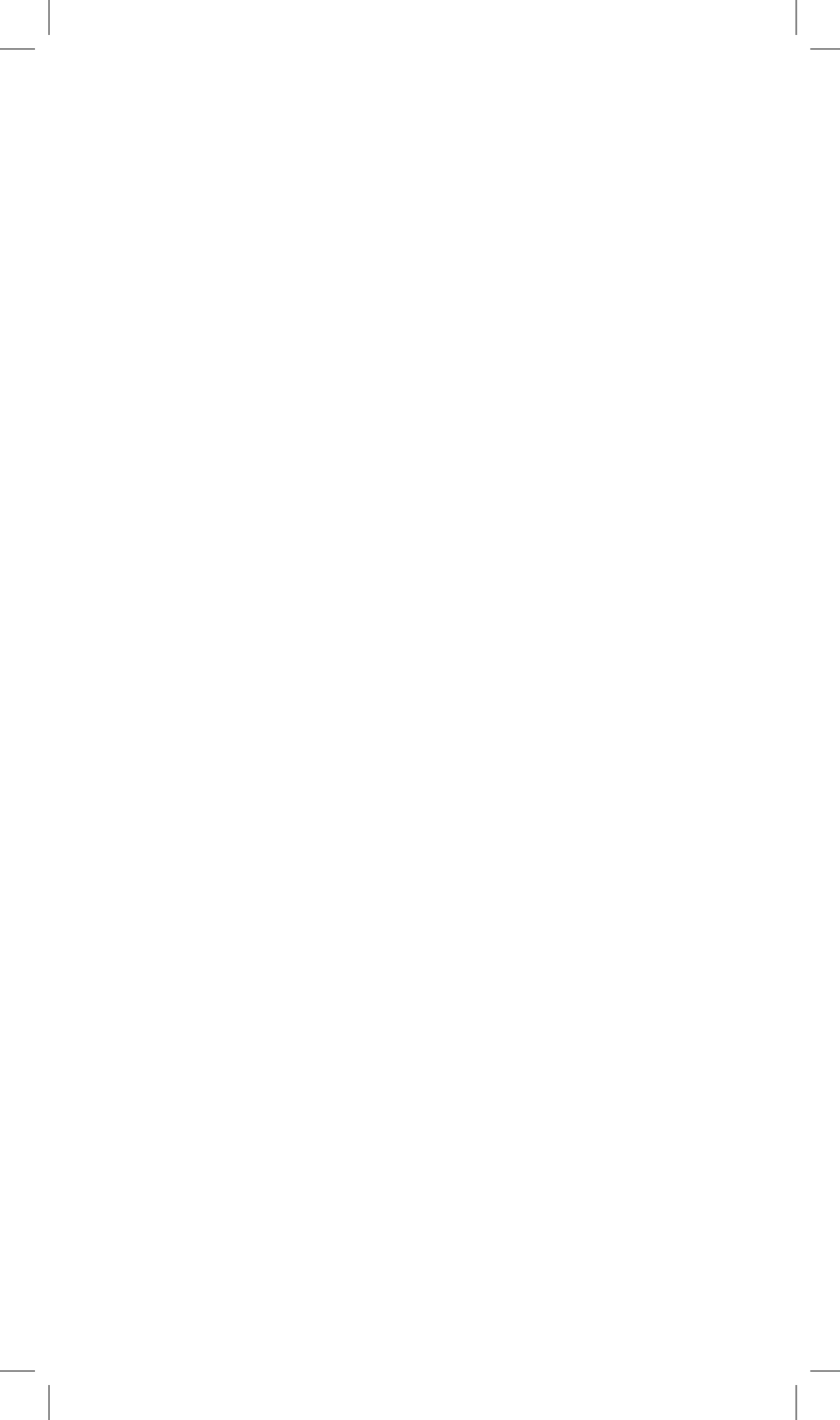
Rapaz, eu por mim deixei a xilogravura, o trabalho de xilogravura, porque aqui na nossa região não dá condições, não dá pra você viver de jeito nenhum com o trabalho de xilogravura. As encomendas são poucas e, quando a gente faz um trabalho grande, uma gravura grande, aí o pessoal não quer pagar satisfatório, o que a gente deve cobrar. Aí não tinha condições e eu me afastei. Já tá com sete, oito anos que eu não faço xilogravura a não ser uma encomenda, a pessoa chega: “Eu quero que você faça isso aqui”, aí eu faço.











Zé Lourenço



Em 1986, quando realizava pesquisas para o Mestrado, conheci Zé Lourenço cortando suas primeiras xilogravuras na Lira Nordeste, a gráfica de cordel de Juazeiro do Norte. A entrevista feita com ele rendeu pouco. Era tímido demais e tinha pouco chão. Chamou-me a atenção o rótulo de tempero caseiro cortado por ele em duas matrizes que se encaixavam. Lourenço desabrochava fazendo capas de folhetos encomendadas por Otávio Menezes para uma coleção de cordéis patrocinados pela Secult.

Três anos depois, mais desenvolvido e experiente, já com um álbum cortado (“A Vida do Padre Cícero”), Lourenço foi convidado para o evento “Arte e Produção Populares”, realizado no Centro de Humanidades da UFC, em dezembro de 1989. Veio com Manoel Caboclo, e se hospedaram na minha casa. Aproveitei para entrevistar Lourenço de novo.

Hoje, gravador reconhecido, com um trabalho sólido desenvolvido, muitas exposições (inclusive no Exterior), experiência de cursos e oficinas, vale recuperar as duas conversas com Zé Lourenço como forma de compreender a gênese e formação de sua trajetória artística.

Entrevista com José Lourenço Gonzaga, no dia 16 de julho de 1986, realizada na Lira Nordestina, então funcionando numa escola à rua Santa Luzia, em Juazeiro do Norte-CE.

Qual a sua idade?

Tenho 21. Nasci no dia 10 de setembro de 1964.

Nasceu onde?

Nasci em Juazeiro.

Como foi que você começou a lidar com cordel?

Rapaz, eu comecei perto de pequeno, oito anos de idade, eu já trabalhava aqui e comecei a entrar pro cordel. Depois eu me interessei por xilogravura, por fazer clichê. Aí batalhei e aprendi.

Quem foi que lhe deu as primeiras noções?

Quem me deu foi o Expedito, Stênio. Eles me deram a maior força.

Você começou a trabalhar ainda na Tipografia São Francisco?

Foi. Além dela, no calçadão (a rua Santa Luzia, onde funcionava, no número 263, a Tipografia São Francisco, foi transformada em uma via para pedestres). Comecei a trabalhar e fiquei.

E aqui na Lira Nordestina, atualmente, você tá fazendo o quê?

Eu tô só fazendo clichê que aparece aí. Faço trabalho também pra gráfica, trabalho, faço as duas funções: clichê e gráfica.

Você tem assim algum modelo, alguma pessoa que faz xilogravura, que você acha que seja um bom xilógrafo?

Tenho. O Stênio. Ele é um bom xilógrafo. Ele dá maior força.

Você, que tá fazendo capa pra literatura de cordel, você se preocupa assim com a queda do cordel, você tem medo que isso atrapalhe o seu trabalho?

É, eu me preocupo porque atualmente o cordel, aqui mesmo no Juazeiro, tá caindo, cada dia tá caindo mais.

O que você acha desses cordéis feitos sem xilogravura na capa,

Você gosta deles?

Rapaz, eu não gosto assim, não. Porque o cordel mesmo, verdadeiro, tem que ser com xilogravura de madeira, um trabalho feito à mão.

Você tem, além das capas de cordel, outras gravuras? O que você retrata nelas? O que você tem trabalhado, quais têm sido os temas dos seus trabalhos de gravura?

Meus trabalhos é negócio de trabalho de roça, essas coisas. Vaquejada, festa junina, essas coisas todas.

Romaria, você trabalha também?

Trabalho.

Você tá fazendo gravura em cores, várias cores?

Tô. Agora, eu comecei faz pouco tempo. Tá com mais ou menos um ano que eu comecei a cortar.

Como é que você corta? Você primeiro faz um esboço no papel, depois passa pra madeira ou você já corta direto na madeira?

Primeiro eu faço um desenho no papel e depois eu passo pra madeira, aí corto na madeira.

Você acha que você teria sido um gravador se não tivesse entrado em gráfica? Você acha que foi importante ter entrado na gráfica pra ser o que você tá sendo agora?

Eu acho que sim, porque foi importante pra mim. Eu gosto de trabalhar aqui, eu gosto do que eu faço, eu acho legal.

Você tem conseguido vender bem os seus trabalhos aqui em Juazeiro ou tem tido dificuldades?

Agora mesmo tá fraco aqui em Juazeiro a venda de cordel e essas coisas, gravura. Que a romaria aqui ainda não chegaram, mas agora pro fim do ano pode ser que melhore.

Você já expôs seus trabalhos aqui no Centro de Cultura, no mercado, em algum local aqui de Juazeiro?

Não, eu ainda não exponho, não. Tô pra marcar uma exposição aqui.

Em Juazeiro?

É. No Centro de Cultura.

Você já fez algum cordel, você é repentista ou você é só gravador?

Não. Só gravador mesmo. Gravura, cordel mesmo, nunca fiz não.

Entrevista com José Lourenço Gonzaga, no dia 22 de dezembro de 1989, realizada na casa de Gilmar de Carvalho, bairro Maraponga, em Fortaleza-CE.

Zé Lourenço, quando foi que você começou a trabalhar em gráfica?

Eu comecei a trabalhar em gráfica ainda pequeno, tinha uns dez anos de idade. Faz mais ou menos uns 15 anos que eu trabalho na Lira Nordestina.

Como é que você foi parar lá?

Eu fui, o meu avô trabalhava na Lira. Muito tempo antes de eu entrar lá, ele trabalhava lá. Aí ele levou: primeiro foi meus dois irmãos, aí depois eu fui passando por lá, fui visitar ele, aí gostei, fiquei trabalhando lá. Ele falou com a mãe de Stênio aí ela permitiu que eu trabalhasse lá, e eu fiquei trabalhando lá.

Você começou fazendo o quê?

Eu comecei dobrando livro, encadernando, juntando papel nas máquinas e assim por diante.

E como foi que você começou a cortar madeira, fazer xilo?

Xilogravura foi o seguinte: um dia eu, não sei por quê, Stênio tava lá na gráfica, trabalhando, fazendo clichê, eu não lembro qual era o tipo de clichê. Aí eu cheguei, fiquei olhando ele cortando, aquela paciência toda. Eu digo: “Rapaz, eu vou fazer um clichê”, aí fui. No outro dia eu peguei um taco, comecei a cortar aquele taco, devagarzinho, devagarzinho e terminei aquele taco. Levei dois dias pra fazer, mas fiz. Quando eu terminei, ficou o cara com o olho cego, a mulher com o pescoço torto, mas eu consegui fazer a xilo.

Nesse tempo em que você trabalhava na gráfica, você via Stênio fazendo e foi aprendendo como ele segurava o estilete, como ele cortava? Foi uma coisa assim, ou...

Foi, foi mais ou menos assim, eu fiquei prestando atenção, passei assim mais ou menos uma meia hora prestando atenção no jeito dele pegar no estilete, apoiar mode o estilete não ferir o desenho que ele tava fazendo. E assim eu consegui, mais ou menos, ter uma idéia como era o tipo de trabalho.

Quando foi que você fez, mais ou menos, essa sua primeira xilo?
Fiz, mais ou menos, em 1985. Foi por aí, já no fim de 1985, pegando 1986, uma coisa assim.

Você lembra o que era, qual era o motivo da xilo?

Não, eu não lembro, não. Eu sei que eu peguei um – era até uma cópia que era de um clichê de chumbo que tinha lá –, era um casal abraçado. Aí eu peguei e consegui fazer essa xilo.

Não foi encomenda, não, você fez de sua cabeça.

Não foi encomenda, não. Têm muitas capas de folheto lá, folheto antigo, aí eu vi aquela capa, achei bonito, aí peguei e digo: “Eu vou fazer uma xilo dessa madeira”. Mas não foi encomenda, não.

Você riscou a madeira com lápis, copiou a madeira antes de entalhar?

Foi, eu pus um carbono em cima da madeira, aí fiz o desenho. Passei pra madeira, entalhei ele, pronto.

E daí, como é que você começou a trabalhar mais nisso?

E comecei, a primeira xilo que eu fiz de encomenda foi de um casamento matuto: o casamento, o cavalo, e depois eu fiz também umas 20 xilo pra Otávio (Otávio Menezes é historiador, cordelista, trabalha na Secult e coordenou um projeto de reedição de folhetos de cordel em 1986). Que eu tenho um bocado, ele tem outras dez. Aí foi a primeira grande encomenda que eu peguei, foi essas 20 xilos de Otávio.

Como é que você fazia a capa? Você lia a história? Porque quando você ia copiar do chumbo era mais fácil, mas esses do Otávio você

tinha de criar. Como é que você fazia?

Eu lia a história, lia um pedaço da história, aí criava um desenho mais ou menos que desse certo com aquela história.

E o Otávio dava palpites, discutia com você? Como é que era?

Não, o Otávio não dava, não. Ele até viajou, ele deixou comigo lá os trabalhos pra pegar depois. Disse: “Você faça aí, depois eu venho pegar”.

Quer dizer que ele acreditou mesmo em você. Que você, uma pessoa nova, tava com pouco trabalho, mas receber essa encomenda foi importante...

Foi, foi importante. Ele acreditou mesmo que eu fazia. Ele viu só uma xilo que eu tinha feito, acreditou que eu faria e eu fiz.

E depois, como foi que você saiu da capa de folheto pra fazer essas xilos grandes que não são mais capas de folhetos?

Aí eu mudei. Um dia, peguei umas tábuas grandes, era até umas brumasa, que eu tô usando brumasa, aí eu peguei uma tábua grande e risquei uma xilo, parece que é uma noite de São João no Nordeste, que é o pessoal dançando. Depois eu fiz mais outra grande, que é o retirante. Aí eu acostumei com aquele tamanho, fui aumentando. Hoje eu já tô fazendo maior ainda, grande.

Você tem vendido bem?

Tenho, bastante. Tá fraco, mas tô vendendo bastante.

Dá pra sentir alguma diferença de quando você começou pra hoje, em relação à técnica?

Ah, dá. É muito diferente, que tem os traços, muda muito. Com o tempo, a pessoa vai mudando de traço. Um exemplo: aquela primeira que eu fiz, até um traço daquele mode, eu fazer agora eu encontro dificuldade, porque é mais difícil, porque o traço muda muito, vai mudando. Cada xilo que a gente faz, a gente vai procurando aperfeiçoar ela, aí muda. Enquanto a gente tá aperfeiçoando ela, vai mudando o traço.

Você prefere trabalhar com brumasa a imburana?

Com imburana é ótimo, mas o brumasa... O problema é que não

tem imburana grande, as tábuas de imburana são pequenas. Só dá pra fazer capa de folheto. Então, a gente tamos usando brumasa, que tem de todos os tamanhos.

Não é ruim pra cortar, não?

É não, eu acho bom. São ótimas de cortar. Agora, tem que ter muito cuidado, que ela pode largar o desenho. No cortar, se a pessoa não tiver cuidado, atinge muito, não pode atingir que nem a imburana. A gente dá um traço fino, mas a gente tem cuidado e não fere o desenho.

Ela não desfia muito, não?

Quando a gente afunda o estilete, tem que afundar bastante mode ela largar, que ela tem uma capa que é montada, junta uma com a outra. Aí a gente tem que largar aquela capa, tem que fundar muito a navalha que é pra largar os fiapos, num ficar desfiando aqueles fiapinhos, porque aí vai manchar o desenho.

Você lixa bastante?

Lixo, eu lixo bastante, deixo ela bem lisinha. Inclusive eu passo até a unha assim pra ver se tem algum buraquinho que saia no desenho, porque se tiver algum buraquinho no desenho, ele dá aquele claro.

Você tira sempre, imprime sempre na impressora da Lira?

É, eu imprimo sempre lá na Lira, porque eu trabalho lá. Tem espaço pra qualquer hora que eu quiser, eu imprimo, trabalho pequeno ou grande, na impressora, na máquina manual, eu tiro os trabalhos grandes na manual, que não dá pra tirar na máquina comum, impressora.

Já imprimiu alguma vez com colher?

Não, nunca imprimir com colher, não. Eu já imprimi com colher umas de Stênio que a gente não dava pra imprimir na máquina, aí tinha um retirante grande e a gente teve que usar a colher, eu e os meninos.

Você gosta mais de fazer xilo sobre o quê? Qual é, assim, um tema que você usa muito?

O tema que eu gosto mais, não sei o porquê – não sei se é porque eu já trabalhei na roça –, mas o tema que eu mais gosto é roça, essas coisas. Homem trabalhando na roça, mulher plantando, o retirante se retirando daquela terra, coisa assim. Eu gosto mais desses tipos de trabalho.

E sobre as xilos de propaganda?

As xilos de propaganda, homem, eu tenho uma coisa assim, porque aquela xilo a pessoa encomenda e faz aquele trabalho, depois ela fica lá. Elas não são muito procuradas, não, a xilo de propaganda. São mais procuradas essas xilo comum de trabalho, de capa de folheto. Através da história do folheto, elas são muito procuradas.

Mas eu quero dizer assim, se tem muita gente que vem encomendar a você xilo pra fazer rótulo, embalagem, essas coisas.

Tem, tem muitas. Muitas vezes o cara tá lá e chega um cara pra fazer um penuzinho, fazer um negócio de macumba, úmido. Outros encomendam um santinho pra pôr no maço de vela, outro encomenda um rótulo qualquer, qualquer tipo de rótulo eles encomendam. Às vezes até pra botar em bloco de nota, aquelas coisinhas, letra, muitas coisas.

Geralmente a matriz fica com quem encomenda ou fica com a Lira?

Sempre quem encomenda quer a matriz. Mas agora, por exemplo, eu não entrego a matriz, porque ele pega a matriz e leva pra ele, chega lá aquela matriz não vai servir de nada, ele vai terminar perdendo ela e nem serve pra ele nem pra mim. Se eu ficar com ela, ela vai servir mais pra mim.

Não tem perigo de ele desconfiar que pode imprimir um produto do concorrente dele com a mesma matriz?

Não, tem não. Por esse momento eu nunca passei, não. Os caras que mandaram encomendar, mas sempre quem manda, quando eu pego encomenda assim, é das gráficas de fora, de Sobreira, Royal, essas gráficas, Tupi, sempre eles mandam um clichêzinho, manda fazer lá.

Como é que você explica, como é que você entende essas gráficas, que têm quase todas clichês offset, elas ficam pedindo pra fazer

clichê de madeira?

Eu acho que deve ser, às vezes, o cliente, porque tem muito uns clientes que não gostam da offset, não sei se é porque é mais cara. Porque o clichê de madeira é um trabalhozinho simples e sai mais barato. Tem muita gente que gosta mais do tipo de trabalho na madeira do que offset, porque na offset é um trabalho como um qualquer, o cara roda três, quatro mil, e já na madeira, não. Na madeira o cara tem o trabalho de fazer a xilo manual, põe na máquina, faz tudo manual.

Vocês recebem a encomenda junto com o modelo, “eu quero igual a esse aqui”, ou as pessoas deixam você fazer como achar melhor?

Muitas vezes acontece, aí ele diz: “Lourenço, faça esse desenho aqui, mais ou menos esse aqui”. Porque igual não tem quem consiga fazer; a gente imita, mas igual não existe. Mas muitas vezes também acontece de um cara confiar no cara, já são conhecidos e diz: “Rapaz, cria um desenho pra este cordelzinho aqui, que a gente tamos trazendo ele, mas não temos idéia do que a gente põe na capa”. Aí eu vou e crio uns personagens, mais ou menos que dê certo com aquela história.

Quer dizer que de propaganda é comum o cara trazer, por exemplo, o índio pra garrafada, aí já diz mais ou menos como é que quer.

É, de propaganda é, porque sempre eles traz, traz um índio, traz o...

O diabo.

O diabo, aquelas coisas de Umbanda, traz umas letras, às vezes tem letra do trabalho que tem as iniciais do trabalho. Aí eles trazem as iniciais do trabalho, a gente faz.

Aquele Tempero Completo Bom Gosto, ele chegou a ser fabricado, ser vendido lá em Juazeiro?

Não, aquele tempero não chegou a ser fabricado, porque o cara, não sei se ele desistiu de fabricar o produto... Ele encomendou a matriz, depois eu encontrei ele na rua e ele falou: “Eu vou pegar lá, qualquer dia eu vou pegar”. Aí não apareceu, ainda hoje eu

tenho ele lá, guardado.

Ele foi criação tua ou o cara deu o modelo e disse como é que queria?

Não, ele não deu o modelo, não. Foi criação minha mesmo, aquele tempero completo. Ele só fez dizer o nome do Tempero Completo Bom Gosto e fez dizer mais ou menos o estilo, como é que queria, uma garrafinha entrando dentro do desenho, só que implicava que tinha que ser dois clichê, porque tinha que imprimir um numa cor e outro noutra.











REFERÊNCIAS

- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994.
- CANTEL, Raymond. *Trente-six images exemplaires*. Paris: La Porte à Cote, 1989.
- CARVALHO, Gilmar de. *Madeira matriz: cultura e memória*. São Paulo: Annablume, 1999.
- _____. *Desenho gráfico popular*. São Paulo: IEB/USP, 2000.
- _____. *Xilogravura: doze escritos na madeira*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.
- COIMBRA, Silvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Ed. do Autor, 1993.
- COSTELLA, Antônio. *Introdução à gravura e história da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.
- _____. *Breve história ilustrada da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.
- DINEEN, Mark. *Brazilian woodcut prints*. London: Kegan Paul, 2001.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos/ EDUSP/ Sec. da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE Editora, 2006.
- HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: arte e técnica*. Porto Alegre: Tchê, 1986.
- IGLESIAS, Maria Lucia Diaz. *Xilogravura popular brasileira: iconografia e edição*. São Paulo: ECA/USP, 1992. (mimeo)
- LARRAYA, Tomas G. *Xilografia: historia y técnicas del grabado em madera*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer Editor, 1952.
- LIMA, Guilherme Cunha. *O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997.
- MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular sua capa e seus ilustradores*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1981.
- MAXADO, Franklin. *Cordel, xilogravura e ilustrações*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- NOBRE, Geraldo. *Introdução à história do jornalismo cearense*. Fortaleza: Grecel, 1976.

- RAMOS, Everardo. *Du marché au marchand: la gravure populaires brésilienne*. Gravelines: Musée du dessin et de l'estampe originale, 2006.
- RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil: 1500-1822*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado IMESP, 1988.
- SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos do Juazeiro*. Fortaleza: Edições UFC, 1984.
- STUDART, Barão de. *Para a história do jornalismo cearense. 1824-1924*. Fortaleza: Typographia Moderna, 1924.
- TEMÓTEO, Jurandy. *A xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da cultura popular do Cariri*. Crato: A Província Edições, 2002.
- WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.



Detalhe de xilo de Zé Lourenço (acervo do MAUC)



*Este livro foi impresso nas oficinas da
Expressão Gráfica em fevereiro de 2010,
sendo a capa em papel cartão supremo
250g e o miolo em papel Offset 75g.
O texto foi composto em tipografia
Garamond, cujos tipos originais foram
desenhados por Claude Garamond
em 1930.*