



Francisco Sebastião de Paula

UMA TRAJETÓRIA DA XILOGRAVURA NO CEARÁ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof. Dr^a. Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG

2014

Paula, Francisco Sebastião de, 1961-
Uma trajetória da xilogravura no Ceará [manuscrito] / Francisco
Sebastião de Paula. - 2014

510 f. : il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.


Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Xilogravura – Ceará – 1930-2010 – Teses. 2. Gravadores
brasileiros – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954-II.
Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 761.2

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **FRANCISCO SEBASTIÃO DE PAULA** Número de Registro **2010753202**.

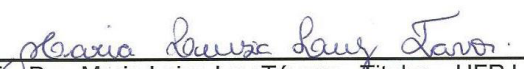
Título: " Uma trajetória da Xilogravura do Ceará"



Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora - EBA/UFMG



Profa. Dra. Maristela Salvatori - Titular – UFRGS



Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora - Titular – UFRJ



Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro - Titular – C/ARTE-BH



Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo - Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 04 de Agosto de 2014

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos os gravadores brasileiros.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder saúde, coragem, para enfrentar e vencer os obstáculos, em busca das oportunidades que transformaram a minha vida.

À minha família, por todo o esforço e incentivo, fundamentais para que continuasse os meus estudos, especialmente, a minha mãe, Rosa Saraiva de Paula, pela coragem de enfrentar os desafios de educar cinco filhos saindo da calmaria do campo, para as incertezas da cidade grande.

À minha esposa, Ironete Pereira de Oliveira Paula, pela força, paciência, e companheirismo, em todas as horas da nossa convivência.

À minha orientadora, a professora Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, por todo o seu empenho, dedicação, durante todo processo de orientação, conduzido pelo rigor teórico, pelos conhecimentos transmitidos e os cuidados com os mínimos detalhes, desde os ensaios iniciais, até a defesa desta tese. Ações, que foram fundamentais na construção deste trabalho e contribuíram diretamente para o meu crescimento artístico, científico e intelectual.

Aos membros da banca pelas significativas contribuições no aperfeiçoamento desta tese, especialmente, a professora Dra. Marília Andrés Ribeiro, pelas indicações de livros fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

A todos os professores da UFMG que participaram do DINTER, por todos os conhecimentos que me transmitiram.

À Zina P. Souza e José Sávio dos Santos, integrantes da Secretaria da Pós-graduação pela disponibilidade e excelente atendimento, não se limitando às obrigações funcionais.

Ao professor Dr. Maximiliano Ximenes Arruda, que, sem o seu sonho, sem a sua iniciativa o DINTER não teria existido.

Ao professor Dr. Gilberto Andrade Machado, pelo significativo trabalho exercido na coordenação da gestão financeira, do DINTER, além do apoio constante, excedendo

os limites das suas funções institucionais.

Aos colegas de turma do Doutorado em Artes, pelas contribuições nas discussões durante as disciplinas que muito influíram na delimitação do objeto de pesquisa; alguns, também no desenvolvimento da tese.

Aos dezenove entrevistados, que colaboram com os seus variados saberes para realização deste trabalho.

À Universidade Federal de Minas Gerais, pela parceria realizada com o IFCE, na efetivação do DINTER em Artes.

Aos amigos Deilson Anomal Azevedo e Arcinélio de Azevedo Caldas pela amizade, fundamental para a minha boa estada em Minas Gerais.

À senhora Maria Célia Lopes Vilaça e a toda a sua família, especialmente seu filho, Sylvio Ricardo Lopes Francelino Gonçalves e sua esposa Virgínia Roesberg, pela amizade, apoio e hospedagem, tanto em Belo Horizonte quanto em Pará de Minas.

Ao Marildo Montenegro, pela criação da capa e da diagramação final do texto.

Ao senhor Francisco Tavares, pela correção dos textos em inglês.

Ao Roberto Galvão, pela ajuda constante nas discussões e retirada de dúvidas sobre aspectos pontuais da tese, nas informações e empréstimos de livros.

Ao meu professor de gravura Eduardo Eloy, pelo incentivo constante, contribuindo decisivamente para o meu crescimento artístico no universo das artes gráficas e pelas contribuições ao desenvolvimento das artes visuais cearenses.

Ao professor Pedro Eymar por todo apoio que tem dado a minha trajetória como artista e como pesquisador.

A CAPES, pela bolsa que foi fundamental para a estada em Minas Gerais, durante o período de estágio do doutorado.

Por fim, aos colegas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, especialmente aos professores: Danilo Souto Pinho, Maria das Dores Dantas do Nascimento, Gilmar Lopes Ribeiro e Rúbia Valério Pinheiro.

A todas as pessoas que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

epígrafe

“É suficientemente simples e sempre deveria ser admitido; ou seja, que não existe um tipo de arte a que todos os tipos de homem deveriam se ajustar, mas tantos tipos de arte a quanto são os tipos de homem; e que as categorias em que dividimos a arte deveriam corresponder naturalmente às categorias em que dividimos os homens.”

Herbert Read

Resumo

Este trabalho estuda a trajetória da xilogravura no Ceará, analisando como ocorreu seu desenvolvimento nas suas diferentes formas de manifestação: de ilustração, voltada para o segmento comercial e do cordel; de arte, com a variação quando se encontra atuando no campo ampliado. O recorte temporal delimitou-se ao período compreendido entre 1930 e 2010, abrangendo, geograficamente, apenas as regiões do Cariri e de Fortaleza, por serem elas as que apresentam as produções mais significativas nessa vertente, no contexto artístico cearense. Na realização desta investigação, empregou-se uma abordagem sócio-histórica, fundamentada nas concepções da História Cultural, mediante a qual se examinaram as produções xilográficas voltadas para: os rótulos, as capas de cordel, as vias sacras, os álbuns, a vida de religiosos, cangaceiros e artistas. Investigou-se também a importância das tipografias no desenvolvimento dos folhetos populares. Destacou-se, ainda, nesta trajetória, a contribuição do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, para a preservação, a difusão, o ensino e o movimento de retomada da produção da gravura de arte em Fortaleza, na década de 1990, e também a forma de constituição do seu significativo acervo. Considerou-se importante ressaltar ainda a inserção da xilogravura como disciplina, nas matrizes curriculares de instituições de ensino superior das Artes Visuais, em Fortaleza, e as mudanças ocorridas, nas concepções estéticas e artísticas, que têm culminado com a gravura, atuando em um campo ampliado. Finalmente, são analisadas as obras de dez artistas pertencentes às duas regiões enfocadas, proporcionando a percepção das diferenças e das similaridades existentes entre as suas produções xilográficas.

Palavras chave: xilogravura no Ceará; xilogravura de ilustração; xilogravura artística.

Abstract

This paper studies the trajectory of the woodcut in Ceará, analyzing how its development occurred in its different manifestations: illustration, facing the commercial segment and popular-literature booklets (*cordel*); art, with the variation in the expanded field. The time frame is delimited to the period between 1930 and 2010, covering geographically only Cariri and Fortaleza, for they are the ones with the most significant works in this strand, in Ceará artistic context. In conducting this research, we used a socio-historical approach, based on the concepts of Cultural History, by which we examined the woodcut directed productions for: labels, popular-literature booklet covers, the sacred way, albums, the life of religious, outlaws and artists. We also investigated the importance of the development of the printer's workshops in the development of popular-literature booklets. This study excelled also the contribution of the Art Museum of the Federal University of Ceará, to the preservation, dissemination, education and movement resumed production of engraving art in Fortaleza, in the 1990s, and the set up of its significant collection. It was considered important to highlight the inclusion of the woodcut as a discipline on curricular institutions of higher education of Visual Arts, in Fortaleza, and changes occurring in the aesthetic and artistic conceptions, which have culminated in expanding the field of engraving. Finally, we analyze the woodcuts of ten artists belonging to the two focused areas, providing the perception of differences and similarities between their productions.

Keywords: woodcut in Ceará; woodcut illustration; art woodcut.

Resumen

En este trabajo se estudia la trayectoria de la xilografía en Ceará, analizando cómo se produjo su desarrollo en sus diferentes manifestaciones: Ilustración, frente al segmento comercial y de la línea, arte, con la variación en el campo expandido. El plazo se delimitó al período comprendido entre 1930 y 2010, que abarca geográficamente sólo Cariri y Fortaleza, siendo ellos los que tienen las producciones más importantes de este, contexto artístico Ceará. En la realización de esta investigación, se utilizó un enfoque socio-histórico, basado en los conceptos de Historia de la Cultura, por la que se examinaron las producciones xilográficas frente: etiquetas, portadas cordeles, caminos sagrados, álbumes, la vida de los religiosos, fuera de la ley y de los artistas. También se investigó la importancia de impresoras en el desarrollo de las valvas populares. También se puso de relieve de esta manera, la contribución del Museo de Arte de la Universidad Federal de Ceará, a la preservación, difusión, educación y el movimiento reanudó la producción de arte grabado en Fortaleza, en la década de 1990 y también la forma constitución de su importante colección. Se consideró importante destacar la inclusión de la xilografía como disciplina, el plan de estudios de las instituciones de enseñanza superior de Artes Visuales, en Fortaleza, y los cambios en las concepciones estéticas y artísticas, que han culminado con el grabado que actúa en el campo expandido. Por último, se analizan las obras de diez artistas, pertenecientes a ambas regiones se centraron, proporcionando la percepción de las diferencias y similitudes entre sus producciones xilográficas.

Palabras clave: grabar en madera; en Ceará, grabado Ilustración; arte del grabado en madera.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1_Gilvan Samico. *No reino da ave dos três punhais*, 1975, xilogravura, 74,7 x 41 cm. __ 51
- Fig. 2_Molde para lenços e chitas de *Alcohaça*. Matriz de madeira _____ 60
- Fig. 3_*El timbalero*. Modelo de estampa indiana, século XVIII. Museu da História, Barcelona. __ 61
- Fig. 4_Gustave Doré. Ilustração para o livro de Miguel de Cervantes *Dom Quixote*, 1863, xilogravura. _____ 64
- Fig. 5_Alois Senefelder. *Press à imprimer dans le traité*, litografia, 1818, 18,5 x 15,5 cm. __ 66
- Fig. 6_Cartas de baralho impressas no Colégio das Fábricas no Rio de Janeiro, no início do século XIX, xilogravura. _____ 72
- Fig. 7_Teto de uma igreja de Aquiraz, município do Ceará, pintura. _____ 74
- Fig. 8_Anúncio publicado no jornal *O Cearense*, informando o período de viagens de barcos de Fortaleza para a Europa no século XIX. _____ 75
- Fig. 9_Fachada do edifício que abrigou o Banco Frota Gentil, até a década de 1960, no centro de Fortaleza, foto. p & b. _____ 76
- Fig. 10_Avenida Caio Prado, no Passeio Público. Álbum de Vistas Do Ceará, 1905, foto. p & b. __ 77
- Fig. 11 e 12_Família de Augusto Araújo (acervo da família) 1924, fot. p & b. _____ 78
- Fig.13_ Ilustração publicada no periódico *O Ferrão* em Fortaleza, 1905, xilogravura. _____ 79
- Fig.14_exemplar do periódico *O Araripe* publicado no Crato, em 1885. _____ 80

- Fig. 15_A logomarca d' O *Araripe* em xilogravura. _____ 80
- Fig. 16_José Lourenço. *A chegada de Padre Cícero a Juazeiro do Norte*, xilogravura, 9,7 x 6,5 cm. ____ 81
- Fig. 17_Antônio Batista Silva. *A chegada de Padre Cícero a Juazeiro do Norte*, xilogravura, 9,7 x 6,5 cm. _82
- Fig. 18_Abraão Batista. Capa do folheto: *As profecias de Padre Cícero*, xilogravura. _____ 83
- Fig. 19_Francisco Matos (coleção particular). Publicado no livro *A escola invisível: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958*, óleo sobre madeira, 30 x 47 cm. _____ 85
- Fig. 20_*Workshop* na Oficina de Gravura e Papel Artesanal da MAUC da UFC. O gravador Carlos Martins ao centro, da esquerda para a direita: Magnólia Serrão, Ana Frizzo, Adalgisa, Sebastião de Paula, Eduardo Eloy, Barrinha, Nauer Spíndola, Kelson Teles, Ana Maria e Fred, 2002, foto. p & b, 15 x 20 cm. _____ 87
- Fig. 21_Anúncio publicado no *Álbum du Fígaro* na França, 1875, xilogravura. _____ 92
- Fig. 22_Exercício de aluno da Escola de Xilogravura do Horto em São Paulo, xilogravura. _94
- Fig. 23_Primeiro anúncio publicado no jornal *A Gazeta* do Rio de Janeiro, 1808. _____ 95
- Fig. 24_ A primeira imagem impressa em um jornal no Ceará, *O Cearense*, 1847. _____ 96
- Fig. 25_Anúncios publicados no jornal *O Cearense* comunicando a fuga de escravos, um formato para negras e dois para os negros, 1847, xilogravura. _____ 96
- Fig. 26, 27 e 28_Figuras utilizadas nos anúncios publicados no jornal *O Cearense*, comunicando a fuga de escravos, um formato para negras e dois para os negros, 1847, xilogravura. ____ 97
- Fig. 29_Anúncio da Fuga do escravo Fortunato publicado no jornal *A Gazeta* no Rio de Janeiro, em 1854, em litografia. _____ 98
- Fig. 30_Anúncio de fuga de escravo publicado no jornal *O Liberal* de Minas Gerais, 1868, xilogravura. _____ 98

| | |
|--|-----|
| Fig. 31_Notícia da fuga de escravos reproduzida no jornal <i>Gazeta de Campinas</i> em São Paulo, 1870, xilogravura. _____ | 99 |
| Fig. 32_Ilustrações no jornal <i>O Elefante</i> em Sobral, Ceará, 1955, xilogravura. _____ | 99 |
| Fig. 33_Ilustração no jornal <i>O Vagalume</i> em Sobral no Ceará, 1937, xilogravura. _____ | 100 |
| Fig. 34_Ilustrações publicadas no jornal <i>A Cidade</i> em Sobral, em 1904, xilogravura. _____ | 100 |
| Fig. 35_Ferros de marcação dos bois, cavalos, caprinos e ovinos. _____ | 101 |
| Fig. 36_Anúncios publicados sobre o desaparecimento de animais no jornal <i>A Cidade</i> em Sobral no estado do Ceará, 1899, xilogravura. _____ | 101 |
| Fig. 37_Imagem de rótulo pertencente ao acervo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), litografia. _____ | 103 |
| Fig. 38_B César. Homenagem ao ínclito bispo do Ceará, publicado no jornal <i>A Verdade</i> , 1893. <i>Litho-typo a vapor</i> . _____ | 104 |
| Fig. 39_Walderêdo Gonçalves. Ilustração comercial, xilogravura. _____ | 105 |
| Fig. 40_Capa do folheto: <i>História da bela Helena de Constantinopla</i> . Troyes, J.A. Garnier, 1738, xilogravura. Coll. AD. (publicado na França). _____ | 107 |
| Fig. 41_ <i>O azar da feiticeira / A órfã / Sonho de ilusão / Sonho de um português</i> , de Leandro Gomes de Barros, 1906. Impresso em Recife. Col. FCRB. _____ | 111 |
| Fig.42_ <i>Anúncio publicado no jornal O Cearense</i> , 1847. O modelo de diagramação inspirou as primeiras capas de cordel quando ainda não havia ilustração. _____ | 111 |
| Fig. 43_A primeira ilustração xilográfica publicada em uma capa de folheto de cordel no Brasil, em Recife, 1907, xilogravura. _____ | 112 |

Fig. 44 e 45_ Um exemplar do jornal *O Rebate* publicado em Juazeiro do Norte, 1910, e uma ilustração em destaque, xilogravura. _____ 113

Fig. 46_ Ilustração publicada no *Boletim Caricata*, em Juazeiro do Norte, 1910, xilogravura, 32 x 23 cm. Col. FMPC. _____ 114

Fig. 47_ Ilustração publicada no *Boletim Caricata*, em Juazeiro do Norte, 1911, xilogravura, 32 x 23 cm. Col. FMPC. _____ 114

Fig. 48_ Capa do folheto *Estória do Reino da Pedra Fina*, clichê de metal. _____ 115

Fig. 49_ Parte de um anúncio, da seção de gravuras, publicado no catálogo da empresa carioca D. Sales Monteiro situada no Rio de Janeiro, provavelmente no início do século XX. _____ 116

Fig. 50_ Impressão de anúncio feito com clichê de metal, no catálogo da empresa carioca D. Sales Monteiro situada no Rio de Janeiro, realizada, provavelmente, no início do século XX. _____ 116

Fig. 51_ Capa do cordel *Pedrinho e Julinha*, 1959, clichê de metal, 14,5 x 9,1 cm. Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte. _____ 117

Fig. 52_ Stênio Diniz. Versão da capa do cordel *Pedrinho e Julinha*, 1971, xilogravura, 14,5 x 9,1 cm. Col. MAUC. _____ 117

Fig. 53_ Kubo Shumman. *Mulheres passeando, Nishiki-e* sobre papel, 38,5 x 25,5 cm. Acervo do MAUC _____ 123

Fig. 54_ Eugenio Dittborn. 1986, *Screenprinted (unfolded) and envelope. Screenprinted with artist's standard mailing from and collaged documentation label*. 52 x 40,5 cm. _____ 130

Fig. 55_ Eugenio Dittborn. 1986, *Sobreviventes*, sheet (folha) 202, 9 x 153,7 cm. _____ 130

Fig. 56_ Kahtarina Fritsch. *Madonna*, 1982, plástico com pigmento, 11 x 3 x 2 cm (duas, de um número ilimitado de vários). _____ 131

Fig. 57_ Giacomino Gastaldi, "*O Brasil*", 1556, xilogravura. Ilustração preparada para o terceiro volume da famosa "*Della Navigazione e Viaggi*", de Giovanni Battista Ramusio, Instituto de Estudos Brasileiros

da USP / Acervo depositado temporariamente pela Justiça Federal de São Paulo. _____ 133

Fig. 58_Maria do Carmo de Freitas Veneroso. *Queridos I*, 1983, *photoetching* e lápis de cor, 62 x 55 cm (Coleção da artista). _____ 134

Fig. 59_ Mapa dos municípios que compõem a região do Cariri, totalizando 28. _____ 139

Fig. 60_A região rosa-claro corresponde ao mapa do estado do Ceará, a destacada em vermelho é o mapa da região do Cariri cearense. _____ 139

Fig. 61_Francorli. *A transformação da hóstia em sangue*, xilogravura, 12,6 x 18 cm. ____ 141

Fig. 62_José Lourenço. *Romaria*, 1990, xilogravura, 20,5 x 28,7 cm. _____ 143

Fig. 63_José Bernardo da Silva e sua família, foto. p & b. _____ 146

Fig. 64_João Pedro. *José Bernardo da Silva e sua família*, 2001, xilogravura. _____ 146

Fig. 65 e 66_Detalhes do pôster com imagens das capas de cordel impressos com clichês pela Tipografia São Francisco, adquiridos nas tipografias na Paraíba e em Pernambuco, Acervo da Lira Nordestina, 2011, foto. color. Sebastião de Paula. _____ 147

Fig. 67_João Pedro. *A aquisição de novas máquinas pela Tipografia São Francisco*, 2011, xilogravura. _____ 149

Fig. 68_João Pedro. *A tipografia e a folheteria progridem*, 2011, xilogravura. _____ 150

Fig. 69_João Pedro. *Morre o homem fica a fama*, álbum de xilogravura: *Personagens de Juazeiro*, 2011, xilogravura. _____ 153

Fig. 70_Acervo da produção atual dos artistas da Lira Nordestina, 2011, foto. color. 10 x 15 cm. Sebastião de Paula. _____ 154

Fig. 71_Cícero Lourenço entintando uma matriz na Lira Nordestina, 2011, foto. color. 10 x 15. Sebastião de Paula. _____ 154

| | |
|---|-----|
| Fig. 72_Joaquim José Marques. <i>Armas do Reino Unido</i> , realizada no Rio de Janeiro, 1818, xilogravura de topo. _____ | 155 |
| Fig. 73_Alphonse Besson. 1860, litografia impressa em Recife, 30 x 22 cm. Coll. APEJE. _____ | 156 |
| Fig. 74_Walderêdo Gonçalves. <i>Laranjas</i> , xilogravura, 5,9 x 54 cm. _____ | 159 |
| Fig. 75_Walderêdo Gonçalves. <i>Sapato</i> , xilogravura, 2,6 x 3,2 cm. _____ | 160 |
| Fig. 76_José Caboclo. <i>Folha</i> , xilogravura, 3,0 x 5,6 cm. _____ | 160 |
| Fig. 77_ <i>São Cristovão</i> , 1423, xilogravura. _____ | 160 |
| Fig. 78_José Caboclo. <i>Mercúrio</i> , xilogravura, 5,0 x 42 cm. _____ | 161 |
| Fig. 79_Antônio Lino da Silva. <i>Iemanjá</i> , xilogravura, 5,2 x 7,3 cm. _____ | 162 |
| Fig. 80_Antônio Lino da Silva. <i>Índio no pilão</i> , 1971, xilogravura, 5,0 x 5,3 cm. _____ | 162 |
| Fig. 81_Damásio Paulo. <i>Farmácia</i> , 1969, xilogravura, 3,9 x 3,3 cm. _____ | 163 |
| Fig. 82_Damásio Paulo. Xilogravura. _____ | 163 |
| Fig. 83_Abraão Batista. <i>Brasão</i> , 1995, xilogravura. 8,7 x 9,0 cm. _____ | 164 |
| Fig. 84_Abraão Batista. <i>Horóscopo</i> , xilogravura. 2,7 x 7,5 cm. _____ | 165 |
| Fig. 85_Stênio Diniz. <i>Vereador</i> , 1988, xilogravura, 8,2 x 18,3 cm. _____ | 165 |
| Fig. 86_Stênio Diniz. <i>Algodão doce</i> , xilogravura, 10,2 x 8,7 cm. _____ | 166 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 87_Francorli. <i>Vaca preta</i> , xilogravura, 5,3 x 3,0. _____ | 167 |
| Fig. 88_Francorli. <i>Família</i> , 1996, xilogravura, 15,0 x 10,7 cm. _____ | 167 |
| Fig. 89_José Lourenço. <i>Computadores</i> , xilogravura, 6,5 x 5,1 cm. _____ | 168 |
| Fig. 90_José Lourenço. <i>Getty's</i> , 1992, xilogravura. _____ | 169 |
| Fig. 91_ João Pereira da Silva. <i>Nossa senhora do Perpétuo Socorro</i> , xilogravura. _____ | 170 |
| Fig. 92_ <i>Imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro</i> , pintura. _____ | 170 |
| Fig. 93_Damácio Paulo. <i>Coração de Maria</i> , xilogravura. _____ | 171 |
| Fig. 94_Capa de um folheto de novenário publicado no Cariri, imagem de Nossa Senhora Aparecida, xilogravura _____ | 172 |
| Fig. 95_Capa de um folheto de novenário publicado na região do Cariri, imagem de Nossa Senhora de Fátima, xilogravura. _____ | 172 |
| Fig. 96_José Lourenço. Azulejo estampado com imagens xilográficas por meio de serigrafia, 10 x 15 cm. _____ | 174 |
| Fig. 97_José Lourenço. Canecas estampadas com imagens xilográficas, por meio da serigrafia. _____ | 174 |
| Fig. 98_José Lourenço. Sandálias estampadas com imagens xilográficas, por meio da serigrafia. _____ | 175 |
| Fig. 99_Cartilha de ABC, utilizada por muito tempo no processo de alfabetização no Brasil, foto. color. _____ | 178 |
| Fig. 100_ Maércio Lopes. <i>Xilogravura</i> . _____ | 179 |

- Fig. 101_Stênio Diniz. *As proezas de João Grilo*, 1981, xilogravura. _____ 180
- Fig. 102_Antônio Avelino da Costa. *As proezas de João Grilo*, 1981, zincografia. Coll. BCZM. (ambas ilustraram as capas do folheto de cordel com o mesmo nome). _____ 180
- Fig. 103_João Pedro C. Neto. *Romaria*, 2000, xilogravura, 20,1 x 15 cm. _____ 187
- Fig. 104_Enrich Heckel. *Casal pelo mar*, 1920, xilogravura, 17,8 x 13,6. _____ 187
- Fig. 105_Manoel Camilo dos Santos. Capa do cordel *Pavão misterioso*, xilogravura. ____ 190
- Fig. 106_Stênio Diniz. Capa do cordel *Pavão misterioso*, 1977, xilogravura. _____ 190
- Fig. 107_Umbrana Cambão (*Bursera leptophloeos*), foto. color. _____ 191
- Fig. 108_Tábuas de imburana utilizadas para confecção de matrizes de xilogravura, 2011, foto. color. 15 x 20 cm. Sebastião de Paula. _____ 192
- Fig. 109_Matrizes realizadas com imburana, 2011, foto. color. 15 x 20 cm. Sebastião de Paula. _ 192
- Fig. 110_Mestre Noza. Xilogravura. _____ 192
- Fig. 111_Cangaceiros, foto. p & b. _____ 192
- Fig. 112_Damásio Paulo da Silva. Capa do romance *Princesa Mangalona e seu amante Pierre*, xilogravura, 14 x 9,4 cm. _____ 193
- Fig. 113_Walderêdo Gonçalves. Capa do romance *Debate de lampião com São Pedro*, de José Pacheco, Xilogravura. _____ 194
- Fig. 114_João Pereira da Silva. Capa do romance *O mundo, a corrupção, o castigo do inferno*, de Severino Simião, xilogravura. _____ 195

- Fig. 115_Manoel Lopes da Silva, para capa do romance *Anédio e Lucinda*, sem indicação do autor, Xilogravura. _____ 196
- Fig. 116_Stênio Diniz. Capa do romance *O Papa do Diabo*, de Expedito Sebastião da Silva, xilogravura. _____ 197
- Fig.117_Poetisa Dalinha Catunda, foto. color. _____ 198
- Fig. 118_Carlos Henrique. Capa do cordel: *Poetisa Dalinha Catunda*, de autoria de Josenir Lacerda do Crato no Ceará, xilogravura. _____ 198
- Fig.119_Maércio Lopes. Capa do romance *Auriflora e o novo pavão misterioso*, xilogravura. ___ 199
- Fig. 120 e 121_Exemplar da *Via-Sacra* de Mestre Noza publicada por Robert Morel na França, 1965. _____ 201
- Fig. 122_Mestre Noza. Imagens que compõem o álbum *A vida dos apóstolos*, 1962, xilogravura (Acervo do MAUC). _____ 202 e 203
- Fig. 123_Lino. Imagens que compõem o álbum *A vida de Padre Cícero*, 1962, xilogravura. (Acervo do MAUC) _____ 204
- Fig. 124_José Caboclo da Silva. Imagens que compõem o álbum *As aventuras de Vira Mundo*, 1962, xilogravura. (Acervo do MAUC) _____ 205 e 206
- Fig. 125_Walderêdo Gonçalves. Imagens que compõem o álbum *O Apocalipse*, 1970. Xilogravura. (Acervo do MAUC) _____ 207 e 208
- Fig. 126_Francorli. Imagens que compõem o álbum *Vida e morte de Luiz Gonzaga*, 1991, xilogravura. (Acervo do MAUC) _____ 208 e 209
- Fig. 127_ Abraão Batista. Imagens que compõem a *Via-Sacra*, 1979, xilogravura. (Acervo do MAUC) _____ 210 e 211
- Fig. 128_Stênio Diniz, xilogravura. _____ 212
- Fig. 129_ Arezzo. *Quimera do artista*, escultura etrusca em bronze. _____ 212
- Fig.130_ Abraão Batista. Xilogravura. _____ 213

| | |
|--|-----|
| Fig.131_José Lourenço. Xilogravura. _____ | 213 |
| Fig. 132_José Lourenço. Xilogravura. _____ | 214 |
| Fig. 133 e 134_2010, foto. col. 10 cm x 15 cm. Processo de transferência da imagem da matriz para o acetato, que será utilizada como registro na impressão de cores na xilogravura. Ironete Paula. _____ | 215 |
| Fig. 135_Cícero Lourenço. <i>Série erótica</i> , xilogravura. _____ | 216 |
| Fig.136_Cícero Lourenço. Série desenvolvida com tema de animais pré-históricos, xilogravura (detalhe). _____ | 217 |
| Fig. 137_Carlos Henrique. <i>Patativa do Assaré</i> , 2009, xilogravura. _____ | 218 |
| Fig. 138_ Maércio Lopes. <i>O senhor das nações</i> , xilogravura. _____ | 220 |
| Fig.139 e 140_Intervenções urbanas na cidade do Crato, localizada na região do Cariri cearense, estêncil e grafite. _____ | 222 |
| Fig. 141_Carlos Henrique e Maércio Lopes. Logomarca do grupo XICRA, xilogravura. ____ | 223 |
| Fig. 142_Carlos Henrique e Adriano Brito, integrantes do grupo XICRA ministram uma oficina de xilogravura para lambe-lambe na EEFM Padre Luís Filgueiras, no Crato, foto. color. __ | 224 |
| Fig. 143_Intervenção urbana do grupo XICRA em parceria com o grupo ACIDUM na cidade do Crato. 2012, Xilogravura, lambe-lambe e estêncil. _____ | 225 |
| Fig. 144 e 145_Grupo XICRA. Fachada feita, 2012, estêncil. Intervenção urbana no Museu de Flandres, em Potengi. _____ | 226 |
| Fig. 146_O jangadeiro Francisco José do Nascimento, o Chico da Matilde ou Dragão do Mar, líder abolicionista, foto. p & b. Arquivo MIS/CE. _____ | 235 |
| Fig. 147_Cartão-postal com jangada do Dragão do Mar, foto. p & b., arquivo Nlrez. _____ | 235 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 148_ <i>A moda em Paris no século XIX</i> , desenho, 1837. _____ | 236 |
| Fig. 149_ <i>Um café em Fortaleza no século XIX</i> , foto. p & b. _____ | 236 |
| Fig. 150_ Provavelmente, a primeira xilogravura que faz referência ao Ceará, denominada <i>Aurora cearense</i> , coleção BPGMP, 1866, 32 x 22 cm. _____ | 237 |
| Fig. 151, 152 e 153_ Alguns dos periódicos publicados no século XIX e no início do século XX, em Fortaleza, <i>O Rascunho</i> , <i>O Diabo</i> , <i>O Combate</i> . _____ | 238 |
| Fig. 154_ Charge publicada no jornal <i>O Rascunho</i> , em Fortaleza no ano de 1903, xilogravura. ____ | 239 |
| Fig. 155_ Anúncio ilustrado com xilogravura publicado no jornal <i>O Cearense</i> , em 1849. ____ | 240 |
| Fig. 156_ Anúncio ilustrado com xilogravura publicado no jornal <i>O Cearense</i> , em 1849. ____ | 241 |
| Fig. 157_ Anúncio publicado no jornal <i>O Cearense</i> , em 25/08/1850. _____ | 242 |
| Fig. 158_ Raros eram os casos de algum tipo de identificação por parte dos autores nas ilustrações com xilogravuras no Ceará no final do século XIX, e no início do século XX, como neste retrato publicado no jornal <i>A Cidade</i> , de Sobral, em 1904. _____ | 243 |
| Fig. 159_ Charge de Sinfrônio publicado no jornal <i>Diário do Nordeste</i> , de 18/09/2012, em Fortaleza no Ceará. _____ | 243 |
| Fig. 160. Ilustração para a concessionária Guarautos em Fortaleza. Xilogravura e desenho. Publicada no jornal <i>O Povo</i> , 12/07/2013. _____ | 244 |
| Fig. 161_ Capa do cordel <i>O pavão misterioso</i> publicado pela Editora Luzeiro de São Paulo. _____ | 246 |
| Fig. 162_ Capa do cordel <i>Bush ditador do mundo</i> , de autoria de Oliveira das Panelas, um exemplo de cordel circunstancial. _____ | 249 |
| Fig. 163_ Klevisson Viana. Capa do folheto <i>A grande peleja virtual entre Klevisson Viana e Rouxinol do Rinaré</i> , 2003, <i>desenho</i> . _____ | 253 |

Fig. 164_ Toda a página corresponde ao site Arena Virtual, incluindo a imagem. ____ 255 e 256

Fig. 165_ logo do CECORDEL. _____ 259

Fig 166 e 167_ *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, adaptação do cordel de Leandro Gomes de Barros, por Klévisson e Eduardo Azevedo. _____ 260

Fig. 168_ Klévisson Viana. Capa do cordel *O fazendeiro mendigo e a cabocla encalhada*, de José João dos Santos, xilogravura. _____ 261

Fig. 169_ Barboza Leite. Capa do cordel *A verdadeira história da cidade de Duque de Caxias*, xilogravura. _____ 263

Fig. 170_ Barboza Leite. Capa do cordel *Garrincha alegria do povo*, xilogravura. _____ 265

Fig. 171_ Barboza Leite. Capa do cordel *Francisco do Nascimento (O Dragão do Mar)*, xilogravura. _____ 267

Fig. 172_ Barboza Leite. Capa do cordel: *A arte do cordel na poesia popular*, xilogravura. ____ 268

Fig. 173_ Kelson Teles e Ronaldo Rogério. Capa do cordel *Forró em Aroeira*, xilogravura. ____ 269

Fig. 174_ Kelson Teles. *São Sebastião* (releitura da obra de Albrecht Dürer), 1995, xilogravura, 32,5 x 22,5 cm. _____ 269

Fig. 175_ Francisco Bandeira. Capa do livro de Amelhita Espíndola: *A história abreviada da UFC, contada no formato de cordel*, 2010, xilogravura. _____ 270

Fig. 176_ Júnior Panela. Prédio da reitoria da Universidade Federal do Ceará, foto. color. ____ 271

Fig. 177 e 178_ Francisco Bandeira. Ilustrações para o livro *A história abreviada da UFC, contada no formato de cordel*, de Amelhita Espíndola, 2010, xilogravura. _____ 271

Fig. 179_Guaipuan Vieira. Capa do cordel *A arca de Zé Noé para o dilúvio no Brasil*, xilogravura. _____272

Fig. 180_Klevisson Viana. Capa do folheto *A história do holandês que inventou a folkmídia*, desenho imitando a xilogravura. _____273

Fig. 181_Zenon Barreto. *Rio Grande do Norte – Reisado*, 1990, xilogravura, 33 x 35 cm. Uma das gravuras do álbum *Ritos, danças e folguedos do Nordeste*. _____276

Fig. 182_Sérvulo Esmeraldo. Matriz de xilogravura. _____277

Fig. 183_Sérvulo Esmeraldo. Matriz de xilogravura. _____278

Fig. 184_Sérvulo Esmeraldo. *Vegetal IV*, 1957, xilogravura, 47,8 x 30,5 cm (Coleção do artista). _280

Fig. 185_Sérvulo Esmeraldo. Butil (acervo do artista). _____281

Fig. 186_Mizabel Pedrosa. *Portão do cemitério*, 1973, xilogravura, 54 x 32 cm. _____282

Fig. 187_Sérgio Lima. Obra premiada no 46º Salão de Abril, 1995, xilogravura, 40 x 40 cm. ____284

Fig. 188_Sérgio Lima. Obra premiada na 30º Trienal Internacional de Tokio, 2002, xilogravura, 40 x 25 cm. _____285

Fig. 189. Eduardo Eloy, 1996, xilogravura. _____288

Fig. 190_Cartaz da exposição do grupo Fratura Exposta na Arte Galeria em 1985. Da esquerda para a direita (em pé): Castelo Branco, Cardoso Júnior, Sebastião de Paula e Kelson Teles. (Sentados): Mário Sanders, e Jorge Luiz. _____289

Fig. 191_O gravador Artur Luiz Piza ao centro, na Oficina de Gravura do MAUC com alunos que participaram do *workshop*. Da direita para a esquerda: Aléxia Brasil, Carlos Otávio, Digeorgia Gadelha, André Rola, Eduardo Eloy, Sérgio Helle, Elizabete Edelvita, Henrique Barroso, Sebastião de Paula e Naeur Spíndola. Foto. p & b. _____292

| | |
|---|-----|
| Fig. 192_Convite da primeira exposição de gravura da Oficina de Gravura do MAUC em 1990, impresso em papel artesanal fabricado por alguns dos artistas que participaram da exposição. _____ | 293 |
| Fig 193_Grupo TAUPE, foto. color. _____ | 294 |
| Fig. 194_Catálogo do 3º Salão Norman Rockwell do desenho e da gravura, realizado em 1997. _____ | 295 |
| Fig. 195_Logomarca do Centro Cultural do BNB em Fortaleza. _____ | 298 |
| Fig. 196_Vista parcial do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e ao lado sua logomarca. Foto. color. _____ | 299 |
| Fig. 197_Fachada do Alpendre. foto. color. _____ | 300 |
| Fig. 198_Francisco de Almeida. Xilogravura. _____ | 302 |
| Fig. 199_Equipamento criado por Francisco de Almeida, no qual é colocado o papel para impressão de suas xilogravuras, foto. color. _____ | 302 |
| Fig. 200_Francisco de Almeida exibindo colheres de paus, com os cabos adaptados para realizar impressões de xilogravuras em grandes formatos, foto. color. _____ | 303 |
| Fig. 201_Francisco Bandeira. <i>O pegador de borboletas</i> , desenho e xilogravura, 90 x 113 cm. _ | 305 |
| Fig. 202_Rafael Lima Verde. Da série impressa sobre livros antigos, xilogravura. _____ | 308 |
| Fig. 203_Sara Nina: <i>Lucíolas</i> , linoleogravura e <i>patchwork</i> . _____ | 310 |
| Fig. 204_Intervenção do grupo ACIDUM em parceria com o grupo XICRA do Crato, 2012, grafite e <i>lambe</i> com xilogravura. _____ | 314 |
| Fig. 205_Mestre Noza. <i>Via-Sacra</i> , 1961, xilogravura, 11,5 x 16,7 cm. _____ | 320 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 206_Mestre Noza. Imagem de Padre Cícero, escultura em madeira. _____ | 322 |
| Fig. 207_Escultura de Padre Cícero, foto. color. _____ | 322 |
| Fig. 208_Mestre Noza. <i>Via-sacra</i> , 1961, xilogravura. _____ | 323 |
| Fig. 209_Käthe Kollwitz (1867-1945). <i>A viúva I</i> , xilografia, 1922 /23. _____ | 323 |
| Fig. 210_Mestre Noza. <i>Álbum vida dos apóstolos</i> , 1962, xilogravura. _____ | 324 |
| Fig. 211_Mestre Noza. <i>Álbum vida de Lampião</i> , 1962, xilogravura. _____ | 325 |
| Fig. 212_Stênio Diniz. <i>Na cidade</i> , 1977, xilogravura, 22 x 29 cm. _____ | 328 |
| Fig. 213_Stênio Diniz. <i>Seu Zé Bernardo e D. Ana</i> , 2009, xilogravura, 19 x 28 cm. _____ | 329 |
| Fig. 214_Família de José Bernardo da Silva, foto. p & b. _____ | 330 |
| Fig.215_Stênio Diniz. <i>Seu Zé Bernardo e D. Ana</i> , 2009, xilogravura (detalhe) 19 x 28 cm _____ | 331 |
| Fig. 216_Seu Zé Bernardo, foto. p & b (detalhe). _____ | 332 |
| Fig. 217_D. Ana, foto. p & b (detalhe). _____ | 332 |
| Fig. 218_Stênio Diniz. <i>Seu Zé Bernardo e D. Ana</i> , 2009, xilogravura (detalhe). _____ | 332 |
| Fig. 219_José Lourenço. <i>O sonho</i> , 1990, xilogravura, 21 x 29,5 cm. _____ | 335 |
| Fig. 220_José Lourenço. <i>O sonho</i> , 1990, xilogravura (detalhe). _____ | 336 |
| Fig. 221_José Lourenço. <i>O sonho</i> , 1990, xilogravura (detalhe). _____ | 337 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 222 e 223_José Lourenço. <i>O sonho</i> , 1990, xilogravura (detalhe). | 338 |
| Fig. 224_Anúncios, objetos industrializados, xilogravura de topo. | 339 |
| Fig. 225_Lámina de serra. Foto. | 339 |
| Fig. 226_José Lourenço. <i>O trabalho</i> , 2002, xilogravura, 14 x 16 cm. | 340 |
| Fig. 227_Glauco Rodrigues. <i>Conferência Continental Pan-Americana pela paz</i> , do álbum <i>Gravuras gaúchas</i> , 1952, linoleogravura, 32,9 x 24 cm. | 340 |
| Fig. 228_Vasco Prado. <i>Frente Democrática de Libertação Nacional</i> , linoleogravura. | 341 |
| Fig. 229_José Lourenço. <i>O trabalho</i> , 2002, xilogravura (detalhe) | 342 |
| Fig. 230_Glauco Rodrigues. <i>Conferência Continental Pan-Americana pela paz</i> , do álbum <i>Gravuras gaúchas</i> , 1952, linoleogravura (detalhe). | 343 |
| Fig. 231_José Lourenço. <i>O trabalho</i> , 2002, xilogravura (detalhe). | 344 |
| Fig. 232_Carlos Henrique. Capa do folheto <i>Homenagem ao centenário de Luiz Gonzaga</i> , de Ademar Moraes, xilogravura. | 347 |
| Fig. 233_Maércio Lopes. <i>Adão e Eva expulsos do Paraíso</i> , xilogravura. | 348 |
| Fig. 234_Albrecht Dürer. <i>São Marcos escrevendo</i> , xilogravura. | 349 |
| Fig. 235_Maércio Lopes. <i>A vendedora</i> , xilogravura. | 350 |
| Fig. 236_Edgard Koetz. <i>Lavadeiras das malocas</i> , 1951, linoleogravura. | 351 |
| Fig. 237_Maércio Lopes. <i>A vendedora</i> , xilogravura (detalhe). | 352 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 238_cartaz da exposição do grupo XICRA, no Centro Cultural do BNB, em Juazeiro do Norte. | 354 |
| Fig. 239_Carlos Henrique. Capa do folheto <i>Quando a arte humaniza</i> , de Maércio Lopes, xilogravura. | 356 |
| Fig. 240_Carlos Henrique. Xilogravura. | 359 |
| Figs. 241, 242, 243, e 244_Carlos Henrique. Xilogravura (detalhes). | 360 |
| Fig. 245 e 246_Carlos Henrique. <i>O bode e a cabra</i> , Xilogravura. | 361 |
| Fig. 247_Carlos Henrique. <i>O bode</i> , Xilogravura. | 362 |
| Fig. 248_Carlos Henrique. <i>A cabra</i> , Xilogravura. | 363 |
| Fig. 249_Carlos Henrique. Xilogravura. | 363 |
| Fig. 250_Marilyn Monroe, foto. p & b. | 363 |
| Fig. 251_ <i>Qual é os seus sonhos?</i> Estêncil. | 364 |
| Fig. 252_Kleber Ventura. <i>O diário das Carmelitas</i> , 1977, xilogravura. | 368 |
| Fig. 253_Mestre Noza (1897-1983). <i>Via-sacra</i> , 1961, xilogravura. | 369 |
| Fig. 254_Kleber Ventura. <i>Igreja do Pequeno Grande em Fortaleza</i> , xilogravura. | 370 |
| Fig. 255_ <i>Igreja do Pequeno Grande em Fortaleza</i> , foto. p & b. | 370 |
| Fig. 256_Francisco Bandeira. <i>D'Après Dürer</i> , 1995, xilogravura, 29 x 75 cm. | 375 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 257 _Albrecht Dürer. <i>El rinoceronte</i> , 1515, xilogravura, 21,4 x 29,8 cm. _____ | 375 |
| Fig. 258 _Francisco Bandeira. <i>D'Après Dürer</i> , 1995, xilogravura. _____ | 375 |
| Fig. 259 _Francisco Bandeira. <i>D'Après Dürer</i> , 1995, xilogravura. _____ | 376 |
| Fig. 260 _ <i>Caranguejo</i> , foto. color. _____ | 376 |
| Fig. 261 _Francisco Bandeira. 2007, xilogravura. _____ | 377 |
| Fig. 262 _Planetário Rubens de Azevedo, centro Cultural Dragão do Mar. Foto. color _____ | 377 |
| Fig. 263 _Peggy Diggs. <i>Domestic violence milkcarton. Project. 1991 - 92 multiplies of cardboard half-gallon milk containers</i> , 24,1 x 9,5 x 9,5 cm. _____ | 379 |
| Fig. 264 _Wendy Warhol. <i>Caixas de Brillo, Del Monte e Heinz</i> . _____ | 379 |
| Fig. 265 _Francisco Bandeira. 2007, xilogravura. _____ | 380 |
| Fig. 266 _Escher (detalhe). _____ | 380 |
| Fig. 267 _Francisco Bandeira. 2007, xilogravura. _____ | 381 |
| Fig. 268 _Francisco Bandeira. <i>Calunga</i> , 2007, xilogravura (detalhe). _____ | 382 |
| Fig. 269 _Francisco de Almeida. <i>Filho de Marte</i> , 2011, xilogravura, 150 x 76 cm. _____ | 386 |
| Fig. 270 _A águia-de-cabeça-branca é uma águia nativa da América do Norte e o símbolo nacional dos Estados Unidos. _____ | 387 |
| Fig. 271 _Francisco de Almeida. <i>Filho de Marte</i> , 2011, xilogravura (detalhe). _____ | 390 |
| Fig. 272 _Francisco de Almeida. <i>Santa Teresinha no altar</i> , 2011, xilogravura, 150 x 87 cm. _____ | 391 |

- Fig. 273_Bartolomé E. Murillo. *La Inmaculada de Soutl*, 1678, pintura. _____ 391
- Fig. 274_Francisco de Almeida. *Santa Teresinha no altar*, 2011, xilogravura (detalhe).___ 392
- Fig. 275_Francisco de Almeida. *Santa Teresinha no altar*, 2011, xilogravura (detalhe).___ 393
- Fig. 276_Francisco de Almeida. *Santa Teresinha no altar*, 2011, xilogravura (detalhe).___ 396
- Fig. 277_Rafael Lima Verde. Ilustração com xilogravura. _____ 395
- Fig. 278_Rafael Lima Verde. Da série impressa sobre livros antigos, 2005, xilogravura. _ 398
- Fig.279_Flores astrologie de Albumasar* (astrólogo árabe do séc. IX), publicada pelo impressor alemão Erhard Ratdolt, obra ilustrada com 73 xilogravuras, em Augsburg, em 18 de Novembro de 1488. _____ 398
- Fig. 280_Hieronymous Bosch. *A nau dos loucos*, pintura sobre madeira. _____ 399
- Fig. 281_Rafael Lima Verde. Série: *Guardiões da loucura*, impressa sobre livros antigos, xilogravura(detlhe). _____ 400
- Fig. 282_Candido Portinari. *O bumba meu boi*. _____ 401
- Fig. 283_Rafael Lima Verde. Série: *Guardiões da loucura*, impressa sobre livros antigos, xilogravura (detalhe)._____ 402
- Fig. 284_Rafael Lima Verde. Série: *Guardiões da loucura*, impressa sobre livros antigos, xilogravura (detalhe)._____ 402
- Fig. 285_Rafael Lima Verde. Série: *Guardiões da loucura*, impressa sobre livros antigos, (*vulgarmente, o gordo*), estêncil. _____ 403
- Fig. 286_*Of Wilde Beft in the New-found world called S H*, xilogravura. _____ 404

- Fig. 287_Rafael Lima Verde. Série: *Guardiões da loucura*, estêncil. _____ 405
- Fig. 288_Sara Nina. Série: *Lucíolas*, linoleogravura sobre tecido e *patchwork*, pesquisa iniciada entre 2009 e 2010. _____ 409
- Fig. 289_Sara Nina. Série: *Lucíolas*, 2010, linoleogravura sobre tecido e *patchwork*. ____ 410
- Fig. 290_Colcha de cama, realizada com retalhos de tecidos, foto. color. (detalhe). ____ 410
- Fig. 291_Sara Nina. Série: *Lucíolas*, 2010, linoleogravura sobre tecido (detalhe). ____ 410
- Fig. 292_Leonilson. *34 com scars*, 1991, acrílica e bordado sobre *voile*, 41 x 31 cm. ____ 411
- Fig. 293_Sara Nina. Série *Lucíolas*, 2011, *linoleogravura*. _____ 412

SUMÁRIO

| | |
|---------------------|-----------|
| APRESENTAÇÃO | 33 |
|---------------------|-----------|

CAPÍTULO 1

| | |
|--|-----------|
| 1 CULTURA, HISTÓRIA CULTURAL E XILOGRAVURA NO CEARÁ E NO BRASIL | 42 |
| 1.1 A história cultural | 52 |
| 1.2 Xilogravura, a principal vertente popular nas artes visuais no Ceará | 55 |
| 1.3 Breve trajetória da xilogravura | 58 |
| 1.4 As influências dos aspectos contextuais na produção artística cearense | 68 |
| 1.5 A xilogravura de ilustração comercial no Ceará | 90 |
| 1.6 A xilogravura de ilustração no cordel no Ceará e suas origens | 106 |
| 1.7 A xilogravura de arte no Ceará | 121 |
| 1.7.1 A xilogravura no Ceará atuando em um campo ampliado | 128 |

CAPÍTULO 2

| | |
|--|------------|
| 2 A XILOGRAVURA NA REGIÃO DO CARIRI | 139 |
| 2.1 A Tipografia São Francisco (Lira Nordestina) | 145 |
| 2.2. A xilogravura de Ilustração Comercial na região do Cariri | 154 |
| 2.3 A xilogravura de ilustração nas capas dos folhetos de cordel na região do Cariri | 176 |
| 2.4 A xilogravura de arte e os novos artistas na região do Cariri | 200 |
| 2.5 A gravura atuando em um campo ampliado na região do Cariri | 221 |

CAPÍTULO 3

| | |
|---|------------|
| 3. A XILOGRAVURA EM FORTALEZA | 234 |
| 3.1 A xilogravura de ilustração comercial em Fortaleza | 237 |
| 3.2 A xilogravura de ilustração no cordel em Fortaleza | 244 |
| 3.2.1 A retomada do cordel em Fortaleza em 1980 | 258 |
| 3.2.2 Os ilustradores de cordel em Fortaleza | 262 |
| 3.3 A xilogravura de arte em Fortaleza | 274 |
| 3.3.1 A Oficina de Gravura do MAUC | 287 |
| 3.4 A inserção da xilogravura como disciplina nas matrizes curriculares das instituições de ensino superior em Artes Visuais em Fortaleza | 296 |
| 3.5 A gravura atuando em um campo ampliado em Fortaleza | 297 |
| 3.5.1. Francisco de Almeida | 300 |
| 3.5.2 Francisco Bandeira | 304 |
| 3.5.3 Rafael Lima Verde | 306 |
| 3.5.4 Sara Nina | 308 |
| 3.5.5. Robézio | 312 |

CAPÍTULO 4

| | |
|---|------------|
| 4. DIFERENÇAS E SIMILARIDADES NA PRODUÇÃO XILOGRÁFICA DE ARTISTAS DAS REGIÕES DO CARIRI E DE FORTALEZA | 316 |
| 4.1 Mestre Noza | 319 |
| 4.2 Stênio Diniz | 326 |
| 4.3 José Lourenço | 333 |
| 4.4 Maércio Lopes | 344 |
| 4.5 Carlos Henrique | 353 |
| 4.6 Kleber Ventura | 365 |
| 4.7 Francisco Bandeira | 371 |
| 4.8 Francisco de Almeida | 383 |
| 4.9 Rafael Lima Verde | 394 |
| 4.10 Sara Nina | 405 |

CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ 415

REFERÊNCIAS _____ 421

APÊNDICE A: TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS EM 2011 E 2013, EM FORTALEZA, JUAZEIRO DO NORTE E CRATO, POR SEBASTIÃO DE PAULA EM, COMO PARTE DO MATERIAL PRODUZIDO PARA ESTA TESE _____ 430

APÊNDICE B: Roteiro das entrevistas _____ 509

a) Bloco para os profissionais que atuam ou mantêm relações com a área das Artes. ____ 509

b) Bloco somente para os artistas _____ 510

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho tem como principal objetivo estudar a trajetória da xilogravura no Ceará, no período compreendido entre 1930 e 2010, seguindo uma abordagem sócio-histórica e partindo da concepção de que a xilogravura, dentro do recorte geográfico localizado na região do Cariri e de Fortaleza, apresenta dois segmentos: o artístico, que abrange também um campo ampliado, e o de ilustração, que se divide em comercial e de cordel. Este estudo visa também analisar o diálogo que se estabelece entre a chamada gravura popular e a vertente culta, já que, muitas vezes, esta divisão não é tão nítida, e nota-se que, de certa maneira, as duas modalidades se alimentam mutuamente, sem que haja necessariamente uma relação hierárquica entre elas. Este tema traz à tona a polêmica que geralmente cerca a relação arte culta *versus* arte popular, e faz parte dos objetivos desta tese discutir e problematizar esta pretensa dicotomia. Para realizar o trabalho proposto, foi importante analisar e compreender como o contexto histórico, geográfico econômico e cultural influenciou na produção xilográfica do estado do Ceará, notadamente nas regiões citadas e dentro das categorias apontadas. A história cultural fornece o referencial necessário para a realização deste estudo, de maneira especial as abordagens de Peter Burke (1989 e 2005) e Roger Chartier (1990).

As categorias apresentadas e suas subdivisões também podem ser encontradas nas produções xilográficas de outras regiões brasileiras, além daquelas abrangidas por este estudo. É possível constatar essa afirmação por meio das diferentes publicações que têm surgido nesse segmento, trazendo importantes contribuições na abordagem da gravura brasileira, podendo-se destacar: *A arte maior da gravura*, de Orlando DaSilva (1976); *Xilógrafos nordestinos*, pela Casa Rui Barbosa no Rio de Janeiro (1977); *Xilogravura arte e técnica*, de Anico Herskovits (1986); *Gravura: arte e técnica*, de Itajahy Martins (1987); *A gravura*, de Iberê Camargo (1992); *Oficinas: gravura*, pelo SENAC (1999); *Gravura brasileira*, publicado pelo Itaú Cultural em São Paulo (2000); *Gravura em metal*, organizado por Marcos Buti e Ana Letycia (2002); *Breve história ilustrada da xilogravura* (2003) e *Xilogravura popular na Literatura de Cordel* (2006), ambas de Antônio F. Costella; *Impressões: panorama da xilogravura brasileira* (2004), de Rubem Grilo; *Introdução à gravura e sua história* (2007), de Jeová Frankiln, entre outros.

É necessário ressaltar que no Brasil, de maneira geral, costuma-se estudar separadamente a gravura comercial e a gravura artística. Esta tem sido a forma de

abordagem predominante, que pode ser comprovada consultando-se a bibliografia citada anteriormente. Neste estudo, pretende-se analisar e discutir a importância alcançada pela xilogravura no Ceará, nos seus diferentes segmentos, observando como no transcorrer da sua trajetória ela ultrapassou as fronteiras da ilustração, tornando-se uma das principais manifestações da arte cearense.

O ponto de partida deste trajeto inicia-se em meados do século XIX, assumindo significativa importância a partir de 1930, com a xilogravura de ilustração de cordel e comercial; a xilogravura artística surge nos meados da década de 1940, atingindo expressiva projeção no início de 1990. A partir do início dos anos de 2000, a gravura passa a ampliar o seu campo de atuação, dialogando com outras linguagens.

Neste estudo, considera-se como obra de ilustração toda xilogravura realizada por encomenda, que visa a ilustrar um texto ou uma ideia do contratante. Por esta razão, existe geralmente a necessidade de que o seu resultado estético apresente uma explicação literal do tema, seja na gravura voltada para a capa de cordel ou em anúncios comerciais.

A xilogravura artística é aqui definida como aquela obra que o artista teve toda liberdade para conceber. Apresenta-se desvinculada de interpretações precisas, fechadas, com ou sem tema determinado, seja por meio de textos, seja por qualquer outro meio explicativo, cuja finalidade principal não é comercial.

Mediante o tema exposto, este trabalho apresenta características de originalidade, pois até o presente momento, no percurso do levantamento bibliográfico, não foram encontradas, em âmbito de mestrado e doutorado, pesquisas que incluam as produções artísticas das duas regiões simultaneamente estudadas por categorias. Acentuando os aspectos inéditos desta investigação, inclui-se ainda entre os objetivos desta abordagem a análise de vinte obras de dez xilógrafos, cinco do Cariri e cinco de Fortaleza, no intuito de aprofundar e enriquecer os estudos sobre a xilogravura cearense.

Os resultados do levantamento bibliográfico comprovam que as investigações em âmbito acadêmico, sobre xilogravura no Ceará, são ainda escassas, já que foram encontrados apenas alguns trabalhos relacionados ao objeto de estudo da tese. A monografia de Francisco Sebastião de Paula, denominada *A oficina de gravura e papel artesanal do MAUC/UFC: o ensino da Xilogravura em Fortaleza na década de 1990 e seus desdobramentos*, desenvolvida no curso de especialização em Arte e Educação no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, em 2004. O principal objetivo do trabalho foi realizar um levantamento das atividades desenvolvidas na Oficina de Gravura do Museu de Arte da Universidade Federal

do Ceará, analisando a repercussão da retomada das atividades com a xilogravura de arte em Fortaleza, no final da década de 1980, como também a projeção no cenário artístico local, nacional e internacional, dos gravadores que lá estudaram, trabalharam ou apenas participaram das exposições realizadas a partir da Oficina. A dissertação do professor Jurandir Temothéo de 2002, *A Xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da cultura popular do Cariri*, realizada interinstitucionalmente pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e a Universidade Regional da Cariri (URCA), também traz uma contribuição para o estudo do tema. O autor se propôs a comprovar que a produção do artista pesquisado se inseria na cultura da região do Cariri. Em âmbito de doutorado, pode ser citada a tese desenvolvida pelo professor Gilmar de Carvalho, intitulada *Madeira matriz*, apresentada em 1988, ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo. O trabalho discute a construção do ícone Padre Cícero, fundador de Juazeiro do Norte. Analisa os álbuns realizados em xilogravura em tábuas de imburana¹ pelos artistas da região do Cariri, sobre a vida do mais importante religioso cearense.

Além das fronteiras do estado do Ceará, a dissertação de Maria Lúcia Diaz Iglezias, denominada *Xilogravura popular brasileira: iconografia e edição*, realizada na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes em 1992, apresenta um registro iconográfico e editorial da gravura popular brasileira.

Publicações fora do mundo acadêmico, especificamente voltadas para a gravura no Ceará, também não conseguiram ainda atingir uma quantidade significativa. Eis alguns títulos encontrados até o período em que foi realizado o levantamento bibliográfico: *Xilógrafos de Juazeiro*, em 1984, de Geová Sobreira; *Literatura de Cordel: antologia*, de Jeová Frankiln, em 1994; *Desenho gráfico popular: catálogo de matrizes xilográficas de Juazeiro do Norte*, em 2000; *Doze escritos na madeira*, em 2001, e *Memórias da xilogravura*, em 2010, ambos da autoria de Gilmar de Carvalho; o álbum de xilogravuras, *Personagens de Juazeiro do Norte*, com o cordel de Expedito Sebastião da Silva sobre a vida de José Bernardo da Silva, em 2001, com ilustrações de João Pedro.

Abordar a xilogravura como objeto de estudo, investigando as duas regiões de maior e mais significativa produção no Ceará – o Cariri e Fortaleza –, é uma tarefa complexa e, ao mesmo tempo, prazerosa. As dificuldades consistem em realizar uma análise comparativa dos dois contextos, sem utilizar parâmetros de concepções que não se alinhem ao conceito da ideia de “cultura popular” (*Volkskultur*) versus cultura letrada, dicotomia surgida na Alemanha no final do século XVIII, destacada por Peter Burke (2005). Segundo esse autor, classificava-se tudo o que era produzido fora do

¹ Madeira macia preferida pelos gravadores da região do Cariri, pela facilidade e precisão no corte das matrizes xilográficas.

universo acadêmico ou erudito, seja na área da música, da dança, da literatura ou das artes visuais, como folclórico, antigo ou de um valor cultural menor – a arte do povo. Um posicionamento como esse pode ser considerado ultrapassado, mas, na prática, esses preconceitos ainda são vigentes até hoje. O sentimento de repúdio a essas ações discriminatórias provavelmente é partilhado por outros pesquisadores, mesmo assim, até o presente momento, não foram criadas outras formas para denominar estas produções, que apresentam, muitas vezes, contundentes diferenças em determinados aspectos e similaridades em outros.

No intuito de não acentuar o ponto de vista da comparação pejorativa, entre os segmentos considerados letrados e populares, não foi usada uma abordagem que confrontasse a cultura popular e a erudita, e sim uma análise sócio-histórica. Este posicionamento fundamenta-se nas concepções de Roger Chartier (1990), de que não há justificativa para que, na contemporaneidade, se faça, ainda, uso de comparações entre manifestações culturais, utilizando como referências hierarquias sociais. Pelo contrário, o mundo hoje deve conviver com “as práticas partilhadas que atravessam os horizontes sociais” (*ibidem*, p. 134). Este é um conceito fundamentado na concepção do historiador cultural, que atua valorizando os diferentes contextos sociais, os padrões culturais, as concepções artísticas de cada época, ideias também desenvolvidas por Peter Burke (2005).

Tratando-se da produção da xilogravura no Ceará, na região Nordeste do Brasil, foram pontuadas suas características estéticas, influências, aspectos contextuais, geográficos, históricos, religiosos, econômicos e sociais, diferenças e semelhanças mais especificamente a forma de produção da gravura de ilustração no cordel e comercial; e a gravura artística, com seu segmento no campo ampliado, na região do Cariri e de Fortaleza, serão abordadas, compartilhando a visão de Jeová Franklin (2007, 1994) e de Gilmar de Carvalho (2010, 2001, 2000, 1998, 1995) sobre o tema.

Os aspectos prazerosos extrapolam as fronteiras dos preconceitos, pois eles advêm da riqueza estética que a xilogravura proporciona, independentemente da região em que foi produzida, dos temas abordados ou da classificação que a ela possa ter sido dada. Além disso, a superação de dificuldades e o descaso são fatos corriqueiros na trajetória da xilogravura, já que, desde sua origem, tem construído uma história paralela, raramente citada na História da Arte, mesmo com a sua importante contribuição dada às Artes Visuais, como também à área da Comunicação, apresentando relevante importância para o desenvolvimento da história da imprensa e do livro.

Outro item observado é o fato de a região do Cariri se encontrar a 528

quilômetros de Fortaleza, situando-se mais próxima do estado de Pernambuco.

Aspecto que suscita questionamentos, como a distância geográfica entre duas regiões, é suficiente para promover semelhanças ou acentuar diferenças temáticas e estéticas, a ponto de interferir nas produções artísticas dentro de um mesmo estado?

No intuito de se encontrarem repostas para as indagações formuladas, o estudo da trajetória da xilogravura, no Ceará, foi realizado por meio de uma abordagem sócio-histórica, examinando-se suas origens, seu desenvolvimento e as causas de sua transformação. Apreciou-se também a inserção ou diálogo com as diferentes áreas das Artes Visuais, como a pintura, a escultura, o desenho, a fotografia e a intervenção urbana, ampliando o campo da gravura.

Entendeu-se que, neste trabalho, podem ser incluídos, ainda, dentro do conceito da gravura atuando no campo ampliado, a monotipia, a arte postal, a xerografia, o fax, a infogravura, o grafite, o estêncil, o lambe-lambe (*Wheat-paste*), as imagens adesivadas, também denominadas *sticker art*.² A justificativa de serem os mesmos incluídas nesta categoria artística é que, todas elas, em certo momento de execução, fazem uso também de processos de gravura, e quando isso ocorre, podem ser consideradas como variantes da gravura, atuando em um campo ampliado.

O trabalho abrange duas regiões e, na do Cariri, foi focalizada a produção de xilogravuras voltadas para os rótulos com um viés comercial, para as capas de cordel, as vias-sacras, álbuns sobre a vida de religiosos, cangaceiros e artistas; a importância da Tipografia São Francisco, a principal produtora de folhetos populares, denominada, desde 1980, de “Lira Nordestina”, além da produção da xilogravura em um campo ampliado.

Em Fortaleza, é enfatizada a contribuição do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará na difusão e preservação da gravura em madeira, com as encomendas dos álbuns xilográficos aos artistas da região do Cariri em 1965. É focalizado o seu acervo xilográfico, o movimento da retomada da produção da gravura de arte em Fortaleza, com a instalação da Oficina de Gravura em 1990, na qual se desenvolveram cursos e *workshops* em xilogravura e gravura em metal, com artistas locais e convidados. Os efeitos da inserção da gravura como disciplina nas matrizes curriculares em instituições de ensino superior de Artes Visuais em Fortaleza são estudados, assim como as causas de mudanças ocorridas nas concepções estéticas

² *Sticker art* – é uma modalidade de Arte urbana que utiliza de etiquetas adesivas. É uma manifestação da arte pós-moderna popularizada na década de 1990, por grupos urbanos ligados à cultura alternativa. O trabalho pode ser realizado com o propósito de transmitir uma mensagem ou pelo simples prazer de enfeitar à rua expondo seu gosto.

e artísticas, levando a gravura a ampliar seu campo de atuação.

Diante desse rico universo cultural, surgiram alguns questionamentos com relação à trajetória da xilogravura no Ceará: que aspectos do contexto social, econômico e geográfico têm impacto sobre a produção da gravura em seus diferentes segmentos na região do Cariri e em Fortaleza?

O mundo atual convive com avançados meios de comunicação, e mesmo nos mais remotos lugarejos, é possível, a uma parcela da população, se encontrar conectada em redes, recebendo e transmitindo informações em tempo real, e de certo modo, tornando o homem globalizado. Em consequência dessas acentuadas mudanças, têm ocorrido transformações nos conceitos e, conseqüentemente, na forma de produção das Artes Visuais, rompendo, alargando suas fronteiras, tornando as produções híbridas e de caráter universal. Pode-se perguntar: esta realidade afeta as produções da gravura no Cariri e em Fortaleza? E como isto ocorre?

Perante as facilidades de comunicação e acesso à internet, onde se encontram infinitas possibilidades de formação e informação, depara-se com mais uma questão, considerada de relevância para se compreender o perfil dos artistas incluídos neste trabalho: que tipo de formação artística tiveram e têm hoje os gravadores na região do Cariri e em Fortaleza?

No intuito de observar e analisar como têm sido absorvidas as novas manifestações nas Artes Visuais no Ceará, e, especialmente na área da xilogravura, investigou-se como tem se desenvolvido a produção, atuando em um campo ampliado na região do Cariri e em Fortaleza.

Ante a sedução das novas tecnologias, qual a motivação dos artistas atuais para continuarem a produção da xilogravura na região do Cariri e em Fortaleza?

Com o objetivo de responder aos questionamentos formulados, na metodologia utilizada foram empregados diferentes instrumentais, considerados como os mais adequados para ser aplicados numa pesquisa sobre arte. Os dados coletados na pesquisa de campo incluem entrevistas e depoimentos de artistas e professores. O diálogo com autores como Roger Chartier (1990) no livro *A história cultural*, e Peter Burke (2005), a partir da obra *O que é a história cultural*, fornece as bases teóricas para os estudos dos aspectos históricos e sociais, contribuindo para a compreensão e análise do contexto artístico de forma geral. Walter Benjamin (1969) contribui, principalmente, com o texto que se refere à obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, em que o autor enfatiza que a principal mudança, decorrente destas transformações no campo artístico, foi a perda da aura na obra de arte. Em contrapartida, promoveu a democratização no acesso à fruição e na aquisição de obras

de arte. A partir da visão de Antônio Costella (2006, 2003) e de Itajahi Martins (1987), foram estudados aspectos da história da xilogravura de uma forma geral e no Brasil em particular. Abordou-se as concepções de Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2012, 2009, 2008, 2007, 2006) sobre a gravura atuando em um campo ampliado, no momento em que dialoga ou se insere em outros segmentos das Artes Visuais, como a pintura, a fotografia, fazendo uso da cópia única e renunciando a uma das suas principais características desde a sua origem, a reprodutibilidade. Finalmente, fez-se uma apreciação mais localizada, a partir da análise de Roberto Galvão Lima (2008, 2005), sobre o ambiente da arte cearense, a partir de 1930, que também fornece importantes subsídios para esta pesquisa.

Diante do universo apresentado, os procedimentos metodológicos utilizados no desenvolvimento deste estudo fundamentam-se nas concepções de Sandra Rey (2002). A autora afirma que uma investigação sobre arte é desenvolvida, principalmente, por teóricos, críticos e historiadores, tomando como objeto de estudo a obra artística, ao efetuar análises pontuais, estudos históricos, dos meios de circulação e da inserção de artistas e obras no mercado de arte.

Os instrumentais utilizados no desenvolvimento da investigação incluíram uma revisão bibliográfica, trazendo a visão de autores que abordam os vários segmentos da gravura, como também aspectos contextuais históricos, econômicos, sociais, geográficos e suas relações com o universo da arte. Lançou-se mão, ainda, da análise de jornais, catálogos de exposições, publicações especializadas, escritos de artistas, obras originais, entrevistas, documentários, sites na internet, programas artísticos exibidos nos meios de comunicação no Ceará e em âmbito nacional.

A pesquisa, nestes documentos, situou qual era e qual é a real dimensão da xilogravura no contexto artístico cearense, desde o início do século XIX, até o período de 2010, limite do recorte temporal deste trabalho.

Na investigação dos jornais, foram consultados desde os primeiros exemplares publicados no Ceará no século XIX, até meados do século XX, além de pequenos periódicos que circulavam em Fortaleza e no interior do Estado. O principal objetivo da pesquisa nessas fontes foi encontrar as primeiras ilustrações feitas em xilogravura, tanto na área artística como na comercial. Deve ser destacado o rico material xilográfico encontrado, significativas fontes que contribuem para ampliar a compreensão do universo da gravura cearense e brasileira.

No segundo momento, realizaram-se 19 entrevistas, 17 efetivadas em 2011, e duas em 2013. O grupo que contribuiu de forma singular para o desenvolvimento deste estudo é composto de professores e artistas. Optou-se pela utilização de

entrevistas semiestruturadas, por permitirem que os entrevistados tivessem a liberdade de ampliar suas respostas ou de abordar outros aspectos relacionados ao tema que considerassem importantes.

Foram entrevistados quatro professores, um de Juazeiro do Norte, dois de Fortaleza e um de Brasília, sendo este o único que concedeu a entrevista por e-mail. Com os outros três, o registro se deu por meio de filmagem, embora entre eles, um não permitisse a gravação de imagens, só de voz.

Dentre os artistas, dois são de Juazeiro do Norte, dois do Crato e 11 de Fortaleza. Os motivos desta escolha fundamentaram-se na significativa atuação destes artistas no circuito da gravura local, nacional e internacional. Alguns deles também desempenharam ou desempenham a função de professor de gravura.

Os dados coletados nas filmagens foram numerados e transcritos de acordo com a ordem cronológica de cada entrevista. Posteriormente, foram analisadas as obras; o procedimento de apreciação se deu por meio de uma análise comparativa dos documentos visuais, no intuito de serem percebidas diferenças e similaridades entre as produções, em diferentes épocas da xilogravura cearense. Comparações estas que não foram abordadas dentro de um conceito de superioridade ou inferioridade entre a produção da região do Cariri e a de Fortaleza, mas em consonância com a concepção de um historiador cultural, cujo objetivo principal é “retratar padrões de uma cultura, descrever os pensamentos e sentimentos de uma época e suas expressões ou incorporações nas obras de literatura e arte” (HUIZINGA *apud* BURKE, 2005, p. 19-20).

Entre os quinze entrevistados, apenas nove tiveram suas obras analisadas, juntando-se a produção de um já falecido. Do Cariri: Mestre Noza, Stênio Diniz, José Lourenço, Carlos Henrique e Maércio Lopes; de Fortaleza: Francisco de Almeida, Francisco Bandeira, Kleber Ventura, Rafael Lima Verde e Sara Nina. Foram analisadas duas obras de cada artista, observando-se os aspectos: técnicos, estéticos e características advindas dos contextos em que elas foram produzidas.

O trabalho está dividido em quatro partes: o Capítulo 1 trata dos aspectos metodológicos e da fundamentação teórica que dá sustentação à pesquisa, abordando aspectos históricos, sociais, geográficos, culturais, artísticos, fundamentais para a compreensão da trajetória da gravura no Ceará.

No Capítulo 2, o principal objetivo foi analisar a trajetória da xilogravura na região do Cariri, desde a sua origem, os primeiros artistas, a sua diversificação nos segmentos da ilustração no cordel e comercial, na produção artística e no campo ampliado; os temas, os aspectos sociais, a importância das gráficas para

o desenvolvimento do cordel, a sua decadência, a importância das encomendas da Universidade Federal do Ceará, a produção atual e perspectivas futuras desta linguagem.

Foi desenvolvido, no Capítulo 3, o estudo da trajetória da xilogravura em Fortaleza, desde as primeiras manifestações nas ilustrações de jornais; a criação do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, suas intervenções por meio da compra de matrizes e das encomendas de álbuns aos artistas da região do Cariri; o seu acervo de gravura iniciado a partir destas ações; a implantação da Oficina de Gravura, suas atividades na área de formação de artistas e professores em seus cursos e *workshops* e outros desdobramentos; a gravura de arte em Fortaleza; a inserção da gravura como disciplina das matrizes curriculares nas instituições de ensino superior em Artes Visuais em Fortaleza, finalizando com a abordagem da gravura atuando em um campo ampliado.

No Capítulo 4, foram analisadas as obras de dez artistas do Cariri e de Fortaleza, com o intuito de se descobrir semelhanças e diferenças existentes na produção desenvolvida nas duas regiões, além de observar se existem influências mútuas entre as mesmas.

Os resultados de uma pesquisa sobre arte não se apresentam como verdades absolutas, não devendo ser entendidos ou aceitos como a única proposição possível para uma abordagem. Ao contrário, são conjecturas do ponto de vista individual e, por esta razão, a cada novo olhar, podem surgir novas interpretações. A expectativa é que os resultados obtidos possam proporcionar significativas contribuições para o universo da gravura no Ceará.

CAPÍTULO 1

1 CULTURA, HISTÓRIA CULTURAL E XILOGRAVURA NO CEARÁ E NO BRASIL.

Inúmeras são as abordagens que podem ser usadas para denominar, definir ou conceituar os diferentes segmentos das produções artísticas. Muitas vezes, diferentes manifestações culturais são apresentadas de forma antagônica, confrontadas mediante valores de superioridade ou de inferioridade, principalmente quando são classificadas como eruditas ou populares. Estas distinções são elaboradas “pelas classes dominantes, que desenvolvem a concepção de cultura popular” (SANTOS, 2005, p. 55), entretanto se fundamentam nos conceitos que advêm do significado de cultura de uma forma geral.

O tema é complexo e as dificuldades consistem na definição desde o seu ponto de origem. O termo “cultura” tem sido apresentado em diversas abordagens, tanto do ponto de vista filosófico quanto sociológico, antropológico, histórico ou artístico. Nos primórdios, essas definições estavam limitadas aos conhecimentos das artes de uma forma geral.

Cultura é uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes; a minha definição é de um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados. A cultura nesta acepção de um todo, de um modo de vida, mas não é idêntica a ela. Quanto à cultura popular, talvez seja melhor defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das classes subalternas (BURKE, 1989, p 15).

A cultura é pensada também em termos da tradição e pode ser expressa por meio de “certos tipos de conhecimentos e habilidades legados por uma geração para a seguinte” (BURKE, 2005, p. 39). Nesta acepção, ela não está vinculada à transmissão de conhecimento somente por meio do ensino formal nas escolas ou nas universidades, mas nas práticas de vida de todo o grupo social de uma comunidade, de um povo, de uma nação.

Um padrão, historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem os seus conhecimentos e suas atitudes a cerca da vida (GEERTZ *apud* BURKE, 2005, p. 15).

A ampliação do significado de cultura, incluindo diferentes segmentos da área de atuação humana que até então não eram vistos sob o prisma de objetos culturais, proporcionou uma variação no que diz respeito às definições. O que era considerado cultura se limitava à produção e aos costumes das elites, denominada erudita ou letrada. Mediante novas abordagens, passou-se a contemplar também a cultura popular, o artesanato, os artefatos e suas práticas. O termo cultura:

Em geral, é usado para se referir à “*alta*” cultura. Foi estendido para “*baixo*” continuando a metáfora, de modo a incluir a “*baixa*” cultura, ou a popular. Mais recentemente, também se ampliou para os lados. O termo cultura costumava se referir às artes e às ciências. Depois foi empregada para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração, a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar) (BURCKHARDT *apud* BURKE, 2005, p. 15, grifos do autor)

No entanto, de acordo com Santos (2005, p. 24), pode-se partir da ideia de que a cultura pode ser vista em duas concepções básicas: “tudo aquilo que diz respeito à existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade”. Em outro aspecto, a cultura pode ser vista como “conhecimento, as ideias e crenças, assim como eles existem na vida social” (*ibidem*, p. 24-25).

Cultura é palavra de origem latina e em seu significado original está ligada às atividades agrícolas. Vem do verbo latino *colere*, que quer dizer cultivar. Pensadores romanos antigos ampliaram esse significado e usaram para se referir ao refinamento pessoal e, isso está presente na expressão cultura da alma. Como sinônimo de refinamento, sofisticação pessoal, educação elaborada de uma pessoa, cultura foi usada constantemente desde então e o é até hoje (SANTOS, 2005, p. 27-28).

É nesse aspecto do refinamento, do requinte, que consiste a ideia básica que proporciona, talvez, a maior diferença entre a cultura popular e a erudita. O conceito de elegância, cultuado pelas elites, cuja situação econômica proporciona maior acesso à educação formal e aos bens culturais, contrapõe-se, na maioria das vezes, a comportamentos, gostos e a produtos considerados toscos, por serem frutos de uma produção autodidata, independentemente das áreas de onde surjam as manifestações artísticas. Estas diferenças podem ser apontadas, também, usando-se como parâmetros referências geográficas. Não são raras as vezes em que manifestações artísticas são rotuladas como populares, por serem oriundas de pequenas cidades ou lugarejos no campo e, por este motivo, muitas vezes não são somente os aspectos estéticos que determinam o seu enquadramento nessa categoria, mas o seu local de origem. A este respeito Lélia Coelho Frota comenta:

É como se alguém tivesse o direito, baseado em critérios tênues, de determinar o que é arte, o que é artesanato, o que é cultura, o que é apenas pitoresco. É como se aos artistas populares fosse proibido o reconhecimento de que seus trabalhos têm outras qualidades, além do direito de ser primitivos. Como se alta qualidade estética fosse um patamar reservado apenas aos artistas que tiveram educação formal, e cultura fosse um monopólio que só por eles pode ser exercido. E os equívocos e preconceitos não terminam aí: tornou-se usual estabelecer que arte popular só pode ser encontrada fora dos grandes centros urbanos, como se fosse um triste privilégio das populações rurais (FROTA, 2005, p. 9).

Outras duas abordagens são apresentadas por Teixeira Coelho (2004, p. 103): a primeira, do ponto de vista idealista, que vê no termo cultura “o índice de um espírito formador global da vida individual e coletiva a manifestar-se numa variedade de comportamentos sociais e atos sociais, mas de modo especial em comportamentos e atos específicos e singulares (artes plásticas, teatro etc.)”; a segunda, materialista de inspiração marxista, que considera a cultura “em todos os seus aspectos, incluindo os relacionados a todos os *media* e construções intelectuais – como reflexo de um universo social mais amplo e determinante” (*ibidem*, p 103). Mediante estas duas concepções, traçou-se a seguinte definição de cultura:

Cultura é a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma, em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas (SANTOS, 2005, p. 50).

Esta visão de cultura atuando de forma ampla, sem segmentações, já vinha sendo defendida por Burke (1989, p. 27), ao afirmar que os “os historiadores da cultura deveriam definir-se não em termos de uma área ou ‘campo’ particular como arte, literatura ou música, mas sim de uma preocupação distintiva de valores e símbolos, onde quer que estes se encontrem”; entretanto, ao tentar sintetizar suas concepções a respeito do que venha a ser cultura e do conjunto da “não elite”, por ele definido como “artesãos e camponeses” ou o “povo comum”, o referido autor assumiu uma postura de risco, já que, em uma primeira análise, mais superficial ela possa parecer contraditória; “quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente, como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das classes subalternas” (*ibidem*, p. 15), afirmando também que sem esta classificação “é impossível descrever as interações entre o erudito e o popular” (BURKE, 2005, p. 42).

O tom de inferioridade é também colocado em relevância por uma parcela de outros autores ao definirem a cultura popular. Apresentam-na com uma subdivisão da cultura geral, e, na maioria das vezes, a abordagem é realizada de forma pejorativa. Em geral, é definida como um segmento de menor expressão, por ser praticada de forma livre, na informalidade, sem preocupações estéticas, estilísticas, procedimentos que se opõem à cultura erudita, letrada. Não é raro também, para acentuar a dicotomia, adotar a classificação: grande cultura e pequena cultura. Ante estas contradições, “talvez a melhor política seja empregar os dois termos sem tornar muito rígida a oposição binária, colocando tanto o erudito como o popular em uma estrutura mais ampla” (BURKE, 2005, p. 42).

A visão de “alta” e “baixa” cultura vem sendo adotada na Europa desde a Idade Média, acentuando-se com o surgimento da literatura de cordel, na França especificamente:

A cultura popular (que poderia também ser designada como aquilo que é considerado popular no campo da história intelectual) foi aí identificada duplamente: com um conjunto de textos – os dos pequenos livros de venda ambulante e conhecidos sob o termo genérico “*bibliothèque bleu*” (literatura de cordel); como um conjunto de crenças e de gestos considerados como constitutivos de uma religião popular. Em ambos os casos, o popular é definido pela sua diferença relativamente a algo que não é a (a literatura erudita e letrada, o catolicismo normativo da Igreja); em ambos os casos, o historiador (“*intellectual*” ou “*cultural*”) tem perante si um *corpus* bem delimitado cujos motivos precisam ser inventariados (CHARTIER, 1990, p. 55, grifos do autor).

Na Espanha, tratando-se da cultura popular, os primeiros pesquisadores

ressaltavam aspectos da cultura material, abordando as formas de arquitetura, ferramentas e vestuários. Posteriormente, incluiu-se, na literatura, o cordel e o romance. No segmento, das gravuras, o seu desenvolvimento ocorreu em regiões determinadas, voltada para temas específicos:

Em geral, o interesse pelo estudo das manifestações da vida popular tem se fixado especialmente nos segmentos que representam a cultura material (habitação, ferramentas, roupas), ou na literatura (romance, relações, aforismos). Particularmente, quando se trata de arte popular, destacam-se as novelas sobre o trabalho de pastores, de artesãos rurais e de pintores de pequenos retábulos. As gravuras não tiveram seguidores além de algumas regiões específicas e para temas específicos (as alegrias, as aleluias ou “*ainda*”, cartas de baralho) (DURAN-SANPERE, 1971, p. 5, tradução nossa).³

Observa-se que várias manifestações que estão fora do universo das práticas e do comportamento das elites são classificadas como populares, distinções que para Frota (2005) não se restringem somente às manifestações artísticas, mas também à arquitetura, ao espaço, à arte pública, ao Carnaval, às carrancas, à cerâmica, às festas, ao futebol, à cultura indígena, aos ofícios, às invenções do cotidiano, às representações dramáticas, aos *ex-votos* e às religiões. É fundamentado nessas variações que Santos (2005, p. 55) define cultura popular como: “as manifestações culturais destas classes, manifestações diferentes das da classe dominante, que estão fora de suas instituições, que existem independentemente delas, mesmo sendo suas contemporâneas.”.

Coelho (2004, p. 120) apresenta três definições, a primeira, “para os dedutivistas, não há propriamente uma autonomia da cultura popular, subordinada que está à cultura da classe dominante, cujas linhas de força regem a recepção e criação populares”; a segunda, para os indutivistas, ocorre o contrário, “a cultura popular é um corpo com características próprias, inerentes às classes subalternas, com uma criatividade específica e um poder de impugnação dos modos culturais prevalentes sobre o qual se fundaria sua resistência específica” (*ibidem*, p 120). Na terceira, existe a concepção de uma abordagem intermediária de que a cultura popular é:

³ *En general, el interés por el estudio de la vida popular ha se fijado más especialmente en los hechos representativos de la cultura material (habitación, aperos, indumentaria), o en la literatura (romances, relaciones, aforismos). Cuando se há tratado concretamente del arte popular, han sobresalido los labores de pastores o de artesanos rurales o de pintores de retablos votivos. Los grabados no han tenido adeptos más que en regiones determinadas y para temas concretos (los gozos, las aleluias, ou “*aunques*”, los naipes).*

Um conjunto heterogêneo de práticas que se dão no interior de um sistema cultural maior e que se revelam, como expressão dos dominados, sob diferentes formas evidenciadoras dos processos, pelos quais a cultura dominante é vivida, interiorizada, reproduzida e eventualmente transformada ou simplesmente negada (COELHO, 2004, p. 120).

Antônio Augusto Arantes (1981) apresenta um conceito de arte popular elaborado para o Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE, no início da década de 1960, em que também predomina uma visão negativa da mesma:

O traço que melhor define (a arte do povo) é que, nela, o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário, que o ato de criar não vai além de um simples ordenar de dados mais patentes da consciência popular atrasada.

Assim a chamada arte do povo é caracterizada sempre pela negativa, por algum tipo de falta: ela é vista como “*desprovida de qualidade artística*”, como “*tentativa tosca e desajeitada de se exprimir fatos triviais*”, é “*ingênuo*”, “*retardatária*” etc. (ARANTES, 1981, p. 53, grifos do autor).

Esta definição de que o artista popular não é distinguido do povo e de que ambos vivem no mesmo anonimato não é consistente. Em função de a sua atividade lidar com processos criativos, independentemente do *status* por ele alcançado, o artista ainda é visto como alguém que detém uma capacidade diferenciada com relação aos demais membros de sua comunidade, embora nem sempre esta distinção seja um motivo suficiente para que sua produção venha a ser reconhecida e valorizada.

Foram apresentadas aqui somente algumas concepções de cultura, cultura popular e arte popular, elaboradas por diferentes autores, dentre inúmeras outras. Observa-se que, na maioria delas aqui ressaltadas, mesmo em diferentes épocas, predomina o conceito de cultura popular como algo menor, inferior. Esta conotação de inferioridade em relação ao universo cultural praticado pelas elites vem sendo cultivada desde os antigos pensadores romanos, já apresentados por Santos (2005) e se efetivou com o ensino formal em escolas e, principalmente, com a criação das universidades na Europa, instituições onde o conhecimento acadêmico, erudito é cultuado, ensinado e praticado.

Artisticamente, um dos motivos que provocou a criação de conceitos que definiram as manifestações populares como algo menor em relação à produção culta foi no momento em que se separaram as artes plásticas da artesanaria, de acordo com os padrões vigentes da Renascença. Com o surgimento das academias de arte, o ensino acadêmico foi implantado, sendo que o currículo não se limitava somente aos aspectos técnicos, pois os artistas passaram a estudar também filosofia, ou seja, adquirir conhecimentos que ultrapassavam os aspectos do fazer, diferindo do ensino praticado nas *guildas*.⁴ O que vinha da academia tinha gosto refinado, concepção elaborada com maior valor. Tudo que era realizado fora dos parâmetros do ensino formal era considerado tosco, era e ainda é rotulado por uma parcela da sociedade contemporânea como uma produção popular.

No Brasil, estas fronteiras voltariam a se estreitar a partir dos séculos XVII e XVIII, sob os valores estéticos do Barroco, por intermédio de esculturas e pinturas religiosas, a serviço da Igreja, cuja mão de obra nativa de índios e de negros passou a ser aproveitada.

No Brasil, desde os séculos XVII e XVIII, onde o barroco e o rococó eram linguagens do mundo ocidental, encontramos esse trânsito. Apareceram aí as raras primeiras manifestações da mão indígena, da mão afro, da mão dos portugueses pertencentes às camadas populares. Na arquitetura paulista da capela de Nossa Senhora da Conceição, em Votoruna, e na de Santo Antônio, no município de São Roque, há uma feição popular nas talhas dos altares. [...] São do século XVIII, por exemplo, tábuas votivas pintadas com feição popular, mas com prototipia europeia, com o milagre descrito em dois planos: o celestial e o terrestre. Aí podemos ver a aparição raríssima na pintura desse século de escravos com seus prenomes, porque enfermos, de trabalhadores do eitos, vítimas de acidentes, de salvamento de perigos da mata e do mar. Por outro lado, pintura absolutamente erudita, no quadro da grande arte coletiva dos templos católicos, feita por indivíduo da elite, como a de Manuel da Costa Ataíde, povoa o forro da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, MG, com uma Virgem mulata, anjos, arcanjos, e doutores da igreja mestiços, verdadeiros retratos de seus contemporâneos (FROTA, 2005, p. 25-26).

As mudanças mais significativas ocorreram no Movimento Modernista na década de 1920, no qual surgiram os primeiros sinais de obras que valorizavam as expressões regionais brasileiras, principalmente com Mário de Andrade.

⁴ *Guildas* ou corporações de ofícios – eram associações que surgiram na Idade Média, a partir do século XII, para regulamentar o processo produtivo artesanal nas cidades que tinham mias de mil habitantes. Essas unidades de produção artesanal eram marcadas pela hierarquia (mestre, oficiais e aprendizes) e pelo controle da técnica de produção das mercadorias do produtor.

O Movimento Modernista aprofundou e fez repercutir na sociedade brasileira a aspiração por uma descoberta da terra iniciada pela geração dos românticos, a primeira a enfatizar a singularidade e as expressões regionais do país, e que fez aparecer no âmbito da literatura, os primeiros trabalhos de folclore (FROTA, 2005, p 27).

Mas será fundamentalmente a partir do pensamento e da ação de Mário de Andrade que a geração dos modernistas partirá para a “descoberta do Brasil”, sem discriminar entre o popular e o culto, que contribuirá fortemente para a abordagem da vida e do saber das camadas baixas. Aumentava a consciência da circularidade, do vaivém permanente de dados culturais entre as diversas classes, do permanente movimento de mão dupla, de “subida” e “descida” de elementos entre os níveis da cultura alta e do povo comum (FROTA, 2005, p 27).

A partir da década de 1920, destaca-se nas Artes Visuais Di Cavalcante, abordando temas voltados para as classes populares, retratando suas moradias, seus costumes, suas lutas de classe. Em suas pinturas, o artista não se limitou a registrar os hábitos do homem urbano; os motivos enfocados estenderam-se também até as zonas rurais. “Desde os anos 20 Di Cavalcanti pinta serestas, mulatas, sambistas, moleques, trabalhadores, favelas, mulheres da vida, casas pobres do interior rural” (FROTA, 2005, p. 29).

Seguindo a abordagem de temáticas ligadas às atividades populares, destacam-se também “As xilos de Lívio Abramo, com cenas de luta operária” (FROTA, 2005, p 31). Esta fase foi desenvolvida e influenciada pelo movimento expressionista, segundo depoimento do próprio Lívio:

[...] na fase operária, segui a maneira expressionista, porque é uma forma apaixonada, contundente, muito forte de dizer as coisas, e acho que para essas situações em que entra a paixão, o sentimento, o expressionismo era a linguagem que convinha mais.⁵

Ainda nos meados do século XX, outro exemplo da relação entre a cultura popular e erudita nas artes visuais brasileira, pode ser observado nos “*parangolés*” de Hélio Oiticica criados na década de 1960.

A transculturação de conteúdos entre o universo popular e culto continua visível na segunda metade do século XX, como por exemplo, nos *parangolés*

⁵ Depoimento de Lívio Abramo concedido a Vera D’Horta em 1983, publicado em KOSSOVITCH; LAUDANNA; RESENDE, 2000.

de Hélio Oiticica, que se fusionam com a cultural corporal, as fantasias da escola de samba carioca (FROTA, 2005, p. 32).

No campo da xilogravura, Gilvan Samico talvez seja o maior representante no Brasil, da relação entre as manifestações populares e da alta cultura. Sua formação inicial se deu com dois grandes mestres da considerada gravura de arte brasileira, Oswald Goeldi e Lívio Abramo. A convivência com os dois citados artistas foi responsável pelas características de erudição apresentadas em suas obras, porém os elementos ligados aos folhetos de cordel surgiram em consequência dos conselhos de Ariano Suassuna. “No rastro desta circularidade entre as criações do universo erudito e popular, se encontra o universo da gravura de Samico, com a sua fina fronteira entre a xilo e o cordel (FROTA, 2005, p. 33).

A relação da cultura popular com aspectos da erudição na obra de Samico também é destacada por outros autores.

Tendo caminhado até então ao lado de dois mestres da xilogravura no Brasil, Lívio Abramo e Goeldi, Samico descobre uma outra vertente brasileira para a sua criação. Esta terceira via é o romanceiro popular nordestino, ou mais precisamente as capas e as ilustrações dos folhetos de literatura de cordel, vendido às dezenas de milhares em todo o Nordeste [...] (MORAIS, 1998, p. 9).

A descoberta de um veio temático profundamente enraizado na cultura popular brasileira foi decisiva para a afirmação de Samico como um dos mais brilhantes gravadores do país (MORAIS, 1998, p. 9).

Leonor Amarante também expressou sua opinião sobre a obra de Samico, no texto que escreveu para o catálogo da exposição *Xilogravura do cordel á galeria*, realizada em João Pessoa, em 1993, em São Paulo, em 1994: “Gilvan Samico, sua gravura representa a mais bem acabada ponte entre o espontâneo e o aprendido. Dono de raro virtuosismo técnico, consolida-se entre os mais rigorosos artistas do momento” (AMARANTE, 1993, p. 14).

Nas obras de Samico estão sempre presentes o rigor técnico e a composição simétrica, aspectos fundamentados em conceitos da gravura de arte erudita. Contudo, seus temas estão ligados ao universo do cordel, como pode ser observado na xilogravura *No reino da ave dos três punhais*, de 1975 (fig. 1).

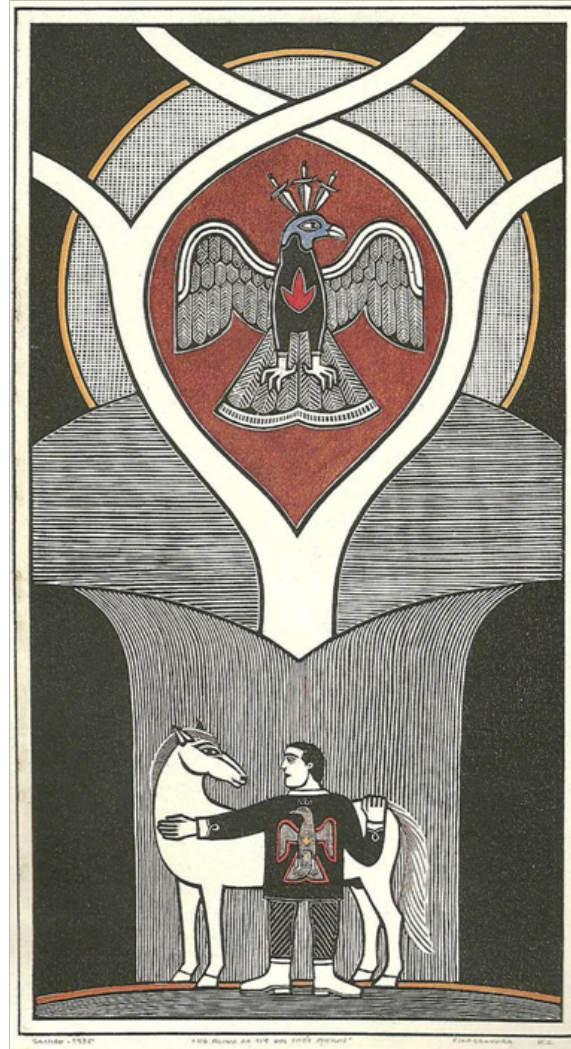


Fig. 1_Gilvan Samico. *No reino da ave dos três punhais*, 1975, xilogravura, 74,7 x 41 cm.

Apesar de importantes artistas de diferentes áreas trabalharem utilizando-se dos dois universos, ainda nos dias de hoje, existe uma visão preconceituosa em relação à arte dita popular, em vários segmentos artísticos. Todavia, diferentemente da cultura considerada erudita, a cultura popular não se restringe a uma parcela da sociedade, ela faz parte de diversos segmentos da vida social, “não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros” (SANTOS, 2005, p. 44-45); entretanto, segundo Burke (1989, p 55), a grande diferença no início da Europa moderna é que “a

elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição”, comportamento que só mudaria a partir dos meados do século XVII.

Em 1500 a cultura popular era uma cultura de todos: uma cultura para instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção de mundo. Um sintoma dessa retirada é a modificação do sentido da palavra “povo”, usada com menor frequência do que antes para designar “todo mundo” ou “*gente respeitável*” e, com maior frequência, para designar “a gente simples” (BURKE, 1989, p. 291, grifos do autor).

Isto ocorria pela diferença no modo como as duas tradições eram transmitidas. Enquanto a cultura elitizada era transmitida formalmente, dentro de escolas e universidades, a cultura popular se encontrava disseminada nas ruas, nas práticas do povo.

1.1 A história cultural

Mediante esta breve apresentação de conceitos da cultura erudita e popular, nota-se que predomina a ideia de superioridade da primeira sobre a segunda, procedimento que não será estimulado neste estudo, embasado nas concepções de Chartier (1990), que tem criticado este tipo de abordagem; todavia, existem dificuldades em se analisar o campo da cultura sem procurar acentuar estas diferenças, que têm origem secular; contudo, é possível trabalhar a partir da conceituação da história cultural (*Kulturgeschichte*), que, de acordo com Burke (1989), já vem sendo praticada na Alemanha desde 1870. Distingue-se por estudar a história da cultura humana, de determinadas nações ou regiões, por meio das possíveis conexões entre os diversos segmentos, e não de forma isolada, como ocorria anteriormente com a literatura, a filosofia e a pintura, etc. “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16-17). Examina as produções culturais, analisando-as por meio das diferenças e

similaridades, tendo como maior preocupação o simbólico e suas interpretações.

A história cultural valoriza as diferentes formas de manifestação da produção artística, independentemente de como e onde é realizada. Além disso, busca estimular a interação com outros segmentos da arte, procedimento que tem proporcionado grande avanço no campo dos estudos da cultura e, na atualidade, com as novas concepções de arte, por exemplo.

A diferença entre esses acadêmicos e os historiadores especializados em arte ou literatura era que os historiadores culturais estavam particularmente preocupados com as conexões entre as diferentes artes. Eles discutiam essas conexões em termos da relação entre as diferentes artes e o que muitas vezes era chamado, seguindo Hegel e outros filósofos, de “o espírito da época” ou *Zeitgeist* (BURKE, 2005, p. 17).

A história cultural ampliou o campo de análise ao realizar “o estudo no sentido antropológico, incluindo visões do mundo e *mentalidades coletivas*” (CHARTIER, 1990, p. 30). A partir deste entendimento, passou-se a observar não somente o objeto em si, mas o seu significado no contexto no qual é examinado. Ideia partilhada por Burke (2005, p. 33), ao afirmar que “estamos a caminho da história cultural de tudo: dos sonhos, da comida, das emoções, da viagem, da memória, dos gestos, do humor, dos exames e assim por diante”.

A amplitude do conjunto de objetos de estudo proporcionou o surgimento de outra denominação: “nova história cultural”. De acordo com Burke (2005), a expressão entrou em uso no final da década de 1980. A nova abordagem ampliou o leque do que seria considerado cultura e também o território de atuação do historiador. Foram incluídos “novos objetos de estudo, como cheiro e ruído, leituras e coleções, espaços e corpos” (*ibidem*, p. 148). A inclusão de novos elementos, além de enriquecer o campo de estudo, tornou a nova história cultural mais eclética, tanto no plano coletivo quanto no individual.

Uma característica considerada relevante da nova história cultural é a preocupação com a construção da identidade. “Há um interesse cada vez maior em documentos pessoais ou, como dizem os holandeses – documentos-ego” (BURKE, 2005, p. 116). A valorização e o interesse pelo indivíduo comum tem crescido nos últimos anos, no campo da pesquisa acadêmica; é o que se tem observado com o crescente número de trabalhos voltados para as histórias de vida.

No entanto, é importante que os historiadores culturais se conscientizem

de que não existe lugar somente para as inovações, que deve haver lugar para todas as manifestações, mesmo para aquelas consideradas como “*atrasadas*” por alguns segmentos da sociedade. O importante é que elas tenham o merecido espaço para ser realizadas e apreciadas; devem ser criticadas sim, contudo percebidas e respeitadas dentro da real importância do seu papel no contexto no qual se desenvolvem e como ocorre em outros campos da História.

Como os seus colegas de história política ou econômica, os historiadores culturais têm de praticar a crítica das fontes, perguntar por que um dado texto ou uma imagem veio a existir, e se, por exemplo, seu propósito era convencer o público a realizar alguma ação (BURKE, 1989, p. 33).

Esta consciência crítica é importante para que não ocorra que “a aparente inovação possa mascarar a persistência da tradição” (BURKE, 2005, p. 161). Não é raro ser encontrados os que defendem a predominância, e, às vezes, a total supremacia da produção contemporânea, alegando sua superioridade sobre manifestações consideradas tradicionais. Para Duarte (2006, p. 477): “uma produção artística não substitui a que lhe antecedeu por ser melhor, ou sua forma mais avançada, do mesmo modo que uma teoria da hereditariedade ou um teorema matemático.” Ele amplia o seu pensamento sobre o tema, afirmando que: “a presença da verdade na obra de arte não está sujeita à evidência da demonstração, à prova de testes empíricos, nem comprometida com o real” (*ibidem*, p. 478).

No mundo atual, existe lugar para toda expressão, inclusive para as reencenações, ou seja, a releitura de manifestações, às vezes esquecidas ou consideradas como objeto ou fonte de estudos históricos, pertencente ao passado. O que pode motivar uma produção artística também pode ser referência atemporal; exemplo maior pode ser encontrado nos valores estéticos da Renascença, fundamentados na cultura grega; contudo, por se apresentar desprovida de preconceitos de origem econômica, social, histórica e estética, a nova história cultural se apresenta como a mais adequada para ser praticada como fonte de estudo nos dias de hoje.

No mundo dito globalizado, não se pode admitir discriminação a nenhum tipo de manifestação artística, mesmo porque “a fronteira entre as várias culturas do povo e das elites (e estas tão variadas quanto aquelas) é vaga, e, por isso, a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas” (BURKE, 1989, p. 20-21). É nessa interação que este estudo se concentra, fundamentado nas concepções da história cultural.

Ao final desta gama de conceituações, ratifica-se o porquê da escolha da história cultural como o principal instrumento de estudo neste trabalho. Entre as suas características, considera-se a principal trazer relevância a temas considerados de menor importância por determinados segmentos da sociedade. Mediante este aspecto, a sua abordagem é inclusiva, pois trata dos diferentes segmentos culturais com o mesmo grau de importância, sem levar em consideração a classe ou a região onde foram desenvolvidos. Vale lembrar que ao longo da sua trajetória a xilogravura tem sido colocada à margem da história oficial das Artes Visuais, independentemente de ser erudita ou popular. Na atualidade, percebe-se que este quadro vem passando por pequenas alterações, principalmente no Ceará.

1.2 Xilogravura, a principal vertente popular nas Artes Visuais no Ceará

A divisão entre o erudito e o popular sempre foi muito aplicada na produção cultural nordestina de uma forma geral. Em relação às Artes Visuais, especificamente no Ceará, há, na xilogravura, maior incidência de inclusão na categoria popular, destacando-se a produção da região do Cariri, referente à ilustração nas capas dos cordéis e nos anúncios comerciais. As manifestações desvinculadas das funções ilustrativas dos gravadores carirenses, neste estudo, consideradas artísticas, também não escapam desta rotulação.

Os motivos para estas classificações advêm das referências aos valores acadêmicos, do culto ao belo, originários da filosofia grega, que considerava as perfeitas proporções das formas na escultura, no desenho, aproximando-se da mimese, como a arte perfeita, de maior valor. Conceitos perpetuados no Renascimento, mas que ainda são vigentes em parte do gosto da sociedade contemporânea. Estes valores podem ser considerados opostos às características estéticas das obras da maioria dos artistas cearenses, que até a década de 2000, em geral, não tinham formação em escolas de arte. Seus saberes foram sendo adquiridos na prática de oficinas, ateliês ou em cursos livres, cujos processos de ensino nem sempre estavam em consonância com as abordagens metodológicas de cursos formais em escolas, principalmente de belas artes. Consequentemente, tais artistas trabalhavam de forma muito mais intuitiva, sem a preocupação com a aplicação de regras acadêmicas como a perspectiva matemática, o volume e as proporções. Predominava o fazer sobre a

reflexão, sem se dar maior importância à produção de obras em consonância com as concepções filosóficas ou estéticas dos diferentes movimentos artísticos.

Até o início do século XXI, era comum encontrar nos currículos dos artistas cearenses a informação de que os mesmos eram autodidatas, e acentuar este fato parecia ser considerado como um dado relevante por parte de alguns; além desse item, que explicitava a falta de formação artística em escolas de arte, poucos são os aspectos em comum a artistas da região de Fortaleza e do Cariri, principalmente no que se refere à forma de aprendizagem da xilogravura. Em Fortaleza, predominava a aprendizagem em cursos livres, em instituições públicas, particulares ou ateliês de outros artistas. Na região do Cariri, raras eram as ofertas de cursos na área da xilogravura. Consideram-se os maiores centros de formação as pequenas gráficas e as tipografias, que absorviam a mão de obra dos gravadores, na ilustração das capas dos cordéis e dos anúncios comerciais. A forma de aprendizagem se dava na prática diária, por meio da observação dos aprendizes à maneira de trabalhar dos mestres, “a estrutura era medieval de ofícios [...]” (CARVALHO, 2001, p. 37).

Apesar de promover oportunidade de formação e absorver a mão de obra artística, havia um aspecto contraditório no relacionamento das gráficas com os artistas na região do Cariri; se, por um lado, existia mercado para os gravadores, daí a importância das encomendas, por outro, ocorria uma desvalorização da parte dos contratantes com relação aos baixos preços praticados na aquisição desta produção, interferindo incisivamente no desenvolvimento e na valorização profissional, “[...] a barreira econômica que sempre reduz o artista popular a uma condição de inferioridade com relação aos seus pares da norma culta” (FROTA, 2005, p. 24-25). Além disso, é visível a diferença de *status* alcançado pelos gravadores nas duas regiões, tratamento que interferiu e ainda interfere no reconhecimento e nos preços de suas obras. Em Fortaleza, eles sempre são considerados artistas; na região do Cariri, em diferentes situações, são tratados como artistas, em outras, como artesãos, tanto por uma acentuada parcela do público como por parte de instituições públicas e privadas.

Isso é um processo das organizações, por exemplo, a CEARTE,⁶ às vezes nos convidam como artista, às vezes como artesão. O SEBRAE, predominantemente como artesão, eles trabalham mais com a categoria do artesanato. Às vezes, somos convidados por uma galeria em São Paulo, no Rio de Janeiro, aí levamos as gravuras. Por exemplo, agora eu vou ministrar uma oficina em Goiás, já é como artista, como artesão vou para Belo Horizonte [...]⁷

⁶ CEARTE (Central de Artesanato em Fortaleza), órgão ligado ao Governo do Estado do Ceará, que incentiva e comercializa a produção dos artesãos.

⁷ Entrevista de José Lourenço, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

Outro aspecto que distingue a produção dos artistas da região de Fortaleza e do Cariri é que, apesar dos baixos valores praticados pelos donos das gráficas na aquisição das matrizes xilográficas, criou-se um mercado voltado para a ilustração das capas de cordel, dos rótulos e de pequenos anúncios comerciais. Este fato gerou uma das características da produção da região do Cariri, desde o início até a atualidade, já que a maior parte dela é fruto de encomendas. É o que se percebe no depoimento de Mestre Noza: “aqui a gente faz o que povo manda [...]”, extraído da entrevista publicada por Silvia Coimbra (1980, p. 229).

Outro aspecto que distingue a produção dos artistas da região do Cariri dos de Fortaleza é que, na primeira há, também, uma demanda ligada à religiosidade, em forma de álbuns e vias-sacras, e em xilogravuras apresentadas individualmente, características que, de certa forma, criam uma identidade na produção, pois, embora exista uma variação estilística na obra de cada gravador, há uma uniformidade nos temas que são repetidos desde os pioneiros até os iniciantes. Em Fortaleza, não se encontra um elemento que motive a homogeneização da produção xilográfica. Não é predominante a prática das encomendas, e, até a atualidade, não existe um mercado efetivo de arte. Consequentemente, os artistas trabalham com maior liberdade, pois não existe a preocupação com qualquer segmento, já que estão livres de qualquer vínculo que interfira ou limite o processo criativo artístico. Talvez este seja um dos motivos que tornem a produção xilográfica em Fortaleza tão diversificada.

Finalmente, outro fator importante é que o mercado gerado pelas encomendas proporcionou aos gravadores da região do Cariri a oportunidade da dedicação à profissão de gravador. É provável que a falta de uma demanda na aquisição de xilogravuras em Fortaleza tenha interferido no pequeno número de artistas que se dedicam exclusivamente a esta produção.

Eu acredito que exista um problema de dedicação exclusiva, que praticamente não tem em Fortaleza, com algumas exceções. Até onde eu sei, você, Sebastião, e o Nauer são gravadores. Eu quero dizer que, outras pessoas que são importantes na gravura de Fortaleza se dividem em outras atividades, por exemplo, o Roberto Galvão é uma pessoa que pinta, o Eloy pinta, tem outros tipos de interferência, mexe com outras mídias, com outras tecnologias, com outros suportes; para eles dois, a gravura é uma das formas de manifestação, bem diferente quando você só tem aquela forma de expressão e não vai ter que resolver problemas de outro foco.⁸

⁸ Entrevista de Gilmar de Carvalho, concedida a Sebastião de Paula em 2001.

Observam-se características distintas entre as produções de xilogravura na região do Cariri e na de Fortaleza e “é nas diferenças que se encontra a identidade social” (BOURDIER *apud* BURKE, 2005, p. 78). Em consonância com o pensamento do autor citado, a partir do entendimento de que os diferentes contextos sociais, geográficos, econômicos, influenciam em diversos aspectos da sociedade, entre eles o artístico, é que se fundamentarão as análises das manifestações culturais das duas regiões acima destacadas.

1.3 Breve trajetória da xilogravura

Apresentar, mais uma vez, a história da xilogravura pode se tornar redundante; no entanto, apesar desse possível risco, a ação se faz necessária, para que seja possível traçar relações e contextualizar a trajetória da xilogravura em Fortaleza e na região do Cariri. De acordo com Cattani (2002), para que uma investigação sobre arte possa, efetivamente, aduzir significância para o contexto no qual foi realizada, as abordagens do seu objeto de estudo devem se apresentar em consonância com as instâncias históricas, teóricas e críticas.

Em virtude da importância dos aspectos históricos para esta investigação, neste capítulo, será examinada a trajetória da xilogravura de uma forma geral, especificamente em Fortaleza e na região do Cariri. Os autores com os quais serão desenvolvidos diálogos tratam de aspectos históricos, críticos, sociais, teóricos e práticos. A partir das suas abordagens, por meio do entrelaçamento ou oposições de suas ideias, serão promovidos processos reflexivos diante dos conceitos por eles apresentados. Estes questionamentos visam a proporcionar maior compreensão a respeito do desenvolvimento dos diferentes segmentos da xilogravura no Ceará, a partir de uma visão crítica.

A xilogravura, desde a sua origem, tem como uma de suas características a multiplicação de imagens, ou seja, a reprodutibilidade. Em depoimento para o livro *Oficinas de gravura*, publicado pelo SESC, em 1996, o artista José Altino⁹ entende

⁹ José Altino, natural de João Pessoa, na Paraíba, nasceu em 1946. Gravador, pintor, ilustrador, professor, crítico. Estudou com Arthur Cantalice e Gilvan Samico em João Pessoa e no Rio de Janeiro, estudou na Escolinha de Arte do Brasil, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, onde assistiu às aulas de Adir Botelho. De 1970 a 1978, lecionou na Escolinha de Arte do Brasil. É considerado um dos mais importantes xilógrafos brasileiros.

que a gravura só existe porque se apresenta como múltiplo, a partir de uma matriz que se repete diversas vezes. Diante de uma manifestação artística, cuja base de sustentação para seu desenvolvimento até o Modernismo era a ilustração, é fundamental entender quais as causas de sua transformação de função utilitária e artística, e quais os conceitos que determinam quando a sua atuação se encontra em um campo ampliado.

A intenção da reprodutibilidade na obra de arte já era uma prática adotada bem antes do surgimento das técnicas de reprodução de imagens. Benjamin (1969, p. 166) afirma que “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível, com a finalidade de imitação dos discípulos com a produção dos seus mestres, na difusão de obras e por interesses comerciais”. Na verdade, há uma acentuada diferença nesse processo reprodutivo com relação àqueles que seriam praticados pelos gravadores. Nos primeiros tempos, a reprodução era manual, já a gravura é um processo técnico de reprodução da imagem. Assim, “com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço à palavra escrita” (*ibidem*, p. 166).

Na maioria dos estudos a respeito do desenvolvimento da gravura em madeira, os chineses são apontados como os responsáveis pela introdução dessa técnica no uso da ilustração.

Havia carimbos de madeira no Egito, selos em tijolos na Babilônia e selos de argila em Roma. Entre outros fins, os carimbos eram utilizados para marcar animais e criminosos. Neste último caso, para indicar também o tipo de crime cometido. No entanto, a ideia de usar relevos esculpidos para imprimir várias imagens em superfícies como o papel, originou-se na China (SAFF, SACILOTTO, 1978, p. 7, tradução nossa).¹⁰

A multiplicação das imagens não era praticada até a invenção da xilogravura, que, na sua utilização inicial, desempenhou uma função utilitária na impressão de documentos e, ao mesmo tempo, ilustrativa. Além das funções ilustrativas, estiveram a serviço das atividades comerciais em pequenos anúncios cartas de baralho e estamparias de chitas.

¹⁰ *There were wooden stamps in Egypt, brick seals Babylonia and clay seals in Rome. Among other purposes stamps were used for branding animals and criminals, in the latter case to indicate the particular crime committed. However, the idea using carved reliefs to print multiple images on surfaces such as paper originated in China.*



Fig. 2_Molde para lenços e chitas de *Alcohaça*. Matriz de madeira.

Costella (2006) faz referências às origens da estamparia de chitas utilizando matrizes de madeira, apresentando como exemplo a matriz acima (fig. 2), que era utilizada na estampagem de lenços e chitas. O autor afirma que estas atividades teriam sido realizadas antes que se imprimissem xilogravuras sobre papel. Procedimento adotado no Oriente, provavelmente na Índia há mais de três mil anos, bem antes da edição do livro *Sutra do Diamante* em 868 d.C., na China. Estes tecidos de algodão, denominados de “*chint*” ou “*chit*” e que originaram o termo em português “chita”, foram trazidos por navegadores portugueses e de outras nacionalidades para a Europa. Iniciativa que, possivelmente, teria promovido a anterioridade também no Ocidente. “Embora haja quem afirme ter começado a estamparia na Europa já no sexto século, o testemunho mais remoto que se conhece é o do tecido europeu impresso no século doze” (COSTELLA, 2006, p. 48). Afirmação também encontrada em outras publicações: “É muito provável que, mesmo antes da introdução do papel, existissem moldes de madeira para estampar sobre tecidos, porém nada deles foi conservado” (DURAN-SANPERE, 1971, p. 13, tradução nossa).¹¹ Na Espanha, encontram-se referências à estampagem em tecidos para adornar objetos como caixas e baús, em períodos muito antigos; porém esta atividade só atingiu uma produção significativa no século XVIII.

[...] as técnicas são distintas; de onde encontramos a identidade dos meios nos moldes de madeira, destinados a estampagem de tecidos. Parece que lá, desde há muito tempo, destinava-se a cobrir caixas ou baús, em pleno século XVIII, passou a dar lugar a grande produção de estampagem dos tecidos de

¹¹ *Es muy posible que, incluso con anterioridad a la introducción del papel, existiesen moldes de madera para estampar sobre tejidos, pero nada de ellos se conserva.*

algodão, comumente chamados de “indianas” (DURAN-SANPERE, 1971, p. 7-8, tradução nossa).¹²

A Figura 3, *El timbalero*, é um exemplar da estampagem em tecidos denominado “indianas” criada no século XVIII, pertencente ao acervo do Museu da História de Barcelona na Espanha,



Fig. 3_ *El timbalero*. Modelo de estampa indiana, século XVIII. Museu da História, Barcelona.

A história da estamparia nos seus primórdios está diretamente relacionada com a xilogravura, desvinculando-se somente dos processos de gravação em madeira, em consequência do desenvolvimento tecnológico nos processos de impressão em tecidos; dessa forma, esta atividade seguiu outros caminhos, para atender as demandas do mercado consumidor.

De acordo com Anico Herskovits (2005), o suporte que permitiu o grande desenvolvimento da xilogravura foi o papel, cuja invenção é atribuída ao chinês

12 [...] las técnicas son distintas; donde hallamos identidad de medios es en los moldes de madera, destinados a la estampación de tejidos. Parece que los hubo desde muy antiguo, destinados a cubrir cajitas o baúles para dar lugar, en pleno siglo XVIII, a la gran producción de las estampaciones de los tejidos de algodón, comúnmente llamados de “indianas”.

Ts'ai Lun, no ano 105 d.C. Mediante o domínio técnico demonstrado na execução e impressão da xilogravura no livro *Sutra do diamante*, induz-se à suposição de que os chineses já detinham conhecimentos destes processos desde períodos anteriores.

O complexo e sofisticado conjunto de imagens do *Diamond Sutra* sugere que os chineses tinham uma prática, muito antiga, de impressão a partir de blocos de madeira sobre papel e têxteis. A impressão a cores, com mais de uma matriz, data do mesmo período (ROSS; ROMANO; ROSS, 1990, p. 2, tradução nossa).¹³

Na Europa, os primeiros registros da utilização do papel datam aproximadamente de 1150 a 1151 d.C., quando os árabes chegam à Espanha fixando-se numa região de Valência (Xavita), onde instalaram o primeiro ponto de fabricação. Contudo, o uso da xilogravura sobre papel passa a ser mais frequente a partir da Renascença.

Em meados do século XVI, a xilogravura deixou de ser o único meio de multiplicação de imagens na Europa, e em razão disso, passou a ser utilizada somente pelas camadas mais pobres da população, na produção de cartazes e panfletos, motivados, também, pelo baixo custo. Foi substituída no gosto dos artistas e da população abastada, pela gravura em metal, mais rica em recursos técnicos e que, por esta razão, foi considerada uma inovação no processo de gravação, apresentando possibilidades técnicas que permitiam resultados plásticos bem mais refinados. Para Iberê Camargo (1992), a sua criação foi disputada inicialmente entre Itália e Alemanha e, mais tarde, pela França.

“A arte de gravar sobre o metal recebeu o nome de calcografia (palavra originária do grego *khalkos* + *grafhein* = cobre + grafia), ou seja, gravura sobre chapa metálica de cobre ou outro metal” (MARTINS, 1987, p. 98). Ainda são utilizados no processo de gravação outros suportes como o alumínio e o zinco. Do ponto de vista técnico, divide-se em diferentes segmentos: o buril ou talho-doce (o pioneiro) a ponta-seca, a água-forte e a água-tinta.¹⁴

De acordo com Camargo (1992) e Fajardo (1999), o talho-doce é a mais antiga das técnicas da gravura em metal; contudo, sua origem não está ligada à execução de uma gravura com vista a produzir cópias, mas à arte da ourivesaria,

¹³ *The complex and sophisticated imagery in the Diamond Sutra suggest that the Chinese had much earlier history of printing from woodblocks onto paper and textiles. Color printing from more than one blocks dates from the same periods.*

¹⁴ Ainda sobre a história da gravura em metal, consultar a publicação: HIND, 1963.

o *niello*¹⁵ O processo consistia em trabalhar a prata com um entalho de buril,¹⁶ cujo corte era depois preenchido com uma amálgama¹⁷ de prata, bórax e enxofre, que, ao ser levada ao forno, resultava num relevo escuro brilhante. Era usada uma substância oleosa negra na peça, que, por meio de pressão sobre um papel fino, era impresso com o objetivo de preservar o molde. Para Martins (1987), foi Mazzo Finiguerra quem teve a ideia de tirar dos *niellos* as primeiras provas¹⁸ em papel.

A ponta-seca, para Fajardo (1999), é a técnica mais simples da gravura em metal e consiste num processo de gravação realizado diretamente na matriz, dispensando a intervenção de ácidos. A ferramenta utilizada na execução desse trabalho é uma ponta de aço ou diamante, incrustada em um suporte em forma de caneta. A incisão direta abre, rasga, corta o metal, e os aspectos dos traços que se obtêm conferem-lhe sua principal característica, as rebarbas. Estas retêm a tinta em seu redor, dotando a imagem de manchas e tonalidades aveludadas, configurando-lhe peculiaridades.

Na técnica da água-forte, o gravador não atua diretamente na incisão das linhas, sendo necessário a utilização de ácidos que irão realizar o processo de gravação. De acordo com Camargo (1992), inicialmente foi empregada pelos armeiros nos seus trabalhos em decoração de armas. Essa técnica surgiu na Alemanha no final do século XV. Na França, foi introduzida por Jacques Callot e popularizada por Israel Silvestre e Abraham Bosse, que adicionaram melhoramentos na construção da prensa para impressão de gravuras e na composição de vernizes. Além disso, Bosse escreveu um trabalho que está incluído na relação dos primeiros livros publicados sobre gravura na França.

A água-tinta é o processo pelo qual é possível se produzirem os meios-tons, as sombras na gravura em metal. Os registros apontam que a sua descoberta foi realizada por Jean B. Le Prince (1734-1781), na França. Segundo Marcos Buti e Ana Letycia (2002, p. 147), “este gênero é muito utilizado como complemento da água-forte, buril e *calcogravura* e muitas outras técnicas. Há também grandes possibilidades de se reproduzirem integralmente retratos, paisagens ou qualquer espécie de trabalhos.” Entre tantos artistas que trabalharam com esta técnica pode se destacar Rembrandt (1606-1669), que é considerado um dos maiores água-fortistas da história da arte, associando frequentemente a água-forte e a ponta-seca, como também o espanhol Francisco de Goya (1746-1828).

15 Trabalho realizado em metal precioso, oco, preenchido com esmalte preto.

16 Instrumento de aço utilizado pelo gravador em gravura de topo e metal.

17 Amálgama de mercúrio e pó de prata, usado pelos dentistas para obturar os dentes.

18 São as impressões que vão sendo realizadas durante o processo de gravação, também chamadas de “provas de estado”. O artista as observa e vai realizando as modificações que considerar necessárias, até atingir o estágio pelo qual sente que a obra está finalizada.

Predominou por muito tempo o uso do preto e branco na gravura em metal, e os primeiros registros do uso de cores nesta técnica são creditados a Jacob Cristophe Le Bom, que utilizou, por superposição, uma prancha para cada cor. O registro da patente de sua descoberta só foi realizado em 1738.

A gravura em metal, por apresentar recursos técnicos mais avançados, logo acentuou seu predomínio no meio artístico perante a técnica da xilogravura. Apesar disso, não significou o fim da utilização da ilustração por meio da gravura em madeira, que ressurgiu no século XVII, utilizando uma nova técnica: a xilogravura de topo.

A gravura em madeira, sem ostentar o *status* de obra de arte, estava livre da obrigatoriedade da originalidade e em geral era praticada coletivamente e, muitas vezes, o autor do desenho não realizava o processo de gravação ou de impressão. A divisão de tarefas na execução de obras de arte ou em trabalhos de ilustração era uma prática comum na época renascentista, característica que se acentuou no período em que a xilogravura de topo¹⁹ atingiu o seu ápice, em parte, em razão do apurado refinamento técnico de gravadores, como H. Pisan, em parceria com Gustave Doré, como pode ser observado na ilustração para o livro de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, em 1863 (fig. 4).



Fig. 4_ Gustave Doré. Ilustração para o livro de Miguel de Cervantes *Dom Quixote*, 1863, xilogravura.

19 Na xilogravura de topo a gravação é realizada transversalmente a fibra da madeira, utilizando-se buris e com isso obtendo-se traços delicados e precisos, permitindo maior detalhamento da imagem.

Fruto de trabalho coletivo, dividido entre os entalhadores e impressores, a história da xilogravura de ilustração em topo – neste caso chamada de xilografia de reprodução ou xilografia de interpretação – revelou-se ingrata com os xilógrafos. Preferiu destacar mais o nome do autor do desenho, do que o do xilógrafo. Assim, Gustave Doré (1833-1883), que desenhava maravilhosamente, mas nunca entalhou um pedaço de madeira, costuma ser lembrado sozinho por conta das magníficas xilogravuras que ilustram livros como a *Divina Comédia* e *Dom Quixote* (COSTELLA, 2006, p. 40).

O surgimento de novos processos mecanizados de impressão, como a litografia e o *offset*, mais eficazes na rapidez, na fidelidade e na qualidade das imagens, provocou mudanças no mercado gráfico. Os resultados dessas inovações foram que as atividades coletivas nos ateliês, voltados para a ilustração com xilogravura, principalmente a comercial, em que cada gravador desempenhava uma função, um desenhava, outro gravava e outro imprima, aos poucos foram desaparecendo.

No início do século XX, as mudanças foram se acentuando, mas a gravura artística manteve como sua principal característica a reprodutibilidade; contudo, sofreu intervenções para se ajustar ao mercado de arte, a produção seriada,²⁰ ou o múltiplo, considerada a mais marcante característica da gravura, desde o seu princípio, passou a ser considerado um instrumento de preconceito, com relação ao seu valor artístico e monetário. Tal situação ainda está presente na atualidade. Normas foram criadas em congressos internacionais para determinar e garantir o valor da sua originalidade em relação à reprodução fotomecânica. Segundo essas diretrizes estabelecidas,²¹ uma gravura original deve conter dois aspectos fundamentais, ser executada totalmente a mão pelo próprio artista e ser impressa em prensa manual.

Agravura, como um processo multiplicador de imagens, era uma ameaça real ao valor da aura da obra de arte. A reprodutibilidade, a tiragem, a edição, sociabilizam a obra de arte, que até então era cultuada por ser única. Este procedimento vai de encontro a uma tradição que remonta à Grécia antiga, cujos objetos artísticos eram todos irreprodutíveis, construídos para a eternidade. “Em outras palavras: o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo” (BENJAMIN, 1969, p. 3).

Em contrapartida, a reprodutibilidade técnica promoveu um maior acesso do público à arte, pois a multiplicação de imagens cria a possibilidade de um maior acesso ao espectador, tanto na fruição como na aquisição de obras, algo que o

20 A gravura tem na sua impressão a edição ou tiragem numerada e assinada pelo artista.

21 Diretrizes instituídas pela “Sociedade de gravuras originais”, fundada em 1911, na França; Congresso Internacional de Artistas, Viena, 1960; o *Print Council of América*, 1969; Associação Internacional de Gravadores, Zurich, 1953; Comitê Nacional de Gravura, França, 1964” (MARTINS, 1987, p. 26).

caráter de peça única da pintura não permite, e por isso ela “não pode ser objeto de uma recepção coletiva” (BENJAMIN, 1969, p. 10). Nesse sentido, a gravura aparece como a principal manifestação das artes visuais, que têm possibilitado este acesso democrático do público à produção artística, em todos os sentidos, além de colocar em xeque a exclusividade de um objeto artístico, que reforça as atitudes de culto, atitude que possibilitava o aumento e a manutenção da aura.

Com relação a essas mudanças promovidas pela gravura, Benjamin (1969, p. 10) ressaltou a sua importância, acentuando como contraponto o caráter individualizador da pintura e suas limitações no acesso das grandes massas na sua contemplação: “quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância do público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura.” É preciso compreender que a pintura nos séculos XVI, XVII e XVIII não era uma atividade voltada às massas; portanto, o que era convencional às classes dominantes, era o que predominava como verdadeiro, de real valor; e o que surgia como algo novo, era quase sempre rejeitado sem ser devidamente valorizado.

A descoberta da litografia,²² por volta de 1798, é creditada a Alois Senefelder, que também foi responsável pelo desenvolvimento do tipo de prensa necessário ao desenvolvimento das impressões (fig. 5); embora a estampagens sobre papel a partir da superfície de uma pedra tenha sido realizada antes, por Simon Schmid, por volta de 1787, de acordo com Wilhelm Weber (1967) e Michael Knigin e Murray Zimiles (1974).

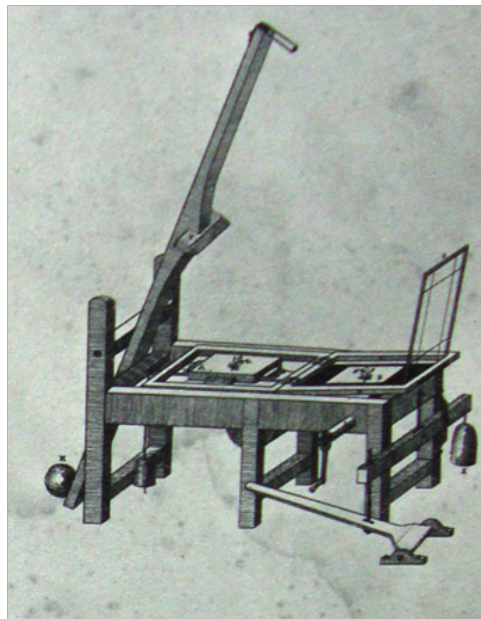


Fig. 5_Alois Senefelder. *Press à imprimer* dans le *Traité, litographie*, 1818, 18,5 x 15,5 cm.

²² Sobre a história de litografia ver: WEBER, 1967; e KNIGIN; ZIMILES, 1974.

A invenção da litografia contribuiu para revolucionar os meios de impressão, possibilitando uma produção em massa, de forma muito mais rápida e eficiente que a xilogravura e a gravura em metal. A resistência da pedra, permitindo maior tiragem e agilidade na reprodução das imagens apresentava significativas vantagens com relação a outros tipos de matrizes. Estes fatores permitiam a realização de ilustrações diárias para os jornais, registrando as ocorrências do dia a dia, em consonância com os objetivos da imprensa; porém, a grande contribuição para a inserção da litografia como um processo artístico foi de:

Phillpe André, sendo um empreendedor, percebeu que esta nova técnica de impressão seria apropriada para a reprodução de obras de artistas. Ele solicitou a artistas de toda a Inglaterra que produzissem litografias, enviando-lhes pedras junto com desenhos e instruções sobre a nova técnica. O resultado foi uma publicação, lançada em abril de 1803, intitulada *Specimens of Polyautography*. Esta foi a primeira coleção de litografias publicada (KNIGIN, ZIMILES, 1974, p. 13, tradução nossa).²³

Logo após o surgimento da litografia, outro invento trouxe avanços significativos para o campo da reprodutibilidade técnica da imagem – a fotografia. Para Benjamin (1969, p. 171), a partir do advento desta tecnologia “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes que agora cabiam unicamente ao olho”. Esta mudança, provocada pela maior importância concedida ao olhar, colocando em segundo plano o fazer manual, pode ser considerada uma antecipação das concepções que viriam a ser defendidas por Marcel Duchamp, no início do século XX, quando passou a desenvolver seus *ready-made*.

A multiplicação de imagens por meio de máquinas promoveu transformações que trouxeram mudanças, inclusive na abordagem da História da Arte, por meio da sua divulgação e acesso ao público.²⁴ É indiscutível a contribuição da fotografia para o ensino da História da Arte. As obras, antes confinadas às reservas dos museus, principalmente na Europa, passaram a ser apreciadas por públicos de diferentes

²³ Philippe André, being an entrepreneur, realized that this new printing technique would be appropriate for reproducing artists' works. He solicited artists throughout England, sending them stones along with drawing and instructions, the result was the publication issued in April 1803, entitled *Specimens of Polyautography*. This was first published collection of lithography.

²⁴ Sobre as contribuições dos meios tecnológicos para campo da gravura, ver ainda: FINE, Ruth E. *Art and collaboration*: Gemini G.E.L. New York: Abbeville Press, 1984.

continentes, por meio das inúmeras publicações, projeções de *slides*, filmes e mais recentemente com o uso dos meios digitais. Os novos meios de reprodução e multiplicação de imagens não foram considerados uma ameaça à autenticidade das obras de arte, como ressalta Benjamin (1969), diferentemente da reprodução manual, considerada, em geral, uma falsificação. Além disso, a reprodutibilidade técnica permite uma difusão em grande escala das imagens, impossível para uma obra única. É possível a um artista que trabalha com a gravura, fazendo uso da tiragem, expor em variados espaços simultaneamente, algo bem mais difícil de ser realizado por um pintor, por exemplo.

Os avanços tecnológicos trouxeram enormes benefícios, tanto ao meio artístico como aos meios de impressão de imagens; contudo, os processos industriais de reprodução de imagens não puderam ser absorvidos em todas as regiões em função do seu alto custo. Mediante a falta de recursos, restaram como opção os processos artesanais, como é o caso da xilogravura comercial, que predominou por muito tempo no Nordeste brasileiro.

Podem aspectos contextuais, geográficos, sociais e econômicos interferir e provocar diferenças entre a produção artística das regiões do Cariri e de Fortaleza? No tópico a seguir, espera-se encontrar respostas a esta indagação.

1.4 As influências dos aspectos contextuais na produção artística cearense

O pesquisador que pretender desenvolver uma investigação sobre arte com acentuado grau de confiabilidade e imparcialidade deverá, impreterivelmente, conhecer os diferentes aspectos do contexto onde é desenvolvido o seu objeto de estudo; atitude fundamental para a compreensão e análise da produção artística de qualquer região. A apreciação de obras de arte pertencentes a qualquer uma das áreas das artes visuais que leva em consideração somente características técnicas e estéticas não traduzirá sua real dimensão. Deve-se, em primeiro lugar, buscar “[...] identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16-17). O historiador, o crítico e o pesquisador não devem ignorar dados dos contextos geográficos, econômicos, sociais e históricos, que são de suma importância na formação cultural de um povo,

e podem ser determinantes nos resultados da produção plástica, coletiva, individual e no processo da construção da História da Arte. Para Burke (1992, p. 23), “o estado, os grupos sociais e até mesmo o sexo ou a sociedade em si são considerados como culturalmente construídos”.

Chartier (1990) também trabalha com a ideia da construção dos aspectos sociais, determinados, em geral, pelos interesses de grupos que os forjam. Ele afirma que a percepção desse contexto não é neutra, produzindo estratégias e práticas sociais, escolares e políticas. Existe um campo de concorrências e de competições, e mesmo que não sejam tão visíveis, envolvem poder e dominação.

Portanto, para se compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção de mundo social, os seus valores e seu domínio, é preciso compreender que as lutas de representações têm tanta importância como às lutas econômicas (CHARTIER, 1990, p. 17).

A produção artística pode também está submetida a estes diferentes mecanismos, por estar diretamente ligada ao contexto social. Durante o transcorrer da História, o segmento da gravura vem se apresentando como um instrumento de ideologias de grupos sociais, atendendo, às vezes, às suas necessidades; intervenções que já ocorriam na Espanha desde a Idade Média, principalmente no que se refere às gravuras populares.

As gravuras populares na Espanha, como em outros lugares, atendiam a uma necessidade social, que foi mudando com os tempos. Destinadas a um segmento que começou com poucos interesses intelectuais, passou a sofrer pressão de outros setores mais evoluídos, para os quais, assimilou em grande parte, até tornar-se supérflua a produção, dessas imagens que chamamos de popular (DURAN-SANPERE, 1971, p. 6, tradução nossa).²⁵

Diante destas afirmações, a análise de fatos históricos ligados à produção artística deve ser realizada de forma bem criteriosa, pois não são raros os casos em que se encontram graves distorções realizadas com interesses pessoais ou coletivos, *25 Las estampas populares, en España como en todas partes, reponden a una necesidad social que ha ido cambiando con las épocas. Destinadas a un estamento que empezó con pocas inquietudes intelectuales, fue sufriendo la presión de otros sectores más evoluídos a los cuales em gran parte asimiló hasta hacer superflua la producción de esas hojas que llamamos de populares.*

de caráter político, econômico, arquitetadas por pessoas ou grupos envolvidos com o mercado de arte que, por várias vezes, forjaram falsificações para valorizar estilos, objetos artísticos ou a produção de uma determinada região. Na visão de Germain Bazin (1989), esta é uma prática comum na História da Arte ocidental. O autor cita como exemplo a imposição da cultura europeia para com os novos territórios colonizados, procedimento que levou as culturas africanas e asiáticas a um esquecimento e quase isolamento para o resto do mundo. A visão de atraso apregoada a respeito delas não corresponde à realidade da produção cultural destes povos.

As intervenções para a valorização de objetos ou movimentos artísticos não desapareceram na atualidade, mas mudaram de forma. As falsificações não são as formas mais utilizadas para buscar realçar ou evidenciar qualidades que não existem. São empregados os meios de comunicação, o *marketing*, com suas diversas mídias, que criam, a cada dia, um novo astro, um novo segmento, que pouco tempo depois desaparecem, sem deixar vestígios.

Os resultados destas ações, muitas vezes, não são percebidos de forma imediata, por serem intervenções menos evidentes, devido à sutileza no modo como se processam. Os seus efeitos, muitas vezes, demoram a chegar de alguma forma ao conhecimento da sociedade. Afirmção que converge em parte, em direção às concepções de Benjamin (1969, p. 185) de que “[...] transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura e na recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte”; ideia também partilhada por Deborah Wye (1996, p. 9, tradução nossa), afirmando que: “A questão social e política serviu como estímulo e motivo para muitas obras de arte. Artistas também mostraram um novo interesse em se conectar com o público em geral e passaram a colocar seus trabalhos num contexto mais intimista, em galerias e museus.”²⁶ Esses aspectos são extensivos também ao universo da gravura. “Os aspectos sociais, as questões políticas e teóricas que afetam o mundo das artes em geral, também, servem como pano de fundo para a gravura contemporânea” (*ibidem*, p. 10, tradução nossa).²⁷

A importância do contexto nas produções artísticas estende-se também ao universo do cordel, onde os acontecimentos do dia a dia, o interesse do leitor por determinado tema, estimulam poetas a incluírem assuntos solicitados pelos habitantes das localidades por onde passavam nas suas produções. Essa afirmação pode ser comprovada na citação de Liedo Maranhão de Souza:

26 *Social and political issue served as impetus and subject for many artworks. Artists also showed a new interest in connecting with the general public, and began to place their work in context familiar site in galleries and museums.*

27 *The social, political, and e theoretical issue that affect the art world at large are also parts of the backdrop to contemporary printmaking.*

[...] o poeta Rodolfo Coelho Cavalcanti que, ao chegar à Bahia em 1945 “*para viajar com poesia pelo interior*”, perguntavam-lhe os matutos, ao se aproximarem de sua barraquinha de folhetos, se tinha o “*ABC de João Grilo*”, o “*ABC de Juvenal e o Dragão*” e, diz Rodolfo, daí veio lhe a ideia de escrever, contando-se hoje mais de trezentos ABCs, entre os que publicou sobre Getúlio Vargas, Monteiro Lobato, Castro Alves, Rui Barbosa, Eurico Dutra, Jânio Quadros, Carlos Lacerda, entre outras figuras (SOUZA, 1976, p. 13, grifos do autor)

Essas mudanças também chegaram ao campo da História de uma forma geral, cujas concepções de valorizar acontecimentos e produções até então consideradas de menor relevância, têm promovido novas abordagens a respeito da História da Arte. Os historiadores passaram a se interessar por todos os períodos e por todas as artes. Os suportes, os meios de expressão de todas as épocas, são considerados objeto de estudo. A cronologia não é mais a única referência, o contexto passou a ser considerado como uma fonte para a compreensão histórica. “As condições de criação, o financiamento da obra de arte, o processo de encomenda, as técnicas e execução da obra e, finalmente, a percepção do público ao qual é destinada, são levadas em consideração” (BARRAL I ALTET, 1994, p. 107).

Mediante essas mudanças, as particularidades regionais ganharam relevância, passando a ter significação para o estudo da Arte e de sua história, principalmente em um país com dimensão continental como o Brasil, onde as diferenças são acentuadas, tanto no que se refere aos aspectos geográficos quanto à maneira de falar, à comida, ao vestuário, às manifestações culturais. Perante essas diversidades, é comum que não seja encontrado o mesmo nível de desenvolvimento econômico, social, educativo, em diferentes regiões, e isto irá interferir diretamente nos processos da produção artística. Os motivos que originaram e mantiveram por muito tempo essas diferenças não serão analisadas profundamente neste trabalho, mas é necessário ressaltá-las, para que seja compreendido com mais clareza o porquê das distorções ainda existentes, certamente em proporção bem menor na atualidade do que em anos passados.

No início do século XIX, o Brasil entrou em uma nova etapa de desenvolvimento, motivada pela chegada da família real, fugindo de uma possível invasão das tropas francesas às terras portuguesas. Entre as variadas necessidades da realeza, estava a imprensa, até então proibida no Brasil. Mesmo com a implantação da Imprensa Régia do Arquivo Militar no Rio de Janeiro, houve ainda um forte controle e resistência com relação à instalação de oficinas gráficas por

todo o país, principalmente as que fizessem uso da xilogravura, um recurso fácil de produzir material de propaganda, como panfletos e cartazes. Esses equipamentos significavam elevados riscos de insurreições, de incentivo a movimentos separatistas de independência e, certamente, este era um dos motivos da sua censura.

A gravura foi introduzida no Brasil em 1808, com a instalação da Imprensa Régia do Arquivo Militar e do Colégio das Fábricas no Rio de Janeiro. Inicialmente, predominou o uso da gravura em metal, sendo que a xilogravura se restringia à produção de cartas de baralho, como estes exemplares impressos no início do século XIX (fig. 6) e na estamperia de chitas.

Novas demandas surgiram nas ilustrações de papéis comerciais, publicidade, pequenos anúncios jornalísticos e vinhetas para jornais e livros.

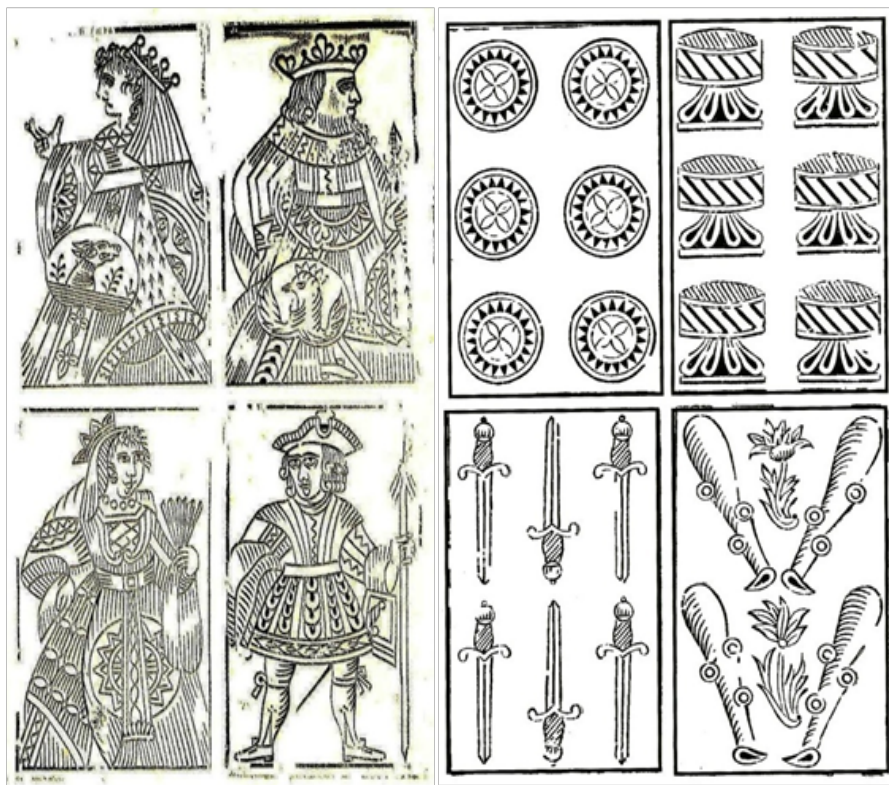


Fig. 6_Cartas de baralho impressas no Colégio das Fábricas no Rio de Janeiro, no início do século XIX, xilogravura.

As proibições da implantação de gráficas e, conseqüentemente, do uso da xilogravura em todo o país, provocaram um atraso no desenvolvimento dos meios de comunicação e da arte, principalmente nas províncias de menor importância política e econômica do Nordeste.

O Ceará só desfrutou desse desenvolvimento após quase duas décadas da chegada da xilogravura ao Rio de Janeiro. Carvalho afirmou que, em Fortaleza, a gravura em madeira surgiu por volta de 1824, e no Crato, em 1855.²⁸

De acordo com Lima (2008), as condições econômicas de Fortaleza no início do século XIX eram precárias, e somente em 1823 ela foi elevada à condição de cidade. A imprensa chegou em 1824, vinda de Recife, servindo como suporte à revolucionária campanha da Confederação do Equador,²⁹ que tinha como uma das principais causas do movimento a insatisfação com a dissolução da Assembleia Constituinte por D. Pedro I. A campanha iniciada em Pernambuco estendeu-se às províncias do Piauí, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, Paraíba e Ceará.

No Ceará, um dos principais líderes foi o Padre Mororó, que, após a derrota do levante, foi condenado à forca; porém, por ser um religioso, os soldados se recusaram a enforcá-lo, alegando que este tipo de pena era somente para criminosos. Foi então morto a tiros de *arcabuz*³⁰ no dia 30 de abril de 1825.

A Fortaleza do início século XIX era menos desenvolvida do que algumas cidades do interior do Estado e quase não havia atividades na área das Artes Visuais. Lima (2008) afirma que, em razão das precárias condições econômicas, não havia uma burguesia urbana com poder de compra, levando à inexistência de um mercado de arte. Este pode ter sido um dos fatores responsáveis pela falta de formação acadêmica dos artistas cearenses, durante quase todo o século XIX, que eram, na sua maioria, autodidatas, pois não existiam escolas nas quais pudessem aprender qualquer teoria artística. A escassez era imensa também com relação a instrumentos e materiais necessários à prática da arte. A modalidade artística predominante na produção dessa época, na capital cearense, era a pintura, na sua maioria, de motivação religiosa, principalmente em tetos de igrejas. Poucas foram as obras que resistiram à ação do tempo e à falta de preservação, como este exemplar apresentado na Figura 7, executado em uma igreja de Aquiraz, município do Ceará.

28 Entrevista de Gilmar de Carvalho, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

29 A Confederação do Equador foi um movimento revolucionário, de caráter emancipacionista (ou autonomista) e republicano, ocorrido em 1824, no Nordeste do Brasil. Iniciada em Pernambuco, estendeu-se pelo Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba.

30 *Arcabuz*: é uma antiga arma de fogo, portátil, espécie de bacamarte, chamada vulgarmente “espingarda”. Foi inventada por volta de 1440 na Alemanha.



Fig. 7_Teto de uma igreja de Aquiraz, município do Ceará, pintura.

Este quadro só iria mudar dos meados para o fim do século XIX, principalmente pelo surgimento do cultivo de algodão, sendo por vários anos o Ceará o maior produtor da região Nordeste.

No que toca a Fortaleza, o processo remodelador que significou a sua inserção na *belle époque* teve como base econômica as grandes exportações de algodão através de seu porto, a partir da década de 1860. Daí em diante, a capital cearense acumulou capital, expandiu-se em todos os sentidos – comercial, populacional, espacial, cultural etc. – e tornou-se ainda no final do século 19, o principal centro urbano do Ceará, e um dos oito primeiros do Brasil (PONTE, 2006, p. 70).

No momento, além do desenvolvimento econômico, outro fator surgiu, provocando significativas mudanças na capital do estado: a implantação de duas rotas de navegação para a Europa. O fato é comprovado nos anúncios publicados nos jornais da época, como *O Cearense* (fig. 8), informando o período de viagens dos barcos saindo de Fortaleza para Liverpool no século XIX.



Fig. 8_ Anúncio publicado no Jornal *O Cearense*, informando o período de viagens de barcos de Fortaleza para a Europa no século XIX.

O contato com os costumes e o desenvolvimento europeu, provavelmente, trouxeram influências para a arquitetura cearense, aspectos que podem ser observados na fachada do edifício que abrigou o Banco Frota Gentil, até a década de 1960, no centro de Fortaleza (fig. 9), na estética das vestimentas de parte da sociedade cearense, pois era comum a circulação de revistas de moda francesa e lojas de roupas importadas.

Fortaleza também tinha Paris como referência de modernidade. Assim, a cidade foi arrebatada por uma febre de afrancesamento. Ser moderno era acompanhar as modas de Paris, usar expressões em francês, abrir lojas com nomes franceses ou fazer como os fotógrafos cearenses Moura e Eurico Bandeira, que se tornaram Moura Quineau e Eurico Bandière (PONTE, 2006, p. 76).



Fig. 9_Fachada do edifício que abrigou o Banco Frota Gentil, até a década de 1960, no centro de Fortaleza, foto. p & b.

Nos costumes, o surgimento de muitos cafés e bulevares, entre eles o que era situado na Avenida Caio Prado, no Passeio Público, em 1905 (fig. 10), esses aspectos urbanos levou Fortaleza a ser chamada de “cidade luz”, uma referência a Paris. Mediante o contato com o exterior, era comum, na mesa de parcela da sociedade cearense, encontrarem-se passas, figos, batatas, chá, manteigas inglesas e francesas, massas vindas da Espanha, vinho do Porto, toucinho, vinagre, azeite e doce em calda de Portugal.

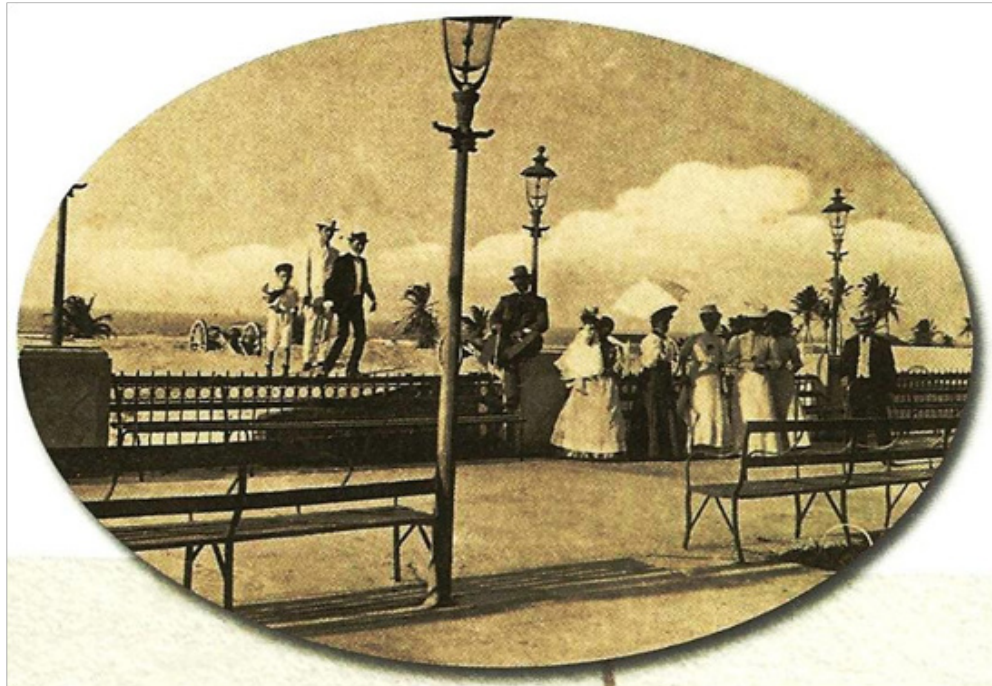


Fig. 10_ Avenida Caio Prado, no Passeio Público.
 Álbum de Vistas Do Ceará, 1905, foto. p & b.

A efervescência da economia estimulou modificações também no contexto artístico cearense. A partir desse período, encontram-se registros do início do ensino de arte em Fortaleza, com a chegada do pintor alemão Johann Brindseil, que ministrou cursos de desenho no Liceu do Ceará. Provavelmente, é um dos primeiros artistas que traz para o Ceará os valores artísticos acadêmicos é o que pensa Lima (2008). Seria a partir desse momento que no contexto das artes visuais cearenses se implantaria uma prática, que se inseria no conceito das “delimitações essenciais”, assim qualificadas por Chartier (1990). Estas práticas relacionadas com a produção cultural de uma região, de um povo, eram expressas por meio de pares antagônicos como erudito e popular, por exemplo. O popular era definido com relação às diferenças das práticas intelectualizadas das elites.

A modalidade artística preferida pela sociedade cearense nesse período era o retrato. Quem não tinha poder aquisitivo para eternizar sua imagem por meio da habilidade dos artistas visuais recorria à fotografia, que chegou a Fortaleza em 1847 e apresentava fortes traços neoclássicos em suas composições, padrões que podem ser observados nas figuras 11 e 12, onde são retratados dois membros da Família de Augusto Araújo em 1924. Para Lima (2008, p. 127), “[...] tudo indica que, no Ceará, foram os fotógrafos que difundiram os valores estéticos neoclássicos, sendo estes valores incorporados pelos pintores locais”; conceitos que se estenderam e perduraram na produção artística e fotográfica por quase todo o século XX.

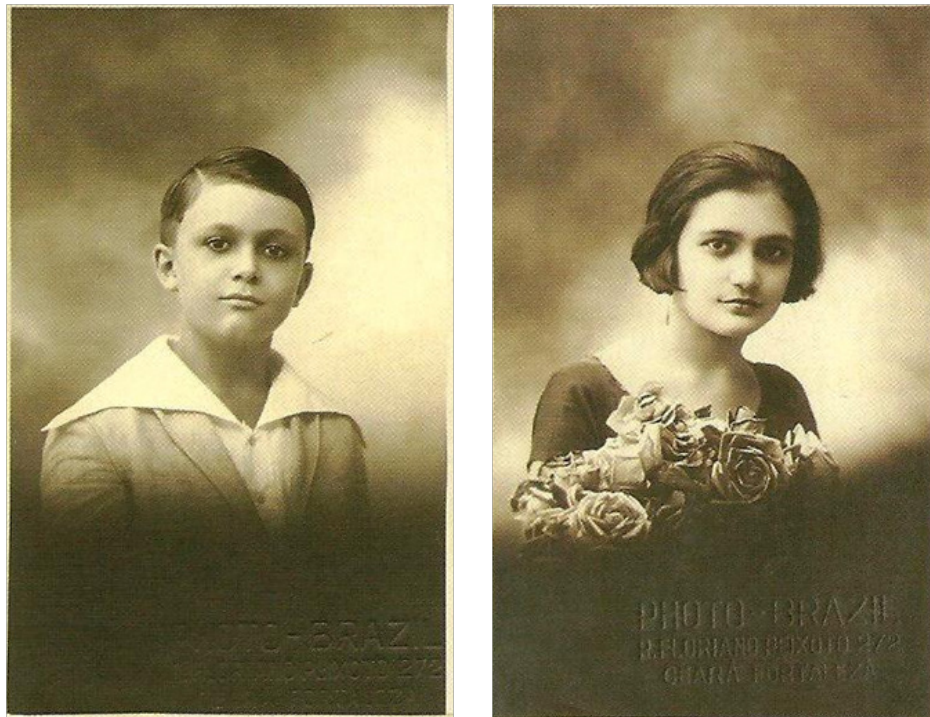


Fig. 11 e 12_Família de Augusto Araújo (acervo da família) 1924, foto. p & b.

A chegada da fotografia em Fortaleza não extinguiu por completo as manifestações artísticas de gravura em madeira. Ela ressurgiu com toda força no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. As ilustrações em xilogravura, entalhadas em imburana e em cascas de cajazeiras, predominavam nos periódicos cearenses e até em grandes jornais, como o *Unitário* (o maior do Estado na época). As abordagens eram de um teor crítico acentuado, explorando, também, a linha de um humor considerado ferino pelos chargeados. Em consequência dos conteúdos publicados, alguns ilustradores desses periódicos foram obrigados a abandonar o Ceará, fugindo para o Rio de Janeiro, em razão das perseguições de políticos e pessoas influentes que os denunciavam ao criarem as suas charges, como se observa na ilustração denominada *Os coveiros da dignidade cearense, conduzindo para a última morada o cadáver de D. Reação* (fig. 13), publicada n' *O Ferrão* em 1905. O uso da xilogravura não se restringia apenas a Fortaleza, mas também a outras cidades no interior do Estado, principalmente na região do Cariri.



Fig.13_ Ilustração publicada no periódico *O Ferrão* em Fortaleza, 1905, xilogravura.

Em meados do século XIX, na região do Cariri cearense, Crato era o município de maior importância, tanto política quanto econômica. Os primeiros registros da chegada da xilogravura são encontrados a partir de 1855, no jornal *O Araripe* (fig. 14), cuja logomarca é um indiozinho gravado em madeira (fig. 15). Ali, diferente de Fortaleza, os ilustradores são anônimos.

Muitos dos periódicos que circulavam no século XIX no Ceará eram utilizados como um meio de divulgar e impor as ideologias políticas vigentes. No Crato não era diferente, *O Araripe* era um jornal em que predominava a ideologia liberal, em meio a um período no qual se afirmava a imprensa partidária, transitando entre momentos de profundos desentendimentos e conciliações, na disputa pelo poder. A sua circulação não se restringiu à região do Cariri cearense, chegando a Fortaleza e a algumas cidades do interior de Pernambuco.



Fig. 16_José Lourenço. *A chegada de Padre Cícero a Juazeiro do Norte*,
xilogravura, 9,7 x 6,5 cm.

A chegada de Padre Cícero em 1872 como pároco da pequena capela de Nossa Senhora das Dores mudaria todo o panorama do pequeno povoado de Juazeiro do Norte. O cenário era constituído por poucas construções habitacionais, predominando as casas de taipa.

Vários artistas retrataram Padre Cícero fazendo alusões à sua chegada a Juazeiro, entre eles, Antônio Batista Silva, na xilogravura indicada na Figura 17.



Fig. 17_ Antônio Batista Silva.
A chegada de Padre Cícero a Juazeiro do Norte,
xilogravura, 9,7 x 6,5 cm.

O padre passou a ter para a cidade grande importância, tanto política quanto religiosa. Apesar da importância política de que gozava o município no final do século XIX, foi o milagre da transformação da hóstia em sangue que mais projetou Juazeiro do Norte e o transformou em um ponto de referência da fé do povo nordestino, tendo como representante maior o Padre Cícero. O “padim Ciço” (*sic*), como é chamado por seu rebanho fervoroso, passou a ser decantado e exaltado por poetas e artistas visuais de várias regiões do Brasil, por meio dos versos na literatura em cordel e da xilogravura nas capas dos folhetos, como nesta ilustração de Abraão Batista, do folheto também de sua autoria denominado *As profecias de Padre Cícero* (fig. 18).

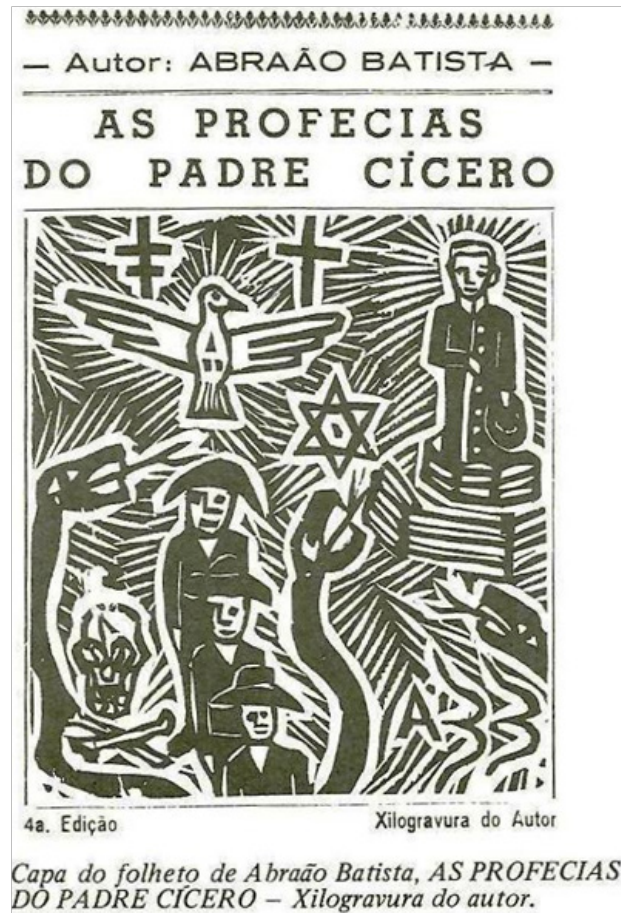


Fig. 18_Abraão Batista. Capa do folheto
“As profecias de Padre Cícero”, xilogravura.

No Brasil, são poucos os santos venerados com tamanha devoção pelo povo nordestino. É o que se pode observar no trecho abaixo do cordel de um dos poetas da atualidade, o cearense Arievaldo Viana, publicado no formato de livro, cujo título é *Padre Cícero: o santo do povo*, ilustrado com xilogravuras do gravador, também cearense, João Pedro Neto.

Eu vou narrar a história
De um grande brasileiro
Um cearense de fibra
Com fama de milagreiro
Patriarca do sertão
Padre Cícero Romão
O santo de Juazeiro.

É o pastor do romeiro
Nesse sertão nordestino
Conduzir as multidões
Na terra foi seu destino

Sempre mostrou vocação
 Já gostava de oração
 No seu tempo de menino.

Embora não seja santo
 Perante a Cúria Romana,
 O povo diz que ele é,
 E seu poder inda emana.
 Pois não é ditado novo:
 Dizem que a voz do povo
 É de Deus e não se engana.

Romeiros chegam a pé
 De carro ou de avião
 No túmulo do Padre Cícero
 Fazem a sua oração
 Visitam seu monumento
 Pedindo a todo momento
 Sua bênção e proteção. [...]

O exemplo acima é fruto de um modelo que tem sido utilizado com sucesso garantido por diversos poetas, em diferentes períodos. Reflete e estimula o sentimento de romeiros nordestinos em relação ao Padre Santo, canonizado pelo povo. O poeta apenas registra, em forma de versos, aquilo que ele percebe a partir do que é falado, contado, rezado nas boleias dos paus-de-arara ou nas ruas da cidade, durante as romarias em Juazeiro do Norte. Estas são características religiosas singulares da região do Cariri, que tanto têm influenciado a sua produção artística, no ambiente dos processos gráficos, diferentemente de Fortaleza.

No início do século XX, começaram a ser introduzidos processos fotográficos de impressão, estas novas tecnologias começam a se expandir e ganhar espaço na imprensa de Fortaleza. A prática da ilustração com a matriz em madeira perdeu importância e lugar no mercado gráfico. Nesta aparente decadência, surgiu a xilogravura de arte. Os primeiros registros são a partir de 1930, quando começam a chegar os primeiros efeitos do movimento modernista com a Semana de Arte de 1922 em São Paulo, relata Lima (2008).

Contudo, o segmento artístico predominante desse período ainda é a pintura, cujos temas mais desenvolvidos são as paisagens, como mostra a obra de Francisco Matos na Figura 19, aparecendo em seguida a figura humana, predominando estes motivos até o final da década de 1950. A xilogravura em Fortaleza só recentemente vem tendo o devido reconhecimento e espaço que merece; no entanto, para que isso acontecesse, teve de percorrer um longo caminho, até conquistar o prestígio obtido por outras categorias das Artes Visuais.



Fig. 19_Francisco Matos (coleção particular). Publicado no livro: *A escola invisível: artes plásticas em Fortaleza 1928 – 1958*, óleo sobre madeira, 30 x 47 cm.

Na década de 1940, surgiram os salões de arte em Fortaleza. Estes eventos, por muito tempo, para uma parcela de artistas cearenses, foram e ainda têm sido a maior vitrine para mostrar e abalizar a produção de várias gerações. Até a década de 2000, era uma das poucas formas de iniciar e impulsionar uma carreira artística, para os que sonhavam com projeção nacional e, para alguns, foi o caminho mais curto para alcançar o mercado de arte do eixo Rio-São Paulo.

O mais destacado entre esses salões de Artes Visuais em Fortaleza é o Salão de Abril, sendo realizado desde 1943 até os dias atuais. Esse evento ainda é um dos mais importantes meios de divulgação e promoção da produção dos artistas cearenses que, durante toda a sua trajetória, tem contado com a participação de nomes como Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Sérvulo Esmeraldo, José Tarcísio, entre outros, que iniciaram suas carreiras e se projetaram a partir de suas diversas edições.

No início, predominavam os segmentos mais tradicionais, como a pintura, a escultura e o desenho. A inserção da gravura nestas exposições é registrada a partir do ano de 1956, com a denominação de Artes Gráficas. Na atualidade, o Salão de Abril tornou-se um evento de cunho nacional, aberto a todas as manifestações das Artes Visuais.

Inegavelmente, o cenário da Fortaleza atual tem passado por mudanças, mas aqueles que trabalham com a produção de artes visuais ainda enfrentam muitas dificuldades. As mais acentuadas são: a falta de demanda para vendas da produção artística e poucas oportunidades na oferta de cursos nas áreas de formação de artistas e professores de arte.³¹

Levando-se em conta a população da cidade cearense em estimativa realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no Censo de 2010, Fortaleza é apontada como o quinto município mais populoso do Brasil, com um total de 2.315.116 pessoas que habitam a Capital, conforme a publicação divulgada no site do órgão.

Para uma população desta monta, o apoio e fomento às atividades culturais ainda são escassos, pois existem poucos centros culturais e espaços para exposições. Não há também críticos e nem mercado de arte efetivo, além de publicações especializadas na área. Diante de todas estas carências, os Salões de Arte aparecem como uma das poucas alternativas para expor e estimular a produção dos artistas de Fortaleza.

A falta de escolas de arte em Fortaleza até a década de 1950 deu espaço para o surgimento de cursos esporádicos, com artistas de diferentes partes do Brasil. Na área da gravura, a passagem de Mizabel Pedrosa na década de 1960 trouxe modificações importantes para o desenvolvimento da xilogravura em Fortaleza. Depois desse período, esta categoria passou a ter participação mais efetiva nos Salões de Artes, conseguindo pequenas premiações, com o valor sempre menor do que a pintura, a escultura e o desenho.

Na área da gravura em Fortaleza, só se encontram registros de outros cursos no final década de 1980. Nesse período foi implantada a oficina do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), em convênio com a Secretaria de Cultura do Estado (SECULT). A iniciativa foi do artista cearense Eduardo Eloy, que era o coordenador e também professor de xilogravura e gravura em metal. Esta oficina permaneceu em funcionamento durante dez anos e, apesar da curta duração dos cursos, as atividades ali realizadas foram marcantes para as Artes Visuais do Ceará.

³¹ Somente a partir do ano de 2000 surgiram duas escolas de ensino superior com cursos voltados para as Artes Visuais em Fortaleza.



Fig.20_ O gravador Carlos Martins ao centro, durante o workshop na Oficina de Gravura e Papel Artesanal da MAUC da UFC. Da esquerda para a direita: Magnólia Serrão, Ana Frizzo, Adalgisa, Sebastião de Paula, Eduardo Eloy, Barrinha, Nauer Spíndola, Kelson Teles, Ana Maria e Fred, 2002, foto. p & b, 15 x 20 cm.

Entre os objetivos da oficina, constava a ampliação dos conhecimentos dos artistas que frequentavam as suas dependências. Alguns *workshops* foram ministrados na década de 1990, um de xilogravura, pelo gravador cearense Francorli, de Juazeiro do Norte, e dois, de gravura, em metal com dois paulistas; o primeiro, com Luis Piza, residente na França há mais de 50 anos e, o segundo, com Carlos Martins, cuja passagem foi registrada fotograficamente, como pode ser observado acima na figura. 20.

Entre os vários desdobramentos das atividades da Oficina de Gravura do MAUC, consta o surgimento de novos ateliês de gravura em Fortaleza, a criação do grupo TAUAPE, em 1995, sendo extinto no início de 2000, a criação do Salão do Desenho e da Gravura Norman Rockwell, realizado anualmente na Galeria de Arte do IBEU-CE, tendo acontecido seis edições de 1995 a 2001.

A sedimentação da atuação da gravura em Fortaleza teve importante contribuição com a criação de dois cursos de Artes Visuais na década de 2000, cooperando para as novas concepções da gravura cearense. Foi criado o curso de Bacharelado em Artes Plásticas, o primeiro no Ceará em âmbito superior, na Faculdade Gama Filho (FGF). O objetivo principal do curso era a formação de artistas, lacuna que seria preenchida após muitos anos de tentativa pela Sociedade Cearense de

Artes Plásticas (SCAP) de sistematizar o estudo das Artes Plásticas no âmbito de graduação.

Logo em seguida, em 2002, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará implantou o curso Superior de Tecnólogo em Artes Plásticas, atualmente transformado em licenciatura. A mudança ocorreu no intuito de suprir uma deficiência histórica, existente na área de formação de professores de Artes Visuais no Ceará. Até o momento, trata-se do único curso de licenciatura em Artes Visuais em uma instituição pública na capital cearense.

Em Fortaleza, as concepções da arte em um campo ampliado começam a se desenvolver com a implantação de vários equipamentos voltados para exposições de arte contemporânea, como o Centro Cultural do BNB, Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura e o Alpendre, que apresentam diversas exposições voltadas para a arte contemporânea.

Além dos centros culturais, os estudos em âmbito superior em Artes têm ampliado o universo estético dos novos artistas, transformando as concepções estéticas da gravura cearense. Podem ser citados o grupo ACIDUM, nas intervenções urbanas por meio do grafite, estêncil e de lambes; as produções individuais de artistas como Francisco de Almeida, que inserem objetos nas suas gravuras e matrizes, usam colagens; Francisco Bandeira, que mistura xilogravura com fotografia; Rafael Lima Verde, com a série de gravuras objetos e intervenções urbanas com estêncil; Sara Nina, que utiliza linóleo associado aos bordados, com a técnica do *patchwork*. Estas manifestações também chegaram à região do Cariri.

Na região do Cariri, na década de 1920, poucas são as manifestações artísticas independentes da ilustração; a produção predominante não estava em plena sintonia com o que se realizava na Semana de Arte Moderna em São Paulo. No Crato, a xilogravura era estampada nos jornais, e somente na década seguinte, começam as manifestações nas capas dos cordéis.

Juazeiro do Norte, por ter conseguido sua emancipação recentemente, não se tem registro de uma produção artística significativa na área da xilogravura. O grande auge do cordel será da década de 1940 até 1960. Nesse período, eram poucos os gravadores que atuavam na região, e, entre esses poucos, alguns desistiram por não haver uma valorização na criação de gravuras, comprometendo a sobrevivência dos mesmos, que passam a atuar em outras profissões. Não havia interesse por xilogravuras fora do circuito do cordel, e isso só ocorreu com as encomendas da Universidade Federal do Ceará, em 1961.

O circuito de produção da gravura ativa-se em função das encomendas. As

primeiras obras realizadas sem a intervenção de terceiros acontecem na década de 1970, com o artista Stênio Diniz, que passou a trabalhar com a criação de temas livres e xilogravuras de tamanhos maiores do que as de capa do cordel, que ele chama de “serventia também de decoração”.³²

A atitude de Stênio Diniz influenciou novos gravadores da região do Cariri, e vale ressaltar que muitos dos novos artistas em atividade na atualidade também foram seus alunos, nos vários cursos ministrados por ele. O contato com as obras do professor e as lições aprendidas durante as aulas estimularam a criação de forma mais livre, embora os artistas da região do Cariri ainda trabalhem, aceitando encomendas para atender à demanda do mercado do cordel, hoje em bem menor escala do que nas décadas do seu auge, de 1940 a 1960.

Novos artistas, surgidos a partir desses cursos na região do Cariri, desenvolveram novos temas e passaram a utilizar diferentes suportes, ferramentas, equipamentos, e alguns aderiram ao uso das novas tecnologias. Além disso, passaram a conviver com intercâmbios, por meio de viagens, exposições fora da região do Cariri, do Estado do Ceará e até do Brasil.

Outro ponto a ser ressaltado foi a implantação de um centro cultural do Banco do Nordeste em Juazeiro do Norte, na década de 2000 e, provavelmente, poderá promover mudanças no contexto artístico da região do Cariri, como tem ocorrido em Fortaleza.

Percebe-se que houve muitas mudanças na trajetória da xilogravura no Ceará, desde a sua chegada, no início do século XIX, até o início do século XXI. Entre idas e vindas, altos e baixos, a ascensão da gravura como obra de arte, desfrutando do mesmo espaço com a mesma importância das demais manifestações das artes visuais, é pertinente questionar: as precárias condições econômicas de Fortaleza no século XIX e em parte da região do Cariri no início do século XX ainda podem incidir ou influenciar nas suas produções de xilogravura na atualidade? Na busca de respostas para esse questionamento, foi analisado como se desenvolveu a xilogravura de ilustração no Ceará.

³² Entrevista de Stênio Diniz concedida a Sebastião de Paula em 2011.

1.5 A xilogravura de ilustração comercial no Ceará

A ilustração é uma forma de expressão que pode utilizar diferentes linguagens artísticas, como o desenho, a pintura, a colagem, a fotografia. Os suportes também podem variar, desde revistas, jornais, livros, principalmente na literatura infantil e nas revistas em quadrinhos.

As origens da ilustração editorial remontam às iluminuras na Idade Média, e as transformações por ela sofridas, no decorrer dos tempos, estão intimamente ligadas à história da imprensa e da xilogravura.

O pioneirismo na multiplicação e estampagem de imagens, anterior à multiplicação da palavra impressa, é uma característica peculiar da xilogravura, empregada a serviço da ilustração e da obra de arte. A gravação em madeira pode ser considerada uma manifestação de resistência, levando-se em conta que sua origem é milenar, e que, na forma do seu processo de realização, ela não sofreu profundas transformações, apesar das inovações tecnológicas que têm sido utilizadas de forma crescente na produção de obras nas diferentes linguagens artísticas.

Ao analisar a história da xilogravura, observa-se que a sua função ilustrativa predominou por muito tempo e foi determinante para o seu desenvolvimento em diferentes épocas e em diversas regiões do mundo. “Durante o Renascimento, época de uma humanidade inquieta, aberta à inovação, inventou-se a imprensa como meio de difusor de textos, e a gravura, como recurso para ilustrar conceitos impossíveis de exprimir apenas por palavras” (CATAFAL; OLIVA, 2003, p 6). Dois segmentos podem ser destacados: primeiro, o de ilustração comercial, voltado para jornais, livros, revistas, pequenos anúncios e rótulos. O segundo, de ilustração para capas dos folhetos de cordel.

Durante certo tempo, questionou-se o valor artístico das gravuras de ilustração, tanto pelo aspecto comercial gerado pela encomenda como pela finalidade utilitária. Por este motivo, foi considerada apenas um produto e não uma obra de arte.

É fácil constatarmos a aversão que os artistas brasileiros, sejam arquitetos, pintores ou escultores, tiveram pela ilustração. Consideram-na uma arte

“*inferior*”, e desse desprezo resultou um grande prejuízo para eles próprios. Porque a ilustração, com o seu cabedal de possibilidades, entre os quais podemos incluir as diversas técnicas ditas artísticas (como a xilogravura, a água-forte, a ponta-seca, o talho-doce etc.) lhe emprestariam uma contribuição de gosto, inteligência e sensibilidade que jamais um artista deve desprezar (QUIRINO *apud* AMARAL, 1987, p. 179, grifos do autor).

Atualmente, este ponto de vista tem sofrido modificações, e de acordo com Costella (2006, p. 125), “uma gravura pode integrar-se ao mundo artístico, apesar de seu escopo primariamente utilitário, quando consegue sustentar-se por si mesma, independentemente do assunto, o interesse estético do observador”.

Mediante esta afirmação de Costella (2006), muitas obras ilustrativas podem ser inseridas como xilogravura de arte; entretanto, para Catafal e Oliva (2003, p 12), esta modalidade, que por eles é denominada de “gravura de aplicação”, por não ser uma criação livre, fruto de uma encomenda ou obrigatoriamente ter de estar atrelada a um tema, ocorre, quando a mesma é “imaginada para ilustrar um livro, um cartaz, um *ex-libris*, um cartão de boas festas, etc.”. Por isto, aqui se faz necessário definir o que será considerado, neste trabalho, xilogravura de ilustração – toda estampa realizada com a finalidade de ilustrar um texto, atrelada a uma encomenda, cujo resultado estético esteja obrigado a representar, mais fielmente possível, o assunto ilustrado. A partir desta definição, inicia-se uma análise da xilogravura de ilustração no Ceará.

A ilustração em xilogravura ainda sobrevive em alguns rincões do Nordeste brasileiro, mesmo com o advento das novas tecnologias, desenvolvidas, cada vez mais, no campo das artes gráficas. Quais as razões para que se utilize ainda um processo artesanal em pleno século XXI e que foi considerado superado desde o século XIX?

A xilogravura de ilustração comercial, também chamada de utilitária, era direcionada, principalmente, ao mercado de rótulos e pequenos anúncios. “A expressão ‘gravura utilitária’ é utilizada em relação à xilografia que se destina a fins comerciais, industriais ou científicos, embora, de certa forma, todo trabalho tem o seu fim utilitário” (MARTINS, 1987, p. 76).

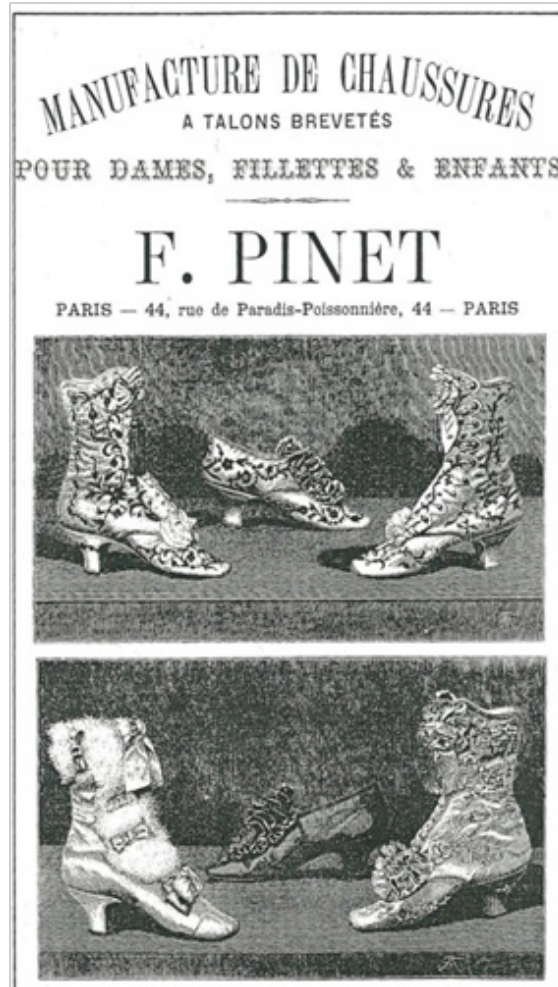


Fig. 21_Anúncio publicado no “*Álbum du Figaro*” na França, 1875, xilogravura.

Na Europa do século XIX, são vários os exemplos deste tipo de ilustração, em geral, realizados em xilogravura de topo, com acentuado esmero técnico, como nesta xilogravura de um anúncio publicado no *Álbum du Figaro* na França, em 1875 na (fig. 21). São estampas encontradas em diversos formatos: mapas, etiquetas, vinhetas, rótulos, propagandas, produtos comerciais, industriais e até partituras musicais. O uso deste tipo de produção perdurou até os anos 40 do século XX, apesar do desenvolvimento da clichéria.³³ Martins (1987) considera que a longevidade desse processo artesanal, aparentemente superado por outros meios considerados mais avançados, deve-se ao fato de que o taco de madeira sempre possibilitou a impressão do texto e da imagem simultaneamente, o que nem sempre ocorria com

³³ Na clichéria, a matriz geralmente é feita de metal com a mesma técnica usada na linotipia.

outros processos, onerando o produto final.

O aspecto financeiro é um fator quase sempre determinante para a manutenção e uso de um processo técnico, seja ele artesanal ou industrial. As questões econômicas também são determinantes no mundo da cultura. Na verdade, é preciso pensar no modo como todas as relações, incluindo as econômicas e sociais, interferem na construção dos processos culturais de uma sociedade – é o que pensa Chartier (1990). Na Europa, mesmo quando passou a ser considerada ultrapassada, com relação a outros meios de impressão mais avançados, a xilogravura de ilustração comercial resistiu até se tornar economicamente inviável. O mesmo fenômeno ocorreu no Brasil, com algumas diferenças, visto que, até hoje, ela ainda continua sendo utilizada esporadicamente em algumas cidades no interior do Nordeste. Nestes centros menores, durante quase todo o século XX, seu uso tinha como principal motivação aspectos econômicos. Isto pode ser explicado pela ausência de outros processos de impressão mais modernos, rápidos e eficazes, que substituíssem os processos artesanais.

Na atualidade, em determinadas regiões como a do Cariri, por exemplo, o seu uso acontece por uma preferência estética, conquanto, no caso específico do cordel, o interesse pela capa em xilogravura, tenha superado o interesse pelas histórias.

No Brasil, somente no século XX a xilogravura assumiu a condição de obra de arte, independentemente das funções ilustrativas. A emancipação foi alcançada com certo atraso em relação à Europa, processo que, para Veneroso (2007), iniciou-se com o surgimento dos tipos móveis de Gutenberg. Com esta inovação no campo da impressão, a xilogravura ganhou autonomia, e a partir de então, constitui-se como obra de arte, sendo assinada por seus autores, alcançado parcela da importância que já desfrutavam outras áreas das Artes Visuais e, conseqüentemente, adquirindo identidade. Pode ser considerada como uma segunda etapa de libertação da atuação funcional, a desvinculação do uso da impressão comercial, de rótulos, mapas e cartazes, que passaram a ser produzidos com emprego das técnicas da litografia, do *offset*, que sofreriam significativas mudanças com a invenção da fotografia.

Portanto, ao se libertar da função ilustrativa, no Renascimento, a gravura começa sua caminhada rumo à desfuncionalização. Mais tarde, ao se libertar do uso comercial, quando mapas, cartazes, ilustrações, marcas, rótulos passam a ser impressos por outros meios, a gravura completa seu processo de desfuncionalização, ganhando autonomia. A autonomia da gravura vai assegurar a ela a possibilidade de dialogar com outras linguagens, se realizando plenamente como linguagem (VENEROSO, 2007, p. 1512-1513).

Ao assumir a nova condição como obra de arte, conseguiu atingir um nível de importância, equiparando-se, em alguns momentos, às outras linguagens artísticas; todavia, o novo *status* adquirido pela xilogravura não significou o abandono total da sua principal função até período, a de ilustração; no entanto, predominava o uso da xilogravura a fio.³⁴ Somente em São Paulo, destacou-se a xilogravura de topo na Escola de Xilografia do Horto Florestal,³⁵ criada em 1939; a qualidade técnica da produção desenvolvida nesta instituição é comprovada no exercício de um aluno, como mostra a Figura 22. O professor convidado para lecionar nessa Escola foi o alemão Adolf Kholer (1882-1950). De acordo com Martins (1987), o objetivo principal da instituição era a formação de gravadores especialistas em ilustração de topo. A principal atividade era a gravação de tacos para fins comerciais, réplicas de clichês dedicados à impressão de modelos da produção xilográfica alemã. Ressalta-se que o fato de a produção ter sido, exclusivamente, de interpretação e de ilustração impediu, de certa forma, o desenvolvimento de um núcleo mais amplo, voltado também para a criação artística.

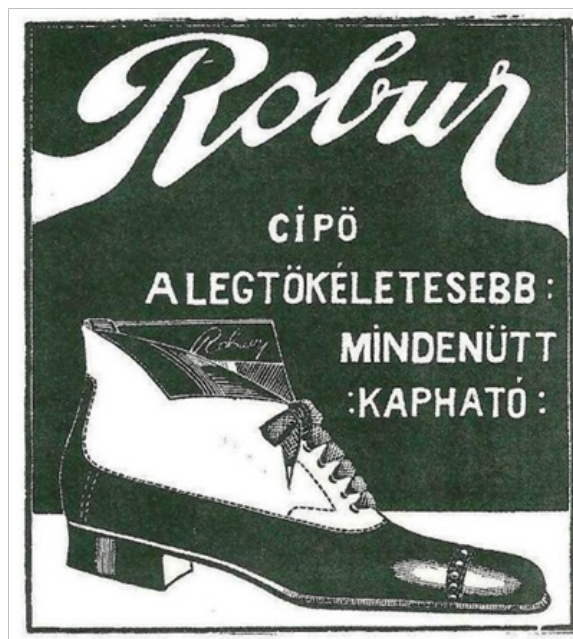


Fig. 22_Exercício de aluno da Escola de Xilogravura do Horto em São Paulo, xilogravura.

34 Xilogravura a fio (também conhecida como xilografia a fibra) – modalidade em que se grava com a matriz cortada em tábuas no sentido vertical da árvore em pé, ao comprimento de sua fibra (DASILVA, 1976, p. 61).

35 A Escola de Xilografia do Horto foi criada em 1939, localizada no Instituto Florestal de São Paulo, especializada em gravação de topo, com a finalidade de desenvolver a gravação de interpretação e ilustração. Manteve-se em atividade até o final da década de 1940.

A gravura comercial era encontrada também em outras regiões brasileiras. No Ceará, no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, as matrizes entalhadas em imburana ou cascas de cajazeira, todas gravadas a fio, eram estampadas e publicadas nos jornais. Em Fortaleza, os primeiros exemplares encontrados são pequenos anúncios comerciais que atendiam a uma variedade de produtos: a procura de escravos fujões, venda de animais, roupas, alfaiataria, leilões de charutos. Inicialmente, eram publicados no jornal *O Cearense*, espalhando-se por outros periódicos que foram surgindo na Capital e também no interior do Estado.

O primeiro anúncio no jornal, *O Cearense*, é de outubro de 1846 e não continha imagens, similarmente ao do jornal *A Gazeta*, do Rio de Janeiro (fig. 23), o primeiro publicado no Brasil, no qual os anúncios já constavam desde o ano de sua primeira edição, em 1808. Variavam dos tipos de estabelecimentos como casas e livros, além de venda e fugas de escravos.

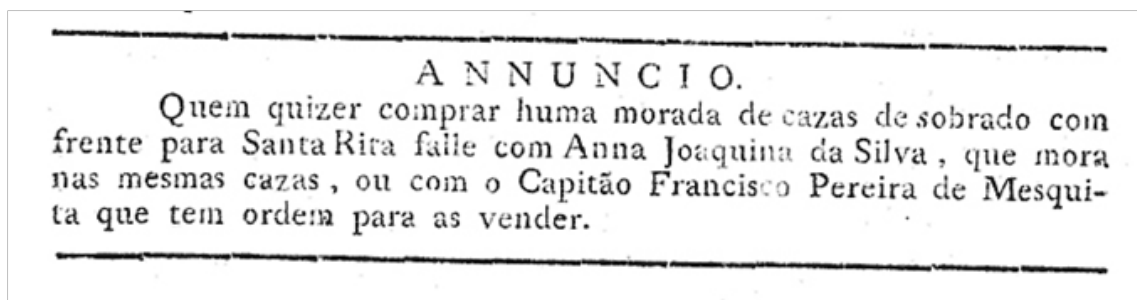


Fig. 23_Primeiro anúncio publicado no jornal *A Gazeta* do Rio de Janeiro, 1808.


A primeira imagem em jornal no Ceará só apareceu em 1847, nas páginas do diário *O Cearense* (fig. 24), quase um ano após a publicação do primeiro anúncio. A ilustração foi realizada com xilogravura gravada a fio, comunicando o falecimento de um professor de uma das mais famosas instituições de ensino da capital cearense, o Liceu. Esta modalidade de gravação predominou tanto em Fortaleza quanto nas outras regiões do Estado do Ceará. Este é um dos diferenciais da produção cearense, com relação à gravura de ilustração comercial, realizada na Europa e em outras regiões brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, onde eram desenvolvidas em topo.



Fig. 24_ A primeira imagem impressa em um jornal no Ceará, *O Cearense*, 1847.

Entre os anúncios publicados nos jornais cearenses, além dos comerciais, havia os que denunciavam a fuga de escravos (fig. 25). Foram encontrados três modelos diferentes de ilustrações em xilogravura, duas masculinas e uma feminina, que eram publicadas no jornal *O Cearense*, em 1847, como pode ser visto nas figuras 26, 27 e 28.

ANNUNCIOS.



No dia 11 do corrente as 8 horas da noute fugio da casa do abaixo assignado huma sua escrava de nome Maria, de 15 a 16 annos de idade, amamalucada, alta, rosto redondo, e descorada, havendo sahido com hum vestido de chita escura: quem a pegar será recompensado do seu trabalho.— Ceará 13 de Novembro de 1847.— José Gervasio d'Amorim Garcia.

Fig. 25_ Anúncios publicados no jornal *O Cearense*, comunicando a fuga de escravos, um formato para negras e dois para os negros, 1847, xilogravura.



Fig. 26, 27 e 28_Figuras utilizadas nos anúncios publicados no jornal *O Cearense*, Comunicando a fuga de escravos, um formato para negras e dois para os negros, 1847, xilogravura.

Observa-se que havia uma imagem padrão com variações, publicados em outros jornais em diferentes regiões brasileiras, desde o jornal *A Gazeta*, no Rio de Janeiro (fig. 29); *O Liberal*, em Minas Gerais (fig. 30); e *A Gazeta*, em Campinas (fig. 31). Em todos os anúncios, o escravo se encontra em movimento, portando um saco atado a uma pequena vareta. Em Minas e em um dos modelos do Ceará, a figura ainda leva uma varinha na mão. Os aspectos estéticos das gravuras são bem parecidos, simples, com poucos detalhes, quase sem texturas. A exceção fica por conta do anúncio publicado n'*A Gazeta* do Rio de Janeiro (fig. 29), cuja realização técnica é mais requintada, com acentuados detalhes em tons cinza, parecendo executada por meio da litografia.

CRIOULO FUGIDO.

RS. 500000



DE ALVICARAS

Anda fugido, desde o dia 18 de Outubro de 1854, o
escravo crioulo de nome

FORTUNATO,

Fig. 29_Anúncio da Fuga do escravo Fortunato publicado no jornal "A Gazeta" no Rio de Janeiro, em 1854, em litografia.


Escravo fugido.



NO dia 6 ou 7 de março deste, fugio do poder de Joaquim Castiano Monteiro um escravo de nome João de nação, já velho, que foi do fallecido Camillo de Lelis, e está sempre fugido; é muito habilidoso, sabe fazer todos os serviços, e tem um defeito no elbo esquerdo. Quem della der noticia ou pôr em alguma prisão sera gratificado pelo abaixo assignado.

Ouro Preto, 2 de abril de 1868.—Joaquim Castiano Monteiro.

Fig. 30_Anúncio de fuga de escravo publicado no Jornal O Liberal de Minas Gerais, 1868, xilogravura.



307 de gratificação

Fugiu no dia 27 do mez pp. a João de Campos Souza, da fazenda denominada— Monte-Alegre, districto d'Agoa Choca, o escravo Urbano com os signaes seguintes: idade 30 annos mais ou menos, estatura ordinaria, sem barba, cabellos crespos, boa dentadura, côr cabra, falla desembaraçado. Levou vestido paletot de brim pardo, calças de riscado e camisa de baeta vermelha. Quem o apprehender e levar a seu senhor á fazenda acima mencionada ou em Campinas ao sr. Francisco Ferreira de Mesquita, casa do Bravo de Veneza, rua de Baixo n. 30, receberá a gratificação suppra. 2—1 Agoa Choca, 6 de Dezembro de 1870.

Fig.31_Notícia de fuga de escravos reproduzida no jornal *Gazeta de Campinas* em São Paulo, 1870, xilografura.

A outra região no estado do Ceará que merece destaque na produção em xilografura de ilustração é a cidade de Sobral, cujos temas, em geral, eram similares aos anúncios veiculados nos demais jornais cearenses. As charges continham acentuado teor político e humor; características que podem ser observadas nas imagens publicadas nos jornais *O Elefante*, de 1935 (fig. 32), e *O Vagalume*, de 1937 (fig. 33).

Sobral

O ELEFANTE

—ORGÃO PALADOR DA VIDA ALEIA
PUBLICA-SE QUANDO DEUS DA BOM TEMPO
REDAÇÃO E OFFICINAS.—NÃO TEMOS POR FALTA DE TEMPO
J. CARMELINO C. GUILHERME
DIRETORES RESPONSÁVEIS :

Ano II | Cidade do Sobral, 20 de Janeiro de 1935. | Num.—5

MORREU "A LUNETTA"...



Aqui jazem o tubo, os cacos de vidros e os restos mortaes do nosso confrade e inextinguível A LUNETTA. Semanario critico, humoristico e noticio, nascida na cidade de Sobral no dia 5 de Janeiro do anno de 1935 e fallecida na cidade do mesmo nome no dia 20 de 1 da epoca de 1931, lito, e vice-versa.

Orac por ella, enquanto falamos de ló.

Epitaphium o seu caxiao du a coiza de urtiga e uma tabuleta de platina.

Nas coroas ha-se as seguintes dize: Eterna saude do elegantissimo Wladimir.

Ultimo favor des peles da impugna rebeliacao.

Na «abitacao» estava gravado a

ponta de canivete: Não me conformando com este golpe cruel eu te saldo com esta insignificativa homenagem.

Dr. BOTA E TIRADENTES.

O enterro feito as expensas do Biliar Central, realizou-se na maior alegria, não havendo choros sem vela, apenas uma fila amarella, gravada com o nome della e os nomes, Saudades, Vibrapauzes.

O Elefante apresenta o enterro de sua companheira de lito, que cecidida, morreu caducando na avancada idade de 20 dias de primavera.

Citadinhos... Já chamava cachorro... era «ralisco».

Aos seus collaboradores enviamos o nosso abraço fraternal com o nosso cartão de «peso» e medidas.

Fig. 32_Illustrações no Jornal *O Elefante* em Sobral, Ceará, 1935, xilografura.



Fig. 33_ Ilustração no jornal O Vagalume em Sobral no Ceará, 1937, xilogravura.

Nos jornais de Sobral, além dos anúncios comerciais e das charges, era habitual a publicação de retratos de personalidades importantes da sociedade sobralense, executados em xilogravuras, como se observa na Figura 34 estampada no jornal A Cidade, em 1904.

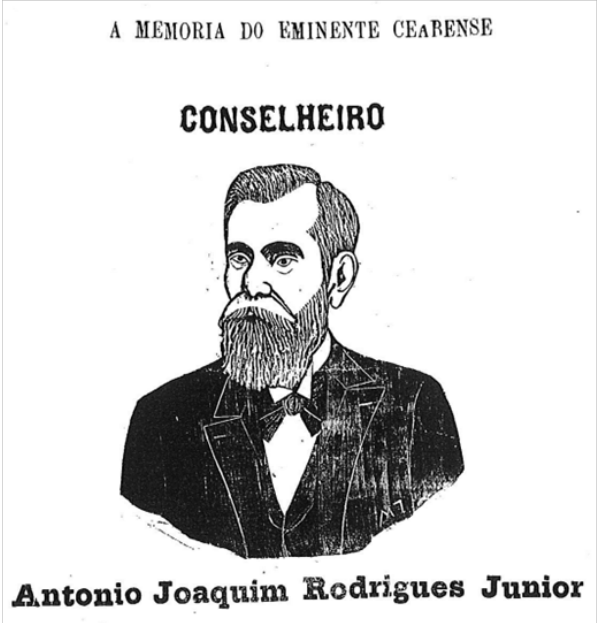


Fig. 34_ Ilustrações publicadas no jornal A Cidade em Sobral, em 1904, xilogravura.

Ainda em Sobral, encontram-se alguns anúncios extremamente diferenciados dos publicados em outros jornais brasileiros, relacionados ao desaparecimento de animais, como pode ser observado na ilustração no jornal *A Cidade*, de 1899 (fig. 36). Por intermédio desses anúncios procuravam-se burros, cavalos, bois, cujas referências eram marcas que tinham, ferradas a fogo nos seus corpos, para a comprovação de propriedade. Tais marcas eram reproduzidas em xilogravura, seguindo fielmente os modelos padrões dos instrumentos de marcação construídos artesanalmente em ferro (fig. 35), e depois publicadas nos jornais, servindo como uma forma de identificação do proprietário, ao qual o animal deveria ser devolvido.



Fig. 35_Ferros de marcação dos bois, cavalos, caprinos e ovinos.³⁶

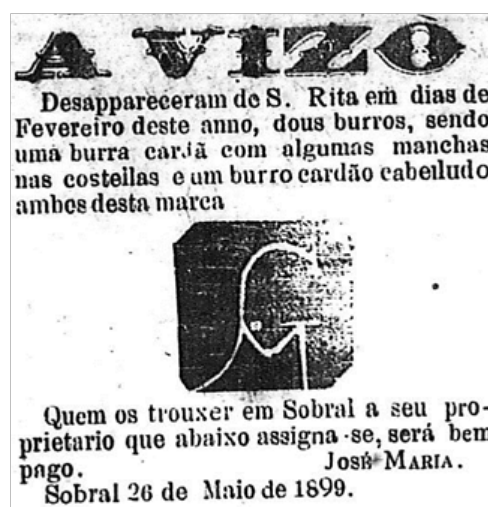


Fig. 36_Anúncios publicados sobre o desaparecimento de animais no jornal *A Cidade* em Sobral no estado do Ceará, 1899, xilogravura.

É notória a singularidade dos anúncios publicados nos jornais na cidade de Sobral; contudo, a mais significativa produção neste segmento se encontra na região do Cariri. Apesar da importância da xilogravura na região do Cariri, Carvalho (2000) lamenta o descaso existente a respeito da produção da xilogravura comercial, considerada menor por ser fruto de encomenda. Ele afirma que, por conta disso, a quase totalidade das peças levantadas em sua pesquisa, publicada no livro *Desenho gráfico popular* em 2002, é anônima.

Que fatores são determinantes para que a região do Cariri seja um grande polo de produção da xilogravura no Nordeste?

³⁶ No sertão do Nordeste brasileiro, o costume de marcar os animais domésticos, especialmente os bichos de pelo (mamíferos), foi introduzido pelos colonizadores portugueses e, ainda hoje, é usado na região. Os bovinos, equinos, asininos e muars são marcados com ferro em brasa. Os bovinos são ferrados com dois ferros diferentes; um para indicar o lugar onde está localizada a fazenda de criar, e o outro para indicar o proprietário da rês. Por Benedito Vasconcelos Mendes.

Na região do Cariri, a xilogravura não é mais uma das manifestações das Artes Visuais, ela é a mais importante. Esta manifestação artística passou a ser uma referência da região, sua identidade, principalmente em Juazeiro do Norte, que, na atualidade, talvez seja uma das cidades no Brasil onde mais se encontram artistas produzindo xilogravura. Este sentimento é partilhado pelo artista Stênio Diniz:

[...] aqui em Juazeiro, eu considero que é o maior centro produtor de xilogravura do Brasil. Você não vai encontrar nem na capital, Fortaleza, nem mesmo em Pernambuco, nem no Rio, você não vai encontrar uma produção de tantos xilógrafos atuando. Não vai encontrar em lugar nenhum, eu tenho viajado muito pela Europa, em muitos outros países, e também por lá não se encontra a gravura tão presente como tem em Juazeiro, e por obra e graça da gráfica Lira Nordestina. Sem essa gráfica a gravura aqui não iria existir.³⁷

Já na concepção do professor Gilmar de Carvalho, os motivos que levaram Juazeiro do Norte a ter uma produção de destaque na área da xilogravura é que a

[...] xilogravura de Juazeiro ela entrou num circuito, numa engrenagem de rentabilidade, de uma atividade comercial, em um ritmo onde havia uma cobrança para que as pessoas produzissem. [...] Havia um mercado que talvez não interessasse aos artistas de Fortaleza, mas interessava aos artistas de Juazeiro. Porque era um mercado onde havia comércio e onde havia também fé.³⁸

Alguns fatores podem ser responsáveis para explicar este fenômeno da primazia da xilogravura de ilustração na região do Cariri. O primeiro aspecto a ser observado é que a xilogravura cumpriu a função desenvolvida em outras regiões brasileiras pela litografia. Um exemplo encontra-se no estado de Minas Gerais. De acordo com Veneroso (2007), a primeira estamperia litográfica mineira foi instalada em 1888, em Juiz de Fora, tendo sido usada comercialmente na impressão de estampas, rótulos, anúncios, jornais, revistas e cartazes. A preferência por este segmento se deu pela acentuada vantagem de reproduzir fielmente o original desenhado, qualidades técnicas que a gravura em metal e a xilogravura não alcançavam. Um exemplar dessa produção mineira (fig. 37) é a imagem de um rótulo pertencente ao acervo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

37 Entrevista de Stênio Diniz concedida a Sebastião de Paula em 2011

38 Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida a Sebastião de Paula em 2011.



Fig. 37_ Imagem de rótulo pertencente ao acervo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), litografia.

Porém, até hoje, a litografia de arte não chegou ao Ceará; do uso da litografia comercial, existem apenas indícios até o presente momento, ainda são pouquíssimos os exemplares encontrados para uma maior comprovação, como no raro exemplar publicado no jornal *A Verdade*, em 1893 (fig. 38), de autoria de B César, na qual presta homenagem a um bispo no Ceará, em *Litho-typo a vapor*. Esta é uma lacuna significativa, nunca preenchida, cujos motivos estariam ligados a fatores econômicos.



Fig. 38_B César. Homenagem ao ínclito bispo do Ceará, publicado no jornal *A Verdade*, 1893. *Litho-typo* a vapor.

Segundo Carvalho (2001), a xilogravura ocupou esta carência, e os primeiros exemplares desta produção de anúncios vão indicar a primazia do texto sobre a imagem e o recurso das cercaduras, vinhetas e ilustrações, numa padronização presente na maioria nos anúncios de escravos dos jornais brasileiros da época.

Fatores econômicos levaram também a grande difusão da ilustração em xilogravura para as capas da literatura de cordel, principalmente no início do século XX. Nesse período, a recém-fundada Juazeiro do Norte passou a concentrar grande número de pequenas tipografias e ainda não era uma cidade com desenvolvimento e importância que apresenta hoje. Os pequenos anúncios comerciais em xilogravura são utilizados, esporadicamente, ainda hoje, na região do Cariri. Os motivos para que ainda hoje se lance mão desta técnica de ilustração, considerada obsoleta pelo mercado gráfico, em razão das novidades tecnológicas, mais rápidas e mais eficientes, não são mais econômicos, e sim, estéticos, graças à importância que a xilogravura da região conquistou nos últimos tempos.

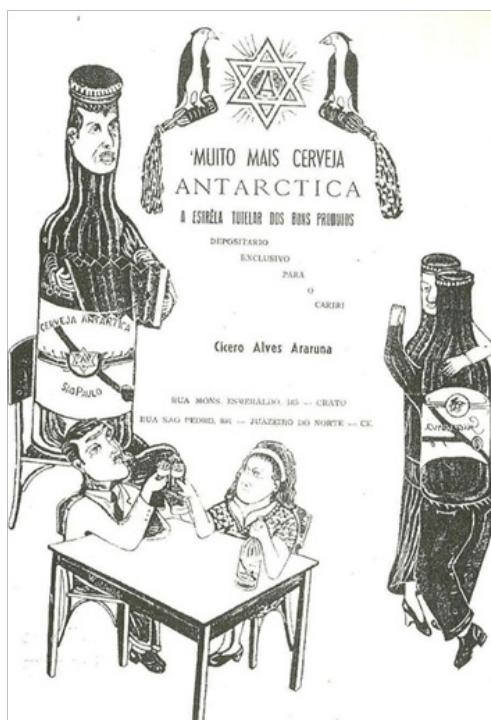


Fig. 39_Walderêdo Gonçalves. Ilustração comercial, xilogravura.

O fator que pode ser apontado para a importância mantida pela xilogravura na região do Cariri é o fato de seus artistas, desde os mais renomados como Walderêdo Gonçalves (fig. 39), até os mais jovens, produzirem xilogravuras de ilustração comercial, atividade que raramente foi desenvolvida pelos artistas em Fortaleza.

Destaca-se aqui uma das diferenças entre a produção da xilogravura na região do Cariri e de Fortaleza, no segmento da xilogravura de ilustração comercial. A motivação foi de ordem econômica, pois as pequenas tipografias, sem estrutura para competir com os meios mais modernos, preferiam contratar os gravadores, substituindo o clichê de metal por matrizes xilográficas, os mesmos fatores que proporcionaram o uso das ilustrações com madeira nas capas de cordel.

1.6 A xilogravura de ilustração no cordel no Ceará e suas origens

Outro segmento da ilustração utilizando a xilogravura desenvolveu-se nas capas dos folhetos de cordel e chegou ao Brasil trazido pelos portugueses. Em terras lusitanas, eram denominados “folhas soltas” ou “folhas volantes”. A origem deste tipo de literatura remonta à Europa medieval, e os primeiros registros foram encontrados na Alemanha, onde a prática já acontecia desde o século XV. Havia muitas semelhanças entre as primeiras publicações alemãs e as do Nordeste brasileiro da atualidade:

Na Alemanha, os folhetos tinham o formato tipográfico em quarto e oitavo, de quatro a dezesseis folhas. Editados em tipografias avulsas, destinavam-se ao grande público, sendo vendidas em mercados feiras, tabernas, diante das igrejas e universidades. Suas capas (exatamente como é ainda hoje no Nordeste brasileiro) traziam xilogravuras, apresentando características de fixação do tema tratado (FRANKLIN, 1994, p. 11).

As características das publicações alemãs, descritas por Franklin (1994), em sua maioria, estão em perfeita consonância com os padrões desenvolvidos pelos poetas e editores no Brasil. A diferença mais acentuada é que a maioria dos folhetos publicados na Alemanha era em prosa e não em versos (uma das principais características da literatura de cordel no Nordeste brasileiro); quando aparecia na forma versejada, era para ser cantado, e havia sempre uma indicação no frontispício de uma melodia conhecida na época para o acompanhamento.

A xilogravura de cordel também era encontrada na Inglaterra, denominada de “*cocks*” ou “*catchpennies*”, termos empregados para nomear romances e histórias imaginárias. “*Broadsides*” se referiam às folhas volantes, que tratavam sobre fatos históricos e que, no Brasil, equivalem à categoria dos folhetos de motivações circunstanciais, os chamados folhetos de época ou acontecidos. Na Espanha eram chamados de “*pliegos sueltos*”, denominação também adotada na América Latina, em países como Argentina, México, Nicarágua e Peru, ao lado de “*hojas*” e “*corridos*”, de acordo com Franklin (1994).

Na França, a denominação usada era “*littérature de colportage*” ou a literatura volante. O maior volume de publicações era direcionado ao meio rural, por meio dos “*occasionnels*”, enquanto nas cidades, em número bem menor, prevalecia

o “*canard*”. Os folhetos franceses também apresentam similaridades, como a xilogravura na capa (fig. 40), e diferenças com relação à literatura de cordel brasileira. Esta afirmação pode ser comprovada na leitura do livro de Roger Chartier *A História Cultural*, publicado em 1990.



40_Capa do folheto *Historia da bela Helena de Constantinopla*. Troyes, J.A. Garnier, 1738, xilogravura. Coll. AD. (publicados na França).

As diferenças mais acentuadas apareceram na França, pelo fato de que a maioria dos textos não tinham origem popular; em geral, eram reeditados mediante a escolha daqueles que melhor se adaptariam a uma publicação voltada para o povo. No Nordeste, só nos períodos iniciais do cordel, foram publicados em diversas edições textos de origens europeias, como: *A morte dos 12 pares de França*, *História de Juvenal e o Dragão*, entre outros.

Outro aspecto distinto, acentuado por Chartier (1990), é que os folhetos franceses eram impressos com um número de páginas bem maior, 48, 80 ou até 112. Nesse aspecto os folhetos de cordel no Nordeste brasileiro eram semelhantes aos

publicados na Espanha (*pliegos sueltos*) com oito ou 16 páginas.

Dentre as similaridades, pode ser destacada a ilustração com xilogravura, que, em geral, aparecia na capa ou na última página do folheto. Para cada caso, havia um objetivo, motivando a relação entre o texto e a imagem. Quando a xilogravura aparecia na capa, a intenção era fazer uma síntese do significado do texto. Ao final, era fixar, cristalizar, a mensagem principal sobre o tema desenvolvido na mente do leitor.

Outro aspecto comum entre os cordéis franceses e os do Nordeste brasileiro se dava na forma das leituras, que eram realizadas sempre em voz alta, para uma plateia em geral de analfabetos, sempre depois do jantar. O mesmo texto poderia ser lido tantas vezes que até chegava a ser memorizado por alguns dos ouvintes. O que para muitos poderia parecer uma atividade monótona, para os camponeses, após um dia de trabalho cansativo, as histórias sobre príncipes, princesas, heróis e suas aventuras na cidade ou no campo funcionavam como um bálsamo.

A concepção com relação aos preços dos folhetos e à sua forma de comercialização também era similar ao praticado nos dois países. Com o objetivo de atingir um maior número possível de leitores, os folhetos eram impressos em grande quantidade para ser vendidos a baixo preço por vendedores ambulantes em feiras, em festas religiosas ou pagãs e também em domicílios.

Talvez o dado mais curioso é o fato coincidente da continuidade dada pelas viúvas de editores franceses aos negócios dos folhetos de cordel, algo que ocorreu também em Juazeiro do Norte na Tipografia São Francisco, pela esposa de José Bernardo após a morte dele.

Diante dos fatos apresentados, indaga-se: quais motivos podem ser responsáveis pela reprodução e manutenção de características, traços culturais, entre regiões tão distantes e distintas a ponto de no Nordeste brasileiro a literatura de cordel se desenvolver com tanto vigor?

Atualmente, há um consenso pela maioria dos autores com relação às origens da literatura de cordel no Brasil, e da sua chegada com os colonizadores portugueses; entretanto, existem discordâncias por parte de Márcia Abreu (1999), com relação às características dos folhetos.

Os folhetos portugueses eram completamente diferentes dos nordestinos. Nenhuma semelhança formal das condições de produção, apenas três casos de adaptação de uma mesma história nos anos iniciais nas publicações do Nordeste. A literatura de folhetos nordestina não tinha se originado a partir

das alterações introduzidas no material português (ABREU, 1999, p. 11).

As contestações de Abreu (1999) se fundamentam em problemas na conceituação quanto ao gênero e a forma do cordel português. Eles eram publicados como autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, moralizantes, histórias, peças teatrais, hagiografias, sátiras, notícias, além de poder ser escrita em prosa, em verso ou sob a forma de peça teatral. Bem diferente da produção do Nordeste brasileiro, “que possui uniformidade, e é bastante codificada” (*ibidem*, p. 73).

A literatura de folhetos, publicada entre o final do século XIX e a década de 1920, consolidou-se no gosto da população nordestina. Foi nesse período “que se definiram as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e, também, constitui-se um público para essa literatura” (ABREU, 1999 p. 104). Na visão da referida autora, outra distinção reside entre o processo de composição dos autores; no Brasil, viviam de compor e vender versos, em Portugal, existiam adaptações de textos de sucessos.

Seguindo ainda dentro desta concepção de negação por parte de Abreu (1999), com relação à herança de características herdada pela produção de folhetos brasileiros da literatura de cordel portuguesa, o argumento para justificar a sua tese concentra-se nas diferenças sociais, posicionamento que vai de encontro às teorias da maioria dos autores que pesquisam sobre este tema:

Aqui, os autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, a cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá, interessavam mais as vidas de nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público (ABREU, 1999, p. 104-105).

Os questionamentos de Abreu (1999) em parte são consistentes; algumas das características dos folhetos portugueses, com relação aos brasileiros, não são idênticas. Há diferença em parte do tipo público, a origem dos textos, a variação de temas e de formas. Destaca-se, ainda, no cordel em Portugal, a relação entre o

poder e o povo; não se encontram estórias com questionamento político nem social; os contextos são apresentados como se fossem perfeitos, ideais, e não houvesse problemas. No Brasil, alguns temas abordam questões sociais e políticas de forma direta, deixando bem claras as diferenças entre as diversas classes sociais. Além disso, “as regras na criação dos folhetos são extremamente rígidas quanto à rima, à métrica e à estruturação do texto, regras estas conhecidas pelos autores e pelo público” (*ibidem*, p. 105).

Mediante os resultados de sua pesquisa, Abreu (1999) chegou à conclusão de que, se há alguma relação entre o folheto de cordel português e o brasileiro, consiste apenas na forma de edição, que está ligada a questões econômicas. Afirmando que isso ocorreu porque, “diante de dificuldades sociais econômicas, semelhantes, as soluções encontradas podem ser semelhantes” (*ibidem*, p. 134). Este seria o único aspecto que apresenta similaridades, pois, no que se refere ao conteúdo, são totalmente distintos.

É indiscutível que as diferenças apontadas por Abreu (1999) podem ser comprovadas a partir de uma análise minuciosa, todavia, daí a afirmar que não existam heranças nos folhetos brasileiros, dos seus antecessores portugueses, é exagero. Existem similaridades entre as publicações em Portugal e no Brasil, como a ilustração com xilogravura na capa do folheto, nos temas de contos fantásticos, de dragões, de príncipes e de princesas, estórias de cunho moralizante, de conteúdo religioso, de sátiras, notícias, este gênero é também denominado de factual no Nordeste brasileiro. Além dos aspectos estruturais dos folhetos é similar o modo das leituras que eram realizadas, sempre em voz alta, para uma plateia em geral de analfabetos, sempre depois do jantar, também a repetição das leituras.

No que se refere aos temas desenvolvidos no universo do cordel no Nordeste brasileiro, de acordo com Franklin (1994), alguns autores apresentam classificações, levando em consideração ciclos. Entre os que assim procedem, encontram-se: Cavalcante Proença, defendendo a existência de um ciclo religioso e de moralidade, o de amor e fidelidade, o cômico e satírico, e finalmente, o circunstancial.

Já Ariano Suassuna, propôs uma divisão em dois grandes grupos baseado na poesia popular: tradicional e de acontecidos. 1 poesia improvisada; 2 poesia de composição: a) ciclos: heroico; do maravilhoso; do religioso; cômico, satírico e picaresco; de circunstância e histórico; de amor e fidelidade; b) formas: romances, canções, pelejas e abecês.

Manuel Diégues Júnior propôs uma síntese das classificações de Cavalcante Proença e Ariano Suassuna, agrupando os cordéis em três grupos: 1. temas

tradicionais: a) romances e novelas; b) contos maravilhosos; c) estórias de animais; d) anti-heróis, peripécias e diabruras; e) tradição religiosa; 2. fatos circunstanciais ou acontecidos: a) de natureza física: enchentes, cheias, secas e terremotos, etc.; b) de repercussão social: festas, novelas, astronautas, etc.; c) cidades e vida urbana; d) crítica e sátira; e) elemento humano: figura atuais e atualizadas (Getúlio, ciclo do fanatismo e misticismo, ciclo do cangaceirismo, etc.), tipos étnicos e regionais, etc.; 3. cantorias e pelegas.

Inicialmente no Brasil, essas diferenças e similaridades não eram tão definidas, e o motivo é que os folhetos de cordel eram disseminados em folhas soltas ou manuscritos, só passando a ser publicados no formato tradicional a partir do surgimento das pequenas tipografias no final do século XIX. Franklin (1994) considera um aspecto curioso que esta atividade não se tenha desenvolvido de forma tão marcante por todas as regiões brasileiras. Foi no Nordeste que ela encontrou condições propícias para o seu desenvolvimento, embora já se ramifique no Sul e no Sudeste; contudo, nessas outras regiões, os responsáveis, poetas, editores ou até os leitores em geral também são nordestinos.

Os primeiros folhetos de cordel brasileiros não possuíam ilustrações com xilogravuras nas capas (fig. 41); apareciam apenas cercaduras, cujas referências eram os formatos utilizados nos primeiros anúncios dos jornais brasileiros (fig. 42), já citado por Carvalho (2001). Continham o título, o nome do autor, o preço, o ano de publicação, o local da publicação e, às vezes, os locais de venda.



Fig. 41_O Azar da Feiticeira / A Órfã / Sonho de Ilusão / Sonho de Um Português, de Leandro Gomes de Barros, 1906. Impresso em Recife. Col. FCRB.

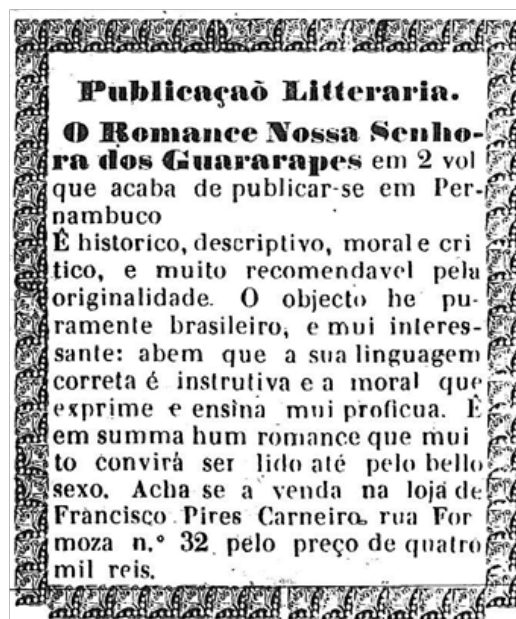


Fig.42_Anúncio publicado no jornal O Cearense, 1847. O modelo de diagramação inspirou as primeiras capas de cordel quando ainda não havia ilustração.

Também de acordo com Franklin (2007), no Nordeste brasileiro, a ilustração com xilogravura nas capas dos folhetos apareceu desde 1907; há mais 100 anos, portanto. A novidade surgiu em Recife no folheto de Francisco das Chagas Baptista. Curiosamente, a ilustração não foi impressa na capa, contrariando o modelo que tem predominado até os dias atuais, e sim em uma página interna, apenas acompanhada de uma legenda com o nome de *Antonio Silvino* (fig. 43). Outro aspecto a ser observado é a característica estética da estampa; ela apresenta um padrão técnico na forma do desenho mais voltado para os conceitos acadêmicos. Quanto às vestimentas, o personagem se apresenta com roupas refinadas, usando sapatos, figurino que estava mais voltado à época, para os hábitos do homem europeu.

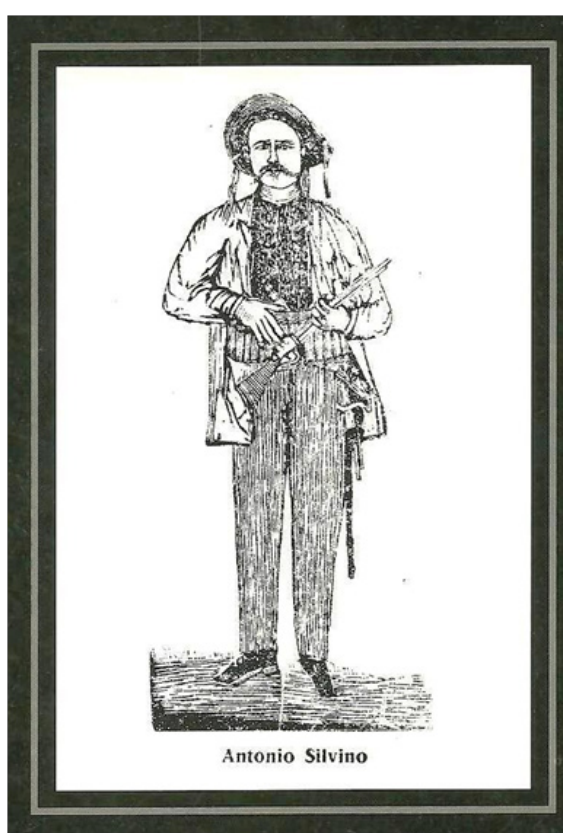


Fig. 43_A primeira ilustração xilográfica publicada em uma capa de folheto de cordel no Brasil, em Recife, 1907, xilogravura.

Foi em Juazeiro do Norte que a ilustração das capas de cordel com matriz de madeira teve o seu maior desenvolvimento. A produção de xilogravura teve como ponto de partida o jornal *O Rebate*, em 1909 (fig. 44), fundado por Padre Cícero. De acordo com o depoimento de Carvalho, “constava entre as atividades do periódico, a campanha sistemática contra a oligarquia estabelecida no município do Crato, por parte do coronel Antônio

Luís, que era padrinho do Padre Cícero.”³⁹



Fig. 44 e 45_ Um exemplar do Jornal O Rebate publicado em Juazeiro do Norte, 1910, e uma ilustração em destaque, xilogravura.

Inicialmente, a principal atividade do jornal *O Rebate* estava ligada à realização de propaganda e mobilização em favor da emancipação política do município de Juazeiro do Norte, na época, pertencente ao Crato. Além das reivindicações emancipatórias, destacava-se também, no período, a publicação de poemas de Leandro Gomes de Barros denominada *Lira Popular*, cuja métrica e poesia eram no estilo do cordel. As primeiras manifestações com xilogravura foram na forma de charges políticas, como se vê na Figura 45, publicadas principalmente em um suplemento do *Rebate*, denominado *Boletim Caricada*, do qual são apresentadas duas ilustrações nas figuras 46 e 47.

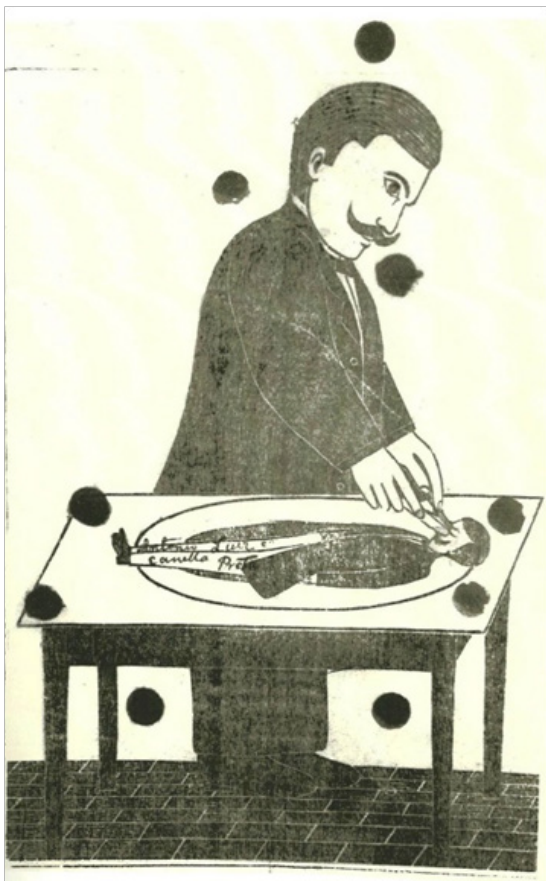


Fig. 46_ Ilustração publicada no *Boletim Caricata*, em Juazeiro do Norte, 1910, xilogravura, 32 x 23 cm. Col. FMPC.



Fig. 47_ Ilustração publicada no *Boletim Caricata*, em Juazeiro do Norte, 1911, xilogravura, 32 x 23 cm. Col. FMPC.

Não foram encontradas discordâncias com relação à afirmação de Carvalho (2001), segundo a qual o desenvolvimento e a difusão da xilogravura na região do Cariri deveram-se à atuação de José Bernardo da Silva. Ele era um simples sertanejo que chegou à cidade do “Padim Ciço” (*sic*) como mais um de tantos romeiros que para lá se dirigiam com finalidades religiosas. Ali fixou residência, passou a trabalhar como vendedor ambulante e tornou-se editor, publicando poemas populares.

A utilização da xilogravura nas ilustrações das capas dos folhetos de cordel, inicialmente, não era uma opção estética, mas uma necessidade do mercado tipográfico, pois a preferência do público consumidor era pelas imagens com fotografias de artistas de Hollywood, similares à do folheto *Estória do Reino da Pedra Fina* (fig. 48), estampada por meio dos clichês.



Fig.48_Capa do folheto “*Estória do Reino da Pedra Fina*”, clichê de metal.

As clicherias atendiam a uma variedade de impressões, como pode ser constatado no texto do anúncio (fig. 49) na ilustração da Figura 50 da seção de gravuras, publicado no catálogo da empresa carioca D. Sales Monteiro, situada no Rio de Janeiro, provavelmente no início do século XX.

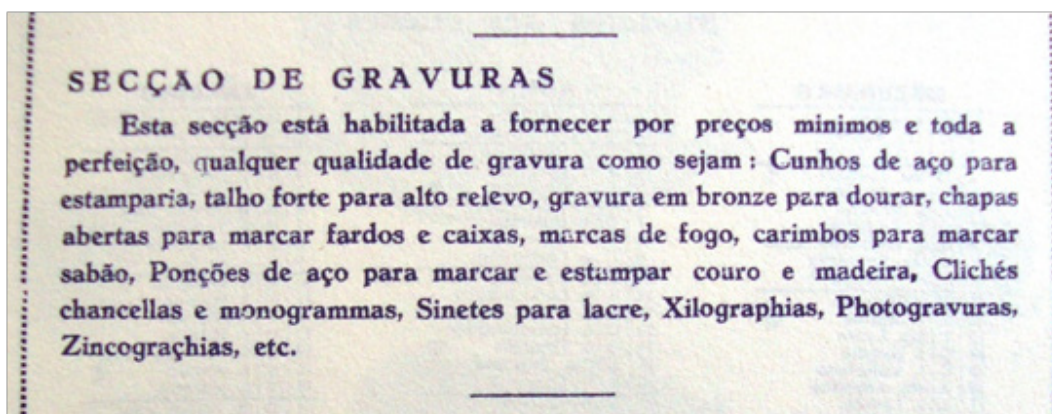


Fig. 49_Parte de um anúncio, da seção de gravuras, publicado no catálogo da empresa carioca D. Sales Monteiro situada no Rio de Janeiro, provavelmente, no início do século XX.

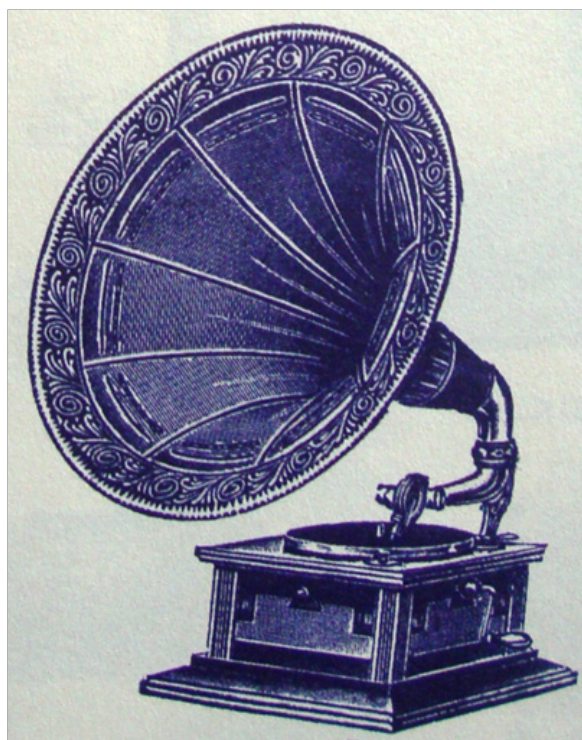


Fig. 50_Impressão de anúncio feito com clichê de metal, no catálogo da empresa carioca D. Sales Monteiro situada no Rio de Janeiro, realizada, provavelmente, no início do século XX.

Em Juazeiro do Norte, não havia serviço de clicheria no início do século XX. Esta carência proporcionava um alto custo na fabricação dos clichês, em consequência da distância do deslocamento para Fortaleza ou Recife, provocando tamanha demora que inviabilizava, em alguns casos, o atendimento da demanda da impressão dos cordéis. Na tentativa de suprir esta deficiência, alguns artistas passaram a reproduzir capas, copiando as imagens fotográficas em xilogravura, como Damásio Paulo.

Nem todos trabalhavam apenas para suprir as encomendas, havia os que defendiam, também, uma ideologia com relação à estética das capas. Entre eles, destacou-se Stênio Diniz. Suas ações podem ser comprovadas neste seu depoimento:

Eu comecei fazendo capa de cordel, inclusive resgatando as gravuras antigas que eram feitas em madeira. Teve um período que trocaram para metal, a gravura em chumbo, clichê, as ilustrações eram em desenho e fotografia. Esse modelo deteriorava, desviava um pouco o rumo do cordel; para mim, as capas tinham que ser em gravura. A partir de 1970, troquei várias que estavam em clichê de metal, transformava em madeira, porém foi difícil das pessoas que já estavam acostumadas com o clichê de metal aceitar, achavam que era plágio. A xilogravura prevaleceu nas capas e não o clichê de metal, por sinal, se tivesse deixado como estava continuava da mesma forma até hoje, porque a xilo estava meio decadente naquele período, não estava tendo muito incentivo.⁴⁰



Fig.51_Capa do cordel Pedrinho e Julinha, 1959, clichê de metal, 14,5 x 9,1 cm, Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte. Fig. 52_Stênio Diniz. Versão da capa do cordel Pedrinho e Julinha, 1971, xilogravura, 14,5 x 9,1 cm. Col. MAUC.

⁴⁰ Entrevista de Stênio Diniz concedida a Sebastião de Paula em 2011.

O uso das xilogravuras nas capas dos cordéis (fig. 52) substituindo os clichês (fig. 51) provocou, inicialmente, reação em editores e no público consumidor, que desaprovou as mudanças, o que possivelmente terá influenciado diretamente no volume de venda dos mesmos. Ao ser percebidas as acentuadas diferenças estéticas entre as fotografias e as gravuras, houve questionamentos sobre a originalidade dos folhetos. É provável que esta rejeição seja uma das causas do declínio do cordel, visto que as capas com xilogravuras, inicialmente, despertaram maior interesse de intelectuais e turistas.

A valorização da gravura popular criou, entre intelectuais, a lenda da fidelidade entre os dois meios de expressão do povo: a Literatura de Cordel e a xilogravura. Ela vinha se mantendo como verdade absoluta. Por essa verdade, as outras formas de ilustração como o desenho, a fotografia e os cartões-postais eram considerados fuga do padrão. A ideia da xilogravura não prosperava diante do público tradicional do folheto popular. Apesar da pregação da elite cultural e econômica, ela sofria resistência no sertão. Era comum o comentário: “fulano é feio como capa de cordel” (FRANKLIN, 2007, p. 24).

As reações contra a ilustração com xilogravura nas capas de cordel não se restringiram ao público consumidor, mas também àqueles que faziam parte da estrutura do mercado editorial. Isto é comprovado em Franklin (2007), quando afirma que tanto por parte da gráfica mais tradicional de Recife, de João Martins de Athayde, quanto por parte do maior cliente e distribuidor de cordel da Tipografia São Francisco, em Juazeiro do Norte, Edson Pinto, também de Recife, a xilogravura não tinha vez. A objeção pode ser observada na reação incisiva quando ele enviou um recado a José Bernardo, o proprietário da gráfica, reprovando a substituição das capas originais em clichês de metal por xilogravuras realizadas por Stênio Diniz. “Acabem com a brincadeira, os leitores de cordel não querem saber de princesas rudes” (FRANKLIN, 2007, p. 24).

Se o público e os editores não aceitavam de bom grado a utilização das xilogravuras nas capas dos cordéis, o que a fez se tornar tão ou mais importante que os folhetos na região do Cariri?

Apesar dos questionamentos, a gravura em madeira afirmou-se como a principal fonte de criação das capas dos cordéis na região do Cariri, até esse

segmento entrar em crise na década de 1960. Os motivos que contribuíram para que a xilogravura alcançasse significativa importância advém das diferentes ações promovidas por instituições, artista e pesquisadores. A partir desse momento, ocorre a intervenção da Universidade Federal do Ceará no contexto da produção xilográfica do Cariri. De acordo com Carvalho (1998), a primeira foi feita na garimpagem das matrizes adquiridas para o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), atualmente um dos maiores acervos brasileiros desse segmento artístico.

A segunda foi iniciada a partir da encomenda de vários álbuns xilográficos aos artistas da região em 1965. A intenção de retirar a estampa das capas dos folhetos era de lhe dar uma dimensão mais ampla. Foi definido um formato padronizado e algumas práticas da gravura artística passaram a ser adotadas, como assinatura e numeração. O objetivo principal da utilização desse formato era o de manter os gravadores em atividade, além de ser também uma forma de sustento, já que a produção do cordel estava em crise. Além disso, esta atividade assegurava a entrada dos artistas no mercado de arte, surgindo também, assim, a gravura de arte na região do Cariri, atividade que já se desenvolvia em outras regiões do Estado.

Na década de 1980, houve outra intervenção na xilogravura da região do Cariri, desta vez realizada pelo professor Gilmar de Carvalho, que passou a pesquisar sobre o tema para o seu mestrado, na área do cordel, dentro da publicidade, e depois na sua tese denominada *Madeira e matriz*.⁴¹ Ao procurar gravadores na região do Cariri para dar seguimento às suas investigações, percebeu que a maioria havia abandonado as atividades, desestimulados por variados motivos, mas, principalmente, pela falta de valorização das obras xilográficas e da profissão de gravador. Ele conseguiu convencer alguns desses artistas a realizarem novos álbuns, vias-sacras, encomendas que reaqueceram o mercado de arte, principalmente em Juazeiro do Norte, proporcionado, ao mesmo tempo, o surgimento de novos gravadores voltados para atividades de ilustração, como também da gravura artística.

Observa-se que, a partir do momento em que a xilogravura na região do Cariri ganhou ares de um produto apreciado por intelectuais, adquire um novo *status*, passando a ser mais valorizada. Dois exemplos podem ser apresentados para fortalecer esta afirmação: os efeitos proporcionados pela publicação do álbum *via-sacra* de Mestre Noza na França, no início da década 1960, no momento em que a literatura de cordel entrava em crise e não havia quase nenhuma atividade com a xilogravura. É evidente este quadro no depoimento de Sérvulo Esmeraldo (responsável pela encomenda das gravuras).

41 A tese *Madeira e matriz* foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo em 1998.

[...] o Martins Filho me encarregou de vir a Juazeiro do Norte, encontrei a coisa mais morta que você possa imaginar. Não tinha um gravador atuando, uns trabalhavam no campo, outros eram funcionários e ninguém fazia mais gravura. Eu achei aquilo absurdo e fui atrás de um deles que estava fazendo cabo de revólver para as indústrias de São Paulo, que era o Noza, que ainda não era considerado o Mestre Noza. Era apenas o Noza que trabalhava com madeira. Perguntei se ele não faria umas gravuras para mim, ele disse: – mas eu não posso porque eu ganho o meu dinheiro com isso. – Eu disse: – lhe dou trezentos reais para você me fazer um número de gravuras, que era a via-sacra.

[...] o livro foi editado na França, tendo boa receptividade. Mandeí umas gravuras para o Mestre Noza e outras para o professor Martins Filho, ocorrendo desta forma, o processo de divulgação no Ceará. A partir de então, várias pessoas em Juazeiro passaram a se interessar por xilogravura realizando encomendas a Mestre Noza. Ele repetiu a via-sacra em várias versões, deixando de fazer os cabos de revólveres.

[...] O escritor Fran Martins e o Milton Dias me contaram que a via-sacra era uma novidade, que tinha causado um grande efeito, tinha sido uma porta de entrada, pela qual recomeçou o movimento da gravura em Juazeiro.⁴²

São inegáveis os efeitos positivos gerados por meio das intervenções realizadas pela Universidade Federal do Ceará, por Sérvulo Esmeraldo e pelo professor Gilmar de Carvalho, que, além das encomendas de álbuns e vias-sacras, têm publicado livros, realizado curadoria de várias exposições coletivas e individuais com a produção da gravura em madeira de artistas da região do Cariri. Estas ações proporcionaram diferentes benefícios, estimularam o retorno às atividades dos antigos gravadores, que, por falta de clientela, haviam abandonado a profissão, como também o surgimento de uma nova geração de artistas e, além disso, tem contribuído para a valorização da xilogravura como obra de arte, independentemente da ilustração na região do Cariri. Concepção partilhada no depoimento do professor Renato Dantas, de Juazeiro do Norte:

[...] Aí chega o Gilmar e deu um ânimo novo aos artistas, mostrou que eles podiam fazer uma grande produção, desta forma, eles saíram do marasmo que estavam. A Tipografia São Francisco estava em declínio, os gravadores não tinham para quem fazer capa de cordel, com a produção em crise, diante da concepção de que o cordel morre hoje e nasce amanhã, ressuscita depois de amanhã, entretanto, tem resistido a essas oscilações, se mantendo em atividade até atualidade. Gilmar deu norte, conseguiu mostrar a capacidade de produção dos artistas aqui da região do Cariri.⁴³

42 Entrevista de Sérvulo Esmeraldo concedida a Sebastião de Paula em 2011.

43 Entrevista do professor Renato Dantas concedida a Sebastião de Paula em 2011.

As citadas intervenções por meio das encomendas aos artistas na região do Cariri trouxeram significativas contribuições ao desenvolvimento da produção da xilogravura de arte local. O termo “intervenção” nem sempre é visto como algo positivo, entretanto esta passa a ser a palavra mais adequada para nominar essas ações, levando-se em consideração as mudanças proporcionadas em função das encomendas aos artistas na região do Cariri. Apesar da comprovada importância destas ações, existem os que contestam, afirmando que foram maiores os prejuízos do que os benefícios, pela falta de liberdade proporcionada pelas imposições geradas nas encomendas.

É pouco consistente esta argumentação, pois desde o início do desenvolvimento da xilogravura na região do Cariri, as obras são frutos de encomendas; portanto, este modelo da atuação não foi uma invenção de pesquisadores, artistas e intelectuais ou regras de instituições. A novidade consistia em outra modalidade de encomenda, que trazia em seu bojo outros benefícios, que não eram usuais ao mercado do cordel na região do Cariri.

Apesar das críticas de alguns no que se refere às encomendas, elas eram predominantes até a década de 1980, nos diferentes segmentos da produção da xilogravura da região do Cariri, inclusive de arte; esta é mais uma diferença existente com relação à produção de Fortaleza, abordada no próximo tópico.

1.7 A xilogravura artística no Ceará

Nomear, delimitar categorias em qualquer segmento artístico é, invariavelmente, uma tarefa difícil. A arte é um campo em constante processo de mutação, variando de acordo com o contexto ou região na qual é desenvolvida.

A definição de gravura, como a de qualquer outro meio de arte, está em constante evolução. Ela pode ser moldada às necessidades sociais e estéticas de uma dada sociedade, ou à expressão individual de um determinado artista (SAFF; SACILOTTO; 1978, p. 3, tradução nossa).⁴⁴

⁴⁴ *The definition of the print, like that of any other art medium, is in a constant state of evolution. It can be molded to the social and aesthetic needs of a given society and to the individual expression of a particular artist.*

Neste trabalho, foi considerada xilogravura de arte toda obra que não foi realizada com a função ilustrativa, voltada para o campo comercial, para as capas dos cordéis ou qualquer outro uso semelhante; embora a produção nestes segmentos também apresente qualidades artísticas, a divisão se faz pela diferença na forma de abordagem e na concepção da criação na xilogravura de arte, em que o único compromisso do gravador é com o seu processo criativo, mesmo que o trabalho a ser realizado seja fruto de uma encomenda; contudo, esta é uma definição voltada para atender às especificidades deste estudo, a trajetória da xilogravura no Ceará, embora ela não se apresente totalmente distinta da de outros autores, que se aplicam a gravura de forma geral: “É considerada uma gravura de arte original, em outras palavras, uma gravura de arte, aquela em que o artista que cria o desenho é o mesmo que faz a gravação, e possivelmente, também a impressão” (DASILVA, 1976, p. 17).

A estampa original é uma expressão plástica voluntariamente escolhida pelo artista [...]. O autor pode utilizar um ou vários suportes diferentes ou técnicas diferentes para criar um estampa original. A estampa original é uma obra de arte que pode existir vários exemplares, de acordo com a vontade do artista (CATAFAL; OLIVA, 2003, p. 11).⁴⁵

Aos nossos olhos, a gravura livre, a impressão original só prevalece na primeira categoria da arte, a que ilustra plenamente a personalidade de seu autor, livre de qualquer restrição, que não seja proveniente ao caráter do seu fazer (BERSIER, 1963, p 12).⁴⁶

A gravura de arte na Europa surgiu no século XV, momento de profundas transformações sociais, econômicas, filosóficas e artísticas, com o desenvolvimento do Renascimento. Para Catafal e Oliva (2003 p 15), “falar dos inícios da gravura artística é quase sinônimo de Albrecht Dürer (1471-1528)”, que nos primeiros anos do século XVI revolucionou o mundo das artes gráficas, sendo considerado um dos maiores artistas da Renascença. Ultrapassou os limites da ilustração, utilizando a gravura como folha solta, trabalhando tanto no segmento da xilogravura e da gravura em metal. No século XVII, foi a vez de o holandês Rembrandt Van Rijn

45 Definição proposta em 1996, elaborada pela Câmara Sindical e o Comitê de Saga em forma de disposição constitucional.

46 *À nos yeux, la gravure libre, l'estampe originale est seule digne de régner au premier rang d'un art qui doit illustrer pleinement la personnalité de son auteur, libre de toute contrainte autre que celle du métier asservi à son caractère.*

(1606-1669) trazer a sua contribuição ao mundo da gravura, utilizando-se da técnica da calcografia. Entretanto, será nos finais do século XVIII, com Francisco Goya (1746-1828), que a gravura artística se afirmará definitivamente.



Fig. 53_Kubo Shumman. Mulheres passeando, *Nishiki-e* sobre papel, 38,5 x 25,5 cm. Col. MAUC.

No final do século XIX, com as diversas transformações em curso, no mundo da arte, provocadas pelo surgimento do Modernismo, um fato contribuiu de forma incisiva para o desenvolvimento da gravura artística, a chegada da xilogravura japonesa (fig. 53) à Europa.⁴⁷ A singularidade na composição, pela maneira de representar o espaço e os ângulos com características cinematográficas, a quantidade e a forma do uso das cores com aplicações de meios-tons, encantaram diversos artistas, entre eles: Félix Vallotton (1865-1925), Paul Gauguin (1848-1903) e Edvard Munch (1863-1944).

Estas mudanças ocorreram em meio a uma imensa efervescência cultural, com o surgimento de vários movimentos artísticos que compunham o Modernismo. Dentre eles, foi no Expressionismo que se deu a maior utilização da xilogravura como expressão artística, principalmente na Alemanha. O acentuado contraste entre o

47 Maiores informações sobre a xilogravura japonesa, consultar: LANE, 1979.

preto e o branco, a aspereza dos cortes bruscos que se apresentava de forma mais impactante com a xilogravura, evidenciava os aspectos dramáticos vivenciados pelos europeus naquele período, marcado pelas cicatrizes da Primeira Guerra Mundial, ocorrida de 1914 a 1918.

Havia ainda, entre os artistas, o interesse em questionar e criticar os efeitos negativos do processo de industrialização, valorizando os aspectos artesanais no processo de realização da produção xilográfica.

Costella (2006) ressalta que ocorreram significativas transformações na forma de produção da xilogravura artística, pois o gravador passou a realizar todas as funções no processo de construção da obra, desde o desenho e o entalhe, chegando, muitas vezes, até à impressão. Aos poucos, foi desaparecendo o trabalho coletivo nos ateliês, no que se referia à execução da xilogravura, que, com isso, aproximou-se, na sua forma de produção, das outras manifestações artísticas.

No século XX, o surgimento dos diversos movimentos artísticos influenciou também a gravura, tanto no que se refere ao conceito estético quanto no surgimento de novos processos e no uso de novos materiais.

Novos processos, como a heliografia, foram aperfeiçoados, enquanto os processos antigos, quase esquecidos, como a colotipia e a fotogravura, foram ressuscitados e usados novamente para produzir novas imagens. Trabalhando com artistas inovadores, a nova geração de editores está expandindo o vocabulário da impressão de forma estimulante. Algumas oficinas de impressão são muito bem equipadas, com prensas que podem lidar com impressões de um tamanho que rivalizam com quadros de grandes dimensões. Há também moldes para papéis feitos artesanalmente, que necessitam de três ou quatro pessoas para levantá-los do tanque de polpa (ROSS; ROMANO; ROSS, 1990, p.vii, tradução nossa).⁴⁸

A xilogravura de arte surgiu no Brasil sob os efeitos da revolução estética modernista, no início do século XX. Contribuíram de forma significativa neste processo artistas como Lasar Segall (1891-1957), Oswald Goeldi (1895-1961) e Livio Abramo (1903-1992). É necessário ressaltar ainda a importante contribuição do austríaco Axel Leskoschek (1889-1975), que, de acordo com Amarante (1993, p. 16-17), “aqui ajudou a aprimorar tecnicamente a gravura brasileira”, tanto com a sua produção,

48 *New processes, such as helio-relief, have been perfected while old processes, almost forgotten, such as colotype and photogravure, have been resurrected and used again to produce fresh images. Working with innovative artists, the new breed of print publishers is expanding the vocabulary of the print in exciting ways. Some print workshops are superbly equipped, with presses that can handle prints of a size rivaling large paintings. There also custom-made paper molds, that require three or four people to lift them from the vat the pulp.*

mas também na sua atuação como professor. Em decorrência desse legado deixado por esses grandes mestres, surgiu uma geração de artistas que foi responsável por dar continuidade à produção da gravura em madeira. É inegável que “a xilo colaborou para firmar a presença do Brasil no circuito internacional” (AMARANTE, 1993, p. 14). Entre os que foram responsáveis para que essa ascensão tenha ocorrido, os que mais se destacaram na visão de Jacob Klintowitz (1999, p. 7) foram: “Fayga Ostrower, Marcelo Grasmann, Maria Bonomi, Gilvan Samico, Renina Katz, entre outros, estão no grupo dos principais gravadores da nossa época.”

É incontestável a importância da atuação dessa geração de grandes gravadores, cujas produções transformaram uma manifestação que ainda oscilava entre as funções ilustrativas e artísticas, em uma das mais significativas manifestações da arte brasileira. Deste grupo, convém aqui ser destacada a contribuição da gravadora Maria Bonomi (1935), modificando o conceito, a forma de fazer e expor xilogravura na década de 1960, sempre apresentada dentro de caixas de vidro. A partir de grandes tamanhos, passou a expô-las nas paredes, ousadia que a levou a ganhar diversos prêmios nacionais e internacionais, inclusive a Bienal de Paris, em 1967. “A artista libertou o gesto das pequenas matrizes e demonstrou que um traço quando bem gravado pode tornar-se, sozinho, um espetáculo” (AMARANTE, 1993, p 14-15).

A respeito dessa modificação no conceito da xilogravura é importante o seguinte depoimento:

Maria Bonomi transformou a gravura de imagem de leitura em imagem de parede, capaz de envolver o espectador no impacto da linguagem visual direta, com perspectiva absoluta. O que modificou, fundamentalmente, a relação do público com a gravura e do artista com o ato de gravar (KLINTOWITZ, 1999, p 22).

Além disso, Bonommi tem aplicado o princípio básico da xilogravura, por intermédio de outras linguagens, para diversificados espaços como obras públicas,

Maria Bonomi também estendeu a ideia e uso do sulco à criação de murais de concreto e objetos escultóricos. Do sulco ao espaço público. Ainda o sulco, este seu personagem constante, mas já agora numa imagem muralística, parte integrante de arquitetura contemporânea, destinada aos grandes espaços e numa vida (KLINTOWITZ, 1999, p. 22).

A produção da xilogravura como arte pública, tem se concentrado na região Sudeste, destacando-se a atuação de Maria Bonomi.

No Ceará, no que se refere à produção da xilogravura artística, não se encontram registros anteriores à década de 1940. Foram artistas como Aldemir Martins (1922-2006), Antônio Bandeira (1922-1967) e Barbosa Leite (1920-1996) que passaram a gravar de forma esporádica, influenciados pela gravura moderna brasileira. Vale ressaltar que, por serem todos pintores, suas produções aconteciam de forma sazonal, sem se dedicarem exclusivamente à atividade de gravador.⁴⁹ Na década 1950, destacaram-se Zenon Barreto (1918-2002) e Sérvulo Esmeraldo (1929), sendo este último o primeiro artista cearense a dedicar sua produção integralmente à gravura em determinado período da sua carreira artística.

Os artistas cearenses ora citados desenvolveram xilogravuras de forma autodidata. Em Fortaleza, até o final da década de 1950, não havia cursos nesta área, nem oficinas coletivas, diferentemente de outras regiões brasileiras, onde vários artistas se reuniam em ateliês de gravura, para discutirem suas obras e realizarem as impressões.

O ensino de xilogravura em Fortaleza só começou na década de 1960, com a passagem da gravadora carioca Mizabel Pedrosa pela capital cearense, onde ministrou dois cursos para alguns artistas, os quais foram de extrema importância para o desenvolvimento da xilogravura de arte no Ceará; entretanto, apesar da significativa contribuição para as Artes Visuais do Estado, não houve continuidade no processo de ensino da gravura, e somente após um período de quase 30 anos, no final da década de 1980, foi implantada a oficina de Gravura no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), sendo ofertados cursos de iniciação à xilogravura e à gravura em metal. Que vários motivos determinaram um período extenso sem o ensino da xilogravura em Fortaleza? O mais provável foi a falta de um mercado de arte que estimulasse a demanda, como também a inexistência de escolas de arte que promovessem uma ambiência voltada para o ensino, a difusão e a fruição no campo da xilogravura.

As atividades na Oficina de Gravura do MAUC revelaram novos artistas e professores, que, com suas atuações, modificaram o cenário artístico de Fortaleza. Além disso, foram também criados, na década de 1990, novos ateliês de gravura, como o de Eduardo Eloy, o Galpão das Artes e o de Abelardo Brandão. Em consequência deste movimento, a xilogravura se impôs e ganhou espaço em eventos locais, nacionais e mundiais, com a participação em salões, bienais, trienais e várias premiações.

49 É mais usual denominar-se “gravador” para o artista que trabalha exclusivamente com gravura.

A gravura de arte também se desenvolveu na região do Cariri, mesmo diante da forte predominância da xilogravura de ilustração do cordel e da comercial. A produção inicial, em sua maioria, era autodidata, pois quase não são encontrados registros com relação a cursos promovidos institucionalmente voltados para este segmento. As evidências de que alguns cursos aconteceram estão mais em forma de relatos de participantes, como alunos, professores ou de pessoas que conviveram durante o processo de realização dos mesmos. É o que se pode perceber neste depoimento do professor Renato Dantas:

Teve um curso aqui, dado pelo PIPIMOR, não me pergunte o que significa, talvez fosse uma instituição ligada à SUDENE ou a algum outro órgão público que veio a Juazeiro na década de 1970, se não me engano, e realizou uma oficina de gravura. Muitos desses novos xilógrafos, que hoje consideramos feras, mestres, eles aprenderam neste curso. Se não estou enganado, um dos instrutores foi o Stênio Diniz. Vários rapazes e mulheres começaram a gravar nesse período, e hoje, temos vários xilógrafos.⁵⁰

Outras informações a este respeito são de relatos de um destes professores, o artista Stênio Diniz, comentando como orientava os seus alunos: “[...] quando eu olhava as primeiras gravuras deles, eu sempre orientava para que fizessem um trabalho mais refinado. Não é desmerecendo o trabalho rústico [...]”.⁵¹

Observando-se os dois depoimentos, o primeiro, relatando a importância da abrangência atingida pelos resultados nos cursos, para os artistas da região do Cariri, o segundo, comentando o tipo de orientação nas aulas e o gosto por certas características estéticas na produção xilográfica, da preferência do professor, surge um questionamento: podem as concepções estéticas de artistas-professores interferir, modificar, de alguma forma, o processo criativo de seus alunos ou de uma região?

A trajetória de Stênio Diniz, no campo da criação e do ensino da arte, se apresenta como um exemplo palpável na tentativa de responder a este questionamento. Varias foram as ações por ele desenvolvidas, desde a década de 1970, quando passou a substituir as capas dos folhetos de cordel impressas com clichês de metal por xilogravura. Além disso, foi um dos pioneiros na criação de gravura, independentemente das encomendas, fossem elas para ilustrar as capas do cordel, álbuns ou vias-sacras na região do Cariri; conseqüentemente, deixou de vender junto

50 Entrevista do professor Renato Dantas concedida a Sebastião de Paula em 2011.

51 Entrevista de Stênio Diniz concedida a Sebastião de Paula em 2001.

com as estampas as suas matrizes. Desde então, outros gravadores passaram a desenvolver também, obras desvinculadas do circuito da ilustração comercial e do cordel. Afora as atividades artísticas, rotineiramente tem ministrado cursos na área das Artes Visuais, sendo responsável pela formação de vários gravadores, entre eles, alguns já considerados de significativa importância no contexto da arte cearense.

Outro exemplo a ser citado desenvolveu-se em Fortaleza, em função da renovação da xilogravura na capital cearense, que muito deve às ideias e ao trabalho desenvolvido pelo professor e artista Eduardo Eloy, desde a década de 1980, que continua gerando frutos na atualidade. É indiscutível que esta transformação não tenha ocorrido somente em razão das suas iniciativas, outros fatores, outras pessoas vieram contribuir para que a xilogravura alcançasse o estágio atual em Fortaleza.

Não se pode negar que, desde a sua chegada ao Ceará, nos meados do século XIX, a produção da xilogravura pouco tinha modificado as suas características tradicionais; porém, este quadro vem se alterando desde o final da década de 1980, quando foi criada a oficina de gravura do MAUC e, de forma bem mais acelerada, com a implantação de centros culturais e com a criação de cursos em âmbito superior, na área das Artes Visuais na década de 2000. Diante destas ações, percebe-se uma nova forma de produção de arte em Fortaleza, principalmente com relação à gravura, que se apresenta com uma diferente roupagem, atuando também em um campo ampliado.

1.7.1 A xilogravura no Ceará atuando em um campo ampliado

Na contemporaneidade, os limites das manifestações culturais estão se tornando cada vez mais indefinidos. No campo das Artes Visuais, especificamente, as mudanças são contundentes e vêm ocorrendo incorporações, fusões, entre manifestações tradicionais, como a pintura, a escultura, o desenho e a gravura. Estas concepções estenderam-se, também, a outros segmentos artísticos como a fotografia, a *performance*, o vídeo, a música, a intervenção urbana. Muitas destas inovações efetivaram-se a partir do uso de novas tecnologias, gerando com isso um processo de hibridização, promovendo uma ampliação no campo de atuação das Artes Visuais. Essas rupturas com os modelos tradicionais surgiram desde a arte do pós-guerra, nas décadas de 1960 e 1970:

O processo crítico que acompanhou a arte americana de pós-guerra colaborou para com esse tipo de manipulação. Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo (KRAUSS, 1984, p. 129).

Rosalind Krauss (1984) partiu da escultura para criar as definições da atuação artística no campo expandido. Analisou a lógica de suas representações durante séculos na arte ocidental, predominantemente na forma de monumentos utilizados como marcos. Ressaltou que estas características, tão caras à Antiguidade, se perderam na produção da escultura modernista, que passou a abstrair-se do lugar referencial, negando a condição de monumento, sem preocupação temporal ou espacial.

Neste sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poder-se-ia dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não paisagem com a não arquitetura. O limite da escultura modernista, a soma do nem/nenhum podem ser representados em forma de diagrama: não paisagem, não arquitetura e escultura (KRAUSS, 1984, p. 133).

Para que se atingisse esta nova condição na produção da escultura no Modernismo, os limites de definição foram ampliados com a utilização de novos conceitos, mistura de materiais, em que “fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita, passaram a ser usados” (KRAUSS, 1994, p. 136).

É mediante estes conceitos de Rosalind Krauss que Veneroso (2012, 2009, 2008, 2007, 2006) desenvolveu suas concepções sobre o campo ampliado da gravura. Ela destaca que os limites entre os segmentos artísticos estão desaparecendo:

[...] a partir da possibilidade do diálogo entre as diferentes linguagens artísticas na arte contemporânea. Essa combinação é uma tendência clara nas artes plásticas atuais, pois as fronteiras entre as linguagens artísticas tradicionais – o desenho, a pintura, a gravura, a escultura – estão cada vez mais tênues. O surgimento de novas mídias rompe muitas vezes até mesmo os limites entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia, etc. (VENEROSO, 2007, p. 1508).

O diálogo entre diferentes linguagens artísticas modificou a prática dos artistas e a forma de produção da gravura, levando-a também para um campo

ampliado. Não há um meio de expressão predominante, pois mais importantes são as possibilidades plásticas que o artista pode proporcionar no entrelaçamento entre linguagens e materiais, como se observa nestas obras de Eugenio Dittborn: *Screenprinted (unfolded) and envelope. Screenprinted with artist's standard mailing from and collaged documentation label* (fig. 54) e *Sobreviventes, sheet*, (folha) de 1986 (fig. 55).



Fig. 54_Eugenio Dittborn. 1986, *Screenprinted (unfolded) and envelope. Screenprinted with artist's standard mailing from and collaged documentation label*. 52 x 40,5 cm. Fig. 55_Eugenio Dittborn. 1986, *Sobreviventes, sheet*, (folha) 202, 9 x 153,7 cm.

Além disso, a partir destas concepções, alguns artistas têm abolido a principal característica da gravura: a sua reprodutibilidade. A prática da cópia única passou a ser adotada por vários gravadores, surgindo assim a monotipia; são comuns também as propostas que dispensam o uso da impressão, sendo a matriz a própria obra ou utilização de objetos industrializados, onde a relação com a gravura tradicional se dá apenas em alguns aspectos, como por exemplo: a possibilidade da edição da matriz, como acontece no trabalho de Kahtarina Fritsch, *Madonna*, de 1982, composta por duas pequenas estatuetas de plástico com pigmento (fig. 56).



Fig. 56_Kahtarina Fritsch. *Madonna*, 1982, plástico com pigmento, 11 x 3 x 2 cm. (Duas, de um número ilimitado de vários).

Outro formato de edição à disposição dos artistas contemporâneos é o múltiplo, uma categoria de obra de arte que ocupa uma terra de ninguém entre a escultura e a impressão editada. Sua tradição remonta a Marcel Duchamp, e os *ready-mades* que ele produziu na segunda década deste século e repetidos posteriormente nas edições da década de 1960 (WYE, 1996, p. 42, tradução nossa).⁵²

A partir de 1960, além das mudanças nas concepções estéticas e técnicas, houve ainda significativas transformações nos processos artísticos. Atividades convencionais no campo da gravura, exercidas, até então, por artistas e impressores, não eram mais o único meio de criação, reprodução ou estampagem de uma imagem. Inovações tecnológicas passaram a ser incorporadas ao ambiente da arte,

52 Another editioned format at the disposal contemporary artists is the multiple, a category of artwork that occupies a no-man's-land between the sculpture and the editioned print. Its tradition goes back to Marcel Duchamp, and the idea-based ready-mades he produced in the second decade of this century and then replicated in the editions the 1960s.

principalmente em setores responsáveis pelos meios de impressão, fazendo uso de processos fotomecânicos e digitais, com o uso do computador. Novos componentes, que não ampliaram somente o leque de possibilidades logísticas e criativas, mas interferiram também na atmosfera de ambiência e de produção dos ateliês, promovendo um salutar pluralismo no campo da arte.

Uma necessidade vital para a troca de ideias, conhecimentos e consequentes transformações nesse campo. Em função dessa qualidade plural, a gravura, mais do que a pintura e a escultura, tem capacidade infinita de dialogar e incorporar avanços tecnológicos, que bem usados, podem se revelar uma maravilhosa ferramenta para o artista (RESENDE, 2000, p. 228).

A qualidade plural da gravura tem lhe permitido dialogar, absorver e encampar experimentações, tanto no campo tradicional como também no campo da tecnologia. No entanto, para Veneroso (2007), a origem dessas mudanças se encontra no Renascimento, período em que a gravura iniciou seu processo de desfuncionalização, caminhando no sentido de adquirir autonomia, ao começar a libertar-se da função ilustrativa. Isto ocorre principalmente com o desenvolvimento dos tipos móveis. A princípio, o texto e a imagem eram gravados na mesma matriz xilográfica. Com o desenvolvimento da imprensa no Ocidente e a invenção dos tipos móveis, a imagem e o texto se desvincularam, passando a serem independentes um do outro. Com isso, a gravura adquiriu autonomia artística e perdeu seu caráter exclusivamente ilustrativo.

A autonomia com relação às funções ilustrativas ganhou maior impulso com o surgimento dos novos meios de impressão, como a litografia no final do século XVIII. A confecção de mapas (fig. 57), cartazes, marcas, rótulos, que até então se dava em xilogravura e gravura em metal, passou a se dar pelo processo litográfico, cuja matriz de pedra apresentava algumas vantagens com relação a outros suportes, possibilitando maior número de impressões por sua resistência, fidelidade da imagem e rapidez.



Fig. 57_Giácomo Gastaldi, “O Brasil”, 1556, xilogravura. Ilustração preparada para o terceiro volume da famosa “*Della Navigazione e Viaggi*”, de Giovanni Battista Ramusio, Instituto de Estudos Brasileiros da USP / Acervo depositado temporariamente pela Justiça Federal de São Paulo.

Com a litografia, as técnicas de reprodução marcaram um progresso decisivo. Este processo muito mais fiel – que submete o desenho à pedra calcária em invés de entalhá-lo na madeira ou de gravá-lo no metal – permite pela primeira vez às artes gráficas não apenas entregar-se ao comércio das reproduções em série, mas produzir, diariamente, obras novas. Assim, doravante, pôde o desenho ilustrar a atualidade cotidiana. E nisso ele tornou-se íntimo colaborador da imprensa (BENJAMIN, 1969, p. 12).

A velocidade e fidelidade dos processos de impressão ganharam maior dimensão com a invenção da fotografia no século XIX. Além da sua inserção na área da gravura, os processos fotográficos contribuíram, também, significativamente, para a difusão de reprodução de obras de arte e do ensino da História da Arte; modificaram a função da pintura, revolucionando, também, os sistemas de impressão. Daí em diante, os processos de multiplicação de imagens, até então existentes, passaram a se tornar obsoletos para o uso comercial, mediante o advento do *offset*, que gerava mais cópias em menos tempo.

A partir daí, rótulos, marcas, mapas e outras impressões comerciais deixaram, pouco a pouco, de ser realizados por meio da litografia e de outras formas de gravura, passando a ser impressos por meio da clichéria e do *offset*. Assim, a

gravura completa seu processo de desfuncionalização adquirindo autonomia artística.

Na concepção de Veneroso (2007), a gravura artística só veio sofrer alterações significativas nas décadas de 1960 e 1970 do século XX, quando as técnicas e imagens gráficas invadiram o mundo das artes. As técnicas tradicionais da gravura, interagindo com reproduções fotográficas e outros meios, já eram utilizadas na área comercial. No segmento artístico, foram os artistas *pop* que ampliaram os limites da gravura para além dos meios usualmente aceitos, inovações técnicas que têm sido empregadas também por artistas da atualidade, como Maria do Carmo de Freitas Veneroso, como pode ser observado na sua obra *Queridos I*, de 1983, executada em *photoetching* e lápis de cor (fig. 58).

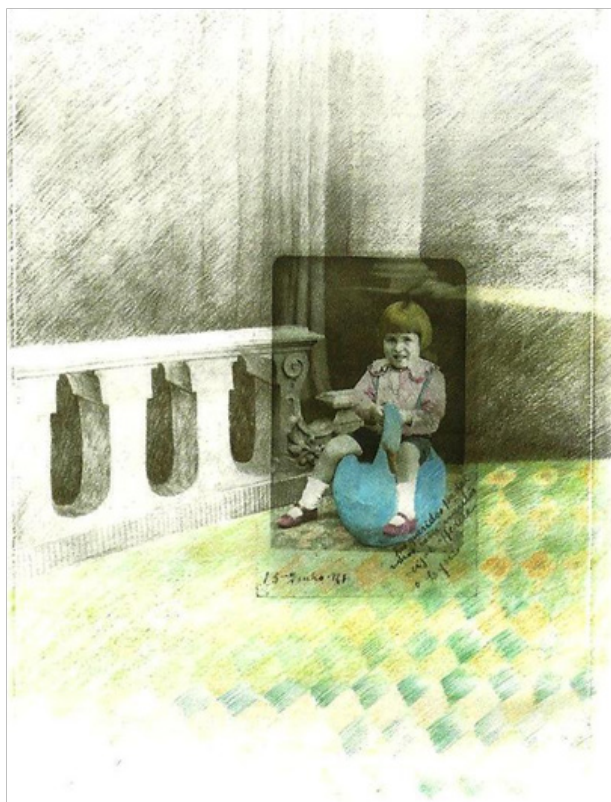


Fig. 58_Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Queridos I, 1983, *photoetching* e lápis de cor, 62 x 55 cm. (Coleção da artista).

Com a quebra das fronteiras entre os diferentes segmentos das artes visuais no século XX, permitindo a fusão de linguagens, até então consideradas independentes, surgiram diversas possibilidades e variações estéticas, contribuindo para o desenvolvimento e efetivação da gravura, atuando em um campo ampliado.

Uma das maiores conquistas da arte no século XX é a possibilidade que ela oferece aos artistas de experimentar e romper as fronteiras da própria arte e

da arte com as novas mídias eletrônicas para se expressarem. A gravura sairá dos seus canais próprios, “enquanto reunião de técnicas de gravar imagens sobre superfícies planas”, para ser pensada “como modo de reprodução de imagens”, e tomará sua importância na história da arte contemporânea como um dos meios prediletos de os artistas se expressarem e se expandirem para outras linguagens (RESENDE, 2000, p. 231).

Em consequência destas novas possibilidades, a monotipia, a arte postal, a xerografia, o fax, a infogravura, o grafite, o estêncil, o lambe-lambe ou o *sticker art* são incluídas como linguagem da gravura, ainda de acordo com Ricardo Resende (2000),

“[...] no fim dos anos 60, vão aparecer as primeiras experiências não tradicionais com a gravura no Brasil. [...] o fenômeno não era visto só no Brasil, mas também em outras partes do mundo, principalmente nos Estados Unidos com o movimento da Pop Art [...]” (RESENDE, 2000, p. 231).

No intuito de demonstrar as relações existentes entre a linguagem tradicional e as mais recentes manifestações no universo das artes gráficas, apresenta-se as suas principais características, iniciando pela monotipia, que de acordo com Louise Weiss (2003) é um processo híbrido, entre a pintura, o desenho e a gravura. Em geral, apresenta características destas linguagens, por possuir mancha de tinta, fazer uso do traço e linha e, ao mesmo tempo, no resultado final de sua impressão, a imagem aparecer invertida. Uma de suas principais características é a de sempre ser realizada com prova única. Sua origem remonta ao século XVII, com Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670). No século XX, alguns artistas chegaram a utilizar monotipias em seus trabalhos, esporadicamente ou com maior frequência, como foi o caso de Edgar Degas (1834-1917), que produziu uma série significativa de monotipias. Na gravura contemporânea, tem sido utilizada com frequência. É importante ressaltar que esta linguagem apresenta situações diferentes, uma quando o artista utiliza técnica que não permite a realização de múltiplos (não havendo uma matriz propriamente dita, ou seja, um “material/suporte” com capacidade de gerar exemplares idênticos), outra quando o artista, mesmo utilizando matrizes não as utiliza para gerar múltiplos (a capacidade existe, mas não existe a intenção da realização de uma tiragem).

A arte postal ou arte correio, também conhecida pela expressão inglesa *mail art*, é uma forma de arte que utiliza objetos relacionados ao correio como meio de difusão. A primeira manifestação de arte postal é creditada a Marcel Duchamp (1887-1968) ao enviar quatro cartões-postais, sobre os quais fez algumas intervenções, a um casal de amigos em 1916. Esta manifestação artística foi praticada também por artistas do Fluxus. O seu auge ocorreu nas décadas de 1970 e 1980. A arte postal é encontrada em forma de cartas ilustradas, *fanzines*, envelopes decorados ou ilustrados, cartões-postais, objetos tridimensionais. Pode ser realizada por meio de

processos manuais como a colagem, de impressões como a xilogravura, gravura em metal, serigrafia, carimbos, ou por meios fotomecânicos como o *offset* e, atualmente, com os recursos de computação na *infogravura*. O envio pela forma tradicional do correio diminuiu sensivelmente com o advento da internet, não somente pela rapidez e eficiência na entrega, mas também pelas infinitas possibilidades de intervenção nas imagens quando são inseridas no computador. No Brasil, dois nomes figuram entre os mais importantes deste segmento: Paulo Bruscky, em Pernambuco, e Hélio Rola, em Fortaleza.

A xerografia popularizou-se no meio artístico na década de 1970, e sua inclusão no campo da gravura se justifica em razão de possibilitar a multiplicação de uma imagem partindo de uma matriz, apresentando ainda as vantagens de realizá-la com rapidez e a preço baixo, facilidades que permitiram aos artistas realizarem muitas experimentações. Foi muito utilizada como um dos processos na arte postal, e também como manifestação independente. Entre os artistas mais destacados no Brasil aparecem: Paulo Bruscky (apontado como opioneiro), Hudinilson Jr, Benê Fonteles, Júlio Plaza, Regina Silveira, Carmela Gross, entre outros.

O uso artístico do fax popularizou-se no fim da década de 1980, com a vantagem de possibilitar ao artista o envio de imagens e textos para qualquer parte do mundo que estivesse conectada por um aparelho telefônico. Isto foi fundamental para o desenvolvimento da arte postal, o que a leva a ser citada como um dos novos meios no campo da gravura. Os problemas consistiam na fragilidade da durabilidade das impressões, pois o *tonner* utilizado era sensível à luz, desaparecendo a partir de alguns meses. Destacou-se no uso desta prática artística o inglês David Hockney (1937).

A *infogravura* surgiu com o desenvolvimento da informática. Os primeiros registros das manifestações artísticas a partir de um computador datam das décadas de 1960 e 1970. As obras realizadas nesta técnica, em geral, são imagens criadas por meio da computação gráfica, mas também é aceitável a utilização de fotografias ou desenhos, do próprio artista ou apropriados de outros autores. É possível a combinação de diferentes técnicas ou qualquer outra forma de reprodução em série. Por utilizar também processos de impressão, que podem ser realizadas em qualquer tipo de impressora, pode ser incluído na categoria das artes gráficas. No Brasil, o maior nome nesta modalidade é Waldemar Cordeiro (1925-1973).⁵³

53 Waldemar Cordeiro (Roma, Itália, 1925 - São Paulo, SP, 1973). Pintor, paisagista, crítico de arte, teórico de arte, desenhista, ilustrador. Chega a São Paulo em 1946. Lidera o Movimento Concreto em São Paulo. Em 1970, introduz a *computer art* no meio artístico brasileiro; participa de várias exposições de *computer art*: *Computer Plotter Art*, na Galeria do Usis (considerada a primeira mostra de *computer art* realizada na América Latina); *Computer Graphic 70*, na Brunek University, Londres; *Computer Graphic Artman*, Rio de Janeiro; *Computer Graphic Roof of Groenland*, em Amsterdã; e *Computer 70 Olympia*, em Londres. Em 1971, promove a exposição e conferência Arteônica, na Faap, São Paulo. Em 1972, é contratado pela Unicamp para criar um centro de processamento de imagens e participa das exposições *13° Salon Grands et Junes d'Aujord'hui*, Paris; Grand Palais des Champs Elysées, Paris;

A palavra “grafite” vem do italiano *graffiti* e encontram-se registros de sua existência em forma de inscrições em paredes desde o Império Romano. Esta manifestação pode ser realizada apenas com palavras, podendo incluir textos, desenhos, gravuras ou pinturas. Os suportes utilizados, em geral, são paredes, muros, calçadas, postes, viadutos, qualquer outro tipo de local urbano. Por esta razão o grafite é considerado intervenção urbana, um dos segmentos da arte atual, podendo também ser mostrado em espaços expositivos, como galerias e museus. Vale ressaltar que ele só poderá ser incluído na categoria de gravura quando alguma de suas etapas incluir técnicas como o estêncil ou lambe-lambe.

Sobre a origem do estêncil pouco se sabe. As referências indicam o seu início antes de 500 a.C. em países como a China e o Japão, sendo utilizado com diferentes finalidades: como forma de propaganda durante a Segunda Guerra Mundial, para assinar documentos em série, decorar ambientes, imprimir cartazes e nas intervenções urbanas. No Brasil, o estêncil surgiu no período do movimento *Hippie*, na década de 1960. Passou a ser empregado mais como um meio de propagação ideológica, estampando nas ruas palavras de ordem, pelas principais cidades do país, cujo teor era de expressar oposição à situação política vigente. Foi incluído no campo da gravura, em virtude de seu processo de impressão ser realizado a partir de uma matriz que utiliza moldes vazados, permitindo assim a multiplicação da imagem.

O pôster lambe-lambe (*Wheat-paste*), também chamado de *poster-bomber*, é um pôster artístico de tamanho variado, colado em espaços públicos. Pode ser pintado individualmente com tinta látex, *spray* ou guache. Quando feito em série, sua reprodução pode se dar por intermédio de fotocopiadoras ou *silkscreen*. Geralmente, é colado com cola de polvilho ou de farinha devido ao seu custo reduzido. O pôster e o lambe-lambe fazem parte das novas linguagens da arte urbana contemporânea, assim como o *sticker art*. Em Fortaleza e na região do Cariri, eles são realizados também em xilogravura.

Todas estas mudanças contribuíram para aumentar o alcance da gravura. Atualmente, ela pode ser apresentada abdicando-se da reprodutibilidade ou em edição, condição que, para Veneroso (2007), não é mais relevante para o campo da gravura, visto que o grande desenvolvimento das indústrias gráficas, com maior eficiência e rapidez nos processos de impressão, permitiu que a gravura estivesse voltada para a criação artística.

O reflexo destas manifestações chegou ao contexto cearense por diferentes vias. Jovens artistas navegam na rede, realizam intercâmbios, utilizam-se dos diversos canais disponibilizados pela mídia, absorvem as informações e *Internacional Computer Art Exhibition*, Montreal. Os primeiros trabalhos de Waldemar Cordeiro no campo de processamento de imagens (*Beabá*, *Derivadas de uma Imagem*, *Retrato de Fabiana* e *A Mulher que Não É B.B.*) foram realizados em colaboração com professores da USP, em 1972.

que se refletem de forma direta ou indireta nas suas produções artísticas. Além da gama de estímulos em função da velocidade e eficiência dos meios de comunicação atuais, também os aspectos contextuais têm contribuído para os rumos que a produção xilográfica toma nas regiões do Cariri e de Fortaleza.

No intuito de aumentar o leque de dados a ser analisados, desenvolveu-se a partir do Capítulo 2, um estudo mais apurado, com o foco na produção da xilogravura na região do Cariri.

CAPÍTULO 2

2 A XILOGRAVURA NA REGIÃO DO CARIRI

A região do Cariri (fig. 59) está localizada no sul do Ceará (fig. 60), zona semiárida, tendo como limites, ao sul, o estado de Pernambuco; a oeste, o estado do Piauí; a leste, o estado da Paraíba; e ao norte, os municípios cearenses de Aiuaba, Saboeiro, Jucás, Cariús, Cedro, Lavras da Mangabeira e Ipaumirim. É considerada uma das regiões mais importantes do Estado, por ter significativa participação na política, na economia e, de forma marcante, na área da cultura. Neste segmento, existe uma diversidade de manifestações, desde bandas cabaçais,⁵⁴ reisados, bumbas meu boi e com acentuado destaque na literatura de cordel.



Fig.59_ Mapa dos municípios que compõem a região do Cariri, totalizando 28.
Fig. 60_ A região rosa claro corresponde ao mapa do estado do Ceará, a destacada em vermelho é o mapa da região do Cariri cearense.

54 Bandas de pifanos ou cabaçal – é um conjunto instrumental de percussão e sopro formado por zabumba, uma caixa, todos feitos de madeira e couro, de bode ou de veado, dois pifes de taboca, soprados verticalmente ou horizontalmente. As bandas cabaçais possuem influências indígenas e africanas, tiveram origem entre os escravos, com forte influência indígena em muitas das execuções musicais, nas marchas, nas tocatas guerreiras e nas peças que lembram rituais mágicos e totêmicos.

No setor das Artes Visuais, destaca-se a escultura em madeira, barro e, principalmente, a xilogravura. A matéria desenvolvida neste capítulo consiste numa análise da trajetória desta manifestação artística, partindo da sua origem; evidenciando os primeiros artistas; destacando a importância das gráficas para o desenvolvimento dos folhetos de cordel e as causas do escasseamento de sua produção na região do Cariri, a partir da década de 1960; também analisando a diversificação da xilogravura nos segmentos da ilustração no cordel e comercial, atentando particularmente para os efeitos das encomendas dos álbuns e das vias-sacras por intermédio da Universidade Federal do Ceará na produção dos artistas caririenses; destacando, também, o surgimento de novos artistas, das temáticas por eles desenvolvidas na produção da gravura artística e quando ela se encontra atuando em um campo ampliado. Finalmente, as possíveis influências na produção artística dos aspectos contextuais, geográficos, econômicos, sociais.

A abordagem não se realiza dentro dos conceitos de rotulação da produção artística da região do Cariri como folclórica ou popular. Na atualidade, não há mais espaço para que se trabalhe com tais divisões, opção que se encontra em consonância com as concepções de Chartier (1990, p.134) de que:

Deixou de ser sustentável pretender estabelecer correspondências estritas entre clivagens culturais e hierarquias sociais, relacionamentos simples entre objetos e formas culturais particulares e grupos sociais específicos. Pelo contrário, o que é necessário reconhecer são as circulações fluidas, as práticas partilhadas que atravessam os horizontes sociais.

Na análise das práticas dos artistas da região do Cariri, é fundamental compreender que não há produção cultural que não se utilize de valores impostos pela tradição, pelas regras de mercado, que não imponha o que lhe é conveniente, não promova censuras sobre o que produzem determinados artistas em determinadas regiões, estilos ou movimentos culturais.

A xilogravura desenvolveu-se na região do Cariri seguindo a mesma trajetória percorrida em diversas partes do Brasil e do mundo, ligada à ilustração; o que diferencia na produção caririense é o grande desenvolvimento da gravura em madeira, que se deu atrelada à literatura de cordel, dentro das pequenas tipografias, com início no Crato e tendo como maior centro produtor no Ceará, a cidade de Juazeiro do Norte.

No Estado do Ceará, outros municípios de equivalente ou até maior importância no século XIX dispunham de gráficas, publicavam jornais ilustrados

com xilogravuras, porém, em função do desenvolvimento dos meios de impressão e de ilustração, estas manifestações praticamente desapareceram. Diante dessas informações, busca-se apontar os motivos que levaram a região do Cariri a se tornar, na atualidade, um dos principais centros de produção da xilogravura no Nordeste brasileiro.

Alguns fatores podem ser listados como fundamentais, para que esta realidade se efetivasse; mas, antes de elencar tais motivos, responsáveis pelo desenvolvimento da xilogravura na região do Cariri, será necessário ressaltar o importante acontecimento ocorrido em Juazeiro do Norte que mudaria o destino religioso da cidade e do Padre Cícero: a transformação da hóstia em sangue na boca da beata Maria de Araújo em 1 de março de 1889, representada na xilogravura de Francorli na figura 61.

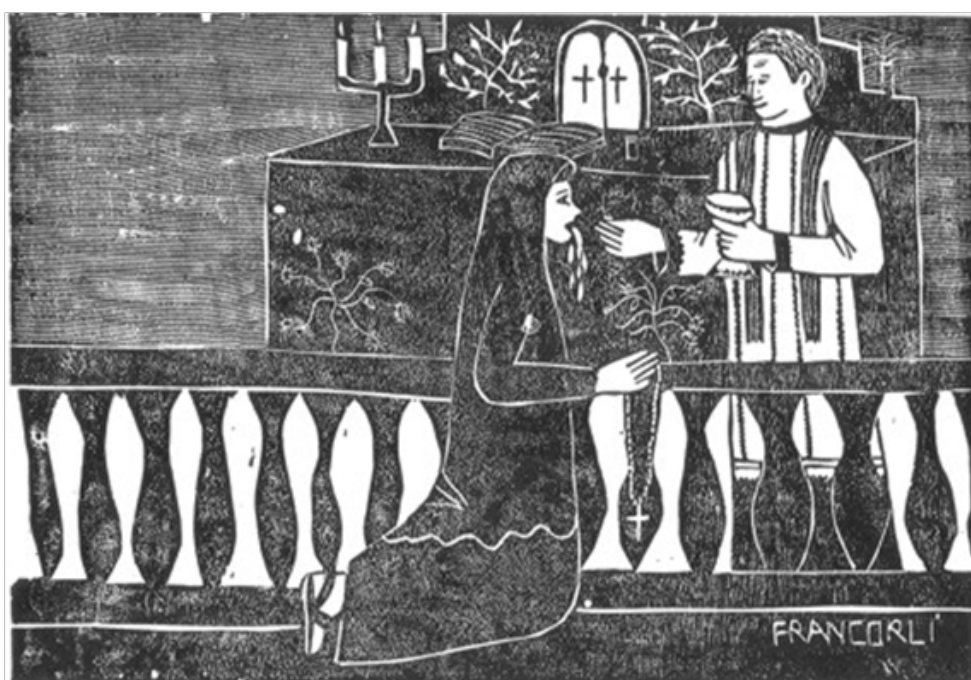


Fig. 61_Francorli. A transformação da hóstia em sangue, xilogravura, 12,6 x 18 cm.

Carvalho (2001) entende que, a partir daí, surge um mito. A notícia de que havia acontecido um milagre se alastrou de forma incontrolável pelo sertão nordestino. A partir de então, o cordel passou a ser, exatamente, a voz do povo, que explicava o mito, que justificava o Padre Cícero, que o inseria num contexto, que atualizava a vida, os milagres, as profecias; por estes aspectos religiosos, o cordel tem, para

Juazeiro do Norte, um significado diferente do que tem para Recife, Caruaru, Campina Grande ou para outras cidades que tinham prelos. É perceptível em Juazeiro, que a razão de se imprimir os folhetos para vender na feira, não se limite apenas aos motivos comerciais, pois a maioria dos temas envolve uma compreensão do mundo, uma cosmovisão; vai funcionar como um cimento para ligar todas aquelas histórias, aquelas práticas, aqueles *ex-votos*, aquelas romarias, todas aquelas expectativas de uma vida melhor.

É evidente o crescimento da motivação espiritual, a partir do milagre da hóstia, percepção relevante que leva à consonância com a visão de Carvalho (2001), que afirma ser a religiosidade a causa principal do grande desenvolvimento da xilogravura na região do Cariri, tendo como referência maior a figura de Padre Cícero, pois sua vida é o tema mais abordado no cordel e, conseqüentemente, na xilogravura. Diariamente, chegam romarias procedentes de todas as regiões do Nordeste e de outros recantos do Brasil. Neste intercâmbio de forma natural, desenvolve-se um processo de multiculturalismo, principalmente em Juazeiro do Norte, no contato com pessoas de diversos lugares, trazendo outras práticas, outras visões de mundo, outras concepções estéticas, outros folgedos. Mediante esta pluralidade cultural, dar-se-á um enriquecimento do universo criativo dos artistas e, conseqüentemente, de suas produções.

Os aspectos religiosos também são destacados por Stênio Diniz, para justificar a primazia de Juazeiro do Norte na produção da xilogravura: “primeiro por Juazeiro ser esse centro de romaria e essa gráfica está situada aqui.”⁵⁵ Na visão do citado artista, há no grande desenvolvimento da gravura em madeira na região do Cariri uma parceria salutar entre a Lira Nordestina e a religiosidade.

A mesma visão tem José Lourenço sobre o tema da religiosidade e seus efeitos sobre a arte da região do Cariri, e vai mais além, quando fala da influência que ela tem no seu processo criativo, destacado no seu depoimento e também na sua xilogravura de 1990 (fig. 62), cujo assunto é a romaria em Juazeiro do Norte.

A cidade de Juazeiro se torna uma loucura por causa da influência da religiosidade, da romaria, desse calor humano que é imenso, principalmente agora nessa época,⁵⁶ surgindo uma variedade de ideias, influenciando no processo de criação, por esta razão, os temas religiosos são muito importantes.⁵⁷

55 Entrevista de Stênio Diniz concedida a Sebastião de Paula em 2011.

56 A entrevista com José Lourenço foi realizada em dois de novembro de 2011, época da segunda maior romaria em Juazeiro do Norte, a do Dia de Finados.

57 Entrevista de José Lourenço concedida a Sebastião de Paula em 2011.



Fig. 62_José Lourenço. *Romaria*, 1990, xilogravura, 20,5 x 28,7 cm.

Além da efervescência provocada pelas romarias, outros fatores contribuíram para a efetivação da xilogravura na região do Cariri, entre eles o de origem geográfica. A grande distância em relação às grandes cidades nordestinas era motivo que inviabilizava o atendimento de encomendas de urgência, por falta de tempo hábil para a entrega e na elevação dos custos em razão do grande deslocamento.

No universo da arte, abordagens de cunho religioso se estendem por várias regiões no Nordeste brasileiro; são diferentes temáticas sobre diversos suportes e linguagens, mas mantêm uma característica em comum:

[...] suas peças não chegam a ser sacras, no sentido de serem elaboradas para a liturgia católica. Ao contrário, elas são inspiradas por uma vontade ou sentimento religioso genérico que não visa a produzir trabalhos destinados ao culto e às cerimônias, mas eles mesmos acabam sendo objetos de culto, não representam verdades e dogmas da fé. As obras, assim, escapam ao poder do padre da igreja porque estão assentadas na força particular do realizador e não na doutrina católica. Elas até podem elevar o espírito daqueles que as contemplam, num sentido bastante amplo, como aquele do benzedor e do pajé, mas a sua força se funda antes no valor de exposição, em sua beleza e autonomia, do que no valor de culto (ALVES, 2013, p. 8).

A concepção de Alves (2013) sobre as esculturas é sentimento corrente em Juazeiro do Norte; as obras, muitas vezes, têm servido ao sentimento de culto, embora não tenham sido produzidas com este objetivo, afinal, para a população local, este é um processo quase natural, pois elevaram Padre Cícero à condição de santo, fundamentados apenas na fé e na vontade popular, à revelia das autoridades da Igreja Católica.

Outro fator que contribuiu para o grande desenvolvimento da gravura em madeira na região do Cariri é de motivação econômica, pois, em razão da falta de recursos das pequenas tipografias, no início do século XX, a xilogravura foi inserida no contexto do cordel cearense. O alto custo na fabricação dos clichês de metal estimulou a contratação de gravadores para realizarem ilustrações com gravura em madeira.

Pode ser também considerado fato relevante, para o desenvolvimento da xilogravura na região do Cariri, a compra dos acervos compostos por títulos de cordel e clichês, por José Bernardo da Silva, em 1949, dos principais editores do Nordeste, Leandro de Barros da Paraíba e João Martins Athayde de Pernambuco. Esta aquisição deu um novo impulso à produção do cordel, ampliou o mercado da xilogravura e, por isso, surgiram novos artistas para atender a alta demanda na região do Cariri cearense. No momento, ocorreu o auge da produção dos folhetos de cordel, que se estendeu até a década de 1960, aproximadamente.

Outro dado, ressaltado por Franklin (2007), também deve ser lembrado: a passagem do entalhador italiano Agostini por Juazeiro do Norte, contratado para realizar serviços de entalhe em madeira, influenciando, possivelmente, os escultores de imagens religiosas, entre eles, Mestre Noza e Manoel Santeiro. Sobreira (1984) também fez referências ao artista italiano à sua possível atuação na área da xilogravura, utilizando-a como recurso de ilustração na tipografia de Pedro Carvalho, que sucedeu à que imprimia o jornal *O Rebate*.

Finalmente, o importante papel desempenhado pelas tipografias na região do Cariri, para a difusão e produção da xilogravura. Fonte de onde provinham quase todas as encomendas que movimentavam o mercado de trabalho dos xilógrafos. Além disso, essas tipografias serviam também como local de formação, suprimindo a carência de escolas de arte na região; a única forma encontrada pelos novos artistas para desenvolverem o seu aprendizado era a prática e a convivência com os gravadores mais experientes.

Com certeza! Eu acredito que não só minha, mas acho que da maioria dos gravadores de Juazeiro, todos eles passaram por aqui pela Lira, partindo da capinha do cordel. O João Pedro e tantos outros, os antigos como Walderêdo Gonçalves, Mestre Noza, todos impulsionados por essa tipografia. Hoje ainda têm um bom movimento, pessoas que só vem visitar, pesquisadores; aqui também são dadas aulas para crianças, principalmente das escolas públicas. Hoje mantemos um contato direto com curso de arte da Universidade da URCA, trocando experiências, eles, mais com a teoria e nós, com a prática. Com certeza, se eu não estivesse aqui, eu não sei se seria gravador.⁵⁸

A gráfica referida por José Lourenço é a mais importante das tipografias que atuaram na região do Cariri, a São Francisco, hoje, Lira Nordestina, ainda em funcionamento, e da qual ele é gerente e impressor.

2.1 A Tipografia São Francisco (Lira Nordestina)

Entre as tipografias que trabalhavam na impressão de cordel na região do Cariri no século XX, uma merece ser estudada com maior acuidade – a São Francisco –, que, no transcorrer da sua história, ganhou nova denominação, Lira Nordestina. É necessário apresentar sua trajetória para que se possa compreender a sua importância para o desenvolvimento da xilogravura, principalmente em Juazeiro do Norte, como também a de seu fundador e proprietário, José Bernardo, que aparece em uma fotografia com sua família na Figura 63 e na xilogravura de João Pedro (fig. 64) realizada em 2001.

⁵⁸ Entrevista de José Lourenço concedida a Sebastião de Paula em 2011.



Fig. 63_José Bernardo e sua família,
foto. p & b.



Fig. 64_João Pedro. José
Bernardo da Silva e sua
família, 2001, xilogravura.

Não é possível falar do percurso da Tipografia São Francisco sem citar o nome de José Bernardo da Silva, editor e proprietário. Iniciou-se no ramo da edição do cordel, realizando suas impressões em gráficas do Crato e de Juazeiro do Norte. Com o crescimento da demanda, resolveu montar sua própria gráfica, em 1930, cujo funcionamento tinha as suas peculiaridades:

A estrutura era de corporação medieval de ofícios: a tipografia como local de iniciação nas artes gráficas. Aprendiz varriam aparas de papel, distribuindo tipos e tomavam contato com as etapas do processo. Operários se aplicavam na composição, paginação, revisão, impressão e acabamento. A figura do mestre, como uma sombra enérgica e doce, dava ordens e aconselhava. E a tipografia escrevia a sua própria história (CARVALHO, 2001, p. 37).

A Tipografia São Francisco apresentava acentuadas diferenças com relação às suas concorrentes: a primeira, dedicada, exclusivamente, à impressão da literatura de cordel; na segunda, havia um clima de camaradagem, de amizade muito além do que ocorre, normalmente, entre patrão e empregado. Lá almoçavam, lanchavam, não havendo horário de expediente determinado. Muitas vezes o trabalho se estendia noite adentro. Na visão de Carvalho (2001), talvez por ser instalada na própria residência de José Bernardo, as relações trabalhistas se diferenciavam de outras empresas.

Esse sistema de intimidade que se desenvolvia com os funcionários responsáveis pelo processo de fabricação dos folhetos também se estendia aos novos gravadores que iam surgindo a partir do contato com os mais experientes, que criavam as capas dos cordéis. De certa forma, a Tipografia São Francisco passou a ser um centro formador de artistas na região do Cariri, e alguns deles passaram a ter este aprendizado desde criança, entre eles: Stênio Diniz, neto de José Bernardo; José Lourenço, que trabalha na tipografia desde os oito anos de idade, juntando papel e varrendo a gráfica, levado pelo seu avô, que trabalhava na guilhotina aparando os cordéis. A formação se dava na prática, vendo os cordelistas e gravadores, como: Mestre Noza, José Caboclo, Abraão Batista e tantos poetas como: Patativa do Assaré, por exemplo.

Com a alta do cordel na região do Cariri, em 1949, José Bernardo realizou relevante aquisição dos acervos de clichês e dos direitos autorais para a publicação de folhetos de algumas tipografias dos principais estados produtores de cordel no Nordeste, entre eles, Paraíba e Pernambuco, parte das imagens deste acervo é mostrada nas fotografias do pôster exposto na Lira Nordestina em Juazeiro do Norte, nas figuras 65 e 66. A compra proporcionou a elevação da Tipografia São Francisco como a maior folhetaria do Nordeste brasileiro. A pequena gráfica artesanal tornava-se agora uma pequena indústria.



Fig. 65 e 66_ Detalhes do pôster com imagens das capas de cordel impressos com clichês pela Tipografia São Francisco, adquiridos nas tipografias da Paraíba e Pernambuco, Acervo da Lira Nordestina, 2011, foto. color. Sebastião de Paula.

Mediante o novo patamar alcançado, a Tipografia São Francisco absorveu a mão de obra de, praticamente, todos os gravadores da região do Cariri. Raramente se encontrará um deles que não lhe tenha prestado serviços, no caso dos mais antigos; com relação aos mais jovens, a relação de trabalho se deu com a Lira Nordestina.

O aumento da produtividade do cordel na região do Cariri foi registrado por intermédio das estrofes do folheto que faz um resumo da biografia de José Bernardo da Silva, publicado em 2001 em Fortaleza, de autoria do poeta Expedito Sebastião da Silva, que foi gerente da Tipografia São Francisco e também da Lira Nordestina.

Os folhetos prosseguiram
 Numa grande aceitação
 Ele pra desenvolver
 Viu que tinha precisão
 De comprar o quanto antes
 Mais máquinas de impressão

Findou comprando 3 máquinas
 Do tipo que precisava
 Cada na paginação
 16 páginas pegava
 Sendo que seis mil folhetos
 Por cada dia tirava

Até quinze operários
 Teve vez de trabalhar
 Em sua tipografia
 Todo dia sem faltar
 Em verso com 5 máquinas
 Trabalhando sem parar

E a Tipografia São Francisco
 Se desenvolveu ligeiro
 Tornando-se conhecida
 Por este Brasil inteiro
 Graças à benção que lhe deu
 O santo de Juazeiro.⁵⁹

59 Estrofes do folheto de cordel sobre o resumo biográfico de José Bernardo da Silva, da autoria de Expedito Sebastião da Silva, publicado no álbum de xilogravuras *Personagens do Juazeiro*, de autoria de João Pedro.

O aumento da produção do cordel foi registrado também em imagens pelo artista João Pedro, em várias xilogravuras que compõem o álbum de xilogravuras – *Personagens do Juazeiro* –, publicado na cidade de Fortaleza em 2001. Abaixo, duas estampas que estão relacionadas com a compra das novas máquinas (fig. 67) e o aumento do volume de cordéis empilhados na estante (fig. 68).



Fig. 67_ João Pedro. *A aquisição de novas máquinas* pela Tipografia São Francisco, 2011, xilogravura.



Fig. 68_João Pedro. *A tipografia e a folheteria progridem*, 2011, xilogravura.

O sucesso obtido pela Tipografia São Francisco não resistiu à crise que atingiu o mundo do cordel, na década de 1960, motivado, em parte, pela grande seca de 1958, no sertão nordestino, na chegada da televisão e no princípio da industrialização no Nordeste. Fatores que interferiram de forma direta no volume de vendas dos folhetos, fazendo-as diminuir significativamente.

Porém de uns tempos pra cá
 Devido à televisão
 E outras diversões mais
 Dessa nova geração
 Os folhetos vêm sofrendo
 Uma grande oscilação

Por isso aquela oficina
 Antes tão movimentada
 Hoje em dia se encontra
 Por completo transformada
 Porém no seu ramo antigo
 Ainda está bem firmada.

Outro rude golpe na ascensão da Tipografia São Francisco foi a morte de José Bernardo em 1972. Não havia um substituto à altura do patriarca para dar continuidade aos negócios da família, “a empresa familiar dava sinais de decadência. A filha, Maria de Jesus, tentava injetar algum ânimo, mas não estava preparada para tocar a tipografia. Os tempos mudaram, as relações sociais se deterioravam e o mercado se retraía” (CARVALHO, 2001, p. 41). Diante de tantas dificuldades, não foi possível manter a tipografia em funcionamento, e em 1980 foi vendida ao Governo do Ceará, quando ganhou a nova denominação de Lira Nordestina. Mais uma vez recorre-se às estrofes do cordel de Expedito Sebastião da Silva para mostrar os fatos corridos.

A 23 de outubro
 De 72, morreu
 José Bernardo da Silva
 Na cidade em que viveu
 Com aquele ar humilde
 Ante Deus compareceu.

José Bernardo morreu
 Morrendo deixou ficar
 Uma lacuna na nossa
 Poesia popular
 Ficou o mundo poético
 Numa tristeza sem par

A morte de Zé Bernardo
 O norte inteiro reclama
 Porque suas poesias
 Todo sertanejo ama
 Aqui coloco o adágio:
 Morre homem e fica a fama

Afinal José Bernardo
Conduzido pelo bem
Vitorioso e humilde
Elevou-se ao além
Foi viver junto de Deus
Para todo sempre. Amém.⁶⁰

Igualmente ao desenvolvimento da Tipografia São Francisco apresentada em versos anteriormente, a morte de José Bernardo também foi registrada em imagens na xilogravura de João Pedro (fig. 69). Constatamos que é possível apresentar a trajetória do cordel e da xilogravura na região do Cariri somente por intermédio da xilogravura e dos folhetos de cordel.

⁶⁰ Estrofes do folheto de cordel sobre o resumo biográfico de José Bernardo da Silva, de autoria de Expedito Sebastião da Silva, publicado no álbum de xilogravuras, *Personagens de Juazeiro*, de autoria de João Pedro.



Fig. 69_ João Pedro. *Morre o homem fica a fama*, Álbum de xilogravura *Personagens de Juazeiro*, 2011, xilogravura.

Apesar de a Tipografia São Francisco ter sofrido profundas modificações durante a sua trajetória, trocando, inclusive, de nome para Lira Nordestina, ela continua ainda sendo o principal reduto da produção e de difusão dos artistas e da xilogravura na região do Cariri. Hoje, em suas dependências, pouco se tem imprimido cordéis, pois o foco de suas atividades está voltado para a produção artística, fato comprovado, em parte, pela quantidade de matrizes, gravuras em folhas soltas e álbuns, que se vê na sala de exposição de produtos (fig. 70) e no movimento de artistas em atividades gravando e imprimindo (fig. 71) e, também, para o ensino; com certa frequência são ministrados cursos de iniciação à xilogravura, principalmente para alunos da rede pública. A metodologia empregada nas aulas reflete o processo de aprendizagem que tiveram os artistas-professores, ressaltando-se os aspectos da prática sobre a teoria.



Fig. 70_ Acervo da produção atual dos artistas da Lira Nordestina, 2011, foto.color., 10 x 15 cm., Sebastião de Paula.



Fig.71_ Cícero Lourenço entintando uma matriz na Lira Nordestina, 2011, foto., color., 10 x 15cm., Sebastião de Paula.

Talvez a maior diferença existente entre as atividades que eram desenvolvidas na Tipografia São Francisco, com relação às exercidas na Lira Nordestina, seja o fato de que na atualidade prevalece a produção xilográfica nos diferentes segmentos, incluindo-se o de ilustração comercial.

2.2. A xilogravura de ilustração comercial na região do Cariri

A xilogravura de ilustração comercial é uma manifestação que, provavelmente, ocorreu em todo o mundo. Existem registros do seu desenvolvimento na Europa, no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, desde o período colonial (um bom exemplo da produção xilográfica de topo desse período encontra-se na obra de Joaquim José Marques, *As armas do Reino Unido*, realizada em 1818 (fig. 72), e com maior destaque em São Paulo, na Escola de Xilografia do Horto Florestal no início do século XX.

Encontram-se acentuadas peculiaridades na produção da xilogravura

comercial, desenvolvida nas diferentes regiões brasileiras, a maior, no que se refere ao aspecto técnico. No Sudeste, as ilustrações eram realizadas, em sua maioria, em madeira de topo, enquanto que na região do Cariri toda produção é realizada em madeira a fio.

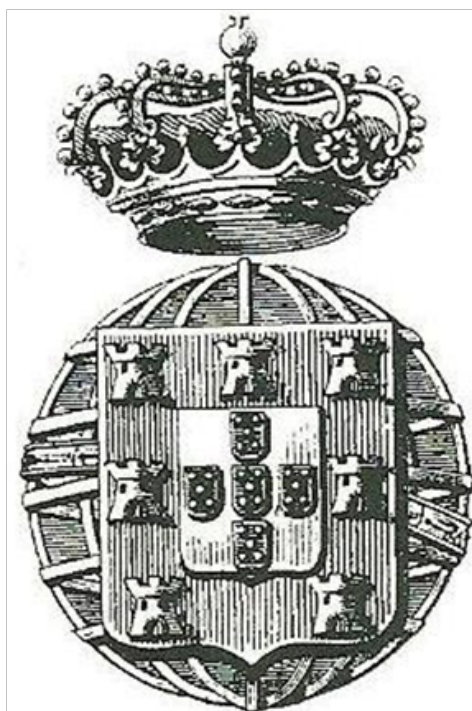


Fig. 72_Joaquim José Marques. *As Armas do Reino Unido* realizada no Rio de Janeiro, 1818, xilogravura de topo.

Este é um universo ainda pouco estudado e, neste tema, particularmente no Ceará, há apenas um trabalho do professor Gilmar de Carvalho, denominado *Desenho Gráfico Popular*, lançado em 2000, tratando especificamente do assunto. Esse livro é a principal referência bibliográfica para a abordagem deste tópico por ser uma publicação de significativa contribuição para a história da xilogravura cearense e brasileira, apresentando uma face, até então oculta, para, talvez, parte dos que convivem com o universo das Artes Visuais brasileiras e do público em geral. O autor realizou um mapeamento dos artistas com suas biografias, obras e referências de clientes que encomendaram as ilustrações, mas ele não esgotou todas as possibilidades de investigação neste segmento, não realizando uma análise estética das obras e do contexto em que foram realizadas as xilogravuras.

Inicialmente, é preciso citar outra manifestação na área da gravura para entender os possíveis motivos dessa singularidade da xilogravura comercial que predominou por todo o século XX na região do Cariri cearense, sendo ainda utilizada

na atualidade, porém, de forma esporádica. Na Europa e em algumas regiões brasileiras que dispunham de maior poder aquisitivo, como São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Pernambuco, as demandas de serviços de ilustração comercial foram monopolizadas, quase totalmente, pela litografia, substituindo a xilogravura no início do século XX. “A técnica chega então às grandes cidades da província, começando por Recife, no início dos anos de 1830”⁶¹ (RAMOS, 2005, p. 33, tradução nossa). Uma mostra dessa produção na capital pernambucana nesse período é destacado abaixo em um exemplar de Alphonse Besson, de 1860 (fig. 73).



Fig. 73_Alphonse Besson. Recife, 1860, litografia, 30 x 22 cm. Coll. APEJE.

Fatores econômicos estão entre as causas mais prováveis para o fato de a litografia não se ter popularizado no Ceará durante o transcorrer do século XX. Em razão do alto custo da implantação e manutenção desta tecnologia, várias cidades no interior nordestino jamais fizeram uso desse tipo de impressão. Conseqüentemente, este é um dos principais motivos responsáveis pelo grande desenvolvimento da xilogravura de ilustração comercial na região do Cariri:

⁶¹ *La technique arrive ensuite dans les grandes villes de province, à commencer par Recife, où des le début années 1830 [...]*

A adoção da xilogravura na imprensa nordestina, principalmente no interior, foi em decorrência dos altos preços e dificuldades de aquisição das pedras calcárias importadas, imprescindíveis à boa reprodução litográfica, técnica mais comum para a produção de baralhos, rótulos de cigarros, de remédios e aguardente. O processo mais moderno de reprodução de imagens em zincogravura era a época, demasiadamente caro para o sertão (FRANKLIN, 1994, p. 61).

Nesse caso, para atender às demandas cada vez maiores do mercado de rótulos e publicidade, na região do Cariri, lançou-se mão da improvisação utilizando-se a xilogravura para suprir essa carência.

É visível, neste aspecto, que o contexto econômico, muitas vezes, interfere no processo artístico, fato que ocorre desde a época medieval: “o mesmo entalhe xilográfico podia ser usado por diversos livretos populares para ilustrar episódios diferentes assim reduzindo o custo de produção” (BURKE, 1989, p. 160). O uso da mesma matriz para ilustrar capas de diferentes folhetos era muito comum no universo do cordel nordestino.

Os artistas que realizavam ilustrações para as capas dos cordéis eram os mesmos que atuavam no mercado da ilustração comercial. De muitas das obras executadas não é possível identificar os autores, entre outros motivos, por serem as xilogravuras de cunho comercial consideradas de pouco valor artístico:

Vale ressaltar que o descaso em relação a essa produção vem do caso de ser considerada menor, por ser encomendada e atrelada a um interesse comercial bastante específico de promoção de vendas. Por conta disso, a quase totalidade das peças é anônima [...].

Outro ponto delicado deste quebra-cabeças, que envolveu um sem-número de viagens de Fortaleza a Juazeiro do Norte, foi identificação do autor da encomenda, seu endereço e muitas vezes, do tipo de atividade desenvolvida, que nem sempre ficava claro, a partir da peça ou da conversa com o autor, com os envolvidos ou com os responsáveis pelos processos gráficos (CARVALHO, 2000, p. 13).

O pouco caso com relação à xilogravura de ilustração comercial dificultou sua valorização dentro de uma óptica da arte, mas não influenciou na aceitação do mercado de pequenos anúncios e propagandas, chegando até a serem utilizadas, até

na atualidade e em alguns momentos, por agências de publicidade.

Apesar de a maioria da produção ser considerada anônima, pela impossibilidade, até o momento, de identificar os autores, há um acervo significativo de imagens de comprovada autoria, principalmente de artistas mais jovens.

As encomendas eram feitas de acordo com o tipo de produto a ser divulgado; não se sabe, porém, até que ponto o contratante interferia no processo de concepção das imagens. Imagina-se que houvesse similaridades com o que ocorria na produção das capas do cordel, quando, muitas vezes, o poeta ou editor já trazia uma ideia preconcebida e fazia questão de que ela fosse seguida à risca. Outrossim, ocorria o fato de se chegar com o folheto e dar inteira liberdade ao artista para a sua criação.

Outro aspecto comum no universo do cordel era o fato de, na maioria das vezes, a matriz estar inserida na venda. Tal procedimento causou prejuízos à preservação da história deste segmento da xilogravura no Cariri. O comprador nem sempre tinha a sensibilidade de observar aquela peça como um objeto de valor artístico e, após a utilização, muitas vezes, era abandonada ou jogada fora. Além disso, em razão das grandes tiragens exigidas pela demanda do setor comercial, havia o desgaste natural dessas matrizes, interferindo na qualidade das impressões; conseqüentemente, por este motivo, também, muitas se perderam.

Os temas trabalhados são variados. Observa-se que os artistas atendiam a diversos setores, desde a indústria, o comércio, a rede bancária, o mundo do entretenimento, o futebol, a política, as previsões astrológicas, os brasões de famílias, capas de livros e até mesmo o ramo da computação.

Apresentam-se, a partir daqui, alguns exemplares realizadas por artistas da região do Cariri. Todos os que aqui estão representados têm uma vasta produção no campo da xilogravura artística em vários álbuns, vias-sacras, e também de ilustração nas capas de cordéis e comercial. A opção de apresentar duas imagens de cada autor tem o intuito de que se percebam as significativas diferenças dentro da produção de um mesmo artista; os motivos dessas distinções se originam no fato de não haver preocupação de uma estética artística na execução das xilogravuras, e sim, cumprir os objetivos da encomenda e divulgar o produto. Por isso, somente em alguns casos, encontra-se uma similaridade entre as duas imagens, quase sempre quando as mesmas foram realizadas para o mesmo tipo de produto. Este é um aspecto a mais que dificulta a identificação de seus autores, já que neste segmento predominava a inexistência da assinatura ou de qualquer outro tipo de identificação da obra.

Os primeiros exemplares são de Walderêdo Gonçalves (1921-2005), que apresentam temas bem distintos, comprovando as características anteriormente

citadas sobre a xilogravura de ilustração comercial na região do Cariri. Além das diferenças temáticas, também há variações na forma de gravação, acentuadas diferenças no tipo de corte, alternando entre mais refinados e mais toscos, como também na predominância do uso das massas de preto em uma e certo equilíbrio com as áreas brancas na outra.



Fig. 74_Walderêdo Gonçalves. *Laranjas*, xilogravura, 5,9 x 54 cm.

No que se refere à finalidade, quando se tenta relacionar as imagens ao tipo de produto a que eram destinadas as xilogravuras, nem sempre há clareza. Não foram encontradas informações sobre as laranjas apresentadas (fig. 74) quanto à sua finalidade: rótulo de suco de frutas, doces ou licor, pois a imagem permite diversas ligações com diferentes produtos provenientes da fruta. No caso da segunda (fig. 75), não há dúvidas de que estava atendendo a encomendas do polo calçadista de fábricas de Juazeiro do Norte.



Fig. 75_Walderêdo Gonçalves. *Sapato*,
xilogravura, 2,6 x 3,2 cm.

Os dois exemplares seguintes são de autoria de José Caboclo (1940). A primeira imagem (fig. 76) não permite uma identificação imediata, sem que se tenham informações prévias sobre aquilo a que se destina. As folhas apresentam uma aparência com outras de diversos tipos de plantas. Outra razão para esta ambiguidade está na forma em que foi gravada, pois apenas os contornos compõem a figura, lembrando os primeiros exemplares que aparecem na origem da xilogravura, semelhanças que podem ser observados na obra *São Cristovão*, de 1423 (fig. 77). Ela foi utilizada na embalagem de fumo picado, vendido no comércio da região do Cariri.



Fig. 76_José Caboclo. *Folha*, xilogravura, 3,0 x
5,6 cm.



Fig. 77_ *São Cristovão*, 1423,
xilogravura.

A segunda imagem (fig. 78) foi criada para a Associação Comercial de Juazeiro do Norte, mas sua identificação também não é tão clara para quem não tem conhecimento do significado da figura de Mercúrio,⁶² pertencente à mitologia romana. Entre as duas imagens, além das diferenças existentes quanto ao estilo de gravação, uma com predomínio do branco, e a outra, das massas pretas; outro aspecto deve ser destacado: o fato de a segunda não ter sido criada intuitivamente como a primeira. O artista partiu de uma representação, já há muito conhecida nos meios ligados à mitologia romana, na qual ele procurou retratar os detalhes da forma mais fiel possível, levando alguns segmentos da população à sua imediata identificação.



Fig. 78_José Caboclo. *Mercúrio*,
xilogravura, 5,0 x 42 cm.

As duas próximas xilogravuras são de autoria de Antônio Lino da Silva (1941). São exemplos de dois trabalhos realizados para o mesmo estabelecimento, Casa Luz Divina, em Juazeiro do Norte, que fabricava produtos de umbanda para descarrego. Foi utilizada como rótulo em dois tipos de banhos, o de lemanjá, Rainha das Águas e o Banho de Descarga do Caboclo Quebra Tudo.

⁶² Mercúrio era um mensageiro e deus da venda, do lucro e do comércio. Seu nome é relacionado à palavra latina *merx* (“mercadoria”), comparada a “mercador” e a “comércio”.



Fig. 79_ Antônio Lino da Silva.
Jemanjá, xilogravura, 5,2 x 7,3 cm.

A primeira figura, *Jemanjá* (fig. 79), traz uma identificação com seu nome gravado diretamente na matriz. Contudo, independentemente desta identificação, é uma imagem bem mais popular do que a segunda (fig. 80), que, por não apresentar nenhuma informação, dificulta a interpretação. Nas duas xilogravuras, predominou o uso da linha preta, ora funcionando como um simples contorno, ora como sugestão de textura e de volumes.



Fig. 80_ Antônio Lino da Silva. *Índio no pilão*,
1971, xilogravura, 5,0 x 5,3 cm.

As xilogravuras de Damásio Paulo são outros exemplos de distinta abordagem de um mesmo artista. Na primeira (fig. 81), utilizada como anúncio pelas Farmácias Santo Antônio de Juazeiro do Norte, ele partiu de um símbolo popularmente conhecido ligado ao mundo farmacêutico.



Fig. 81_Damásio Paulo. *Farmácia*, 1969, xilogravura, 3,9 x 3,3 cm.

Na segunda (fig. 82), não há uma identificação precisa para sua finalidade, apenas suposições de que se trata da promoção de algum estabelecimento ligado ao ramo da alimentação.

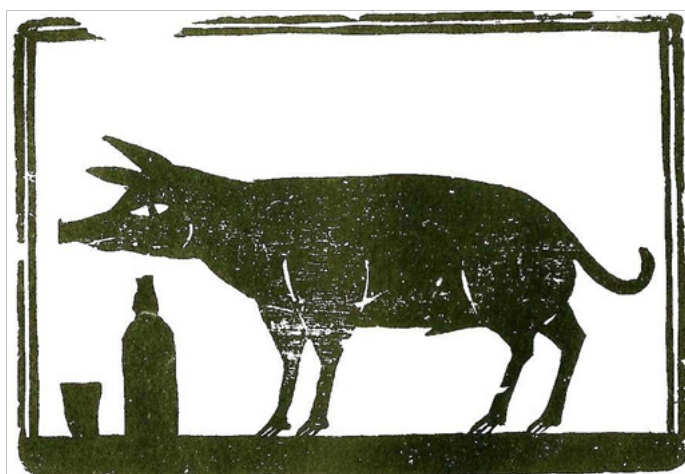


Fig. 82_Damásio Paulo. Xilogravura.

Tecnicamente, é um trabalho simples, sem detalhes de texturas, sombras, luzes, predominando massas de preto; entretanto, na primeira, aparecem pequenos detalhes em branco. Apesar do contorno que delimita o campo visual da segunda, os fundos em ambas são neutros, sem nenhum elemento.

Nas obras de Abraão Batista (1935), as imagens mostram universos bem distintos: a primeira (fig. 83) era utilizada nos envelopes das previsões astrológicas de Manoel Caboclo; a segunda, na reprodução da insígnia da família Bezerra de Menezes, uma das mais tradicionais famílias da região do Cariri (fig. 84).



Fig. 83_Abraão Batista. *Brasão*, 1995, xilogravura. 8,7 x 9,0 cm.

Nos dois exemplares, não há dificuldades na identificação do produto utilizado para divulgação. Na primeira, por estar gravado, juntamente com a imagem, a finalidade fica evidente. Na segunda, trata-se de um tipo de símbolo de uso milenar, os brasões, ficando, também claro o seu desígnio. A diferença mais consistente, além da diversidade no tipo de segmento para o qual se direcionou a ilustração, reside nos aspectos técnicos. A primeira se utiliza da definição da imagem por intermédio da linha branca, sobre um fundo escuro, sendo utilizada toda área da matriz. A segunda, definida com as linhas pretas, servindo como contorno, apresentando uma imagem recortada sobre um fundo vazio.



Fig. 84_Abraão Batista. *Horóscopo*,
xilogravura. 2,7 x 7,5 cm.

As imagens apresentadas por Stênio Diniz (1953) são, talvez, as mais inusitadas, pela temática abordada. No que se refere à primeira, utilizada como cartaz de campanha política para um candidato a vereador de Juazeiro do Norte em 1988 (fig. 85). Há, nesse caso, a intenção do artista em retratar fielmente o motivo ilustrado, já que, pelo teor do produto a ser divulgado, para candidato representado, seria necessário um reconhecimento, por parte do público, não podendo limitar-se a apresentar apenas uma referência simbólica. Esta identificação ou a sua inexistência poderia proporcionar ganhos ou um enorme prejuízo ao contratante.



Fig. 85_Stênio Diniz. *Vereador*, 1988, xilogravura, 8,2 x 18,3 cm.

A segunda, como logomarca do grupo teatral Algodão Doce (fig. 86), em panfletos de divulgação dos espetáculos. Esta já é uma representação simbólica, de forma que não há necessidade de uma interpretação fiel do que significa a imagem.

Quanto aos aspectos técnicos, na primeira ilustração, o artista fez uso das linhas brancas na parte de fundo para definir o tema, mas na figura humana ele aplica o uso da linha preta definida como contorno. Na segunda, o processo foi inverso, predominou o uso das linhas pretas, destacando a figura do fundo em branco, aparentando ser maior do que a área onde se apresenta. Além da diversidade de elementos, como pequenos palhaços que ladeiam a figura central, estrelas e um vestido muito cheio de adornos.



Fig.86_Stênio Diniz. *Algodão doce*,
xilogravura, 10,2 x 8,7 cm.

As xilogravuras de Francorli (1957) entre as apresentadas, talvez se configurem como as mais contrastantes, tanto em relação aos temas como na forma em que foi trabalhada. A primeira (fig. 87) foi utilizada como cartões de visita da Boutique de Robério Sousa Damasceno, não havendo maiores informações sobre o tipo de produto comercializado pelo estabelecimento.

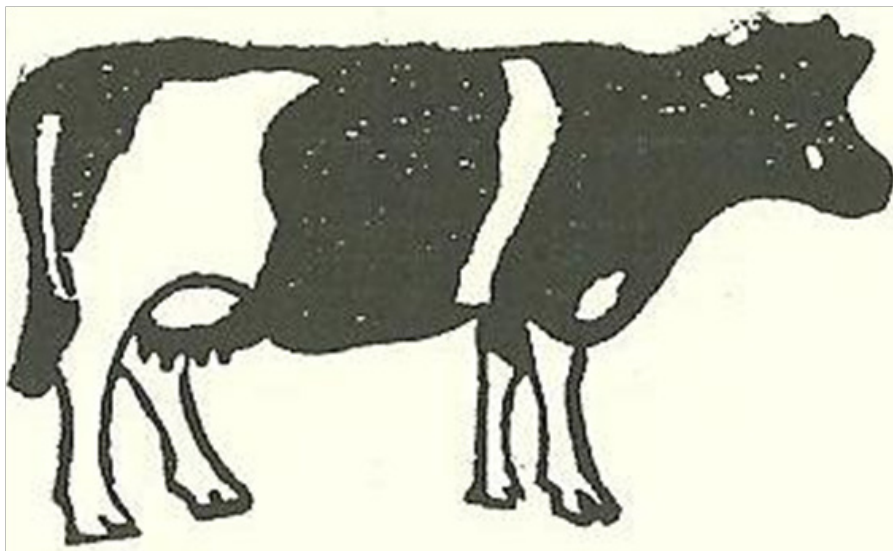


Fig. 87_Francorli. *Vaca preta*, xilogravura, 5,3 x 3,0.

A segunda (fig. 88), como ilustração para a capa do livro *Família, tradição e poder*, de Maria Auxiliadora Lemenhe, São Paulo, Annablume das Edições UFC.

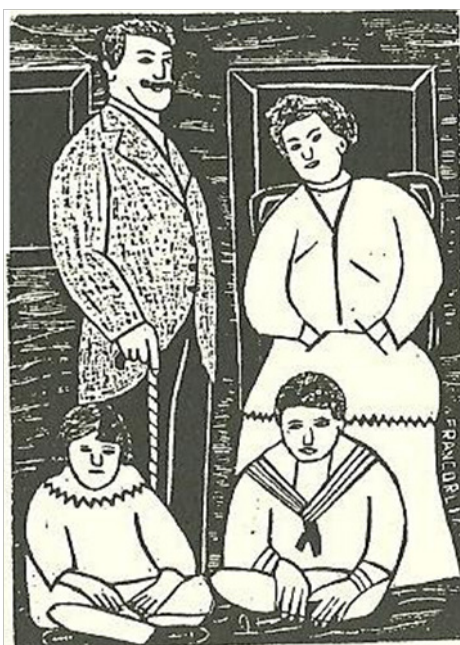


Fig. 88_Francorli. *Família*, 1996, xilogravura, 15,0 x 10,7 cm.

Na primeira imagem, de acordo com as informações obtidas no livro de Carvalho *Desenho gráfico popular: catálogo de matrizes xilográficas de Juazeiro do Norte*, publicado em 2000, indicam que foi utilizada na divulgação de uma boutique; todavia, que tipo de boutique aliaría sua imagem a uma vaca? Já a segunda, induz o pensamento para tema familiar.

As duas, no que se refere aos aspectos técnicos, também são muito diferentes no tratamento aplicado. Na primeira, é totalmente inversa, mediante uma figura recortada, com predominância do preto, sobre parte de áreas brancas. As linhas, que funcionam como contorno em certas partes da vaca, não apresentam a mesma delicadeza das que compõem a segunda figura.

Na segunda, todo o espaço da matriz é trabalhado; há um equilíbrio entre as áreas de branco e as texturadas, que induzem à impressão de cinza e as de preto. Há certo refinamento nas texturas, que se apresentam com ar de elegância em toda a cena. A composição é equilibrada, quase simétrica, dispendo de duas figuras em cada lado, além de parte da porta e da janela que aparecem ao fundo.

Finalmente, as últimas imagens, obras de José Lourenço (1964), utilizadas como panfleto de divulgação da Radar Informática, Cursos, Desenvolvimentos de *Softwares* e Serviços (fig. 89). A forma em que foi trabalhada remete às primeiras imagens geradas pelos primeiros computadores. É visível que o artista tentou aproximar a estética da ilustração a esses desenhos criados eletronicamente. A sua identificação com o que divulga não fica evidente sem elementos complementares à imagem.



Fig. 89_José Lourenço. *Computadores*, xilogravura, 6,5 x 5,1 cm.

A segunda (fig. 90) já se diferencia totalmente da anterior, com linhas elegantes em consonância com o tipo de produto que representava, já que foi utilizada como proposta de capa para cardápios do restaurante de Sandra Gentil (*socialite* cearense), um dos mais luxuosos que funcionava em Fortaleza na década de 1980. Nesse caso, além do nome do estabelecimento que traz na base preta, os elementos ligados à culinária contribuem para que se faça uma ligação com o tipo de produto para o qual foi utilizada a imagem.

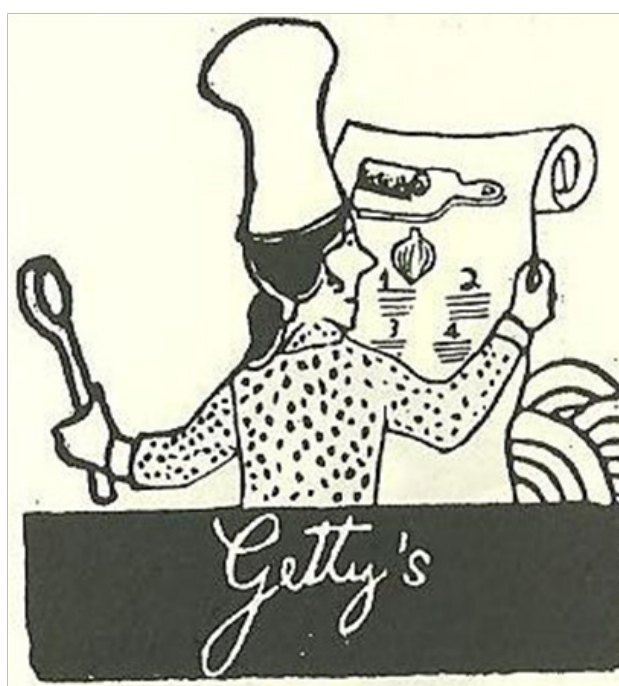


Fig. 90_José Lourenço. *Getty's*, 1992, xilogravura.

Esteticamente, os tratamentos são distintos; enquanto a primeira é composta de linhas retas, promovendo um equilíbrio entre áreas escuras e brancas, a segunda apresenta linhas refinadas, suaves e onduladas, sustentadas por base preta, decorada pelo nome do estabelecimento que é gravado de forma delicada em branco. Pela diversidade existente entre as xilogravuras, sem a indicação de autoria, é difícil afirmar que foram criadas pelo mesmo artista.

Há variantes neste segmento da xilogravura de ilustração comercial, que são as ilustrações nas capas dos folhetos de novenários, realizados para a comunidade católica da região do Cariri, cujo objetivo era fazer recomendações religiosas para orientação dos fiéis católicos, apostólicos, romanos provenientes do alto clero europeu. Segundo Sobreira (1984), este tipo de folheto era impresso na Europa desde 1886.

Na região do Cariri, encontram-se exemplares sem a identificação da autoria dos artistas; todavia, em alguns casos, existe a certeza a respeito de quem as produziu, como nas duas próximas xilogravuras; a primeira de João Pereira da Silva (fig. 91), e a segunda, de Damásio Paulo (fig. 93), ambas dedicadas a Nossa Senhora.



Fig. 91_ João Pereira da Silva. *Nossa senhora do Perpétuo Socorro*, xilogravura.



Fig. 92_ *Imagem de nossa Senhora do Perpétuo Socorro*, pintura.⁶³

A primeira xilogravura se reporta à imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (fig. 91), com acentuadas referências a arte bizantina, características que podem ser observadas na imagem de um ícone de estilo bizantino (fig. 92), cuja data de origem é controversa; alguns historiadores registram o seu surgimento por volta do século X ou XI, outros, por volta do século XV. A gravura de Pereira foi realizada dentro dos moldes da gravura de interpretação, cuja matriz era executada a partir de uma obra, na maioria das vezes, de um pintor reconhecido. Não é possível afirmar que o xilógrafo carirense detivesse informações a respeito desta função desempenhada pela xilogravura, principalmente no período da Renascença.

A segunda imagem (fig. 93) refere-se ao Sagrado Coração de Maria, apresentando algumas similaridades com a primeira, na temática, na forma em que foi trabalhada a composição e, principalmente, na parte de fundo, onde ambas as figuras aparecem recortadas e sem cercaduras.

⁶³ Nossa senhora do Perpétuo Socorro é um ícone de estilo bizantino, cuja data de sua origem é controversa. Uns o situa entre os séculos X e XI, outros em começos do século XV.



Fig. 93_Damásio Paulo. *Coração de Maria*, xilogravura.

As diferenças, além de se tratar de representações simbólicas, distintas, estão na forma de gravação. Na primeira, há um refinamento no desenho e no corte, delicadeza nas linhas, cujos resultados estéticos induzem a pensar que, além de o nível de habilidades dos dois artistas serem diferentes, os suportes, no caso, o tipo de madeira e o tipo de ferramenta utilizado, não foram os mesmos. A forma como foram trabalhados os efeitos dos brancos também é bem divergente; enquanto na primeira aparecem como delicadas texturas que criam uma ilusão de cinza, na segunda são áreas contrastantes.

As duas imagens seguintes são de autoria desconhecida, embora na segunda apareçam as iniciais do artista; uma espécie de monograma, gravado na matriz, um procedimento muito comum aos gravadores da região do Cariri; esta indicação, porém, não foi suficiente para se identificar o autor.



Fig. 94_Capa de um folheto de novenário publicado no Cariri, imagem de Nossa Senhora Aparecida, xilogravura.

As duas xilogravuras também se referem a Nossa Senhora, a primeira Nossa Senhora Aparecida (fig. 94), a segunda se trata de Nossa Senhora de Fátima na sua aparição aos três pastores, em Portugal (fig. 95).



Fig. 95 _Capa de um folheto de novenário publicado na região do Cariri, imagem de Nossa Senhora de Fátima, xilogravura.

Do ponto de vista técnico, as duas apresentam acentuadas diferenças. Na primeira, o artista lançou mão do recorte, mas apresenta uma maçã negra por trás da figura principal, com pequenas áreas trabalhadas em branco. Na segunda, existe a utilização de um fundo escuro, onde as figuras foram trabalhadas em branco, utilizando-se do recurso dos contornos.

Em Juazeiro do Norte, merece ainda ser ressaltado que, na atualidade, outro segmento faz uso da gravura em madeira com objetivos comerciais, objetos adornados com xilogravuras: sandálias, canecas, azulejos, cartões. As estampas originam-se de matrizes xilográficas, cujas imagens são fotografadas, transformadas em telas serigráficas e estampadas nos objetos. Os exemplares apresentados (figs. 96, 97 e 98) de autoria de José Lourenço são criados com o objetivo de atender a uma fatia da clientela que não queria ou não podia comprar uma gravura sobre papel. Contudo, o próprio artista esclarece que, os mesmos, não são considerados obras de arte, apenas utilitários.

No início do ano 2000, comecei a participar de alguns eventos e as pessoas diziam: – eu queria muito comprar uma gravura dessas, mas lá onde eu moro não tem condição de colocar uma gravura, a umidade acaba com o papel rapidinho. Por que você não faz alguma coisa simples? – Foi aí onde surgiu a ideia, eu vi aqueles azulejos lá do Maranhão e a partir deles surgiu os quadrinhos, o primeiro produto que criei.⁶⁴

Mediante a solução encontrada para satisfazer a clientela com a criação dos azulejos, surgiu um problema: por ser considerado um *souvenir*, o preço não poderia ser equiparado ao de uma gravura: “uma gravura grande, original, numerada, aqui nós vendemos por R\$:100,00. Eu passava um ano, dois anos, para vender duas ou três gravuras e tinha que sobreviver desta produção.”⁶⁵

64 Entrevista de José Lourenço concedida a Sebastião de Paula em 2011.

65 Entrevista de José Lourenço concedida a Sebastião de Paula em 2011.



Fig. 96_José Lourenço. Azulejo estampado com imagens xilográficas por meio de serigrafia, 10 x 15 cm.

A solução estava na tecnologia, no uso do computador, que possibilitava a manipulação das imagens para a redução das xilogravuras: “eu já comecei a usar o computador para reduzir as gravuras. Fazia a matriz; da matriz fazia a copiazinha da própria xilogravura e botava nos quadrinhos, daí surgiram vários produtos, as canecas (fig. 97) e as sandálias” (fig. 98).⁶⁶



Fig. 97_José Lourenço. Canecas estampadas com imagens xilográficas, por meio da serigrafia.

⁶⁶ Entrevista de José Lourenço concedida a Sebastião de Paula em 2011.



Fig. 98_José Lourenço. Sandálias estampadas com imagens xilográficas, por meio da serigrafia.

Outra forma de baratear as xilogravuras foi a de imprimi-las em forma de cartão-postal, em grandes quantidades, um produto voltado mais para os estudantes de escolas públicas que, muitas vezes, se interessavam por uma gravura, mas não possuíam poder aquisitivo para adquiri-la.

No entanto, existe a preocupação da parte dos artistas em continuar produzindo a xilogravura sobre papel. O temor deles consiste no fato de que pessoas pouco informadas passem a considerar que os produtos adornados com as estampas tenham o mesmo valor artístico das xilogravuras:

A preocupação é essa, o povo começar a ver os objetos confundir com xilogravura, isto às vezes já tem ocorrido, quando mostramos o produto tem pessoa que dizem: – olha com esta gravura é boa! Eu digo: – não, isto é um produto feito da xilogravura, a original está aqui no papel. Isto aqui é uma cópia reproduzida pelo computador, é outra coisa. A preocupação é tanta que eu comecei a fazer cartões também já pensando nisto, em não desvalorizar a gravura tradicional, porque a pessoa que conhece, estuda, não vai desvalorizar. Mas quem não conhece, o leigo, ele pode está comprando um quadro de cinco reais, pensando que está comprando uma gravura original.⁶⁷

67 Entrevista de José Lourenço concedida a Sebastião de Paula em 2011.

Na região do Cariri os gravadores procuram ampliar suas opções de sobrevivência criando diversificados produtos, pois, é quase impossível obter a subsistência, somente da venda de xilogravura tradicional, impressa sobre papel; realidade, que não é tão diferente de Fortaleza ou de outras regiões do Estado do Ceará.

No final deste tópico, algumas considerações devem ser destacadas. Na produção da xilogravura comercial na região do Cariri quase todos os artistas, desde os pioneiros até os que se iniciaram na década de 2000, já realizaram alguma xilogravura de ilustração comercial e, mesmo esporadicamente, esta atividade ainda é praticada até os dias atuais, em concomitância com a produção de Ilustração no Cordel.

2.3 A xilogravura de ilustração nas capas dos folhetos de cordel na região do Cariri

A xilogravura é uma manifestação artística que se apresenta em diferentes segmentos, destacando-se na forma de ilustração nas capas dos folhetos de cordel. Uma parceria que remonta à Europa medieval, cuja finalidade é que a imagem atue como síntese e orientação para o entendimento do texto, conceitua Chartier (1990); função esta que, após um período relativamente longo, compreendendo desde o início do uso das ilustrações nas capas dos cordéis, até a atualidade, não tem sofrido significativas mutações.

É notória a projeção atingida pela gravura em madeira, a partir da sua utilização como ilustração nas capas dos folhetos de cordel. Entretanto, para que se possa dimensionar a real importância desta atividade, faz-se necessário perceber como se deu a sua trajetória e qual foi a contribuição da literatura de cordel para o desenvolvimento da xilogravura. Para alcançar este objetivo, optou-se pela fundamentação de Roger Chartier, usando como parâmetro sua obra, *A história cultural*, na edição de 1990. O autor analisa as mudanças ocorridas nas formas de abordagem da História geral e cultural, e, dentro deste percurso, demonstra como o cordel se desenvolveu na Europa, com mais especificidade na França.

A literatura em cordel é, comprovadamente, uma manifestação oriunda da

cultura europeia; no entanto, ao chegar à região Nordeste, adaptou-se de tal forma, que, às vezes, provoca a sensação de que se originou em território brasileiro.

De acordo com Márcia Abreu (1999), uma das principais fontes para o desenvolvimento dos primeiros folhetos de cordéis brasileiros encontra-se no acervo de 250 títulos, aproximadamente, vindos da Europa, distribuídos entre o Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará. Eram histórias que relatavam diversos temas: aventuras, casos de amor, feitos religiosos, de “Carlos Magno”, de “Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno”, de “Belizário”, da “Princesa Magalona”, de “D. Pedro”, da “Imperatriz Porcina”, da “Donzela Teodora”, de “Roberto do Diabo”, da “Paixão de Cristo”, de “D. Inês de Castro”, de “João de Calais”, de “Santa Bárbara”, de “Reinaldos de Montalvão”. Contudo, a autora não encontrou fontes seguras comprovando que todos estes títulos se tratassem de folhetos de cordel. Isto seria extremamente natural se contivessem entre o montante outros gêneros literários, fato que não destoaria do que era praticado na França, pois esta diversidade já fora relatada por Chartier (1990), de que muitas dessas primeiras publicações se originavam de textos considerados eruditos, publicados em livros e, posteriormente, adaptados e editados sob a forma de folhetos de cordel.

No Brasil, esta prática difundiu-se como uma variante, reeditava-se o folheto com o mesmo texto, mas modificava-se a capa, principalmente quando se fazia uso da ilustração com xilogravura; a literatura de cordel, portanto, no transcorrer da sua trajetória, continua se reinventando, fazendo, em certos momentos, intercâmbios com o mundo erudito, em outros, sendo por este universo absorvido. Influenciando e sendo influenciada, sofrendo modificações, adaptando-se aos diversos contextos, enfrentando crises de mercado, em consequência das mudanças sociais, econômicas, dos processos de industrialização, concorrência das novas tecnologias e, por estas razões, fadada ao desaparecimento, de acordo com as previsões dos mais pessimistas; no entanto ela se renova, está atuante e, como prova de sua vitalidade, observa-se o surgimento de novos autores e de novos mercados. Além disso, vem sendo objeto de estudo em Universidades, como também tem sido utilizada em processos de aprendizagem nas escolas de ensino fundamental e médio, em várias regiões brasileiras, entre elas, o Nordeste.

Entre todas as regiões brasileiras, foi no Nordeste que a literatura de cordel alcançou maior desenvolvimento, sendo considerada uma de suas mais importantes manifestações. Qual a explicação desta adaptação tão marcante do cordel à cultura nordestina?

Os folhetos de cordel chegaram ao Nordeste brasileiro, adaptaram-se e contribuíram de forma impressionante para o seu desenvolvimento cultural. De acordo

Franklin (1994), desempenharam diferentes funções, veicularam como um importante meio de comunicação, de entretenimento, em campanhas políticas e sanitárias, como também no auxílio do processo de alfabetização de muitas pessoas, nas zonas rurais, que não tiveram oportunidade de frequentar escola formal, ou mesmo daqueles que, mesmo frequentando salas de aulas, não recebiam material didático, como as famosas cartilhas de ABC, que, em certas regiões não eram distribuídas gratuitamente (fig. 99).



Fig. 99_Cartilha de ABC, utilizada por muito tempo no processo de alfabetização no Brasil, foto. color.

Além disso, cumpriam, também, funções como um meio de entretenimento e diversão. Hábito preservado da cultura camponesa francesa, antiga, citada por Chartier (1990). Era comum nas décadas de 1960 e 1970, nas casas dos sertanejos nordestinos, as famílias se reuniram após o jantar para ouvirem, atentamente, as leituras sobre estórias de princesas, príncipes, reinos encantados e dragões que cuspiam labaredas, que se sobrepunham às lamparinas ou aos pequenos candeeiros, como retratou Maércio Lopes na sua xilogravura na figura 100.

Havia, também, folhetos com temas ligados à cultura local, os milagres de Padre Cícero, as batalhas dos cangaceiros, fatos do dia a dia, as peripécias de Pedro Malazarte, de João Grilo, caboclos que eram possuidores de poderes além do normal, cujas façanhas encantavam aos seus atentos ouvintes.



Fig. 100_ Maércio Lopes. *Xilogravura*.

Abaixo, duas estrofes do cordel *As proezas de João Grilo*, de autoria de João Martins de Athayde:

João Grilo foi um cristão
que nasceu antes do dia,
criou-se sem formosura,
mas tinha sabedoria
e morreu depois da hora
pelas artes que fazia.

E nasceu de sete meses,
chorou no bucho da mãe;
quando ela pegou um gato
ele gritou: "não me arranhe
não jogue neste animal
que talvez você não ganhe" [...]

Além das estrofes do cordel, apresenta-se, também, a capa do folheto das proezas de João Grilo (fig. 101), que, nessa versão, foi ilustrada com xilogravura pelo gravador Stênio Diniz, de Juazeiro do Norte, editado pelas filhas de José Bernardo da Silva, diferentemente da edição de João Martins de Athayde, que apresenta uma zincografia de Antônio Avelino da Costa (fig. 102).



Fig. 101_Stênio Diniz. *As Proezas de João Grilo*, 1981, xilogravura.



Fig. 102_Antônio Avelino da Costa. *As Proezas de João Grilo*, 1981, zincografia. Coll. BCZM. (ambas ilustraram as capas do folheto de cordel com o mesmo nome).

Um dos motivos que assegurava a assiduidade aos encontros das leituras de cordel vinha deste universo sobrenatural, composto de seres com superpoderes, tementes a Deus, bondosos e justiceiros; tal assiduidade pode ser comparada à audiência dedicada às telenovelas. Impressionante o fato de os mesmos romances serem lidos diversas vezes, para o mesmo o público (mais uma tradição francesa), e a cada seção, os sonhos e as fantasias se renovavam nos feitos dos heróis que lutavam com todas as forças contra o mal, para sempre garantirem um final feliz.

A Literatura de Cordel constitui-se no mais extraordinário meio impresso de comunicação popular no Brasil e, talvez no mundo. Ela atingiu, entre as décadas de 1940 e 1950, audiência calculada em 30 milhões de pessoas, quase um terço da população brasileira à época. Os próprios poetas, semianalfabetos, escreviam ou pediam aos outros para escreverem e ditarem sua produção, parte dela ilustrada com xilogravura (FRANKLIN, 2007, p. 20).

Observa-se o imenso poder de penetração popular que tinha a literatura de cordel no período do seu auge. No sertão nordestino, poderia ser utilizado como meio para divulgar qualquer assunto, até em campanhas sanitárias; um folheto foi escrito pelo poeta João José da Silva sobre a importância da vacinação contra a tuberculose, com o título “A fera invisível”. Abaixo alguns trechos dessa obra.

Grande povo brasileiro!
Combate quem te persegue
Ouve o que eu vou dizer [...]

Ele é roliço e comprido
nunca se mexe, é parado
Só por lentes muito fortes
Pode ser observado
Então, de microscópio
O aparelho é chamado

É este meu caro povo
O meu conselho amigo
Tire a sua chapa logo
Pra se livrar do perigo [...]

Para Franklin (1994), não é possível identificar o Nordeste a partir de características únicas, com o objetivo de enquadrá-lo como um todo, por exemplo, como a região das secas. Existe uma diversificação climática, geográfica, social, econômica e cultural que reflete também no universo do cordel, que é dividido em três tipos: o da área rural; da área urbana; e o das grandes metrópoles; todos contendo características comuns, mas apresentando diferenças acentuadas.

O cordel da área rural, de acordo com Franklin (1994), apresentam seus autores, em geral, como pessoas oriundas do interior nordestino ou nele residentes, com acentuado grau de conservadorismo, de costumes religiosos, morais e políticos. A religiosidade e os problemas do homem do campo são os temas predominantes, como pode ser observado na estrofe abaixo, no Cordel *A praga dos gafanhotos*, de autoria do poeta paraibano Caetano Cosme da Silva.

No sertão da Paraíba,
 Os pobres estão lamentando
 A praga dos gafanhotos
 Que lá estão acabando
 Toda espécie de lavoura
 Que no campo estão frutando [...]

No cordel da área urbana, o poeta é ainda um conservador, quase sempre oriundo da área rural, mas vivendo nas cidades. Já sofrem influências dos meios de comunicação, tornando-se como isto mais maleáveis às mudanças da contemporaneidade; contudo, com relação a alguns temas, ainda são bem reticentes. É o que se observa nesta estrofe do folheto do pernambucano José Soares, publicado em 1979.

Quando o homem foi à Lua
 E retornou num segundo
 Eu fiquei preocupado
 Mas meditando no fundo
 Eu considereei a notícia
 O maior blefe do mundo [...]

No cordel das grandes metrópoles, Franklin (1994) inclui poetas nordestinos que vivem nas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. O autor já os considera aculturados, porque utilizam gírias, pensam como os habitantes dessas cidades, para os quais escrevem. Cita o exemplo de um cordel sobre o divórcio, que, ao ser legalizado, era condenado veementemente pelos poetas da área rural, enquanto os da região metropolitana o justificavam e até o defendiam.

Os dois exemplos abaixo comprovam a discrepância na abordagem do mesmo tema entre o cordel da área rural e o das grandes metrópoles.

O primeiro é uma estrofe do folheto do poeta Raul de Carvalho, denominado *O divórcio-poema*, incluído aqui na categoria do cordel rural, em que autor faz duras críticas à lei que permite a separação do casamento civil:

O divórcio é uma lei
 Que vem da concupiscência
 Criada pela maldade
 Através da saliência
 Traz a prostituição
 Como a fornicção [...]
 Profanando a Providência.

O segundo exemplo é uma estrofe do folheto de Cláudio Soares, denominado *O divórcio é muito bom – até que é bom demais*, inserido na categoria do cordel das grandes metrópoles, no qual o poeta defende a lei do divórcio.

O senhor Nelson Carneiro
 Estudou com precisão
 Os direitos são recíprocos
 Se querem separação
 O divórcio é o remédio
 Para acalmar os brigões [...]

O mundo do cordel passou por muitas mudanças; as suas funções iniciais, hoje, não são mais as mesmas, mas ele continua sendo utilizado em vários segmentos, como na área da publicidade nas grandes cidades. Martine Kunz (2001) cita setores que se utilizam do cordel como meio de comunicação com fins educativos, cumprindo uma função pedagógica, para instituições públicas e privadas, e este foi o primeiro passo para a veiculação maciça de conteúdos institucionais na defesa dos direitos do cidadão, difundindo ideias, na forma de propagandas comerciais de empresas nacionais e multinacionais, *shoppings*, indústrias e também na área da política.

Este novo patamar alcançado pelo folheto de cordel abre novos mercados, entretanto se desvia do seu conceito inicial, defendido por Sobreira (1984, p. 26), de que “a literatura de cordel é, antes de tudo, um ato de criação coletiva [...]”, por envolver, nas suas origens, o leitor e o ouvinte. Além disso, o conceito da publicidade é bem diversificado do campo da poesia popular, e com a finalidade de atingir os objetivos dos segmentos anunciados, chegam a interferir na estrutura dos versos, para se adequar ao objetivo das campanhas, afirma Kunz (2001).

Embora sujeitos às mudanças que vêm ocorrendo na atualidade, os folhetos

de cordel ainda mantêm algumas características estéticas no tocante à estrutura dos versos, da forma de distribuição, similares aos que chegaram ao Brasil, trazidos pelos colonizadores portugueses. Em geral, são impressos com oito ou 16 páginas, mas existem autores que utilizam 24, 32, 48 e até 64. O número maior de páginas, hoje, é muito pouco utilizado, por questões econômicas. Afirmativa do poeta e gravador Otávio Menezes, com relação a uma série de publicações com um grupo de cordelistas, por cuja organização ele foi responsável, de 1988 a 1992, pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará:

[...] aquele folheto grande encarecia o cordel. Um cordel daquele que você adquiria por um real naquela época, hoje uns dois reais, vai para quatro reais, então acessibilidade já fica difícil. O poeta também tem problemas de recursos, ele não vai poder publicar, ele vai querer esse que é mais fácil, mais em conta. Eu fiz uma reunião e disse como seria projeto: – os folhetos serão todos de oito páginas, porque se não vai encarecer, pagaremos o dobro. De oito páginas teremos dois folhetos e não um só, de dezesseis. Eles mandaram os folhetos e imprimimos.⁶⁸

A relação custo-benefício também é uma herança europeia, e de acordo com Chartier (1990, p 165): “esta fórmula editorial inventada pelos *Oudor* em *Troyes*, no século XVII – que fez circular pelo reino, livros de baixo preço, impressos em grande número divulgados através da venda ambulante.” Em outro trecho, o citado autor faz referência aos preços irrisórios (entre dois e quatro *pence*) praticados na Inglaterra.

As similaridades não se encontram somente no campo da comercialização, ela se estende, também, ao número de estrofes, havendo a predominância de seis versos ou linhas, as chamadas sextilhas, considerada um modelo clássico. Mas também se encontram na forma de sete sílabas ou em décimas. Raramente, hoje, encontram-se folhetos em quadras, estilo antigo utilizado pelos primeiros cantadores de viola, atualmente, praticamente esquecido, na atualidade.

Eis um exemplo de estrofe de seis linhas ou a sextilha do poeta José da Costa Leite (1927) sobre o que é cordel:

O cordel é folheto em versos
 Como Manuel Riachão
 Zezinho e Mariquinha
 Juvenal e o Dragão

⁶⁸ Entrevista de Otávio Menezes concedida a Sebastião de Paula em 2001.

Os aventureiros da Sorte
José de Sousa Leão [...]

Este outro exemplo já apresenta uma forma em dez versos ou decassílabo, bem menos utilizado na criação do cordel, do poeta paraibano Francisco das Chagas Batista (1882-1930), outro representante do cordel em seus primórdios:

Talhado pra bacanaís,
Pra beber, tombar, cair,
O embriagado, no crânio,
Sente a razão se extinguir...
Empresário das orgias –
Cansado de outras folias,
O beberrão disse já:
Vai, caixeiro, abre a torneira
Da pipa mais sobranceira,
E tira vinho de lá [...]

Os temas abordados ainda são: histórias de cangaceiros, milagres, crimes hediondos, aventuras, acontecimentos do dia a dia e, também, alguns clássicos da literatura, transcritos e adaptados para este gênero literário tão popular no Nordeste brasileiro.

A forma de distribuição ainda se mantém, em parte, como antigamente, vendidos em feiras populares, colocados em cordões esticados entre barracas ou árvores, da mesma forma que eram comercializados desde os fins da Idade Média na Europa. Hoje, o cordel conquistou novos espaços, na região Nordeste, podendo também ser encontrados em bancas de jornal, em livrarias e até em lojas de alguns aeroportos.

No Estado do Ceará, o maior desenvolvimento da literatura de cordel aconteceu na região do Cariri. Ganhou tamanha importância que se tornou uma das suas manifestações culturais mais importantes. Quais os motivos para que esses fatores ocorressem?

Foi na cidade do Crato, na região do Cariri, que os primeiros cordéis foram impressos. Deveu-se isso por ser Crato a sede do município e a maior cidade da

época, onde as tipografias chegaram primeiro. Inicialmente, atendia à demanda dos cordelistas e editores de Juazeiro do Norte, em decorrência da falta de gráficas. Esta carência é relatada pelo poeta Expedito Sebastião da Silva, por meio do cordel de sua autoria intitulado *A xilogravura e seus artistas*, publicado no livro de Carvalho (2000):

Assim diversos poetas
Que aqui também viviam
Agiam como João Mendes
Quando os seus cordéis faziam
Mandavam imprimir no Crato
Gráficas aqui não haviam

E quando José Bernardo
Algum folheto fazia
Do mesmo jeito dos outros
Lá no Crato ele imprimia
Porque inda em Juazeiro
Não tinha tipografia [...]

Mediante o desenvolvimento de Juazeiro do Norte, no início do século XX, a cidade tornou-se o foco da produção do cordel e, conseqüentemente, da xilogravura. Um dos principais motivos dessa ascensão está relacionado aos aspectos religiosos, devido à importância adquirida por Padre Cicero em razão dos seus milagres; em consequência disso, a cidade foi povoada pelo misticismo dos romeiros que chegam diariamente nos paus de arara, em ônibus, de bicicleta, em qualquer tipo de montaria ou a pé. Na cidade que respira fé “o tempo é o da peregrinação, o da busca da unidade, de um *continuum* de ritos, da integração e da compatibilidade entre o sagrado e o profano” (CARVALHO, 2001, p. 54-55). Para o autor citado, tudo isso se confunde com o exílio que constitui um percurso de purificação, que se confunde com uma expiação e, ao mesmo tempo, uma predestinação, embora o retorno a esta condição seja sempre voluntário. Um misticismo marcado pela dualidade entre “vida e morte”, “começo e fim”.

A vida do sertanejo é recheada desses contrastes, que se acentuam e são refletidos nos seus rostos marcados pelo sol causticante na lida diária, já há muito tempo cansados, descrentes e penalizados pela inoperância dos poderes públicos. As esperanças de soluções de seus problemas se limitam ao campo religioso, o que justifica as promessas e, conseqüentemente, as romarias. Esta mistura de desalento,

fé e esperança, podem ser percebidas nas expressões dos romeiros e, por isso, elas se apresentam como um rico universo de imagens captadas pelo olhar aguçado dos artistas, e se tornam temas recorrentes, retratados em xilogravura, como na obra de João Pedro de 2000 (fig. 103). Os resultados estéticos nestas obras, em que o contraste entre o preto e branco gera um antagonismo, mas que, ao mesmo tempo, se complementam em determinados aspectos, assemelhando-se aos do movimento expressionista alemão, na década de 1920, podem ser observados na obra de Enrich Heckel de 1920, na figura 104.



Fig. 103_João Pedro C. Neto. *Romaria*, 2000, xilogravura, 20,1 x 15 cm.



Fig. 104_Enrich Heckel. *Casal pelo mar*, 1920, xilogravura, 17,8 x 13,6.

A literatura de cordel encontrou no Nordeste um ambiente ideal para o seu desenvolvimento por diferentes motivos: o nível de isolamento em que viviam os lugarejos, sem acesso aos jornais, cujas notícias veiculadas eram atualizadas por meio dos cantadores e dos cordéis que chegavam por intermédio dos vendedores ambulantes.

Outro motivo era o grande número de analfabetos na região Nordeste, no início do século XX. Quanto maior é a desinformação de um povo, maiores são as suas fantasias, seus mitos, seus medos, muitos desses fatores provocados pelo desequilíbrio social que ainda existe no país, proporcionando o surgimento de

determinados comportamentos peculiares à região nordestina:

[...] a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular (DIÉGUES JR., 1975, p. 6).

Destaca-se, ainda, a pobreza motivada pela injusta forma de distribuição de renda no Nordeste, uma das mais desiguais no Brasil, com imensos latifúndios. Somam-se a esta triste realidade as desigualdades sociais, os ciclos da seca, interferindo no desenvolvimento econômico e desencadeando grandes manifestações religiosas, por de meio de novenas, procissões e romarias – campos férteis para o desenvolvimento da literatura de cordel e das xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos.

Apesar dos avanços tecnológicos no campo da ilustração, ainda predomina o uso da xilogravura nas capas dos folhetos de cordel, na região do Cariri. O que motiva a manutenção de uma atividade artesanal, no mundo onde tanto se valoriza os avanços tecnológicos?

A resposta a esta indagação pode estar contida nas transformações que ocorreram com relação à importância dada à gravura em madeira e aos xilógrafos na região do Cariri. Com isso, houve uma acentuada valorização da produção e, conseqüentemente, dos seus autores, que, a princípio, sequer se consideravam artistas, pois desenvolviam a tarefa como ofício, cujo aprendizado, quase sempre, era repassado de pai para filho ou parentes próximos.

Entre estas mudanças, destaca-se o merecido reconhecimento das qualidades artísticas da xilogravura de ilustração em cordel, já que, inicialmente, ela surgia muito mais como um acessório e, hoje em dia, em determinadas regiões, detém maior destaque do que o folheto, que, muitas vezes, é comprado em razão da qualidade da capa, ficando a estória em segundo plano. Esta afirmação se reforça diante do depoimento do artista cearense Sérvulo Esmeraldo em entrevista publicada em Franklin (2007, p. 41): “Passei a guardar cordéis e formar uma coleção de xilogravuras. Não me interessavam os textos.” Na visão de Carvalho (2001), o motivo que levou a xilogravura a ganhar projeção reside na acentuada adequação e tradução do imaginário nordestino a respeito de princesas, monstros e mitos como Lampião e Padre Cícero, gravados na ponta da faca sertaneja, no canivete e até nas hastes de guarda-chuva.

O grande desenvolvimento da xilogravura no cordel na região do Cariri se deu a partir do momento em que José Bernardo montou sua tipografia. Conseqüentemente, houve o crescimento da demanda e, mediante a necessidade de mão de obra, passou a requisitar santeiros e artesãos da região, para cortar as capas dos folhetos. Para Carvalho (2001), graças a ele a xilogravura se difundiu no sertão cearense. Incentivados pelo surgimento de um novo campo de trabalho, apareceu uma série de artistas que passou a trabalhar, ilustrando as capas dos cordéis.

Convém ressaltar que a utilização de xilogravura como ilustração nas capas dos cordéis proporcionou a divulgação da produção de gravura em madeira e a formação de um mercado de arte para os gravadores, principalmente nas zonas rurais. Foi a partir dessas atividades que surgiram Mestre Noza, Damásio Paulo, Walderêdo Gonçalves, Antônio Batista Silva, Antônio Lino da Silva, José Caboclo, Dinda (Arlindo Marques da Silva), Abraão Batista, Stênio Diniz, Cícero Leite, Francorli (Francisco Correia Lima), José Lourenço Gonzaga, Francisco Zênio Fernandes de Brito, Nilo (José Marcionilo Pereira Filho), Alan Kardec Avelino, Hamurabi Batista, entre outros.

A ilustração na capa do cordel é, na sua maioria, fruto de encomenda, pelo poeta ou pelo editor. A exceção ocorre quando o gravador é também poeta, o que não é raro na região da Cariri. Nesse caso, ele realiza as suas próprias capas, seguindo apenas a sua intuição e sensibilidade. Sobre essa característica, Carvalho (2001) analisou a possibilidade da interferência no processo de criação em razão das exigências do contratante, restringindo, por vezes, a liberdade do artista; contudo, entende que, entre o momento da encomenda e a finalização da matriz, ocorrem muitas transformações e a obra sempre conterà muito mais do que pensa o artista.

Neste processo, as atitudes variam de pessoa para pessoa, ocorrendo também o fato de o contratante dar ao artista toda a liberdade no processo de criação da capa, fazendo, no máximo, questão apenas de ler o folheto para maior entendimento do tema pelo gravador.

Um aspecto curioso da xilogravura de ilustração no cordel é com relação à autoria das capas. Muitas são refeitas na intenção de se alcançar a forma mais aproximada possível das que eram realizadas com os clichês. Na região do Cariri, Stênio talvez tenha sido o artista que mais realizou este processo de transformação, confirmado pelo próprio artista e pelo poeta de Juazeiro do Norte, Expedito Sebastião da Silva, citado por Franklin (2007); as releituras se estenderam às capas executadas com xilogravura, como no exemplar de Stênio Diniz (fig. 105), a partir da estampa considerada original, como na capa do cordel *Pavão misterioso* (fig. 106), às vezes do mesmo folheto ou de outro autor com o mesmo nome.

A ilustração na capa do cordel continua a ser realizada com o objetivo de sintetizar o que há de mais importante no conteúdo do folheto, similar ao que ocorria na produção francesa, desde a Idade Média, de acordo com Chartier (1990). Varia o processo na forma da criação de artista para artista. Em geral, partem do conteúdo dos versos, alguns utilizam fotografias como referência, outros, o próprio meio onde se passa o fato, principalmente se o tema se basear em um acontecimento real. Atualmente, alguns xilógrafos já fazem uso também da internet como suporte de banco de imagens.



Fig. 105_Manoel Camilo dos Santos. Capa do cordel *Pavão misterioso*, xilogravura.



Fig. 106_Stênio Diniz. Capa do cordel *Pavão misterioso*, 1977, xilogravura.

Na região do Cariri, o suporte preferido pelos artistas para execução das capas de cordéis com xilogravura é a imburana, por ser macia e não apresentar fibras. Certa vez, Mestre Noza fez o seguinte comentário, registrado por Sobreira (1984, p. 23): “imburana⁶⁹ é como gente sem bondade, para onde se leva o canivete, ele vai bem, macio, sem levantar fibras.” É possível observar, nesta comparação inusitada, 69 Imburana ou umburana (*Bursera leptophloeos*): árvore típica da caatinga do Nordeste brasileiro. Varia de 2 a 6 metros de altura, é mole e leve, muito usada no artesanato. No período da seca perde todas as folhas.

o porquê da predileção dos gravadores para com essa madeira. Seu uso está se tornando cada vez mais raro, por se encontrar em processo de extinção no Nordeste brasileiro. O seu rápido desaparecimento tem criado sérios problemas, tanto para escultores quanto para xilógrafos. O uso indiscriminado tem impedido as árvores de atingir o seu tamanho natural até serem cortadas (fig. 107), e com isso, não são obtidas tábuas de maiores formatos (fig. 108), atendendo apenas às capas de cordéis e pequenas gravuras (fig. 109).



Fig. 107_Umburana Cambão (*Bursera leptophloeos*), foto., color.



Fig. 108_ Tábuas de imburana utilizadas para confecção de matrizes de xilogravura, 2011, foto. color. 15 x 20 cm., Sebastião de Paula.



Fig. 109_ Matrizes realizadas com imburana, 2011, fot. color., 15 x 20 cm., Sebastião de Paula.

Apresenta-se, a partir daqui, uma série de xilogravuras, utilizadas como ilustração nas capas de folhetos de cordéis, realizadas pelos mais importantes artistas da região do Cariri. As referências são apenas das imagens, já que os folhetos em si não foram localizados.

Inicia-se por uma obra de Mestre Noza (fig. 110), realizada para o romance *Estória de João Mimoso ou o Castelo Maldito*, de autoria de Joaquim Batista de Sena. Esse trabalho apresenta um diferencial com relação à produção de Mestre Noza, o uso de áreas brancas nas figuras, Já que no seu trabalho predominam as massas em preto.



Fig. 110_Mestre Noza. Xilogravura.



Fig. 111_Cangaceiros, foto. p & b.

O tema retratado é fantasioso; não é possível se fazer uma leitura objetiva do que se trata. Um homem portando um punhal que lembra os utilizados pelos cangaceiros, mas alguns detalhes destoam desses bandoleiros que atuavam no

sertão nordestino, no formato do chapéu e no de suas roupas (fig. 111). A imagem aparenta uma luta com dois animais, cujas formas fazem alusões a figuras satânicas, possuidoras de caudas e chifres. O branco, tão raro nos trabalhos de Mestre Noza, pode aqui significar o bem que luta contra o mal, representado pelas duas figuras negras, o que se adapta perfeitamente ao título que faz referências a um castelo maldito. Curiosa também é a espécie de máscara ou cabeça de boi, que o homem ergue como se fosse uma arma, enquanto agarra o pescoço de uma das estranhas figuras e é atacado pela outra.

A segunda capa (fig. 112) foi realizada por Damásio Paulo da Silva para o romance *Princesa Mangalona e seu amante Pierre*. Esse é um dos títulos que chegaram da Europa na introdução do cordel no Brasil e que passaram por releituras. A imagem apresenta um casal, cujas atitudes são de cumplicidade, demonstrando que o mesmo vive uma história de amor. É possível afirmar, ainda, que, pelos traços fisionômicos e pelo tipo de vestimenta, não se trata de pessoas do campo, e sim, da cidade.



Fig. 112_Damásio Paulo da Silva. Capa do Romance: *Princesa Mangalona e seu amante Pierre*, xilogravura, 14 x 9,4 cm.

As imagens foram trabalhadas sobre um fundo branco, com uma cercadura, em cuja parte superior, na área mais larga e preta, foi gravado o título do romance; na parte de baixo aparece o local onde deve ser fixado o preço do folheto. O fato de o título e a indicação do preço serem gravados diretamente na matriz não fica claro se foi por opção do editor ou do artista, entretanto, era uma forma de ganhar tempo na composição dos tipos e também, de certa forma, proporcionar uma economia. Não aparece nenhum outro elemento que indique qual seria o conteúdo da estória.

Tecnicamente, é um trabalho que possui um tratamento mais refinado, com a preocupação no uso de texturas sobre as roupas das duas figuras, principalmente na tentativa de obter um efeito de volumes no tecido elegante do vestido da mulher.

Na xilogravura de Walderêdo Gonçalves realizada para a capa do romance *Debate de Lampião com São Pedro* (fig. 113), de autoria de José Pacheco, a mensagem é bem clara, as figuras de Lampião e de São Pedro foram representadas com objetos que simbolizam suas atividades. No caso de Lampião, o chapéu de cangaceiro, o rifle *parabélum* e a cartucheira. No caso de São Pedro, além das vestimentas comuns aos santos, as chaves do céu.



Fig. 113_Walderêdo Gonçalves. Capa do romance: *Debate de lampião com São Pedro*, de José Pacheco, Xilogravura.

O autor trabalhou toda a área da matriz, tornando-a uma obra confusa, em que as figuras centrais se misturam ao fundo, provocando a sensação de uma densa fumaça. Percebem-se, na parte de cima da imagem, algumas linhas, a partir das quais, certamente, o artista buscou a representação de nuvens, visto que se trata do ambiente celeste; todavia, ele trabalhou o mesmo tipo de textura, tanto no céu como nas roupas de São Pedro, o que demonstrou uma falta de planos e, conseqüentemente, de qualquer ilusão de profundidade. É curiosa também a postura de Lampião nas pontas dos pés, o que dá a impressão de estar ele quase flutuando, enquanto São Pedro permanece parado. Não é possível, apenas com informações estéticas, afirmar que o efeito foi realizado de forma proposital.

Poucas são as áreas de preto, que se concentram em parte do chapéu, na camisa de Lampião, em uma das mangas da túnica de São Pedro, na base da xilogravura que serve como chão e onde aparece a assinatura do artista – recurso que utilizava na maioria de suas obras. Poucas também são as áreas de branco, que aparecem nos detalhes do chapéu, nas calças, na cartucheira, no cano do *parabelum*, nas mãos e no rosto de Lampião; em São Pedro, no cajado, nas chaves, em partes das vestimentas, no pescoço e nas mãos.

A xilogravura de João Pereira da Silva para a capa do romance *O mundo, a corrupção, o castigo do Inferno* (fig. 114), de Severino Simião, induz o observador a desenvolver uma leitura ligada à sedução ou à traição. Os elementos apresentados na ilustração, se apreciados dentro de uma abordagem simbólica, acabam remetendo a este tipo de interpretação, mesmo que possa ser considerada por alguns como uma apreciação superficial; além disso, a compreensão do observador nem sempre corresponde à verdadeira intenção do autor; mas se a análise for realizada seguindo a função que a ilustração na capa do cordel tinha na França e ainda tem no Brasil, de acordo com Chartier (1990), a de fornecer elementos para informar o conteúdo do folheto, em sua totalidade ou parcialmente, esta é uma interpretação que se torna bem viável.



Fig.114_ João Pereira da Silva. Capa do romance: *O mundo, a corrupção, o castigo do Inferno*, de Severino Simião, xilogravura.

A xilogravura foi executada com a matriz dividida ao meio no sentido horizontal, tendo toda a sua superfície trabalhada. Existe um equilíbrio entre as áreas de branco, distribuídas no sofá, nos corpos da mulher e do homem e na janela disposta à direita. No fundo, os efeitos das texturas executadas provocam uma sensação de cinza, inexistente na xilogravura. A desproporção visível entre a figura masculina e a feminina não é possível afirmar se foi proposital ou fruto de uma deficiência na forma de desenhar do artista. Porém, essa diferença causa a impressão de pouca idade na mulher.

A xilogravura de Manoel Lopes da Silva, para a capa do romance *Anédio e Lucinda* (fig. 115), sem indicação do autor, apresenta um casal bem vestido com roupas finas, bem penteados, indicando serem detentores de certos padrões sociais e econômicos. Mediante os gestos de carinho e pelo ramalhete de flores, indica se tratar de dois namorados.



Fig. 115_Manoel Lopes da Silva, para a capa do romance *Anédio e Lucinda*, sem indicação do autor, Xilogravura.

Tecnicamente, a gravura apresenta um refinamento e uma limpeza no corte, destacando-se nas linhas de contorno das figuras, nas folhas da árvore, nas flores e nos detalhes do vestido da mulher, apresentando também equilíbrio entre as áreas de branco e de preto uma acentuada luminosidade proporcionada pelo fundo branco.

Axilogravura de Stênio Diniz que ilustrou a capa do romance *O Papa do Diabo* (fig. 116), de Expedito Sebastião da Silva, não é muito fiel ao assunto ilustrado. Esta é uma característica desse artista, que foi um dos primeiros a desenvolver a xilogravura artística na região do Cariri. Em razão da falta de maiores informações, supõe-se não se tratar de um Papa da Igreja Católica, pois os poetas da região do Cariri são muito religiosos; assim sendo, o trabalho estaria em contraste com essa realidade.



Fig. 116_ Stênio Diniz. Capa do romance: *O Papa do Diabo*, de Expedito Sebastião da Silva, xilogravura.

A gravura foi realizada utilizando-se toda a área da matriz; no entanto, a maior parte de fundo do trabalho foi retirada; os elementos que restaram funcionam como uma cercadura que se apresenta de forma irregular, de um lado, com aparência de espinhos, e, de outro, apenas uma linha um pouco mais escura e espessa, quase sem nenhuma irregularidade. Na parte de baixo, aparece gravado o nome do xilógrafo e, no alto, o do autor e o título do folheto.

A figura é composta de uma dupla face, com alto teor satânico. Uma, com cabeça de bode e a outra, um homem horripilante, com dentes que se assemelham aos das ilustrações das figuras de vampiros. As expressões dos rostos são bem parecidas; pálpebras rígidas, olhos arregalados, nitidamente assustados, ambos de boca aberta, o que reforça o sentimento de amedrontados, mas também de ameaçadores. Uma obra que apresenta características do Movimento Expressionista.

A ilusão dos efeitos cinza se sobressai por toda gravura, pois todas as áreas foram trabalhadas com finas texturas, característica predominante na produção de Stênio Diniz. Um elemento que não é possível precisar sai do rosto e projeta-se para a esquerda, criando uma ilusão de perspectiva. A composição pode ter sido concebida a partir de um sonho ou de um pesadelo, com elementos reais; mas o resultado final, indescritível literalmente, contribuindo para que a obra possa ser analisada, também, dentro de um ponto de vista surrealista.

Apesar de o cordel não ter demanda igual à que obteve no seu auge, entre as décadas de 1940 e 1960, por várias razões, algumas delas já citadas neste estudo, surge uma nova geração de artistas na região do Cariri, que continua realizando capas para os folhetos de cordel. Observa-se na ilustração do artista Carlos Henrique (fig. 118), do Crato, que esta atividade ainda continua sendo praticada com muito vigor.

Vale ressaltar que o folheto apresenta uma novidade ao mundo do cordel; uma autora feminina; na região do Cariri, há também cordelistas, mas um espaço conquistado pelas mulheres, pois até pouco tempo este era um território de exclusiva atuação masculina. Além disso, a poetisa Josenir Lacerda, autora do folheto, é membro da Academia de Cordel do Crato⁷⁰ e da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, ocupando a cadeira de nº 37.

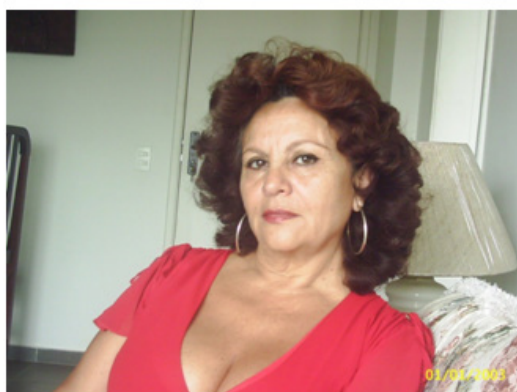


Fig.117_Poetisa Dalinha Catunda, foto. color.



Fig. 118_Carlos Henrique. Capa do cordel: *Dalinha Catunda a abelha do sertão*, de autoria de Josenir Lacerda do Crato no Ceará, xilogravura

⁷⁰ Fundada no ano de 1991, pelo radialista Eloi Tel de Moraes, a Academia dos Cordelistas do Crato já publicou mais de 500 títulos e mais de um milhão de folhetos que estão espalhados em todo o Brasil e na Europa. Cada um dos 20 sócios tem obrigação de publicar, pelo menos, um cordel por mês. Hoje, a Academia é uma espécie de “santuário” dos poetas do Cariri, principalmente do Crato.

Uma xilogravura concebida a partir da fotografia da homenageada (fig. 117), em que o artista preferiu dar ênfase à personagem retratada, eliminando os elementos que compunham o ambiente. Há um acentuado refinamento técnico, no que se refere à forma do desenho e no processo de gravação. As texturas da parte de fundo, em linhas paralelas, nos remetem aos efeitos que eram costumeiramente usados pelos gravadores de topo. No restante da imagem, linhas suaves, trabalhadas de forma que sugerem a noção de volume. Há predomínio da ilusão de tons cinza e das áreas brancas. As massas pretas somente foram utilizadas na parte de baixo da gravura, funcionando como sombras, efeitos que lembram os tratamentos dados ao desenho em quadrinhos.

A xilogravura que aparece em seguida é de Maércio Lopes (fig. 119), jovem gravador e cordelista que pertence à Academia de Cordel do Crato. O folheto também é de sua autoria, baseado na famosa estória do *Pavão misterioso* outra versão da capa do tão reeditado folheto.



Fig.119_Maércio Lopes. Capa do romance *Auriflora e o novo pavão misterioso*, xilogravura.

Na xilogravura desta capa, existe alguma similaridade com as ilustrações anteriores apenas no formato do pássaro; entretanto, apresenta significativas diferenças no cenário, com as pequenas construções, nas pessoas e na aparência do herói, do príncipe encantado, que parece que veio do futuro, do mundo tecnológico. A conclusão

se baseia na forma em que ele se veste, pois suas roupas são idênticas às que usa um homem contemporâneo, e em nada se parecem com uma armadura. Também o formato do seu capacete sugere que ele possa ser usado por qualquer motoqueiro ou piloto de fórmula 1; além disso, o pavão é mecânico, possui rodas, engrenagens.

Usou toda a extensão da matriz na composição da imagem. A cena se passa à noite, e o artista explorou variados tipos de texturas, de pontilhados no chão em branco, em preto nas paredes e linhas paralelas, na calçada da pequena capela, onde se encontra um grupo de pessoas curiosas observando o estranho pavão.

Outra diferença a ser destacada das capas mais antigas, em geral em preto e branco, está no colorido em amarelo, no homem e no seu transporte; provavelmente, além de se destacar dos demais elementos que compõem a cena, é uma forma simbólica de mostrar que pertencem a outro mundo. As áreas coloridas ainda contemplaram o campo onde está localizado o título do folheto e uma área de promoção do mesmo. Em razão do aparecimento deste último elemento, pelos efeitos da sobreposição, provoca a sensação de que o colorido na imagem foi realizado em programas de computador.

O fundo negro do céu com estrelas foi amenizado com a indicação de apenas algumas linhas brancas, valorizando o contraste do amarelo e provocando a sensação de que as áreas em branco pareçam ser iluminadas por uma luz muito fraca, bem compatível com tipo de iluminação da época medieval.

O cordel tem inquestionável importância para o desenvolvimento cultural da região do Cariri. Inicialmente, foi o melhor meio de divulgação da xilogravura, embora nos seus primórdios aparecesse apenas para ilustrar a capa e não detivesse maior importância artística. Hoje, a realidade parece invertida, principalmente em algumas regiões como Juazeiro do Norte e Crato, onde mudanças significativas ocorreram a partir do desenvolvimento da xilogravura de arte, com o surgimento de novos artistas.

2.4 A xilogravura de arte e os novos artistas na região do Cariri

Axilogravura de arte, na região do Cariri, inicia-se com a produção dos álbuns e das vias-sacras. Embora ainda frutos de encomendas, o tipo de cliente era outro, a forma de valorização das xilogravuras eram outras, tanto pelo contratante como pelo

público em geral, o que, certamente, influenciava no resultado final da obra. É notória a diferença na valorização dos artistas e da xilogravura a partir do desenvolvimento dos álbuns, iniciados com Mestre Noza, na década de 1960, e desenvolvidos pela maioria até atualidade; convém ressaltar que essa forma de produção não se iniciou na região do Cariri, e sim, em Pernambuco:

Segundo o pesquisador Abelardo Rodrigues, a xilogravura só veio ser considerada independente quando José Césio da Costa, à frente do Departamento de Documentação e Cultura, publicou um álbum com a colaboração do artista Aloísio Magalhães, em 1953, e um colecionador pernambucano mandou trabalhos à Suíça para figurar numa exposição que se realizou em 1955, no Museu de Etnografia de *Neuchtel* (FRANKLIN, 2007, p. 23).

Embora a produção de álbuns tenha se iniciado em Pernambuco, foi na região do Cariri que alcançou maior repercussão. Além disso, surgiu um novo segmento com a encomenda da via-sacra de Mestre Noza, e a partir dessa produção, houve significativas transformações na produção da xilogravura e na valorização dos artistas na região do Cariri, entre elas, a identificação da autoria das xilogravuras, com assinaturas nas obras, atitude até então inexistente. Outro aspecto foi a inclusão dos artesãos na categoria de artista, pois até aquele momento não havia essa percepção, nem pela maioria da população, nem por parte dos gravadores, porque consideravam a realização das xilogravuras apenas como um ofício.

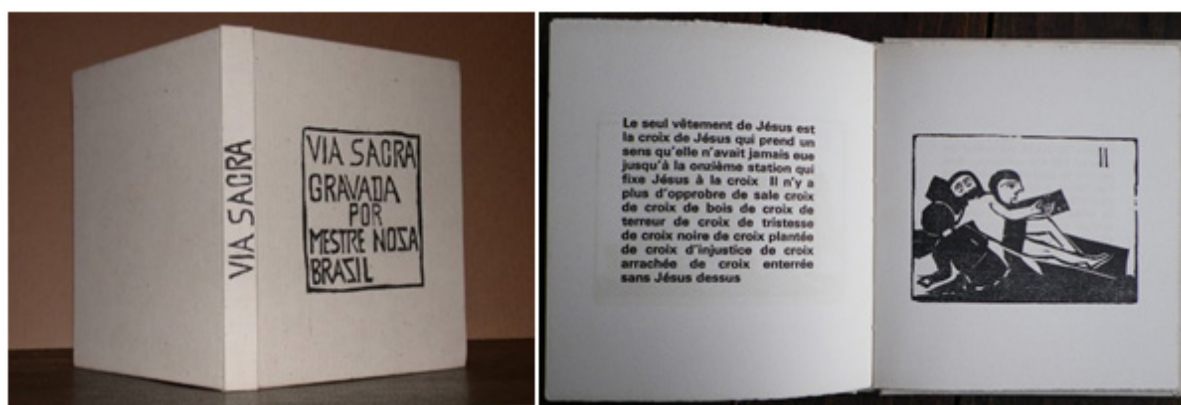


Fig. 120 e 121_ *Via Sacra* de Mestre Noza publicada por Robert Morel na França, 1965.

Mediante o grande sucesso da *via-sacra* de Noza, exposta e publicada na Europa (figs. 120 e 121), outras encomendas foram realizadas ao artista, como o álbum sobre a vida de Lampião e sobre a vida dos apóstolos que correspondem as 12 imagens apresentadas abaixo (fig. 122).





Fig. 122_Mestre Noza. Imagens que compõem o álbum:
A vida dos apóstolos, 1962, xilogravura. (Acervo do MAUC).

Com o sucesso da produção de Mestre Noza, reconhecido e valorizado como artista, uma novidade surge na região do Cariri; outros gravadores passaram a produzir vias-sacras e álbuns sobre a vida de pessoas influentes como Padre Cícero, de autoria de Lino, composta de nove imagens (fig. 123).



Fig. 123_Lino. Imagens que compõem o álbum *A vida do Padre Cícero*, 1962, xilogravura. (Acervo do MAUC).

A mais curiosa produção de álbuns na região do Cariri é o trabalho de José Caboclo da Silva, denominado *As Aventuras de Gira Mundo* (fig. 124). A forma de concepção estética das xilogravuras lembra muito o universo dos quadrinhos, sem contar que é nítida a aparência da figura principal com alguns heróis de revistas do gênero. São desconhecidas até o presente momento as fontes que inspiraram a criação dessas obras. Em qualquer das hipóteses que venham a ser aventadas, alguns aspectos devem ser considerados, porque provavelmente não deveriam existir muitas publicações deste gênero na região do Cariri na década de 1960; como também a presença da televisão, recém-chegada ao Brasil na década de 1950, e, em Juazeiro do Norte, a primeira recepção do sinal em 1965, de acordo com Renato Casimiro (2011), tornando-se bem difícil a possibilidade de que o artista pudesse ter assistido a alguns filmes de animação já em 1962, época da publicação do álbum. Entretanto, outro meio de veiculação de imagens não deve ser esquecido, o cinema, que chegou em 1918 ao Cariri cearense com o nome de Cine Teatro Ideal.

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





Fig. 124_José Caboclo da Silva. Imagens que compõem o álbum: *As aventuras de viramundo*, 1962, xilogravura. (Acervo do MAUC).

Outra produção de extrema significação é o álbum realizado por Walderêdo Gonçalves sobre o Apocalipse (fig. 125). Além da qualidade das obras, um aspecto que deve ser destacado é o fato de esse álbum não ter sido fruto de encomenda, e sim, apenas uma sugestão do tema, e de acordo com o depoimento do próprio autor, em entrevista concedida a Carvalho (2010, p. 20), “o Apocalipse foi uma sugestão dada pelo Sérvulo Esmeraldo. Não sei por que ele mandou ler o Apocalipse. Não sei se foi com intenção de eu vir passar a acreditar em alguma coisa daquilo [...]”. Essa afirmação de Walderêdo foi confirmada por Sérvulo Esmeraldo em entrevista

concedida a Sebastião de Paula em 2011: “O que eu pedi era a via-sacra. O Apocalipse ele fez depois, muitos anos depois. Quer dizer, uns dois anos no mínimo [...]”





Fig. 125_Walderêdo Gonçalves. Imagens que compõem o álbum: *O Apocalipse*, 1970. Xilogravura. (Acervo do MAUC).

Os artistas mais jovens também se influenciaram pela produção de álbuns que não se referiam a temas e figuras religiosas. Neste segmento, o exemplo abaixo é da produção do gravador Francorli, sobre a vida e morte de Luís Gonzaga, o Rei do Baião (fig. 126). As imagens que compõem esse trabalho perfazem um total de 14, o mesmo número de representação da via-sacra.



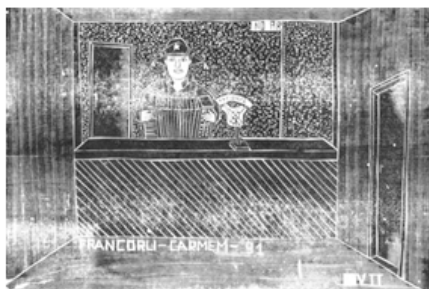


Fig.126_Francorli. Imagens que compõem o álbum *Vida e morte de Luiz Gonzaga*, 1991, xilogravura.(Acervo do MAUC).

No que se refere às vias-sacras, segmento da xilogravura que alcançou imensa notoriedade, após a execução da primeira por Mestre Noza, a maioria dos gravadores da região do Cariri, desde os mais antigos aos mais jovens, já realizaram pelo menos uma. A que aparece abaixo é da autoria de Abrão Batista (fig. 127). Normalmente, são apresentadas quatorze estações da *via-crúcis* de Jesus Cristo, porém o artista acrescentou mais uma, perfazendo o total de 15 imagens.





Fig. 127_ Abraão Batista. Imagens que compõem a *via-sacra*, 1979, xilogravura. (Acervo do MAUC).

A produção de álbuns e *vias-sacras* deu uma nova conotação à produção de xilogravuras na região do Cariri, influenciando a produção de imagens individuais, que já era comum em outras regiões, como Fortaleza. A partir desse momento, surge a xilogravura de arte, independentemente da ilustração e da encomenda.

O pioneiro neste segmento, na região do Cariri, foi o artista Stênio Diniz, que não via a xilogravura somente como uma forma de Ilustração, fruto das encomendas. Passou a desenvolver gravuras a partir das suas concepções (fig. 128), utilizando, às vezes, temáticas com referências às culturas bem distante do seu contexto, como da

obra etrusca de Arezzo, *Quimera do artista*, uma escultura realizada em bronze (fig. 129). A inserção de outros temas no seu universo criativo influenciou diretamente na sua produção, diminuindo sensivelmente as obras voltadas para as ilustrações nas capas dos cordéis e anúncios comerciais.



Fig. 128_Stênio Diniz, xilogravura.⁷¹



Fig. 129_Arezzo. *Quimera do artista*, escultura etrusca em bronze.

A partir da produção de Stênio Diniz, outros gravadores da região do Cariri, entre eles Abraão Batista (fig. 130), passaram a desenvolver xilogravuras com temáticas diversas e tamanhos maiores que os das capas de cordéis, independentemente das encomendas que tinham. Há uma peculiaridade com relação a este artista, provavelmente porque seja o único com formação superior entre os que trabalham com xilogravura em Juazeiro do Norte. Graduado em Bioquímica e professor na Universidade Regional do Crato, cordelista, autor de vários folhetos, com acentuada conotação política, a partir da década de 1970 passou a ilustrar com gravura em madeira as capas de seus folhetos e também a realizar trabalhos por encomenda de rótulos e pequenos anúncios comerciais.

⁷¹ Xilogravura de Stênio Diniz, provavelmente, baseada na escultura de bronze etrusca denominada de Quimera do artista de Arezzo, que pertence ao Museu Arqueológico de Florença, reproduzida da Enciclopédia italiana vol. III.



Fig.130_Abraão Batista. Xilogravura.

Outro artista que tem desenvolvido xilogravuras desvinculadas de encomendas é José Lourenço. Sua principal produção se mantém ligada às temáticas tradicionais da região do Cariri, empregando temas religiosos em geral, a vida de Padre Cícero e seus milagres e cangaceiros. Sua produção também se apresenta em consonância com o mercado, como pode ser observado em seu depoimento, em entrevista concedida a Sebastião de Paula, em 2011, quando ele procura justificar a manutenção da estética da xilogravura na região do Cariri, em que parte dela ainda está vinculada ao cordel: “é porque até o público, por exemplo, as pessoas que vêm de fora, quando veem uma xilogravura dizem: – isso é negócio de cordel. – ele já agrega uma referência sem nem a gente perceber”.

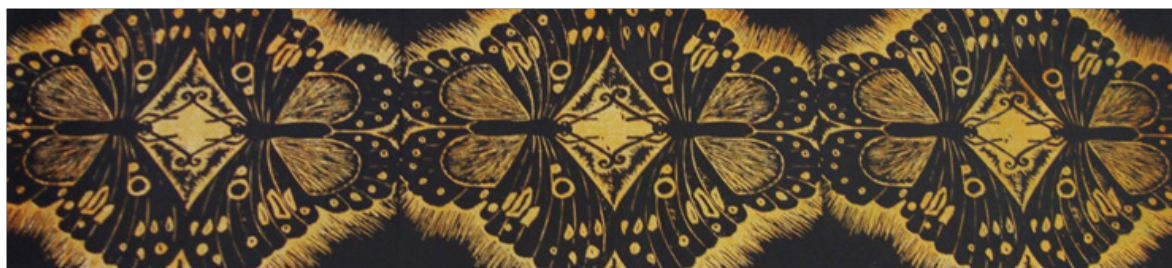


Fig.131_José Lourenço. Xilogravura.

Fora deste segmento de temáticas ligadas ao cordel, consagrado por várias gerações em todo o Nordeste brasileiro, José Lourenço tem desenvolvido algumas experiências com outros temas, fazendo uso da cor (figs. 131 e 132), algo pouco utilizado pelos artistas da região do Cariri. Para justificar a ausência do colorido em suas obras, argumenta que, pelas características das xilogravuras dos artistas em Juazeiro do Norte, que usam muitos elementos na composição de seus trabalhos, a cor não se encaixa com a devida qualidade.



Fig. 132_José Lourenço. Xilogravura.

Houve a tentativa de um curso para se desenvolver o processo do uso da cor em Juazeiro do Norte, e para ministrar as aulas, contrataram o gravador pernambucano J. Borges. Apesar de larga experiência do artista, no campo da xilogravura, os resultados não foram os esperados, fato comprovado neste seu depoimento em Franklin (2007, p. 29): “a maior dificuldade para a Escola de Juazeiro é o isolamento da figura com o fundo. Não se consegue destacar a figura para a impressão de cores.”

Os obstáculos na aplicação de cor na xilogravura pelos gravadores na região do Cariri foram confirmados por José Lourenço:

Muito difícil, quase impossível, distribuir com precisão tons pelas figuras cercadas de detalhes secundários. Nós, como os pernambucanos, não usamos figuras chapadas. Fiz várias impressões numa mesma estampa, distribuindo tons e semitons por áreas geométricas de impressão (FRANKLIN, 2007, p. 30).

O problema do uso da cor na xilogravura, na região do Cariri, não se refere apenas à forma como a imagem é trabalhada. Consiste, também, na falta de experiência ou no desconhecimento dos tipos de registros que possibilitam maior precisão para o encaixe das cores, como o modelo de acetato ou plástico transparente (figs. 133 e 134), por exemplo, que permite a aplicação de cor em qualquer detalhe, principalmente em matrizes recortadas.



Fig. 133 e 134_ Transferência da imagem da matriz para o acetato, que será utilizada como registro na impressão de cores na xilogravura, 2010, foto. col., 10 cm x 15 cm., Ironete Paula.

Novos gravadores na região do Cariri têm desenvolvido gravuras fora dos temas tradicionais. Ainda em Juazeiro do Norte, Cícero Lourenço (irmão de José Lourenço) vem trabalhando com temas diversos: animais, flores e um tipo mais curioso, o erótico (fig. 135); abordagem demasiadamente ousada para quem vive em uma cidade que respira religiosidade. Indagado por Sebastião de Paula, em 2011, sobre a receptividade da sua obra em Juazeiro do Norte, respondeu: “até o presente

momento, não havia enfrentado problemas, pelo contrário, a sua obra vem tendo muito boa aceitação.”



Fig.135_Cícero Lourenço. Série erótica, xilogravura.

Um aspecto que deve ser observado nas obras de Cícero Lourenço é a diversidade. A diferença é tão acentuada que, sem o auxílio da assinatura, fica difícil saber se as duas xilogravuras aqui apresentadas foram realizadas pelo mesmo artista. Os dois trabalhos, além de diferirem na temática, são também muito distintos na estética. No primeiro (fig. 135) predominam características da ilustração do cordel, de modo que a mensagem é mais importante do que os aspectos técnicos com poucos detalhes, com poucas texturas. Predomina a massa preta, em alto contraste com os corpos do casal em branco.

No segundo (fig. 136), extremamente detalhado, há um refinamento nas texturas trabalhadas na terra, na água, nas montanhas e nos animais, provocando a ilusão de tons cinza.



Fig. 136_Cícero Lourenço. série com tema de animais pré-históricos, xilogravura (detalhe).

O surgimento de novos artistas na região do Cariri não se limita a Juazeiro do Norte. Na cidade do Crato, a xilogravura vem se destacando na forma tradicional e também na gravura, atuando em um campo ampliado por meio das intervenções urbanas com o estêncil e o grafite.

As Artes Visuais vêm ganhando uma nova roupagem na região do Cariri por intermédio de jovens gravadores, como Carlos Henrique, natural da cidade do Crato, xilógrafo e membro da Academia de Cordelistas. Seus trabalhos já ilustraram capas de diversos cordéis. Exerce atividades de professor, ministrando oficinas de xilogravura em escolas e projetos em parceria com a Universidade Regional do Cariri (URCA).



Fig.137_Carlos Henrique. *Patativa do Assaré*, 2009, xilogravura.

Além das ilustrações voltadas para as tradicionais capas dos cordéis, Carlos Henrique realiza retratos em xilogravura, destacando-se os de figuras famosas como Luiz Gonzaga e Patativa do Assaré (fig. 137). Na figura de Patativa, acima, o domínio técnico do gravador alcança um nível de requinte apurado, explorando os brancos contrastantes, texturas, por meio de arabescos com motivos florais; as áreas de preto atuam como massa que determinam o chapéu e, ainda, como sombras na blusa. O preto, no fundo do trabalho, funciona como ilusão de profundidade, sugerindo um clima noturno, já que o branco aparece como uma iluminação direcionada de palco.

Maércio Lopes nasceu em Santana do Cariri, em 1977, no Ceará, mas mora na cidade do Crato desde 1983. No que se refere à formação escolar, é mais uma exceção no meio artístico, na região do Cariri; graduado em Letras em 2001, atualmente cursa Mestrado em Filosofia em João Pessoa. Iniciou os trabalhos em xilogravura em 1999, porém afastou-se por algum tempo das atividades de gravador, retornando em 2006, estudando sob a orientação de Carlos Henrique. Além das atividades na área das Artes Visuais, é também poeta, pertencendo à Academia dos Cordelistas do Crato, da qual foi presidente em 2009. Entre os títulos publicados de sua autoria em cordel, alguns

trechos deste que trata da importância do trabalho artístico na vida do homem.

Na arte do cordelismo,
Faço agora um estandarte,
Falando com otimismo
Sobre a importância da Arte,
Trazendo à tona argumentos,
Que mostram os fundamentos
Que o trabalho artístico tem
Pois liberta e humaniza,
O homem dela precisa
E deve lhe querer bem [...]

A Arte não é brinquedo,
Nem diversão, nem um dom,
Ela traz em seu enredo,
Da história o fino tom.
Quem à arte se dedica,
A um trabalho se aplica
Fazer arte é trabalhar,
Mas com plena liberdade,
Pois a criatividade
Tem aí o seu lugar [...]

Toda a história está presente
Na obra de arte sim.
Mesmo o artista inconsciente,
Não perceba ser assim,
Toda obra é partidária,
E por isso libertária,
Pois mostra um ponto de vista.
Um gesto individual,
Mediante o social,
Eis o poder do artista [...]

Sem ser sensível ninguém,
Pode ser de fato humano,
Por isso que a arte tem
Importância nesse plano.
Sua livre produção
Envolve a percepção,
Conhecimento e memória

Com arte o homem é capaz
De agir de modo eficaz,
Interferindo na História [...]

Nas Artes Visuais, os temas dos trabalhos de Maércio Lopes são bem distintos dos tradicionais praticados pela maioria dos artistas na região do Cariri, tratando de assuntos mais globalizados. Na gravura abaixo, *O senhor das nações* (fig. 138), há um acentuado teor crítico das relações sociais das nações poderosas contra as mais pobres. Observam-se diferentes povos em estado de submissão aos Estados Unidos; identificação ressaltada pela sigla estampada no cesto. Corpos caídos, caveiras, mostrando um cenário de desolação e guerra.

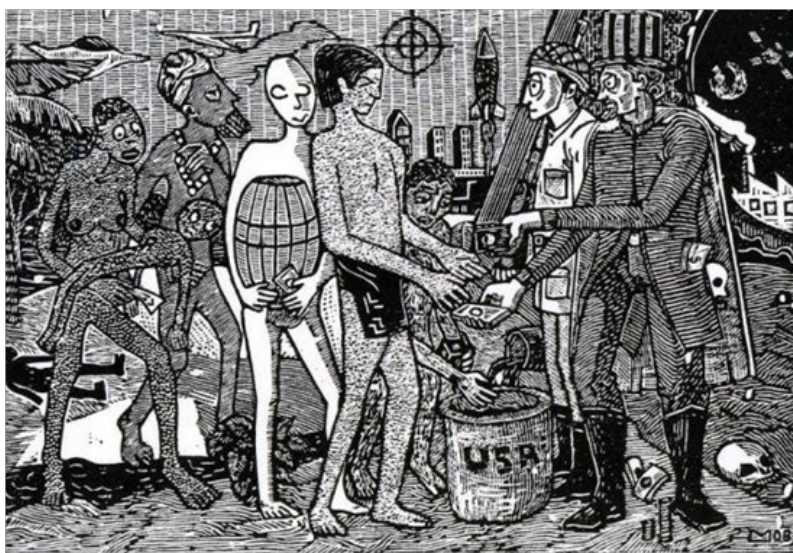


Fig. 138_ Maércio Lopes. *O senhor das nações*, xilogravura.

Predominam os tons cinza, com poucas áreas de preto. Entretanto, percebe-se que há um refinamento no corte e nas texturas, como também um domínio do gravador, de aspectos técnicos do desenho, como proporções, formas, volumes, luz e sombra, os quais ele aplica em determinadas áreas da gravura e, em outras, trabalha mais livremente.

É visível também a existência de diferenças entre a xilogravura desenvolvida no Crato com relação à de Juazeiro do Norte. São aspectos que diferem desde os temas, os quais não se limitam a trabalhar apenas com as temáticas religiosas, os motivos rurais e a vida dos cangaceiros; na forma de concepção estética, quando

buscam uma aproximação com os padrões acadêmicos, resultados que se aproximam muito mais da produção de Fortaleza. Independentemente das diferenças ou das similaridades, o mais importante é que a xilogravura se mantém atuante e também vem se renovando na região do Cariri. A cada dia, surgem novos artistas que continuam praticando a forma tradicional, mas também promovem renovações, utilizando-se das novas tecnologias e das novas manifestações da arte contemporânea, atuando em um campo ampliado.

2.5 A gravura atuando em um campo ampliado na região do Cariri

Nos seus estudos sobre a ampliação do campo da gravura, Veneroso (2012, p. 1) afirma que

a mudança no estatuto da gravura, processada ao longo do século XX, e que tem tido continuidade no século XXI, tem possibilitado a abordagem das práticas de impressão a partir da perspectiva de um campo ampliado, no qual a gravura dialoga com outras linguagens.

Trazendo para essa discussão o conceito da escultura no campo ampliado de Rosalind Krauss, Veneroso (2012, p. 2) pontua que:

[...] pode-se traçar um paralelo entre aquilo que correu com a escultura em função das mudanças trazidas com o minimalismo, levando à ampliação do seu campo, e o que ocorreu com a gravura, considerando tanto o impacto da *pop art* sobre a produção dos gravadores, quanto aquele trazido com arte conceitual [...] Tudo isto possibilitaria uma utilização mais libertária dos meios gráficos pelos artistas”, levando a gravura em direção também aos muros e à tela do computador.

Na atualidade, os meios de comunicação, aliados às novas tecnologias, contribuem para que as informações cheguem rapidamente, quase em tempo real, à quase todas as regiões do planeta, daí se falar em “globalização”. Os novos conceitos

de arte chegam à região do Cariri, desenvolvem-se em consonância com o que ocorre em outras regiões, os jovens artistas se reúnem em grupos e trabalham em intervenções urbanas usando o grafite, o estêncil e os lambe-lambes. O maior índice de manifestações na gravura, atuando em um campo ampliado, ocorre na cidade do Crato, inversamente à produção da xilogravura tradicional, cujo maior reduto é Juazeiro do Norte.



Fig.139 e 140_Intervenções urbanas na cidade do Crato, localizada na região do Cariri cearense, estêncil e grafite.

Parte dessas ações de intervenção urbana, na cidade do Crato, é realizada pelo grupo XICRA “Xilógrafos do Crato”, como se vê nas figuras 139 e 140. De acordo com o perfil apresentado no site do grupo,⁷² a proposta é mostrar que a gravura pode se renovar em qualquer lugar, em qualquer momento; e também trabalhar a gravura a partir das referências locais, do cotidiano, dos símbolos, do espaço urbano que é utilizado como cenário e todo o conjunto de ações que faz estimular uma busca frenética pela felicidade. Todavia, as propostas pretendem ir além dos limites da tradição, trabalhando a arte como manifestação universal, que extrapola as fronteiras regionais, não por considerar que a produção que utiliza somente uma linguagem fundamentada na simbologia da região do Cariri seja menos importante, mas por entender que os intercâmbios com outras culturas proporcionam o crescimento de ambas.

72 Site do grupo XICRA: <<http://xicra.wordpress.com>>.



Fig.141_Carlos Henrique e Maércio Lopes.
Logomarca do grupo XICRA, xilogravura.

O grupo XICRA, cuja logomarca foi criada em xilogravura (fig. 141), é composto por quatro integrantes, Adriano Brito, Carlos Henrique, Franklin Lacerda e Maércio Lopes. Entre as suas principais atividades, está a promoção de intercâmbios com artistas de várias regiões do Brasil e do exterior. Existe uma parceria recorrente entre artistas da cidade do Crato com alguns de Fortaleza, principalmente com os componentes do grupo ACIDUM, realizando diversas intervenções urbanas, prática quase inexistente entre artistas de Juazeiro com os da capital cearense, em se tratando de trabalharem ou exporem juntos. Surge uma indagação: os artistas que trabalham com manifestações que extrapolam os limites das Artes Visuais, tradicionais, como as intervenções urbanas, por exemplo, são menos individualistas que os demais?



Fig. 142_Carlos Henrique e Adriano Brito, integrantes do grupo XICRA ministram uma oficina de xilogravura para lambe-lambe na EEFM Padre Luís Filgueiras, no Crato, foto. color.

O grupo XICRA também atua em projetos sociais, compartilhando seus conhecimentos sobre a tradição do cordel, que se vincula a uma prática de trabalho coletivo e de intervenção urbana em xilogravura, para jovens, preferencialmente entre 16 e 25 anos. As ações se dão por meio de oficinas, propondo experimentações a partir da vivência de uma produção coletiva, com *workshops* e intervenções urbanas, unindo as práticas da tradicional xilogravura com as chamadas práticas contemporâneas de lambe-lambe, realizadas na Escola de Ensino Fundamental e Médio Padre Luís Filgueiras, no Crato (fig. 142).

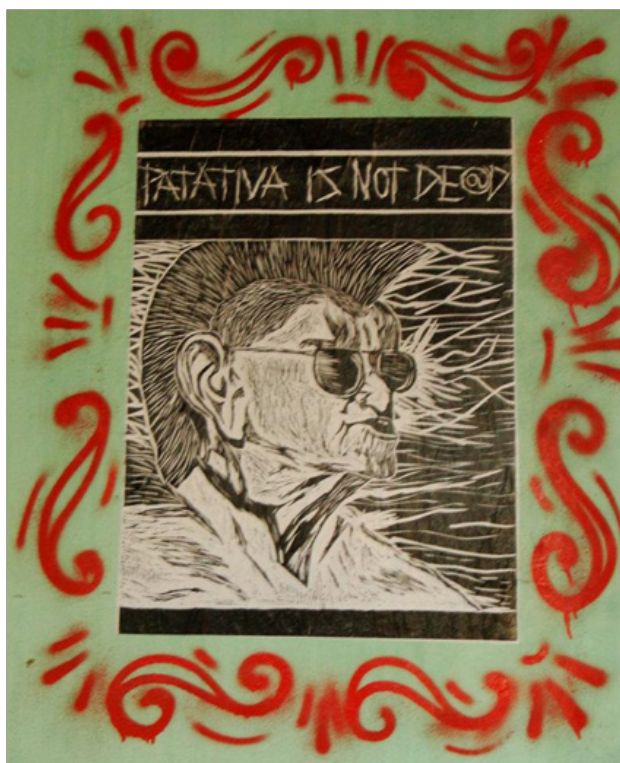


Fig.143_ Intervenção urbana do grupo XICRA em parceria com o grupo ACIDUM na cidade do Crato, 2012, xilogravura, lambe-lambe e estêncil.

O lambe-lambe com xilogravura é uma linguagem muito utilizada pelos artistas do Crato, que unem tanto as manifestações contemporâneas à tradição da xilogravura. Estas ações que levam a gravura a atuar em um campo ampliado podem ser observadas na obra acima do grupo XICRA (fig. 143), que faz uma alusão ao poeta Patativa do Assaré.

O trabalho mais recente do grupo XICRA é o mural (figs. 144 e 145), realizado na cidade de Potengi, município situado na região do Cariri cearense. A intervenção está situada na fachada do Museu Inventor do Sertão,⁷³ em homenagem ao mestre Françulí.⁷⁴

⁷³ Museu Inventor do Sertão - localizado na região do Cariri cearense é composto de pequenas miniaturas de vários modelos de aviões fabricadas em zinco, homenageando ao desejo alado do mais famoso artesão de Potengi, seu Françuli.

⁷⁴ O mestre Françulí é um agricultor que fabrica baldes, funis, candeeiros, tubos para guardar cereais, além de consertar máquinas e motores. Desde criança, tinha o *sonho de voar*, desejo responsável por incentivar a ideia de fabricar pequenas miniaturas de vários tipos e modelos de aviões, posto em prática a partir do ano de 1998.



Fig. 144 e 145_Grupo XICRA. *Fachada feita*, 2012, estêncil.
Intervenção urbana no Museu de Flandres, em Potengi.

Ao final deste capítulo, alguns fatores podem ser apontados como responsáveis por explicar o fenômeno da preferência pela xilogravura como um meio de ilustração na região do Cariri. O primeiro é que, no campo da ilustração, ela cumpriu a função desenvolvida em outras regiões brasileiras pela litografia. O segundo, o fator econômico, para baratear o custo das impressões. O terceiro é o fato de todos os artistas da região do Cariri, desde os mais renomados, até os principiantes, por isso menos conhecidos, produziram ou produzem ilustrações para cordel. O quarto é a existência da dedicação exclusiva, diferindo dos artistas de Fortaleza. O quinto, as intervenções realizadas por pesquisadores, artistas, intelectuais e instituições. Entre todos os fatores apontados, considera-se o último, como o mais significativo, por ter proporcionado a valorização da ilustração em xilogravura nas capas dos cordéis e dos gravadores. Ações que proporcionaram diferentes benefícios, estimulando o retorno às atividades dos antigos gravadores que, por falta de clientela, haviam abandonado a profissão. Houve também o surgimento de uma nova geração de artistas, contribuindo para a valorização da xilogravura, como obra de arte, independentemente da ilustração na região do Cariri.

O conteúdo deste capítulo sobre a xilogravura na região do Cariri é finalizado com um folheto da autoria de Expedito Sebastião da Silva, publicado pela Lira Nordestina, na década de 1990, constituindo-se uma síntese da trajetória da xilogravura e dos artistas da região do Cariri.

A XILOGRAVURA E SEUS ARTISTAS

Autoria: Expedito Sebastião da Silva

O Juazeiro do Norte
Nesta região nortista
No artesanato mostra
Que é o primeiro da lista
Devido a capacidade
Que se vê em cada artista

Dessa arte Pe. Cícero
Fora o incentivador
Desse povo que até hoje
Vem mostrando o seu valor
Tanto dento do Brasil
Como no exterior

Porque diversas famílias
Que de suas terras vinham
Ficando no Juazeiro
Emprego não obtinham
Só a lavoura e o comércio
Era o arrimo que tinham

Muitos foram na lavoura
O pão diário ganhar
Outros em diversas coisas
Seguiram a negociar
Os poetas foi o ramo
Poesia popular

Alguns poetas da época
Pra chamar atenção
Pras capas dos seus cordéis
Faziam sem instrução
Uma xilo de acordo
Com a sua imaginação

As xilos eram cortadas
Em pedaços desiguais
Porem depois alguns foram

Se aperfeiçoando mais
Cortando em madeira as xilos
Igualmente as atuais

Naquele tempo o poeta
João Mendes de Oliveira
Pras capas de seus cordéis
Terem visão verdadeira
Mandava por quem sabia
Fazer xilos de madeira

Assim diversos poetas
Que aqui também viviam
Agiam como João Mendes
Quando os seus cordéis faziam
Mandavam imprimir no Crato
Gráficas aqui não haviam

Nesse tempo Zé Bernardo
Em Juazeiro chegou
Trazendo sua família
Aqui morando ficou
No ramo da poesia
No comércio se instalou

E quando José Bernardo
Algum folheto fazia
Do mesmo jeito dos outros
Lá no Crato ele imprimia
Porque inda em Juazeiro
Não tinha tipografia

Através de sacrifícios
José Bernardo comprou
Uma máquina impressora
Em casa própria montou
Foi imprimir seus cordéis
E de quem lhe procuro

Nesse tempo João Pereira
Em Juazeiro vivia
Um dos melhores xilógrafos
Que naquele tempo havia
Para capas de cordéis

Os que quisessem fazia

Nessa época mestre Noza
Também em xilo era craque
De suas xilos jamais
Ninguém sofreu um ataque
Também como imaginário
Gozou de grande destaque

Para o senhor Zé Bernardo
Fez xilos constantemente
Foi quando Damásio Paulo
Um senhor inteligente
Veio trabalhar com ele
Na gráfica como gerente

Desde aí Damásio Paulo
Pra nossa literatura
Escreveu vários cordéis
Bons na popular cultura
E tornou-se um grande membro
Da nossa xilogravura

E assim Damásio Paulo
Naquela tipografia
Todas xilos dos cordéis
Era ele que fazia
Como poeta e xilógrafo
Outro não existia

Além de Damásio Paulo
Tinha outra criatura
Residente lá no Crato
Uma notável figura
É chamado Valderêdo
Grande na xilogravura

Valderêdo inda existe
Na zona do Cariri
La no Crato onde mora
É bem conhecido ali
É bastante comentado
Pelos xilógrafos daqui

Pra gráfica de Zé Bernardo
Aqui volto na rotina
Qu'era antiga São Francisco
Mas a vontade divina
Consentiu mudar-lhe o nome
Para Lira Nordestina

Portanto, aqueles artistas
Vendo a necessidade
De rótulos para cigarros
Fabricados na cidade
Fizeram xilogravura
Pra rótulos em quantidade

E varias xilogravuras
Foram feitas por aí
Para embalagens de fogos
Que fabricam por aqui
E outros para cachaça
De engenhos do Cariri

Assim as xilogravuras
Feitas com habilidade
Pelos artistas xilógrafos
Atendem a necessidade
De rótulos para artigos
Fabricados na cidade

Com xilogravura temos
Rótulos com toda franqueza
Pra lojas do Cariri
E produtos de limpeza
Atendendo em todo assunto
A todos da redondeza

Portanto, as xilogravuras
Que são feitas por aqui
Por nossos hábeis xilógrafos
Os quais se encontram aí
Levando muito distante
O nome do Cariri

Diversos desses xilógrafos
Que vivem aqui hoje em dia

Aprendiam a cortar xilos
Com toda diplomacia
Com Zé Bernardo ajudando
Em sua tipografia

Muitos deles se esforçaram
Naquele tempo precário
Pra como artista vencer
Dum modo extraordinário
Tal como Manoel Lopes
E José Imaginário

Em nossa xilogravura
Temos Antônio Batista
Hoje é relojoeiro
Mas nesse ponto de vista
Com toda admiração
Na xilo é um bom artista

Também em xilogravura
Levado pelo destino
Um filho de Zé Bernardo
Que aí existe, o Lino
Se tornou um grande artista
Daquele ofício tão fino

Um neto de Zé Bernardo
O qual é chamado Stênio
Pra fazer xilogravura
Hoje é tido como um gênio
Ele nessa mesma arte
Foi professor de Zênio

Temos também Francorli
Nessa mesma profissão
Também com grande destaque
O professor Abraão
O qual em xilogravura
É de consideração

Quando “seu” Manoel Caboclo
Tinha anteriormente
Uma gráfica onde imprimia
Folhetos constantemente

Dos tais eram feitos as xilos
Por Arlindo seu parente

E em Manoel Caboclo
Quando Arlindo não podia
Cortar com pressa uma xilo
Pra um freguês que queria
Dele o filho Zé Caboclo
Com toda arte atendia

Devido a xilogravura
Ter grande repercussão
Muitos buscam aprender
Com esforço a profissão
Como bem Alan Kardec
Dessa nova geração

Como um artista de classe
Temos o José Lourenço
As suas xilogravuras
Quem as ver fica suspenso
Pela grande habilidade
Que há nesse artista imenso

Além de ser Zé Lourenço
Um xilógrafo de valor
É da Lira Nordestina
Um excelente impressor
Já tem em xilogravura
Seu nome no exterior

Contamos com Cícero Leite
Nessa grande profissão
As suas xilogravuras
Faz em toda dimensão
Pra todo tipo de rótulo
Pra qualquer fabricação

Apesar de existir
Em todas as capitais
Offset, que serviços
Com toda perfeição faz
Contudo a xilogravura
Não pode botar pra traz

É sem limite o valor
Que tem a xilogravura
Para conhecer de perto
Vem pessoa de cultura
De longe gastando muito
Pra reportagem segura

Findando este cordel
A sua intenção me valho
Para em xilogravura
Falar do grande trabalho
De uma pesquisa impressa
Que fez Gilmar de Carvalho.

Fim

O cordel de Expedito Sebastião da Silva, publicado no livro *Grafia popular*, de autoria de Gilmar de Carvalho em 2000, apresenta uma síntese da trajetória da xilogravura na região do Cariri. O próximo capítulo tratará da trajetória da gravura em Fortaleza.

CAPÍTULO 3

3. A XILOGRAVURA EM FORTALEZA

De acordo com o principal objetivo estabelecido no recorte geográfico deste trabalho, estudar a trajetória da produção xilográfica de duas regiões cearenses, a primeira, do Cariri, já estudada no capítulo anterior; a segunda, de Fortaleza, que será enfocada a partir de agora.

A análise será iniciada pelas primeiras manifestações da gravura surgidas na capital cearense, em meados do século XIX, ainda na forma de ilustrações, publicadas em jornais e nas capas dos cordéis.

Outro aspecto destacado nesta trajetória é a importância do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, na preservação e difusão da gravura; assim como serão ressaltadas as origens e o processo da formação do seu acervo, iniciado na década de 1960. Será enfatizada a implantação da Oficina de Gravura do MAUC, o desenvolvimento de suas atividades na área da formação de artistas e professores, assinalando como ocorreram seus cursos, *workshops* e exposições, concluindo com a análise dos efeitos e desdobramentos, decorrentes destas ações, para o fortalecimento e difusão das Artes Visuais em Fortaleza.

Será observado também se ocorreram modificações no cenário da gravura em Fortaleza, em razão do surgimento dos centros culturais do BNB e do Dragão do Mar e do Alpendre. Também não serão esquecidas as transformações ocorridas a partir da inserção desta manifestação artística como disciplina nas matrizes curriculares das instituições de ensino superior de Artes Visuais e quais as contribuições proporcionadas por esta inclusão para o desenvolvimento da gravura no segmento tradicional e no campo ampliado na capital cearense.

Fortaleza é uma das belas cidades brasileiras, banhada pelos verdes mares, que outrora eram singrados bravamente por um dos mais destemidos jangadeiros cearenses, o “Dragão do Mar”⁷⁵ (figs. 146 e 147), na luta contra os escravagistas.

⁷⁵ Francisco José do Nascimento (Canoa Quebrada, Aracati, 1839-1914), também conhecido como



Fig. 146_ O jangadeiro Francisco José do Nascimento, o Chico da Matilde ou Dragão do Mar, líder abolicionista, foto. p & b. Arquivo MIS/CE.



Fig. 147_ Cartão postal com jangada do Dragão do Mar, foto. p & b., arquivo Nirez.

Na contextualização da capital cearense, nas primeiras décadas do século XX, realizada por Lima (2005), a convicção era de que havia fortes traços da cultura francesa, principalmente de Paris, em diversos aspectos da sociedade alencarina:⁷⁶ em alguns hábitos alimentares, na forma de vestir (fig. 148), no emprego de várias palavras de origem do referido país em estabelecimentos comerciais e em nomes de pessoas; nos modelos de urbanidade nos cafés (fig. 149), nos bulevares e nos comportamentos de alguns dos seus grupos sociais. Estas características europeias, pode ser sentida também na arquitetura, em que predomina um ecletismo com fortes influências neoclássicas.

“Dragão do Mar” ou “Chico da Matilde”, foi um dos mais importantes integrantes do movimento abolicionista cearense. Em 1884, o Ceará torna-se a primeira província brasileira a abolir a escravidão. Os abolicionistas, em geral, pertenciam à elite culta; contudo, entre eles havia uma pessoa humilde, de cor parda, trabalhador do mar, chefe dos jangadeiros, que já em 1881 recusou-se a transportar para os navios negreiros os escravos vendidos para o Sul do País.

⁷⁶ Fortaleza é assim chamada, quando se quer fazer referências à terra onde nasceu o escritor José de Alencar.



Fig. 148_A moda em Paris no século XIX, desenho, 1837.



Fig. 149_ Um café em Fortaleza no século XIX, foto. p & b.

Os primeiros registros da existência de xilogravura em Fortaleza são datados de 1824, dezesseis anos depois da sua chegada ao Brasil, em 1808. As primeiras tentativas do seu uso estão relacionadas com a chegada da imprensa em 1824, vinda de Recife, desempenhando função de suma importância no apoio à campanha revolucionária da Confederação do Equador. O intento não obteve sucesso, pois o Padre Mororó,⁷⁷ um dos principais líderes dos rebeldes, era também editor e redator do primeiro jornal publicado no Estado do Ceará, o *Diário do Governo*. Este foi um dos três motivos pelos quais, apesar de religioso, ele foi acusado, condenado à morte e executado em praça pública. A condenação foi um exemplo, para demonstrar à população e aos rebeldes que qualquer cidadão seria submetido à punição, independentemente do nível do segmento da sociedade a que pertencesse, caso ousasse apoiar o movimento de caráter republicano. Além da aplicação sumária da pena, todos os equipamentos tipográficos que estavam sob o poder do clérigo foram destruídos.

⁷⁷ Gonçalo Inácio de Loiola Albuquerque Melo foi o nome de batismo de Padre Mororó, nasceu em 24 de julho de 1778, em Groaíras, no Ceará. Ordenou-se no Seminário de Olinda, sendo capelão em várias cidades cearenses. Foi ainda, professor de língua latina em Aracati e jornalista, redator do primeiro jornal do Ceará "lançado em 1º de abril de 1824. Foi político e secretário do governo revolucionário de Tristão Gonçalves. Foi morto no dia 30 de abril de 1825, no Passeio Público, em Fortaleza, acusado de praticar três crimes: a) proclamação da República de Quixeramobim; b) Secretário do governo revolucionário de Tristão Gonçalves; c) redator do "Diário do Governo", o primeiro jornal do Estado do Ceará.

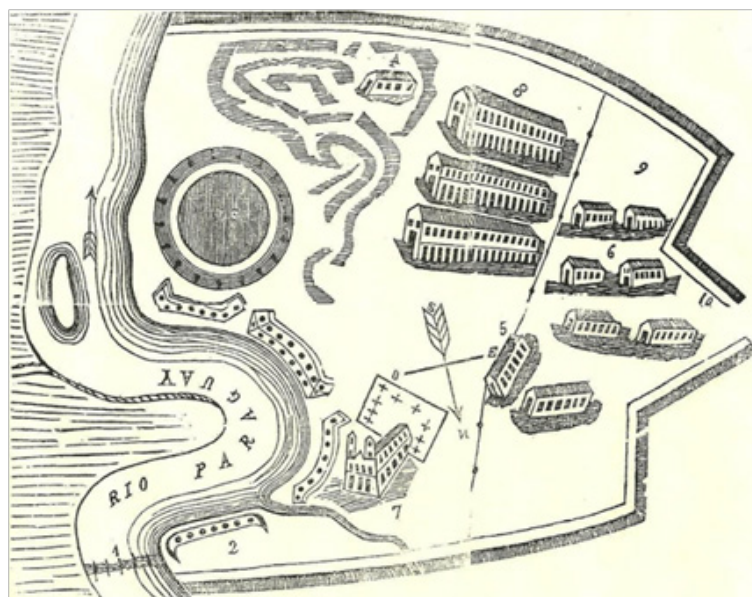


Fig. 150_Provavelmente, a primeira xilogravura que faz referência ao Ceará, denominada "Aurora cearense", coleção BPGMP, 1866, 32 x 22 cm.

Mesmo após o fim da proibição do uso da xilogravura em terras brasileiras, em Fortaleza, o seu emprego não se efetivou em grande escala, o que somente viria a ocorrer apenas no final do século XIX. A sua aplicação foi mais restrita, sendo utilizada em ilustrações de papéis comerciais, publicidades, pequenos anúncios jornalísticos e vinhetas para livros e jornais, bem diferente, por exemplo, do Rio de Janeiro, onde seu uso se estendeu também à fabricação de cartas de baralho e à estamperia de chitas.

3.1 A xilogravura de ilustração comercial em Fortaleza

Axilogravura de ilustração comercial em Fortaleza passou a ser desenvolvida a partir de 1847, tendo como principais veículos de difusão pequenos periódicos, como: *O Cearense*, *A Chibata*, *O Rascunho* (fig. 151), *O Diabo* (fig. 152), *O Combate* (fig. 153), *O Galhato*, entre outros.



Fig. 151_ Periódicos publicados no século XIX e no início do século XX, em Fortaleza, “O Rascunho”.



Fig. 152_ Periódico publicado no século XIX e no início do século XX, em Fortaleza, “O Diabo”.



Fig. 153_ “O Combate”, periódico publicado no século XIX e no início do século XX, em Fortaleza.

Motivados pela falta de recursos financeiros para a compra de clichês de metal, os donos de tipografias induziam os gravadores a lançar mão do uso de matrizes entalhadas em cascas de cajazeiras ou em imburana, para realizarem suas ilustrações. Assim, até em grandes jornais como *O Unitário* (o maior do Estado na época), os ilustradores se utilizaram da técnica de gravação em madeira para publicar charges e caricaturas.

Os temas das ilustrações executadas em xilogravura na cidade de Fortaleza eram diversificados. Em geral, as charges apresentavam acentuada pitada de humor ou elevado teor irônico, direcionados a políticos, pessoas influentes da alta sociedade cearense e de regiões próximas, como a do Rio Grande do Norte, por exemplo (fig. 154). Essas ironias trouxeram sérios problemas para seus autores, motivados pela insatisfação dos que se sentiam ofendidos quando eram enfocados, estampados e expostos nas páginas dos periódicos cearenses. Os revides da parte dos “agraciados” eram contundentes, em forma de perseguição de toda espécie; calar os delatores de seus hábitos infratores, dolosos, era necessário, pois as denúncias, além de abalar os aspectos morais dos chargeados, alertavam o povo contra os desmandos políticos.

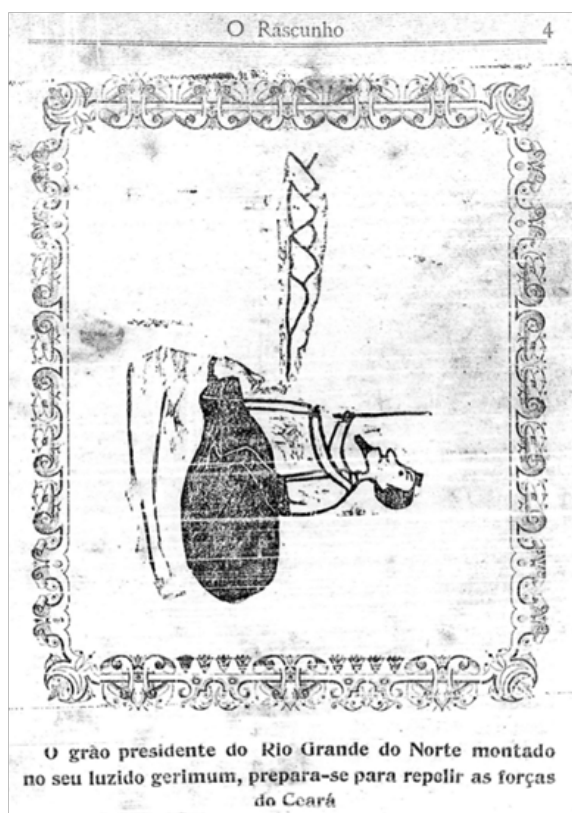



Fig. 154_Charge publicada no jornal *O Rascunho*, em Fortaleza no ano de 1903, xilogravura.

A maior parcela de ilustrações com xilogravuras concentrava-se nos anúncios comerciais, divulgando uma diversidade de produtos, desde a alfaiataria (fig. 155), roupas, tecidos (fig. 156), locação de imóveis, leilão de charutos, bebidas, remédios caseiros, até a compra e venda de animais (fig. 157) e fuga de escravos.




Na rua da Pitombeira n.º 6, sempre estará prompto para desempenhar qualquer obra da sua arte com presteza ; e tambem aviza ao respeitavel publico que só levará 2 covados e quarta para cazaca e sobre (para corpos que sejam regulares) quem precisar poderá dirigir-se ao estabelecimento do mesmo, ou mandar chamal-o.

Ceará, 22 de maio de 1854.

Mariano Felipe Ney.

Fig. 155_Anúncio ilustrado com xilogravura publicado no Jornal O Cearense, em 1849.

ANNUNCIOS.



PECHINCHAS.

Na loja de Joaquim Jose Barbosa, chegaram ultimamente de Pernambuco na sumaca Maria Firmina vendem-se excelentes fazendas de bom gosto, e baratas como sejaõ—Lós pretos, sarjas, lenços de seda para a algibeira, dictos de franja

Fig. 156_Anúncio ilustrado com xilogravura publicado no Jornal *O Cearense*, em 1849.



● abaixo assignado tem Jumentos para vender por preços commodos; quem es pretender dirija-se a sua casa nesta cidade na rua Formosa.
Simão Barbosa Cordeiro.

Fig. 157_Anúncio publicado no Jornal *O Cearense*, em 25/08/1850.

Em Fortaleza, durante o século XIX e início do XX, o que se refere às ilustrações com gravura em madeira, voltadas para o segmento comercial, era recorrente ao uso de uma mesma matriz, para estampar anúncios em várias edições nos mesmos jornais. Estes procedimentos induzem à comprovação de dois fatos: o primeiro, a nítida preocupação na redução de custos das impressões; o segundo, que a xilogravura não era empregada somente por sua importância estética, mas pelos aspectos funcionais, ou seja, similar ao mesmo uso que se dava ao clichê de metal.

É pertinente ressaltar uma característica afeita ao campo da xilogravura comercial em Fortaleza: a quase inexistência de identificação dos seus autores; assumir a autoria da obra só ocorria raramente e, em geral, quando se tratava de ilustrações voltadas para outros segmentos, como no retrato abaixo publicado no jornal *A Cidade*, de Sobral, em 1904 (fig. 158). Observa-se que no canto inferior direito encontra-se a assinatura gravada na própria matriz denominada “*F Madeira*”, uma prática comum na Renascença, adotada e ainda utilizada pelos gravadores da região do Cariri. A identidade do autor aparece não somente nesta ilustração, mas também em outras estampas publicadas em exemplares do mesmo periódico, no mesmo ano.



Fig. 158_Raros eram os casos de algum tipo identificação por parte dos autores, nas ilustrações com xilogravuras no Ceará no final do século XIX e início do século XX, como neste retrato publicado no jornal “*A Cidade*” de Sobral em 1904.

Na época, o aspecto da autoria parecia não exercer muita importância no campo da ilustração em xilogravura, fator que se diferencia, acentuadamente, na atualidade, influenciando no comportamento dos ilustradores, que, de uma forma geral,

além de pôr suas assinaturas, buscam desenvolver um traço personalizado que os tornem reconhecidos.

A valorização do reconhecimento do público é hoje evidente; na ilustração de Sinfrônio (fig. 159) publicada no jornal *Diário do Nordeste*, em Fortaleza, o autor busca um traço personalizado, em parte, para que possa ser indentificado a cada novo trabalho realizado. Além disso, todas as suas *charges* são assinadas, e a própria assinatura tem uma forma diferenciada, reforçando cada vez mais a identidade do ilustrador.



Fig. 159_Charge de Sinfrônio publicado no jornal *Diário do Nordeste*, de 18/09/2012 em Fortaleza no Ceará.

Em razão do desenvolvimento das técnicas de impressão da imagem, as ilustrações em xilogravura foram aos poucos desaparecendo dos jornais em Fortaleza. Na atualidade, raramente se recorre à considerada já obsoleta técnica de ilustração com uma matriz de madeira; quando ocorre essa opção, possivelmente ela se dá por motivos pelos quais o editor, o anunciante ou a agência de publicidade desejam agregar um valor estético ou simbólico ao produto anunciado, como ocorre na ilustração mostrada na Figura 160 publicada no jornal *O Povo* em 12 de junho de 2013.



Fig. 160. Ilustração para a concessionária *Guarautos* em Fortaleza. Xilogravura e desenho. *Jornal O Povo*, 12/07/2013.

Tais motivos que têm levado ao abandono da ilustração em xilogravura no segmento comercial não diferem muito dos que vêm proporcionando também o desaparecimento das ilustrações no segmento das capas de cordel em Fortaleza.

3.2 A xilogravura de ilustração no cordel em Fortaleza

Capas de folhetos de cordel ilustradas em xilogravura são encontradas desde o início do século XX, no Nordeste brasileiro; entretanto, em Fortaleza, esta atividade nunca alcançou o mesmo desenvolvimento da região do Cariri. Quais seriam os motivos que contribuíram para o pequeno número de capas de cordel ilustradas com a gravura em madeira, em Fortaleza?

As causas que originaram este fato podem estar diretamente relacionadas ao desenvolvimento dos parques gráficos nos maiores centros, possibilitando, com isso, o uso de novas tecnologias, como os clichês e os recursos fotográficos. Este desenvolvimento interferiu diretamente na demanda do mercado para ilustradores de cordel em Fortaleza. Isto talvez justifique o pequeno número de artistas visuais

de comprovada atuação no cenário artístico da capital cearense que realizaram ilustrações com gravura em madeira. Situação totalmente inversa ocorreu e ainda ocorre na região do Cariri.

Além do desenvolvimento tecnológico, outra causa pode ser apontada como responsável pela escassez de ilustrações em xilogravura na capa dos folhetos em Fortaleza: a crise que atingiu o universo do cordel na década 1960. Este colapso foi motivado por diferentes fatores que afetaram o contexto geográfico, econômico e social, impondo-lhe várias mudanças e gerando, entre outras consequências, uma queda acentuada na produção da chamada poesia popular, não somente em determinadas regiões, mas em todo o Nordeste.

O primeiro fator a ser apontado é a criação da SUDENE em 1950, com o objetivo de incentivar o desenvolvimento da industrialização no Nordeste. Este crescimento da indústria provocou efeitos que interferiram na produção cultural nordestina, pois “as tradições são colocadas de lado, em prol da industrialização” (RICARTE, 2009, p. 76).

Outro golpe rude que abalou a produção do cordel nordestino foi a crise do papel, que afetou toda a cadeia de impressão no Brasil, desde os grandes jornais, às gráficas e, principalmente, às pequenas tipografias.

Ainda nesta década, até o início da década de 1960 mesmo antes do golpe militar, a administração personalista trouxe à imprensa brasileira um problema que afetou de grandes jornais às pequenas tipografias. A imprensa brasileira apresentou uma crise estrutural em torno da escassez do papel. Crise que atingiu toda a cultura do impresso e que proporcionou diversas interpretações, “com prejuízos”, que abrangeram desde a economia desses estabelecimentos, até a propagação da cultura e o resguardo das instituições democráticas. Em Fortaleza, grandes jornais solidificados como o jornal *O Nordeste*⁷⁸ chegaram ao final de suas publicações neste período; assim podemos perceber como os folhetos impressos, que ainda eram fabricados de forma artesanal e avulsos pelos poetas, sofreram com a escassez do papel (RICARTE, 2009, p. 77).

A crise do papel não se restringiu apenas ao Nordeste brasileiro, tendo sido sentida em todo o país, atingindo também a distribuição dos folhetos de cordel para a região Sudeste, principalmente da Editora Luzeiro, em São Paulo, que comercializava, em média, um milhão de folhetos, dos quais 80% eram fornecidos pelo Nordeste.

⁷⁸ O jornal *O Nordeste* foi fundado em 1922, de orientação católica, cujos propósitos eram claros, de ser um órgão de informação e ação católica. Apesar de negar qualquer vínculo partidário, era um jornal que expressava acentuado teor político.

Investiu na reedição de folhetos considerados clássicos como *O pavão misterioso* (fig. 161), usando capas coloridas, fugindo do padrão tradicional em preto e branco. Contudo publicava também novos títulos, desenvolvendo um modelo editorial que se tornou um fenômeno de vendas em todo o Brasil. Apesar da alta demanda, a renomada gráfica não resistiu ao impacto recessivo sofrido pelo mercado durante a década de 1960, diminuindo, significativamente, suas atividades.

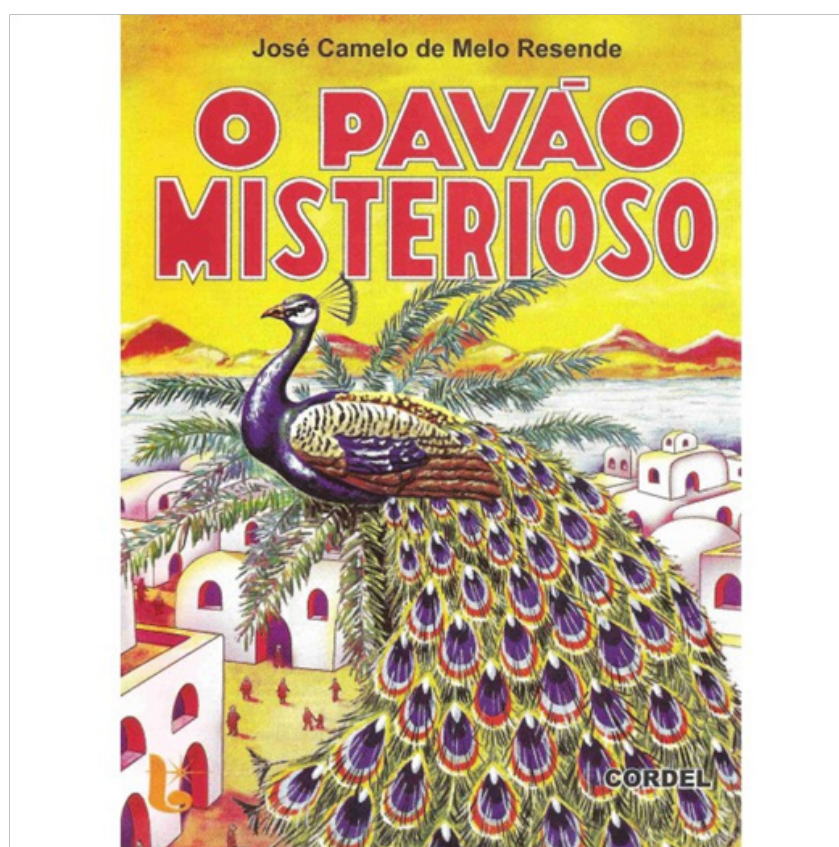


Fig. 161_Capa do cordel *O Pavão Misterioso*, publicado pela Editora Luzeiro de São Paulo.

Além da crise do papel, cabe ressaltar que a década de 1960 foi um período de fortes conturbações sociais, gerando muitas reivindicações e também perseguições, sendo impostas severas repressões às manifestações políticas e culturais. Apesar do cerceamento à liberdade do povo brasileiro, uma parcela da população rebelou-se; por exemplo, alguns artistas visuais, com destaque para Hélio Oiticica e Lygia Clark. Suas contundentes contestações, expressas por intermédio

das suas produções, focavam, principalmente, as precárias condições sociais da época e os valores vigentes nas Belas Artes. Marília Andrés Ribeiro afirma que:

Esses não só questionaram o estatuto tradicional das belas artes e o circuito oficial de arte como também radicalizaram suas interrogações sobre a condição humana, diante da repressão que vivenciaram durante o autoritarismo implantado pelo golpe militar de 64 (RIBEIRO, 2006, p. 193).

Naquela época, estava iniciando a ditadura militar, sendo que o novo regime implantado no Brasil dificultava qualquer tipo de manifestação que não se alinhasse à ideologia governista. Dificilmente são encontrados folhetos que questionem estes acontecimentos ou qualquer tema que pudesse vir a ser interpretado como pensamento rebelde.

Além da ditadura, outro fator é considerado como determinante para desencadear a crise do cordel, a seca de 1958, proveniente dos fenômenos naturais e talvez um dos acontecimentos mais marcantes neste conjunto de adversidades. A longa estiagem interferiu na cultura de subsistência, diminuiu o poder aquisitivo da população, além de provocar grande migração do homem nordestino, do campo para as cidades, principalmente do Sul e do Sudeste. Estes processos iriam interferir no modo de vida de todos.

[...] proporcionando a adoção de outros meios de entretenimento e informação. Mas essa migração provocou, ao mesmo tempo, o fenômeno de distribuição da tradição do cordel, quando muitos cordelistas, moradores do sertão, saíram de suas pequenas cidades do interior e levaram sua cultura (RICARTE, 2009, p. 77).

Outro aspecto que não pode ser ignorado é a massificação proporcionada pela chegada da televisão, um poderoso meio de comunicação e, principalmente, de entretenimento. No Brasil, as primeiras imagens foram transmitidas à população de São Paulo na década de 1950; contudo, a região Nordeste só desfrutou desta nova tecnologia em 1960, ocorrendo quase simultaneamente nas cidades de Recife, Salvador e Fortaleza.

Não é possível negar a sedução e a interferência no modo de falar, de

vestir, que a imagem da televisão provocou no povo nordestino; porém, não é possível mensurar até que percentagem, ainda nas décadas de 1960 e 1970, estas novidades atingiram a população, para que possa vir a ser responsabilizada pela diminuição nas vendas dos cordéis. O questionamento baseia-se no seguinte argumento: a televisão era uma novidade tecnológica, extremamente cara na época, o que certamente afastava a possibilidade de a população de menor poder aquisitivo (o maior público consumidor do cordel) adquiri-la; o acesso em maior escala aos aparelhos retransmissores de imagens só passou a ocorrer a partir da década de 1980, nas grandes cidades, porém, nos pequenos povoados e nas regiões rurais este processo seria muito mais demorado.

É notório que se um dos principais veículos de divulgação da xilogravura entrara em crise – o folheto de cordel –, certamente o campo das ilustrações das capas também seria afetado, diminuindo ou quase desaparecendo.

Na década de 1980, período da retomada da produção do cordel em Fortaleza, dois motivos foram responsáveis para manter o abandono do uso da xilogravura nas capas dos folhetos, o primeiro deles, financeiro. A falta de dinheiro dos cordelistas, somado ao alto custo no valor das impressões tipográficas, obrigaram os poetas a procurarem processos alternativos para baratear suas despesas, o que os levou à utilização de um equipamento até então nunca utilizado no mundo do cordel, o estêncil.

[...] fazíamos dessa forma naquele tempo, como a gente tinha acesso e conhecia os meios, não tinha dinheiro, o pessoal trabalhava para fazer o cordel no estêncil, tanto o corpo do cordel era feito no estêncil datilografado, e a capa desenhávamos ou pegávamos ilustração de revista, de jornal e queimava no estêncil eletrônico, fazia todo o cordel no estêncil. Nós passamos uns três anos publicando cordel no estêncil. Eu tenho vários exemplares publicados deste modo.⁷⁹

O uso do estêncil resolveu parte dos problemas financeiros dos poetas, mas interferiu diretamente no processo das ilustrações com xilogravura nas capas de cordel. Houve tentativas de inserir a imagem gravada em madeira nos cordéis impressos por este meio, logo deixado de lado, por apresentar problemas na qualidade da reprodução. Eis o que afirma Otávio Menezes:

Nós até que fizemos algumas incursões nessa época, fizemos xilogravura e passamos para o estêncil, mas não dava um bom resultado, dava outra coisa, porque a tinta se espalhava e borrava, tinha sempre um detalhe que diferenciava e não adiantava...⁸⁰

79 Entrevista de Otávio Menezes concedida Sebastião de Paula em 2011.

80 Entrevista de Otávio Menezes concedida Sebastião de Paula em 2011.

O segundo motivo da escassez de ilustrações com xilogravura estava relacionado à pressa dos cordelistas para atender às publicações. Esta necessidade da impressão imediata do folheto estava condicionada ao gênero do cordel que predomina hoje em Fortaleza, o factual ou circunstancial,⁸¹ cujos temas são retirados dos acontecimentos do dia a dia e das mais diversas ocorrências que se destacam na rotina de uma grande cidade. A motivação dos poetas vem do que é publicado no jornal, das notícias veiculadas na televisão: “aí você pega essa manchete, essa história da manchete e transforma no cordel.”⁸²



Fig. 162_Capa do cordel *Bush ditador do mundo*, da autoria de Oliveira das Panelas, um exemplo de cordel circunstancial.

81 “O cordel é dividido em vários gêneros, entre eles, o *Factual* ou de Circunstância – os cordéis de circunstância são analisados como um jornalismo popular. Entretanto deve-se perceber que esse chamado jornalismo popular não é um produtor de notícia, porém um difusor no processo comunicacional da sociedade. Liga-se mais aos sistemas de cultura popular que aos de jornalismo, pela característica essencial de não ter responsabilidade com a apuração da notícia e com periodicidade, mas com a comunicação de um fato de maneira ímpar e popular” (RICARTE, 2009, p. 78).

82 Entrevista de Otávio Menezes concedida Sebastião de Paula em 2011.

Um exemplo deste gênero factual é o cordel de Oliveira das Panelas, sobre o ex-presidente dos Estados Unidos, George W. Bush (fig. 162), considerado por muitos como um ditador, em razão das guerras que promoveu durante o período que governou. Na ilustração desta capa, duas linguagens foram empregadas: o desenho e a fotografia, junção que a obrigou a ser realizada em gráficas que utilizassem processos de impressão mais avançados e, ao mesmo tempo, atendendo também a urgência constante dos autores.

Nesse aspecto, o cordel impresso pelo mimeógrafo se adequava perfeitamente às necessidades do mercado, proporcionando um baixo custo e a rapidez das impressões, que era fundamental para garantir o ineditismo do folheto. É o que pode ser observado no trecho do artigo de Otávio Menezes publicado no jornal *Tribuna do Ceará*, em 20 de agosto 1995:

[...] com o uso do mimeógrafo atingiu-se resultados tão bons que a rapidez com que se obtinha o “*produto final*” era outro ponto positivo. Enquanto qualquer gráfica exigia uma prazo mínimo de 15 dias para entregar um milheiro de folhetos de 8 páginas, com o mimeógrafo a mesma quantidade podia ser “*rodada*”, encadernada e lançada no dia seguinte ao da encomenda.⁸³

Os aspectos econômicos também são apontados como fator determinante na produção do cordel.

A produção cultural da Literatura de Cordel está inserida em uma rede capitalista de produção e comercialização que se articula econômica e ideologicamente com o contexto em que é criada e propagada. A lógica de mercado sobre um folheto de cordel é a lógica capitalista, existe um preço material para a confecção do bem, papel e impressões, um preço sobre o serviço de preparação do folheto por gráficas e editoras e sobre a criação do poema e capa, em xilogravuras ou não, como é mais comum nos de circunstância. Com o pagamento destes custos acontece a venda por um valor estipulado e deve “sobrar” um montante chamado de lucro sobre o investimento (RICARTE, 2009, p. 154).

Finalmente, as novas tecnologias completam a relação dos motivos que têm causado a queda no número de ilustrações com gravura em madeira, nas capas dos folhetos de cordel em Fortaleza. A versatilidade disponibilizada pelos programas de computadores, o surgimento incessante de novos equipamentos e processos de

83 Artigo de autoria de Otávio Menezes: “A peleja dos poetas e a banca dos cordelistas”, publicado no jornal *Tribuna do Ceará*, 20 ago. 1995.

multiplicação e impressão de imagens têm deixado à margem o processo de ilustração com a xilogravura, o que pode parecer contraditório; é que, ao mesmo tempo, esse aparato tecnológico e os avançados meios de comunicação vêm contribuindo para a nova fase em que vive o cordel, sendo disponibilizado de variadas formas na internet e nas redes sociais com acentuado sucesso, ganhando com isso cada vez mais adeptos.

Assim encontramos “poesia de cordel” em *sites*, *blogs*, comunidades da *Internet*. As produtoras, as editoras *Tupynanquim* e o *Cecordel*, os próprios poetas e instituições culturais governamentais ou não, ocupam esse “*ciberespaço*” e divulgam, de certa forma, o cordel. As poesias que foram impressas em folhetos agora são transformadas em *hipertextos* (o texto que ocupa o *ciberespaço*) digitalizados e com acesso mundial na rede “*www*”, assim o texto digital reintroduz em uma linguagem simbólica de várias formas (RICARTE, 2009, p. 179).

Não são raros os poetas na atualidade que veem na internet uma nova ferramenta que só tem a contribuir para o universo do cordel, abrindo possibilidades de divulgação e mercadológicas, sem descaracterizar a sua linguagem poética. Entre eles pode ser destacado Guaipuan Viera, observando o que ele pensa a respeito deste tema no trecho do seu depoimento em entrevista concedida a Ricarte em 2008:

Para comercialização do cordel é importante estar no site, é o impacto das novas mídias, mas é aquela adaptação sem perder a forma da poesia, site com cantoria, não tira a característica do cordel, é um elo de comunicação e divulgação (...) se o poeta disser que não precisa de divulgação ele não está “girando” (*sic*) bem.

Hoje em dia, o crescimento do público que vem aderindo ao mundo da literatura de cordel, principalmente a virtual, é um fato notório que pode ser comprovado em qualquer dos sites de busca na internet. São inúmeras as páginas em português e em outras línguas abordando diversos aspectos, como a publicação dos folhetos, vendas, perfil dos poetas, catálogo de acervo e de publicação das editoras, grupos de estudo, artigos, monografias, dissertações, teses e livros, acervo de instituições, entre outros temas.

[...] vários cordelistas da atualidade estão aproveitando esse mundo cibernético para propagarem a chamada “Moderna Literatura de Cordel”, que vem renascendo, através da *internet*, paralelamente aos seus trabalhos confeccionados e vendidos ainda de maneira tradicional, por meio da construção artesanal do livreto e da impressão das capas com a xilogravura (RICARTE, 2009, p. 341).

A internet tem propiciado, ainda, ao campo do cordel, a possibilidade de inovações como a peleja⁸⁴ virtual entre poetas. De acordo com Santana e Aguiar (2008), o termo “peleja virtual” foi lançado no meio acadêmico por Maria Alice Amorim em sua dissertação de mestrado intitulada *No visgo do improviso ou a peleja virtual entre “cibercultura” e tradição*, defendida em 2007 na PUC de São Paulo.

Ainda em sua dissertação, Maria Alice Amorim creditou a autoria da criação da “peleja virtual” ao cordelista pernambucano José Honório, afirmando que isto ocorreu quando ele tomou “a iniciativa de convidar alguns colegas para desafios na *internet*, lembrando as tradicionais pelejas, que aconteciam, a princípio, por *e-mail* e, mais tarde, nas salas de bate-papo, durante no ano de 1997” (SANTANA; AGUIAR, 2008, p. 2).

A “peleja virtual” surgiu como uma novidade, já que este tipo de embate só ocorria de forma presencial, nos desafios dos cantadores, repentistas, durante as cantorias, frente a frente reagindo a cada resposta de seu oponente, com versos improvisados, construídos no calor do embate. A “peleja virtual” apresenta um diferencial, pois pode ser travada com um oponente conhecido, mas é possível que ocorra entre pessoas que jamais se conhecerão pessoalmente; entretanto, existe uma similaridade com a cantoria, que nem sempre é publicada.

O que acontece no espaço cibernético da *internet*, nem sempre é posteriormente publicado em folheto de cordel, o que nos remete à cantoria que, por sua vez, não é sempre transformada em cordel, e fica, na maioria das vezes, restrita ao momento da criação, a menos que algum interessado recorra a um meio de registro como gravadores, filmadoras (SANTANA; AGUIAR, 2008, p. 3).

84 “Peleja”, também conhecida como “desafio” ou “contenda”, é uma disputa entre dois cantadores, criando versos por intermédio de provocações dirigidas ao seu adversário. Há uma diversidade de assuntos, que pode abranger a área da história, da mitologia, façanhas, atos heroicos, guerras, amores, traições. Nessa disputa, obrigatoriamente, não há um vencedor, o que encanta os espectadores é a qualidade dos repentistas, que são os versos de improviso, feitos na hora, o que torna mais atraente os desafios.

Porém, não é raro que as “pelejas virtuais” venham a ser publicadas, como a que foi realizada por Rouxinol Rinaré com Klévisson Viana por e-mail, em Fortaleza (fig. 163). Para Ricarte (2009, p. 341), “a peleja retirada da *internet* para ser impressa como folheto pode ser vista como uma inversão na ordem dos suportes, já que normalmente os folhetos impressos são colocados na rede para divulgação”.



Fig. 163_ Klevisson Viana. Capa do folheto *A grande peleja virtual entre Klevisson Viana e Rouxinol do Rinaré*, 2003, desenho.

A ilustração do folheto *A grande peleja virtual* mantém, em parte, o mesmo princípio dos cordéis tradicionais de acordo com a concepção de Chartier (1990), segundo a qual a imagem estampada na capa apresenta como principal objetivo indicar o conteúdo dos versos. Neste caso, porém, a intenção do ilustrador foi mais além, mostrando claramente que este exemplar resultou desse novo gênero de peleja, ressaltado tanto na frase estampada na capa, quanto nas imagens dos poetas saindo de dentro dos monitores de computador.

O depoimento de Klevisson Viana concedido a Ricarte (2009, p. 191) esclarece como surgiu a ideia da peleja. Em consequência do sucesso alcançado na internet, ela se tornou um folheto impresso, retornando, assim, aos moldes tradicionais: [...] começamos por e-mail e depois foi virando uma brincadeira e aí percebemos

como representa as novas mídias de hoje, o poeta se reinventa sem perder a tradição da poesia e do próprio cordel, que foi publicado aqui pela Tupynanquim.⁸⁵

Abaixo, parte da peleja realizada via internet (as iniciais diante de cada estrofe significam: Rouxinol e Klevisson).

R - Um amigo cartunista

E poeta popular -
Ousou me desafiar...
Navego na Internet
Pra lhe bater de bofete
E ensiná-lo a pelejar!...

K – Você quer se pabular,
Pois pensa que é sabido...

Rouxinol do Rinaré
É pequeno e atrevido,
Teima do começo ao fim:

Finalizando o tema sobre a literatura de cordel na internet, apresenta-se um dos sites disponíveis na rede, Arena Virtual⁸⁶ (fig. 164). Este é o formato da página que aparece no site, um poeta lança o desafio postando um verso e espera a resposta de outro para continuar o desafio.

85 Entrevista de Klévisson Viana criador da Editora Tupynanquim, à Alyne Virino Ricarte, em 12.03.2008, realizada em Fortaleza, CE.

86 Arena Virtual - site destinado a desafios de repente *on-line* e cordéis virtuais: <<http://www.facebook.com/group.php?gid=111460652214998&ref=ss>>.



CORDEL ONLINE

Grupo público

ativo 1 mês, 1 semana atrás

Ponto de Cultura Virtual dedicado à produção e difusão do Desafio de Repente Online, do Cordel Virtual e da Xilogravura Digital, estando aberto a todos que queiram conhecer, contribuir, aprender, produzir e difundir o Cordel Online.

- [Início](#)
- [Fórum](#)
- [Membros \(334\)](#)

Viewing post 1 to 15 (23 total posts) [12](#)→

PELEJA VIRTUAL (23 posts)

← [Fórum do grupo](#) [Diretório de fórum de grupos](#)



[Seu Ribeiro](#) disse 2 anos, 9 meses atrás: #

Se tiver neste portal
 Alguém que saiba repente
 Que se mostre combatente
 Na peleja virtual

A Cultura Digital
 Está prestes, a saber,
 Que o poeta tem poder
 De criar uma obra-prima
 Mandando chuva de rima
 De manhã ao entardecer.

Fig. 164_ Toda a página corresponde ao site Arena Virtual, incluindo a imagem.

Há também os poetas que escrevem enaltecendo as vantagens disponibilizadas pela divulgação dos cordéis e dos cordelistas na internet. Vários autores que podem ser encontrados na rede, entre eles, o mineiro Compadre Lemos.

Novos Tempos – O Cordel na Internet

Autor: Compadre Lemos

Um sentimento profundo
 De grande e nova alegria,
 Trazendo alento à Poesia,
 Resgata nossa esperança.
 O poeta agora escreve
 Sabendo que, muito em breve,
 Seus leitores ele alcança!

Na Internet ele lança,
 Seus versos, correndo a terra.
 Divulgando, desde a serra,
 Onde mora, às capitais.
 Sua poesia correndo
 O mundo, e ele vendo
 Os resultados finais.

Empecilhos não há mais,
 Como tinha antigamente:
 Para se comprar, urgente,
 Um folheto de Cordel,
 Tinha que ir lá na feira,
 Ter a sorte verdadeira
 De achar o Menestrel.

Pois hoje, é sopa no mel,
 Basta entrar na Internet
 E fazer uma enquete
 Buscando o nome da obra,
 Da Editora predileta,
 Ou o nome do poeta,
 Que poesia tem de sobra

Se são versos de valor,
 Na Internet há lugar!
 E nós vamos encontrar
 Muitos Sites de Poesia,
 Diversas Comunidades,
 Divulgando raridades,
 O que antes não havia!

Este agora é o dia a dia
 Do tal Poeta Moderno:
 Acabou-se, pois, o inferno
 Ele escreve, confiante!
 Pois o fato se repete,
 No Sertão, a Internet
 Leva o Cordel adiante.

E tudo isso se tem
 Graças ao computador
 Que se fez mediador
 Da Poesia Virtual.
 É hora, pois, de criar
 De produzir e mostrar
 Nossa arte genial.

Senhor, o nosso papel
 Lembremos: sem covardia
 Lutaram os ancestrais.
 Esse legado jamais
 Morrerá como indigente!
 O Cordel, bem digitado,
 Se por nós for divulgado...
 Será, de novo, semente! [...]

O exemplo de compadre Lemos é apenas mais um nesse crescente universo de poetas que publicam cordéis virtuais.

Neocordelistas, com a ajuda da internet e de elementos como *blogs*, *chats*, fóruns e principalmente o Orkut, disponibilizam seus textos para a massa, participam de pejejas virtuais, trocam versos em tempo real, contribuem com aportes teóricos sobre a escrita, mas também não se desatrelam dos moldes tradicionais do fazer literário e da confecção dos livretos, perdurando-se, com isso, a tradição. A diferença é que, ao invés de arrumarem seus cordéis num barbante, o livrinho é posto numa grande teia, aos olhos do mundo todo (RICARTE, 2009, p. 357).

O mundo do cordel virtual é um novo campo que se abre para a divulgação da poesia e dos poetas. Entretanto, não há o mesmo espaço para a ilustração com xilogravura neste formato. Em seguida será analisada a retomada do cordel em Fortaleza na década de 1980, abordando como e quais instituições contribuíram para este retorno da poesia popular.

3.2.1 A retomada do cordel em Fortaleza na década de 1980

A esparsa produção de cordel e o reduzido número de vendas durante a década de 1970 em Fortaleza, provocou acentuadas posturas pessimistas, induzindo muitas pessoas a apregoarem o fim desta manifestação característica da cultura nordestina; contudo, as previsões pessimistas não se concretizaram, e na década de 1980, a produção de cordel em Fortaleza ganhou um novo impulso⁸⁷ com o surgimento do CECORDEL, estimulada por um grupo de cordelistas, com o objetivo de revigorar e renovar a criação de folhetos.

[...] mais de uma década se passou até que o cordel tivesse o que é chamado de “um novo surto”, ressurgindo estudos, outras discussões, encontros. Enfim, uma produção vasta em folhetos voltou a surgir e, uma produção historiográfica sobre o cordel [...] (RICARTE, 2009, p. 20, grifo do autor).

Em Fortaleza, na década de 1980, os cordelistas tinham praticamente sumido. Quase ninguém sabia onde encontrar os que ainda existiam, pois eles raramente publicavam folhetos. Quando se encontrava algum repentista oferecendo cordeis, a maior parte dos folhetos era de exemplares impressos em São Paulo, na Editora Luzeiro.

O cenário não era animador, e somente começou a mudar com a fundação do Centro Cultural dos Cordelistas do Nordeste (CECORDEL), em 1987. A semente foi plantada mediante a ação do cordelista Guaipuan Vieira, ao organizar a primeira Exposição de Literatura de Cordel do Estado do Ceará, na Assefaz Galeria de Arte, situada no prédio do Ministério da Fazenda, em Fortaleza, em comemoração à Semana do Folclore, contando com a participação de cantadores, emboladores, cordelistas e aboiadores.⁸⁸

Na oportunidade, foi criada a Fundação Cultural dos Cordelistas do Ceará, que mais tarde veio a se denominar Centro Cultural dos Cordelistas do Ceará (CECORDEL) (fig. 165), hoje, Centro Cultural de Cordelistas do Nordeste. A entidade vem realizando exposições, feiras de cordéis em praças públicas, debates em colégios,

87 Sobre esse assunto, maiores informações poderão ser encontradas na seguinte publicação: RICARTE, 2009.

88 Aboiador, em geral é um vaqueiro nordestino que entoa o aboio para guiar a boiada ou para chamar os bois dispersos. Mas o aboio também pode ser praticado por qualquer sertanejo em festas de vaquejadas ou em encontro de vaqueiros. A indumentária mais usada na hora do aboio é o chapéu de couro ou o gibão, o mesmo utilizado pelo vaqueiro quando está em sua lida com o gado.

universidades, além de manter a Banca Nacional do Cordel, sendo a pioneira nesse gênero, situada no Largo dos Correios no centro de Fortaleza.



Fig. 165_logo do CECORDEL.

O CECORDEL é uma entidade jurídica sem fins lucrativos que luta pela preservação da originalidade do cordel. Surgiu em Fortaleza por intermédio do Movimento Cultural dos Poetas Populares, composto, inicialmente, por: João Amaro, Afonso Nunes Vieira, Otávio Menezes, Gerardo Carvalho (Pardal), José Caetano, Vescêncio Fernandes e Guaipuan Vieira.

Os membros do CECORDEL entendiam que a pretendida dinamização deste campo cultural dependia da coordenação de duas atividades: a editorial e a comercial. A primeira era necessária à comercialização do “produto”, no caso, do folheto impresso; e a segunda, para, obviamente, dirigir a produção das estruturas comerciais, nos espaços de venda; tudo, porém, deveria ter um custo baixo para não encarecer o preço do “produto final”. Nada de requinte ou equipamento que exigisse especialização, serviços de terceiros. A solução não foi outra senão lançar mão do mimeógrafo, que obteve excelentes resultados. A rapidez com que se obtinha o “produto final” era outro pronto positivo.

A criação do CECORDEL, além de proporcionar o surgimento de novos cordelistas, estimulou a criação de novas editoras, como é o caso da Tupynanquim. Além da nova produção do cordel, o número de livros publicados, monografias, dissertações e teses sobre este tema dobrou entre as décadas de 1970 e 1980.

a xilogravura, fotografias e infogravuras, têm sido estampados nas capas. Este pode ser considerado mais um fator a contribuir para a diminuição do número de ilustradores de capas de cordel em Fortaleza.

A Editora Tupynanquim perdura e cresce e possui novos espaços dentro do mesmo lugar social do Cordel em Fortaleza. Sua publicação está ligada a projetos gráficos específicos. Entre Folhetos o editor confirma a publicação nestes treze anos de atuação de 500 títulos com um catálogo rotativo de 300 títulos. Além do acervo de romances clássicos como os alguns títulos de Leandro Gomes de Barros, que já estão sob domínio público. [...] participam, com maior intensidade de feiras em todo o Brasil e já constituem um mercado sólido do folheto de cordel, incluindo publicações para âmbito internacional em encontros ligados a temática. [...] também ocupa espaços “em rede” o *blog* da editora e de seus principais poetas, possibilita esse intercâmbio internacional e servem de suporte para a divulgação destes bens culturais (RICARTE, 2009, p. 90).



Fig. 168_ Klevisson Viana. *Capa do cordel “O fazendeiro mendigo e a cabocla encalhada”, de José João dos Santos, xilogravura.*

A Tupynanquim também publica novos títulos, dentro do formato tradicional, inclusive com ilustrações em xilogravura, como no cordel *O fazendeiro mendigo e a cabocla encalhada* (fig. 168), de autoria de José João dos Santos, com capa de Klévisson Viana.

3.2.2 Os ilustradores de cordel em Fortaleza

Provavelmente, em função dos motivos apresentados, poucos são os exemplares encontrados de capas de cordel, ilustrados em xilogravura, por artistas visuais em Fortaleza, embora existam alguns rumores de que Aldemir Martins tenha realizado uma ilustração para o famoso romance *O pavão misterioso*. Até o presente momento, nas investigações realizadas por outros pesquisadores e nas que foram desenvolvidas para a concretização deste trabalho, não há indícios de algum vestígio que comprove a existência dessa imagem criada por Aldemir Martins.

Dos diversos artistas visuais que atuaram e atuam em Fortaleza, desde a década de 1930, dos quais se tem registro, poucas foram as ilustrações encontradas com xilogravura.

Os primeiros trabalhos destacados são os de Barboza Leite,⁹⁰ ornamentando as capas dos folhetos de cordel, ambos de sua autoria, pois também era cordelista. Eis os títulos das publicações até aqui relacionadas: *A verdadeira história de Duque de Caxias* (fig. 169); *Garrincha, a alegria do povo* (fig. 170); *Francisco do Nascimento o herói dos verdes mares* (fig. 171); e *A arte do cordel na poesia popular* (fig. 172).

90 Francisco Barboza Leite nasceu em 1920, na cidade de Uruóca, no Ceará. Em 1947, foi morar em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. Pintor, poeta, escritor, jornalista, ensaísta, cenógrafo, ator, compositor, professor, editor, ilustrador, músico e cordelista. Faleceu em 1996.

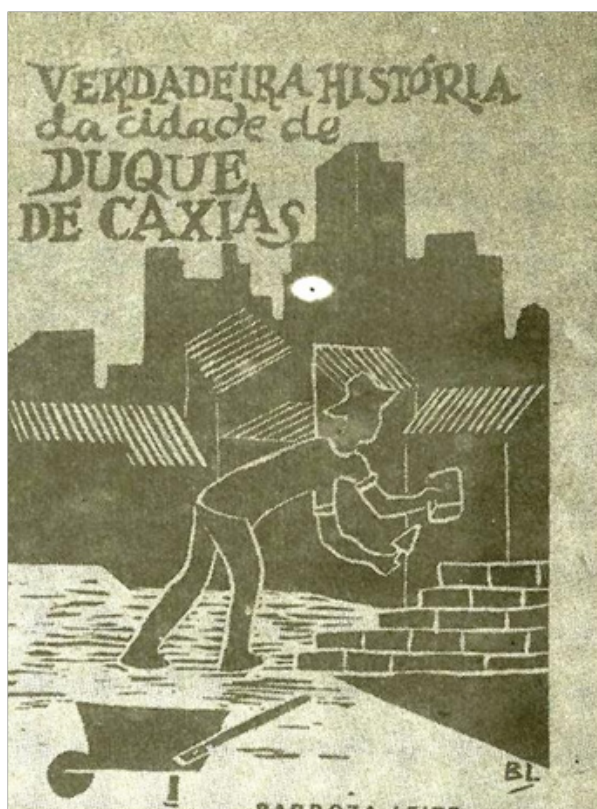


Fig. 169 Barboza Leite. Capa do cordel
*A Verdadeira História da Cidade de
Duque de Caxias*, xilogravura.

Além da capa apresentada, realizada em xilogravura, na qual aparecem elementos que representam construção, tijolos, um carrinho de mão, simbolicamente uma alusão ao processo de como se construiu a cidade de Duque de Caxias, são exibidas ainda aqui algumas estrofes do cordel de autoria de Barboza Leite, em homenagem a esta localidade, na qual residiu desde 1947, data em que deixou Fortaleza, transferindo-se para o Rio de Janeiro.

A Verdadeira história da cidade de Duque de Caxias

Autor: Barboza Leite.

[...] Vou falar de uma cidade
da Baixada Fluminense
que ganhou notoriedade
que ao meu sentir não convence
preciso é que se pense
no que sobre ela foi dito
que a imprensa divulgava
e, de tal modo criava
a noção falsa de um mito

De toda parte chegava
gente como formiga
gente que emigrava
de sua terra mais antiga
com sede, fome e fadiga
e aqui se instalava
em qualquer lugar que achava
fugindo da necessidade
aos poucos a nova cidade
em crise se encontrava

A comarca foi criada
já em quarenta e três
e também denominada
evocando a intrepidez
de um filho que por sua vez
a história pátria enriquece
com o exemplo que oferece
de vitórias e alegrias
chama-se Duque de Caxias
para quem saber interesse.

[...] Existem aqui professores
homens públicos dedicados
da arte temos cultores
que entendem do riscado
temos teatros instalados
de cultos se perde alista
é preciso que se insista
temos colégios vários
cursos universitários
e um comércio progressista [...]

O cordel é uma homenagem e, ao mesmo tempo, um relato de como se constituiu a cidade de Duque de Caxias, durante muito tempo, em destaque na mídia nacional, pelos altos índices de violência. O autor tenta mostrar que não se pode generalizar sobre o comportamento da população, pois é composta, também, de cidadãos honestos, como professores, comerciantes, funcionários públicos, entre outras categorias.

Em seguida encontra-se outro exemplar da produção em cordel de Barboza Leite, apresentando na capa do folheto uma xilogravura, também de sua autoria. Nessa publicação ele aborda o mundo do futebol, fazendo uma homenagem ao genial jogador Mané Garrincha (fig. 170), que encantou o mundo com seus dribles maravilhosos. São apresentadas aqui algumas das estrofes dessa publicação.

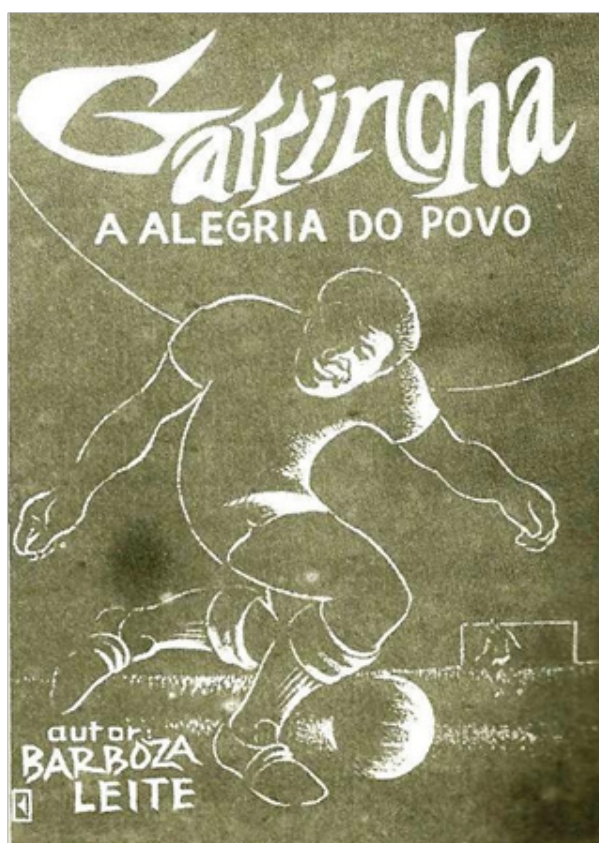


Fig. 170_ Barboza Leite. Capa do cordel, *Garrincha alegria do povo*, xilogravura.

Garrincha alegria do povo ou a história do passarinho que jogava futebol

Autor: Barboza Leite

[...] Tendo as pernas encurvadas
quase a ponto de dobrar
era uma coisa engraçada
ver o Mané a driblar
quando começava ir pra frente
virava pra trás de repente
o inimigo a enganar

[...] De Garrincha foi chamado
por lembrar um passarinho
que é muito desajeitado
mas ninguém lhe toca o ninho
procura se defender
briga até desfalecer
mas não muda o seu caminho [...]

O folheto é composto de estrofes de sete linhas, um dos gêneros mais utilizados na poesia popular. Por meio de rimas, o autor vai narrando as habilidades de um dos maiores jogadores de futebol de todos os tempos, Garrincha. Além destreza no gramados, Barboza Leite procurou representar também a alegria sempre estampada em seu largo sorriso, na ilustração em xilogravura.

O terceiro exemplar do Barboza Leite, denominado *Francisco do Nascimento o herói dos verdes mares* (fig. 171), conta a história do bravo jangadeiro cearense, que também era conhecido pela alcunha de “Dragão do Mar”, e que foi um dos principais líderes do movimento abolicionista no Ceará. Abaixo, apresenta-se a capa desse cordel, também ilustrada em xilogravura. Não foi encontrado o original e nenhuma de suas estrofes nos diversos sites existentes sobre o tema na internet.



Fig. 171_Barboza Leite. Capa do Cordel: *Francisco do Nascimento (O Dragão do Mar)*, xilogravura.

Na ilustração dessa capa, o autor procurou explicitar que o “Dragão do Mar” era um líder abolicionista; ao fundo, o mar e a sua jangada, na qual se recusou transportar negros, que exibem uma carta de alforria.

Por último, é apresentado o folheto denominado *A arte do cordel na poesia popular* (fig. 172), do qual foi localizada somente a capa. Em razão disso, não se tem uma ideia precisa do teor do seu conteúdo; todavia, levando-se em consideração o título e a ilustração da capa, que, de forma geral, indica o enredo desenvolvido pelo poeta, supõe-se tratar-se de como a xilogravura se relaciona com a poesia popular.



Fig. 172_Barboza Leite. Capa do cordel
 “A arte do cordel na poesia popular”, xilogravura.

A capa, também ilustrada em xilogravura, apresenta, em primeiro plano, uma pessoa que lê um folheto para o público. Pela forma como foi composta a cena, lembra como eram vendidos os cordéis nas feiras populares, onde, muitas vezes, era o próprio poeta quem realizava a leitura e quem comercializava, procedimento fundamental para atrair os compradores.

Por ocasião do levantamento realizado de documentos e imagens ligadas às artes gráficas cearenses, foi constatado um pequeno número de ilustrações em gravura em madeira para capas de cordéis em Fortaleza. Entre os poucos exemplares encontrados, um faz referência ao artista visual Kelson Teles, indicando, na contracapa, sua parceria na criação da xilogravura com Ronaldo Rogério, o autor do folheto *Forró em Aroeira* (fig. 173), produzido por volta da década de 1990.



Fig. 173_Kelson Teles e Ronaldo Rogério. Capa do Cordel “Forró em Aroeira”, xilogravura.



Fig. 174_Kelson Teles. São Sebastião, (releitura da obra de Albrecht Dürer), 1995, xilogravura, 32,5 x 22,5 cm.

A informação parece duvidosa, pois observando-se a xilogravura que ilustra a capa do folheto (fig. 173), por mais superficial que seja a análise, proveniente de um leigo ou de um especialista em artes visuais, ao confrontá-la com o exemplar ao lado produzido por Kelson Teles (fig. 174), ambos não terão dúvidas em afirmar que a gravura estampada no cordel não foi realizada por ele. Provavelmente, a sua participação deve ter se limitado somente à orientação de composição da imagem ou ao processo de sua execução. São acentuadas as diferenças do seu estilo de gravação, para com o empregado na realização da estampa exibida na capa do folheto, como se pode observar na obra de sua comprovada autoria, aqui apresentada, no intuito de dissipar dúvidas. Na primeira [gravura], os traços são toscos, demonstrando uma aparente insegurança no corte, não sendo utilizado o recurso das texturas, os efeitos de luz e sombra, além da falta de planos, o que torna as figuras chapadas, causando a impressão de estarem grudadas ao fundo.

Na segunda gravura, o resultado plástico se configura totalmente inverso. Há um visível domínio do claro-escuro e do uso da luz, comprovado no recurso usado intencionalmente pelo artista, ao fazer uso da grande área preta que aparece no fundo, causando a impressão de um imenso vazio, proporcionando a sensação

de profundidade; percebe-se, também, certo conhecimento do autor de técnicas do desenho e das proporções da figura humana. Além das diferenças citadas, ainda deve ser ressaltada a delicadeza e o refinamento de algumas texturas e o uso de linhas pretas que contornam parte da figura.

Outro artista da nova geração que se aventurou no mundo da ilustração com xilogravuras é Francisco Bandeira. Realizou uma série de dez imagens que adornam o livro de autoria de Amelhita Espíndola,⁹¹ denominado *A história abreviada da UFC* (fig. 175),⁹² baseada na *História abreviada da UFC*, de autoria do seu fundador e primeiro reitor da Universidade Federal do Ceará, professor Antônio Martins Filho.



Fig. 175_Francisco Bandeira. Capa do livro de Amelhita Espíndola, denominado: *A História abreviada da UFC, contada no formato de cordel*, 2010, xilogravura.

91 Amelhita Spíndola é graduada em Engenharia Mecânica pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Especialista em Engenharia de Segurança do Trabalho pela UNIFOR/NATI/FUNDACENTRO, em Metodologia do Ensino das Artes na Universidade Estadual do Ceará. Artista visual, participou de exposições coletivas em algumas cidades brasileiras, como Fortaleza e Teresina. No exterior, em países como Argentina, Colômbia, Cuba, República da Macedônia, Romênia, Itália, Reino Unido e Espanha. Individualmente, expôs duas vezes em Fortaleza.

92 UFC (Universidade Federal do Ceará). Criada pela Lei nº 2.373, em 16 de dezembro de 1954, e instalada em 25 de junho do ano de 1955.

As ilustrações estão distribuídas a partir da capa do livro, continuando no seu interior intercalando as estrofes. Francisco Bandeira não se utilizou da forma que predomina nos processos de ilustração do cordel desde a Europa medieval até a atualidade, de acordo com Chartier (1990), ou seja, que as imagens estampadas na capa, em geral, apresentam uma síntese do conteúdo do folheto, na intenção de atrair o leitor pela impressão visual, antes de realizar a leitura. O artista optou por fazer alusão a detalhes do prédio da reitoria da Universidade Federal do Ceará (fig. 176), que, sem as devidas informações das legendas para acentuar esta relação, para um observador menos atento, podem passar despercebidas ou ser confundidas, com detalhes de qualquer outra construção arquitetônica de influência neoclássica (figs. 177 e 178).



Fig. 176_Júnior Panela. Prédio da reitoria da Universidade Federal do Ceará, foto. color.

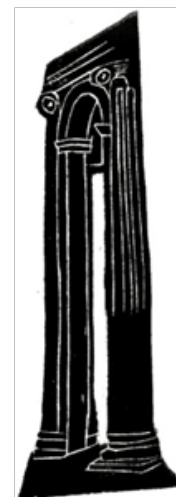
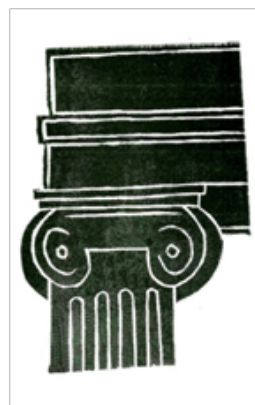


Fig. 177 e 178_Francisco Bandeira. Ilustrações para o livro: *A História abreviada da UFC*, contada no formato de cordel, de autoria de Amelhita Espíndola, 2010, xilogravura.

Entre os que não são considerados artistas visuais, mas ilustram capas de cordéis com xilogravura e, no momento, desempenham apenas a função de ilustradores, encontram-se os próprios poetas. Entre eles podem ser citados: Otávio Meneses, Arievaldo Viana, Klevisson Viana e Guaipuan Vieira.

A capa do folheto *A arca de Zé Noé para o dilúvio no Brasil* (fig. 179), de autoria de Guaipuan Vieira, com ilustração em xilogravura, também realizada por ele, é um exemplo de poetas que não se consideram artistas visuais, mas em razão da necessidade de realizar um folheto nos padrões tradicionais, aventuram-se na arte da gravação em madeira.



Fig. 179_ Guaipuan Vieira. Capa do cordel
 “A arca de Zé Noé para o
 dilúvio no Brasil”, xilogravura.

Na atualidade, existem diferentes abordagens para a criação das capas dos cordéis. Com auxílio dos processos tecnológicos, alguns artistas procuram realizar uma imitação de xilogravura, apropriando-se das ferramentas disponíveis em computadores, em outros casos, de desenho, pinturas, como os artistas que ilustram para a editora Tupynaquim, em Fortaleza.

Em Fortaleza, Klévisson Viana é um dos artistas que vem ilustrando capas de cordel com desenho, imitando a linguagem da xilogravura, efeito que pode ser observado na capa do folheto *A história do holandês que inventou a folkmídia* (fig. 180). Klévisson aproveita as facilidades dos processos tecnológicos que aceleram o andamento do trabalho, dando maior dinâmica aos processos de ilustração e impressão dos folhetos.



Fig. 180_Klevisson Viana. Capa do folheto:
A história do holandês que inventou a folkmídia,
 desenho imitando a xilogravura.

Estas novidades são relatadas neste depoimento do poeta e gravador Otávio de Menezes, concedido em entrevista a Sebastião de Paula em 2011:

Aqui em Fortaleza nós temos o Guaiupan Vieira, ele não faz um trabalho criativo, assim de desenhar aquilo que ele imagina, ele tem sempre uma referência do jornal, recorta, desenha. Muitas das gravuras que ele fez ele não desenhou, pegou das capas de cordéis, de pessoas que desenhavam para ele e transformou. Ele se apropriou da técnica, mas não desenvolveu a lógica da criação, de expressar o pensamento dele, como ele acha que é o cangaceiro. Se eu for fazer o cangaceiro, eu não vou me guiar pelo desenho que todo mundo conhece de Lampião, eu faço a minha visão do cangaceiro.⁹³

93 Entrevista de Otávio Menezes concedida a Sebastião de Paula em 2011.

Observa-se, no teor do depoimento de Otávio Meneses, que hoje, em Fortaleza, não há uma preferência por publicações de cordel ilustrados em xilogravura. Fica claro que a opção do mercado é regulada pelo aspecto financeiro, em função da sobrevivência dos poetas e das editoras, constatando-se que não existe um grande interesse pela estética da xilogravura nas capas dos folhetos, em virtude, também, do surgimento dos processos de impressão mais rápidos. Na região do Cariri, ocorreu de forma contrária, à xilogravura foi a preferida na substituição dos clichês; a similaridade é que isso também não aconteceu por preferências estéticas, mas por questões econômicas, em parte, motivadas pela pressa para atender o grande volume das encomendas.

Curiosamente, ocorreram fatos opostos no campo da ilustração em xilogravura no Ceará, se a rapidez no atendimento da alta demanda foi principal motivo que levou a gravura madeira a ser utilizada nas capas dos cordéis na região do Cariri; inversamente em Fortaleza, a pressa dos poetas em publicar os folhetos, lhe retira das capas.

3.3 A xilogravura de arte em Fortaleza

Em Fortaleza, desde meados do século XX, alguns artistas realizavam xilogravuras artísticas sem vinculação com a função ilustrativa. Este processo pode ser aproximado daquele que ocorrera na Europa, no final do século XIX, período em que a produção gráfica passava a ganhar notoriedade artística.

Encantados por esta novidade estética, vários artistas aderiram à linguagem da xilogravura, entre eles: Félix Vallotton (1865-1925), Paul Gauguin (1848-1903), Edvard Munch (1863-1944), Käthe Kollwitz (1867-1945), Pablo Picasso (1881-1973), Ernst Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883, 1970), entre outros.

A produção da xilogravura de arte não se limitou ao continente europeu, aportando em terras brasileiras, desde o início do século XX, também sob os efeitos da revolução estética modernista. Artistas pioneiros, como Lasar Segall (1891-1957), Oswaldo Goeldi (1895-1961), Lívio Abramo (1903-1992) e Axel Leskoschek (1889-1975), extraíam das matrizes de madeira imagens que eram consideradas artísticas, a partir de uma linguagem que parecia fadada a nunca ultrapassar os limites da

ilustração. Estimulados pela produção desses grandes mestres, Fayga Ostrower (1920-2001), Marcelo Grasmann, Maria Bonomi, Gilvan Samico, Renina Katz, entre muitos outros nomes, transformaram a gravura em uma das principais manifestações da arte brasileira, com enorme projeção no circuito nacional e internacional.

Os efeitos da valorização da gravura como obra de arte se espalharam por várias regiões brasileiras, chegando também a Fortaleza em meados do século XX. Contudo, ainda eram produções que poderiam ser caracterizadas como sazonais, pois os artistas cearenses, em sua maioria pintores, não se dedicavam com exclusividade às atividades de gravador. Os primeiros exemplares de xilogravuras artísticas são da autoria de Aldemir Martins (1922-2006), Antônio Bandeira (1922-1967), Zenon Barreto (1918-2002) e Sérvulo Esmeraldo (1929).

O número de artistas que realizaram xilogravuras de arte em Fortaleza, em meados do século XX, era pequeno. Na década de 1940, surgem registros do início da produção de Aldemir Martins,⁹⁴ confirmado por seu depoimento publicado no livro *Gravura, arte brasileira do século XX* (2000, p. 60), pelo Itaú Cultural.

Iniciei em 1942, quando ainda estava no Ceará. Fazia parte de um grupo que tinha um suplemento literário no jornal *Unitário* de Fortaleza [...] Era uma publicação gratuita, na qual cada um de nós gravava a sua própria ilustração. Tudo era feito de forma rudimentar com gilete e canivete, não tínhamos nem ideia do que era uma goiva. Só com a vinda para o Sul descobri que havia outros gravadores, mas não sabia de que forma gravava.

De acordo com o depoimento de Aldemir Martins, na Fortaleza da década de 1940 as primeiras manifestações da xilogravura artística eram realizadas de maneira totalmente intuitiva. Além do desconhecimento dos aspectos técnicos, ignorava-se ainda que havia ferramentas adequadas para a gravação, como também a existência de outros artistas que praticassem xilogravuras. Para o artista, esse quadro só mudaria com sua ida para o Rio de Janeiro, em 1945.

Na década de 1950 surgem Sérvulo Esmeraldo e Zenon Barreto, que muito contribuíram para o desenvolvimento da gravura em Fortaleza. Com eles, manteve-se também, até hoje, uma característica comum à maioria dos artistas fortalezenses, a inexistência de dedicação exclusiva à produção de xilogravura.

94 Aldemir Martins nasceu em Ingazeiras, no Ceará, em 1922; faleceu em São Paulo em 2006. Pintor, gravador, desenhista e ilustrador. Ganhou vários prêmios, destacando-se: em 1951, 1953, 1955 e 1957, na Bienal Internacional de São Paulo; em 1956, na Bienal de Veneza; e em 1959, viagem ao exterior no Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

Com relação a Zenon, consta no seu currículo que o artista é pintor, desenhista, escultor e gravador e que nesse último segmento alcançou grande destaque na realização de dois álbuns, denominados *Dez figuras do Nordeste* e *Ritos, danças e folgedos do Nordeste*.

Zenon, no que se refere às técnicas da xilogravura, era autodidata. Nos dois álbuns de sua autoria, buscava uma representação simbólica da cultura popular, e o resultado estético dessas obras apresentava fortes características expressionistas, muito mais pelo contrates de sobras e luzes do que pela expressividade explícita no semblante das figuras. Cortes fortes, vigorosos, espalhados por toda a matriz, causando a impressão de movimento, são predominantes no álbum *Dez figuras do Nordeste*. Na outra obra, destacam-se os cortes sutis e suaves, aparentando, em certos momentos, uma linha de luz que determina os limites de figuras e espaços predominantes nas imagens da gravura *Reisado* (fig. 181), que compõe o álbum *Ritos, danças e folgedos do Nordeste*.



Fig. 181_Zenon Barreto. *Rio Grande do Norte – Reisado*, 1990, xilogravura, 33 x 35 cm. Uma das gravuras do álbum: “*Ritos, danças e folgedos do Nordeste*”.

Sérvulo Esmeraldo é o outro destaque que despontou na década de 1950 em Fortaleza. Não fugindo à regra, é pintor, desenhista, escultor e gravador. Sobre ele existe uma particularidade que deve ser destacada: é o primeiro artista visual em Fortaleza a apresentar uma exposição exclusivamente de gravuras.

Apesar disso, é curioso o seu depoimento sobre o início da sua produção xilográfica, pela qual afirma que, ao realizar seus trabalhos nessa modalidade, não os fazia com propósitos de gravador, porque só mais tarde descobriria a possibilidade de que seus pequenos objetos trabalhados em madeira poderiam ser impressos como xilogravuras.

Eu comecei a fazer xilogravura de uma maneira inesperada, eu não tinha o objetivo de imprimir, trabalhava a madeira no intuito de fazer um objeto. Porém, tive acesso a um livro em xilogravura no hemisfério ocidental, impresso pela embaixada de Londres no Brasil. Eu perguntei ao meu pai o que era xilogravura? Ele me explicou que era a gravura em madeira e isso me despertou a consciência de que eu estava fazendo produtos que eram xilogravura e comecei a imprimir. Meu pai também me explicou que as capas dos folhetos de cordel eram ilustradas com xilogravuras. A partir deste momento passei a me interessar pelas capas dos folhetos de cordel.⁹⁵



Fig. 182_ Sérvulo Esmeraldo. Matriz de xilogravura.

95 Entrevista de Sérvulo Esmeraldo, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

Ainda na atualidade, as matrizes de Sérvulo mantêm a característica de objeto, como pode ser observado nas figuras 182 e 183. As formas geométricas, predominantes na obra do artista, aparecem bem demarcadas, tanto pelo alto quanto pelo o baixo relevo.



Fig. 183_ Sérvulo Esmeraldo. Matriz de xilogravura.

É inusitado o depoimento de Sérvulo Esmeraldo a respeito de como começou a trabalhar com xilogravura. Impressiona o seu desconhecimento com relação aos processos de gravação e impressão da gravura em madeira, já que nasceu e morou por toda sua adolescência no Crato, onde existe uma forte tradição da xilogravura de cordel. Ele afirma ainda que enquanto morou lá não manteve nenhum contato com os xilógrafos da região do Cariri.

Esse desconhecimento de Sérvulo Esmeraldo sobre os processos de gravura e da existência de gravadores no Crato, no início de sua carreira, apresenta dois aspectos: primeiro, havia pouco interesse pela xilogravura no Crato; por isso o seu maior desenvolvimento aconteceu em Juazeiro do Norte? O segundo reforça a veracidade do depoimento anterior de Aldemir Martins sobre o desconhecimento de parte dos artistas cearenses sobre os processos técnicos da xilogravura, segundo os quais eles trabalhavam intuitivamente, ou seja, de forma autodidata. Os relatos dos dois artistas demonstram também que da década 1940 à de 1950, pouca coisa mudou no que se refere ao universo da xilogravura em Fortaleza.

No trecho do depoimento abaixo, também de Sérvulo Esmeraldo, fica claro o desinteresse para com a linguagem da xilogravura pelos artistas na época em Fortaleza:

Tive lições técnicas com um francês que morava em Fortaleza chamado Jean-Pierre Chabloz, que me deu mais informações sobre a xilogravura, e eu fiz xilogravuras nessa época. Contudo, era uma técnica não despertava muito interesse junto ao grupo de artistas que eu frequentava, que faziam parte da SCAP, eles eram mais voltados para a pintura e para o desenho. Em razão disso me direcionei mais para a pintura e para o desenho.⁹⁶

Sérvulo Esmeraldo continua fornecendo pistas sobre o contexto das artes visuais em Fortaleza, na década de 1950, especialmente sobre qual era o nível de aceitação da xilogravura no meio artístico: “[...] quando eu estava no Crato, eu produzia mais do que depois quando vim para Fortaleza, porque na SCAP o pessoal se dedicava especialmente à pintura e ao desenho.”⁹⁷

Em 1951, Sérvulo realizou a sua primeira exposição individual na Sociedade de Cultura Artística do Crato e pouco tempo depois, nesse mesmo ano, transferiu-se para São Paulo. Não foi possível precisar se a mostra foi realizada em xilogravura, pois não foram encontrados documentos que possam comprovar detalhes da exposição em catálogos, *folders* ou reportagens em jornais. A falta de dados comprobatórios repete-se com relação às suas entrevistas, inclusive na mais recente concedida a Sebastião de Paula, em 2011, utilizada como material de pesquisa para a realização deste trabalho.

96 Entrevista de Sérvulo Esmeraldo concedida a Sebastião de Paula em 2011.

97 Entrevista de Sérvulo Esmeraldo concedida a Sebastião de Paula em 2011.

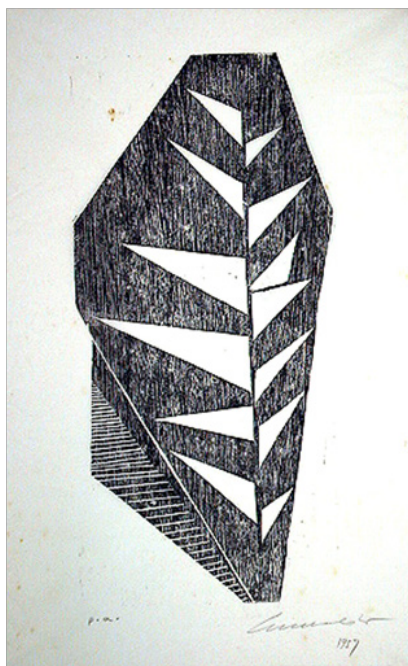


Fig. 184_ Sérgio Esmeraldo, *Vegetal IV*, 1957, xilogravura, 47,8 x 30,5 cm (Coleção do Artista).

Em todos os segmentos da produção artística de Sérgio predomina o abstracionismo geométrico, como na xilogravura acima apresentada (fig. 184). A ilusão de tridimensionalidade é visível, característica que influenciou diretamente nas suas obras em escultura.

Ao chegar a São Paulo, Sérgio continuou a desenvolver sua produção xilográfica, incentivado, desta vez, por um dos maiores gravadores brasileiros, de acordo com o que declarou em seu depoimento, ao ser questionado se teria trabalhado com xilogravura ao sair de Fortaleza: “[...] em São Paulo sim, conheci o Lívio Abramo, ele foi uma das pessoas que me mais me estimulou a trabalhar em xilo. Então foi um dos períodos mais ricos do meu trabalho.”⁹⁸

O mesmo não ocorreu quando Sérgio se mudou para a França, em 1957. Continuou atuando no universo da gravura, mas abandonou, praticamente, a produção de xilogravura, que de acordo com o seu relato no trecho do depoimento abaixo, esclarece quais foram os motivos:

[...] Na França, a gravura em madeira era muito pouco utilizada, então me dediquei a gravura em metal. Foi um período em que produzi muita gravura em metal, e a gravura em madeira ficou de lado. Eu fui retomar a gravura em madeira, praticamente, na volta ao Brasil; na França também fiz, mas muito esporadicamente.⁹⁹

⁹⁸ Entrevista de Sérgio Esmeraldo, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

⁹⁹ Entrevista de Sérgio Esmeraldo, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

Em Paris, Sérvulo frequentou o ateliê de litografia da École Nationale des Beaux-Arts, onde estudou, principalmente, gravura em metal, com Johnny Friedlaender¹⁰⁰ (1912-1992), na década de 1960, tornando-se um especialista na técnica do buril.

[...] Na França, eu estudava, sobretudo em gravura em metal, no ateliê do Friedlaender. Foi um grande gravador. Ele tinha uma técnica muito específica, ele trabalhava com a mistura de buril e água-tinta e também água-forte. Ele fazia uma série de misturas, porque gostava muito de técnica mista.

Os estudos de gravura na França lhe proporcionaram novos conhecimentos e também projeção internacional. Na década de 1960, recebeu um prêmio da crítica parisiense de melhor exposição de gravura. Segundo seu depoimento, “foi escolhida como [a] melhor exposição na França. Era seleção anual, acontecia que os críticos escolhiam, não era só eu, mas a minha exposição foi destaque”.¹⁰¹

Mediante os estudos realizados na França, Sérvulo foi considerado um exímio gravador a buril; abaixo, pode se observada uma de suas gravuras executadas nessa técnica (fig. 185). Cabe aqui ressaltar que este também é um raro exemplar, por ter o artista desenvolvido um tema figurativo, tipo de obra quase inexistente em sua vasta produção.



Fig. 185_Sérvulo Esmeraldo. Burlil
(acervo do artista).

100 Johnny Friedlaender nasceu em 1912, na Alta Silésia, região da Prússia. Foi considerado como um dos maiores artistas na produção da gravura colorida. Faleceu em Paris, em 1992.

101 Entrevista de Sérvulo Esmeraldo concedida a Sebastião de Paula em 2011.

Na década de 1980, Sérvulo Esmeraldo retorna a Fortaleza, onde mora atualmente, sem retomar com grande intensidade a sua produção xilográfica. Tem se dedicado ao campo da escultura. Muitas de suas obras podem ser encontradas em praças, prédios públicos e particulares e até na orla marítima de Fortaleza.

As mudanças na trajetória da xilogravura artística em Fortaleza começaram a tomar novos rumos somente a partir da década de 1960, com a passagem da gravadora Mizabel Pedrosa (fig.186) pela capital cearense, quando ministra dois cursos, como já foi pontuado. O primeiro foi realizado no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) e o segundo, no Escritório Técnico de Arquitetura (ESTAR).



Fig. 186_Mizabel Pedrosa. *Portão do cemitério*, 1973, xilogravura, 54 x 32 cm.

Há informações de que a gravadora retornou a Fortaleza ainda na década de 1960, para ministrar novo curso, “[...] porque a Mizabel Pedrosa esteve aqui em 1964, e voltou possivelmente em 1969, para ministrar outro curso na Casa de Cultura Raimundo

Cela,¹⁰² se não me engano, aí muitas pessoas participaram [...].”¹⁰³

Os cursos ministrados por Mizabel Pedrosa revelaram novos gravadores, proporcionando ainda a inserção da gravura, de forma mais sistemática, nos salões de artes em Fortaleza. Além das frequentes participações em exposições coletivas e mostras competitivas, a gravura em madeira foi galgando relativa importância, obtendo pequenas premiações, entretanto, com o valor sempre menor do que o destinado à pintura, à escultura e ao desenho.

É notório o aumento progressivo do número de gravadores que surgiram em Fortaleza, em consequência dos cursos ministrados por Mizabel Pedrosa. Após sua passagem por Fortaleza, alguns deles, como Leão Junior, Gilberto Cardoso Ximenes, Kleber Ventura, Sérgio Lima, Marisa (1951-2005), entre outros, deram continuidade à sua produção, que se realizava a partir de ações individuais, em seus ateliês, não muito diferentes do que já acontecia com outros segmentos artísticos, como o desenho, a pintura e a escultura. O individualismo, além de ser uma característica comum ao cenário artístico fortalezense, na época, acentuava-se por não haver um espaço que abrigasse atividades coletivas de arte, prática habitual no universo da gravura.

Para o artista Sérgio Lima, que participou do primeiro curso de Pedrosa, embora o processo técnico da xilogravura não fosse para ele uma novidade, pois na época trabalhava no MAUC, a cujo acervo de gravura tinha franco acesso, além de ter convivido com Zenon Barreto durante as realizações de seus álbuns na década de 1960, foi uma experiência importante. Entre os que estudaram com Mizabel Pedrosa, ele foi um dos que tiveram grande projeção no campo da gravura, realizando, inclusive, no ano de 1968, ilustrações para capas de folhetos de programas de cinema. Ainda nesse mesmo ano, ultrapassou as fronteiras da cidade de Fortaleza, participando do Salão Esso de Artistas Jovens no Rio de Janeiro. Em 1969, era premiado no 1º Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Em 1995, consegue ganhar com xilogravura o grande prêmio do Salão de Abril (fig. 187), que, desde sua primeira edição, somente havia sido concedido às categorias de pintura e escultura.

102 A Casa de Raimundo Cela era um centro cultural em Fortaleza, fundado na década de 1960, com significativa contribuição na difusão da arte e dos artistas cearenses; desativada no final da década de 1980.

103 Entrevista de Kleber Ventura concedida a Sebastião de Paula em 2011.



Fig. 187_Sérgio Lima. Obra premiada no 46º Salão de Abril, 1995, xilogravura, 40 x 40 cm.

Entre outras premiações que obteve com gravura, destaca-se a recebida na 30ª Trienal Internacional de Tóquio em 2002 (fig. 188). Nessa obra, Sérgio deu continuidade a sua temática voltada para os elementos geométricos, rompendo, porém, com a composição simétrica ao utilizar linhas brancas sobre elementos pretos que, em algumas áreas da gravura aparecem entrelaçados, causando a impressão de tramas construídas com palhas em cestos, peneiras, artefatos muito comuns na cultura indígena e também nas zonas rurais do Nordeste brasileiro. Contudo, esses mesmos elementos, em suas extremidades, ganham formas que causam sensação de tridimensionalidade.

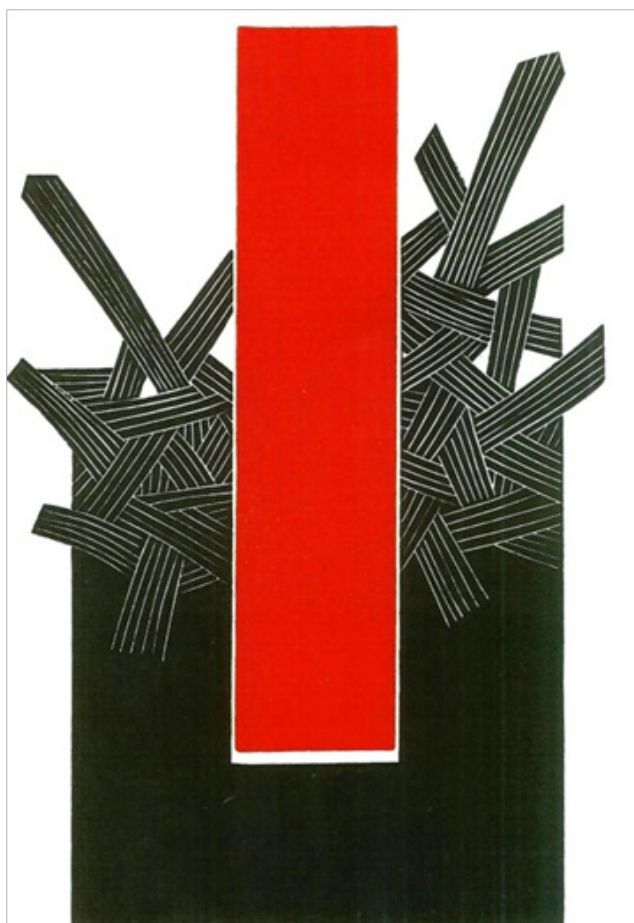


Fig. 188_ Sérgio Lima. Obra premiada na 30ª Trienal Internacional de Tóquio, 2002, xilogravura, 40 x 25 cm.

Diferentemente de Sérgio Lima, Kleber Ventura encontrou no curso ministrado por Misabel Pedrosa a possibilidade de ingressar no mundo artístico, pois para ele era a primeira experiência no campo das Artes Visuais. Recém-chegado a Fortaleza, vinha de Itapipoca, uma pequena cidade localizada na região Norte do Ceará, procedente, portanto, de uma realidade bem diferente da maioria dos outros participantes, porque alguns já atuavam no cenário artístico cearense.

Em 1964, veio uma professora, uma gravadora, uma artista chamada Mizabel Pedrosa, ela veio dar um curso aqui em Fortaleza, com o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura. Eu tinha 14 anos, era o primeiro contato que eu estava tendo com o mundo das artes, eu não conhecia artista nenhum. Era um garoto vindo do interior.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Entrevista de Kleber Ventura concedida a Sebastião de Paula em 2011.

Kleber Ventura revelou-se um gravador. Dois anos após o término do curso com Misabel, foi premiado no Salão de Abril de 1966, comenda que ganharia, sucessivamente, durante os oito anos subsequentes. Ele foi considerado por alguns, um artista revolucionário e inovador: “[...] porque o Kleber tinha uma visão mais *pop* e uma gravura mais revolucionária, contestadora, transgressora e subversiva, eu acho que era um pouco de tudo.”¹⁰⁵ Ao mesmo tempo foi contestado por outros, por não se limitar a realizar suas gravuras nos padrões tradicionais:

[...] porque havia uma expectativa de um certo ponto, de um certo traço, de uma certa gravura, que não era só a de Juazeiro, mas a daqui também tinha uns códigos, expectativas, que deveriam ser obedecidas, que era a gravura do Aldemir, que era a gravura do Barboza Leite, que era a gravura do Zenon. Kleber vinha com uma gravura onde ele mudava a temática, mudava as técnicas, onde ele fazia colagem, onde fazia inscrições. Então, ele fazia uma referência na própria gravura dele. Era uma gravura muito interessante.¹⁰⁶

Kleber Ventura também teceu comentários a respeito dos motivos que provocavam contestações dos seus críticos: “porque não estava dentro da concepção, porque para eles a gravura tinha que ser xilo, madeira, de cordel. Se você não fizesse o que o Walderêdo, o que o Noza, o Stênio e outros faziam, não era xilogravura.”¹⁰⁷ Kleber extrapolava os limites da gravura tradicional, usando e abusando das experimentações com diferentes materiais na realização de suas obras; portanto, não residiam somente em seus temas os principais motivos das críticas que recebia.

Na minha fase inicial eu fiz muita coisa religiosa, Cristo, freiras. Eu ganhei até um prêmio no Salão de Abril de 77, com o *Diário das Carmelitas*, que eram três freiras. Então era Cristo, Nossa Senhora, tinha outros motivos religiosos, porque essa fase religiosa vinha da minha infância, que eu era garoto de interior, era de uma família muito religiosa, ia à igreja, à missa todo domingo. Depois estudei no colégio de freira lá no interior.

A segunda fase eu parti para o regional, mas não determinado, vou fazer regional, não. Fiz uma fiandeira, fim de feira. Depois eu parti para a fase de prédios arquitetônicos, eu fiz o elevador Lacerda, casarões de São Luis. Quando eu cheguei na minha terceira fase de gravura, então eu apresentei um trabalho que era a capoeira. Quando eu tomei conhecimento de que eu podia trabalhar com outros elementos, quando o Hansen disse que eu poderia usar qualquer coisa, realizar montagens, trabalhar uma madeira, e tirar uma impressão de tudo, até de pedra, porque tudo que você imprime é uma gravura.¹⁰⁸

Após o contato com o artista Hansen Bahia, Kleber Ventura percebeu que o universo da gravura não tem limites. Investiu em processos de experimentação, utilizando diferentes materiais, que nem sempre permitiam uma grande tiragem, a qual muitas vezes não chegava a cinco cópias.

105 Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida a Sebastião de Paula em 2011.

106 Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida a Sebastião de Paula em 2011.

107 Entrevista de Kleber Ventura concedida a Sebastião de Paula em 2011.

108 Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

Eu tive uma outra fase das carnaúbas, que é uma coisa bem regional. Realizava daquele metalzinho que se usava em jornal, impresso no *offset*. Eu pegava aquela placa, dava um banho de verniz nela, depois mergulhava no ácido bem rápido, porque era muito fininho, e retirava. O que estava com o verniz ficava, e outra, ele corria. Depois eu lavava bem depressa, que era para não corroer tudo e ficava uma tramazinha. Esse tipo de efeito também consegui com a fibra da bananeira. Eu já fiz impressão de quase tudo, um dia me sentei em cima da tinta e fiz uma impressão da minha bunda, ficou interessante, um abstrato, um negócio diferente e a gravura foi premiada.¹⁰⁹

Após a geração que estudou com Mizabel Pedrosa, o ensino da xilogravura em Fortaleza passou por uma fase de estagnação, sem surgirem novos cursos e, conseqüentemente, novos artistas. Esse quadro só se alteraria no final da década de 1980, período em que aconteceu o movimento de revitalização da gravura na Oficina de Gravura do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

3.3.1 A Oficina de Gravura do MAUC

O MAUC, desde a sua inauguração em 1961, vem desenvolvendo atividades ligadas à difusão, à preservação e ao ensino da gravura. Visando a salvaguardar esse segmento, parte do seu acervo foi constituído por meio das encomendas de vias-sacras e álbuns realizados em xilogravura por artistas da região do Cariri e na aquisição de matrizes xilográficas. Constam ainda no acervo obras de artistas cearenses, brasileiros e estrangeiros, distribuídas entre pinturas, esculturas, desenhos e gravuras.

As atividades ligadas ao ensino da gravura no MAUC iniciaram-se em 1964, com um curso de xilogravura, ministrado também pela artista Mizabel Pedrosa. No final da década de 1980, o Museu apoiou o movimento da retomada da produção da gravura de arte em Fortaleza, recebendo, em sua Oficina, cursos de xilogravura e gravura em metal.

A oficina de Gravura do MAUC, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), surgiu em julho de 1988. A proposta de criação desse espaço partiu do artista cearense Eduardo Eloy, que havia estudado xilogravura (fig. 189), gravura em metal e litografia no Rio de Janeiro, e que, ao retornar ao Ceará, alimentava um sonho de criar um ateliê específico para o desenvolvimento das artes gráficas. Defendia a ideia de que a implantação desse ambiente viesse, além de

¹⁰⁹ Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

proporcionar condições de trabalho dentro de um padrão profissional, influenciar na formação de novos artistas e professores, e ainda pudesse, de alguma forma, contribuir para a revitalização da gravura em Fortaleza que, na época, não estava sendo devidamente valorizada.



Fig. 189. Eduardo Eloy, 1996, xilogravura.

Eloy pretendia ainda que a oficina se tornasse um polo de convergência, não só para os que lá estudassem, mas também um local de encontro de diferentes profissionais, além de um ambiente de discussões sobre arte, por intermédio de palestras ou conversas informais.

O ambiente artístico de Fortaleza na década de 1980, período de criação da Oficina de Gravura, não era tão diferente do que estava sendo vivenciado em várias cidades da Europa e dos Estados Unidos. Na arte brasileira, predominavam as manifestações da Geração 80, em meio à grande efervescência proporcionada pelas concepções estéticas da Transvanguarda, movimento artístico italiano que surgiu na pós-modernidade e que privilegiava a produção de jovens artistas no mundo inteiro. Frederico Moraes (1991) credita esta denominação ao crítico de arte Achille Bonito Oliva, publicada em seu livro *La transvanguardia italiana*, em 1980. A definição teria surgido em razão das características apresentadas pela produção da nova geração de pintores italianos. O retorno da pintura empregando cores fortes era um contraponto à arte conceitual, que predominou, principalmente, nas décadas de 1960 e 1970.

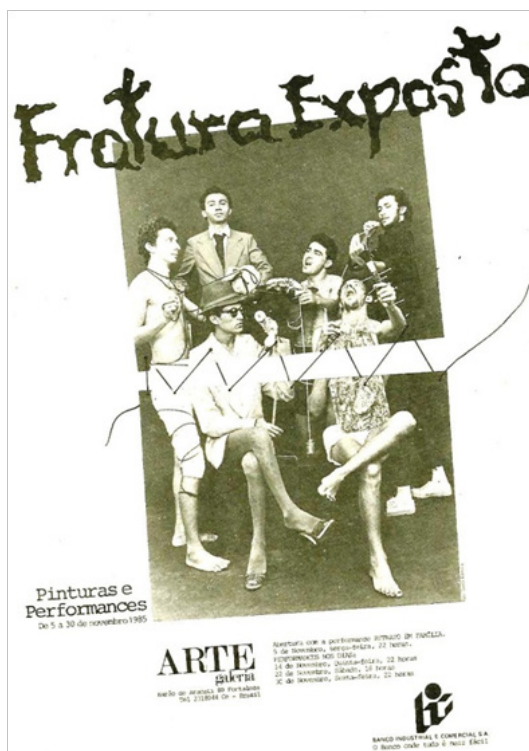


Fig. 190 - Cartaz da exposição do grupo Fratura Exposta na Arte Galeria em 1985. Da esquerda para a direita (em pé): Castelo Branco, Cardoso Júnior, Sebastião de Paula e Kelson Teles. (Sentados): Mário Sanders, e Jorge Luiz.

No Brasil, a Geração 80 apresentava, ainda, uma característica marcante, que consistia na formação de vários grupos, cujos artistas trabalhavam em um mesmo ateliê ou se reuniam para organizar exposições e discutir arte. A proposta de atuar coletivamente, bem peculiar a esse momento, revelou um comportamento que não era tão comum aos artistas visuais. Os grupos mais destacados na década de 1980 no Brasil foram: o Casa 7, em São Paulo, e o Ateliê da Lapa, no Rio de Janeiro, sendo que grupos semelhantes surgiram em Goiás, Minas Gerais e Fortaleza, como o grupo Fratura Exposta (fig. 190).¹¹⁰

No momento, além do agrupamento de artistas, destacava-se também o retorno da pintura ao cenário das Artes Visuais. Na concepção de Herbert Rolim (2010, p. 97), “o principal legado deixado pela Geração 80 foi a liberdade estética e as bases para uma arte aberta e plural, tão diversa como a formação da cultura brasileira”. A técnica predominante era a pintura, que ditava as regras da moda vigente, espalhando-

¹¹⁰ O grupo Fratura Exposta surgiu na periferia de Fortaleza em 1985. Era composto por seis integrantes: Castelo Branco, Cardoso Júnior, Jorge Luís, Kelson Teles, Mário Sanders e Sebastião de Paula. Além de desenhistas e pintores, também realizavam *performances*, ações que deram novo vigor as artes visuais cearenses.

se por diversas regiões, por intermédio de vários salões realizados por todo o Brasil. O grande número de mostras competitivas proporcionava oportunidades para jovens de todas as regiões tentarem ultrapassar as fronteiras de suas cidades, na busca da concretização de seus sonhos, de se lançarem no mercado de arte brasileiro, principalmente o do eixo Rio-São Paulo.

Os jovens artistas se expressavam pintando em qualquer suporte, em obras de grandes tamanhos, de cores fortes e berrantes, com a liberdade para apresentação de trabalhos, fugindo dos padrões convencionais, sem chassis e molduras. Abusavam da irreverência também por meio das *performances*, que ganhavam destaque em todo o País.

Ser jovem era considerado uma das qualidades do artista no período da Geração 80; em consequência deste novo paradigma, houve uma alta acentuada nos preços das obras dos jovens artistas, inflacionando o mercado de arte, superando, inclusive, nomes já consagrados. Isso ocorreu não só no Brasil, mas também na Europa e nos Estados Unidos. Eles vivenciaram um sucesso repentino, e muitos deles, possivelmente, não tiveram maturidade suficiente para lidar com essa situação. É provável que esse seja um dos motivos para que muitos deles tenham desaparecido prematuramente do cenário das artes plásticas nacional.

É nesse clima que foi implantada a Oficina de Gravura no MAUC. O momento não era dos mais acolhedores para a gravura, porque a visão que se tinha sobre esse segmento em Fortaleza era preconceituosa, sentimento que pode ser observado no teor deste comentário de Kleber Ventura: “[...] a gravura, o pessoal chamava de pretume (*sic*)”,¹¹¹ descaso que foi se acentuando mais ainda sob os efeitos da Geração 80.

Outro motivo que pode ter contribuído para a pouca aceitabilidade da xilogravura como obra de arte em Fortaleza até a década 1980 é que não surgiram, até esse momento, novos artistas que ocupassem o espaço deixado pela geração que estudou com Mizabel Pedrosa, na década de 1960, e que teve uma atuação de destaque na década de 1970. Com essa lacuna existente, apenas em Juazeiro do Norte havia uma grande produção de xilogravura, porém, quase sempre considerada detentora de um menor valor artístico em relação aos segmentos do desenho, da pintura e da escultura. O preconceito era alimentado por ser uma atividade que estava ligada à ilustração comercial e ao cordel, portanto, era considerada uma arte popular, além de ser também tida por determinados segmentos como artesanato.

Diante desse ambiente artístico que predominava na cidade, não foi fácil

111 Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011, a respeito de como o público se referia às xilogravuras expostas nas exposições em Fortaleza, na década de 1970.

implantar uma oficina para ensinar gravura, que naquele momento não oferecia quase nenhum atrativo. Os jovens artistas estavam interessados na pintura, em alta com um mercado emergente e considerada como o caminho mais curto para obter sucesso. Apesar disso, iniciaram-se ali cursos de xilogravura e gravura em metal, *workshops* com artistas locais, de outras regiões brasileiras e do exterior.

O ensino na Oficina do MAUC privilegiava a aprendizagem de aspectos práticos, focados nos processos de realização da gravura, embora houvesse também abordagens teóricas. Durante as aulas, havia uma sequência preestabelecida a ser seguida, desde o processo de preparação da matriz até a fase final da impressão. Desse modo, a metodologia aplicada se assemelhava à que era desenvolvida nos moldes da Pedagogia Tradicional utilizada desde século XIX, estendendo-se por todo o século XX. De acordo com Ferraz e Fusari (2001), quando se faz uso desse modelo educacional, o processo de ensino é aplicado por meio de elaborações intelectuais, com ênfase nos conhecimentos do professor, que os repassa aos alunos, como o modelo ideal a ser praticado.

Os cursos desenvolvidos na Oficina de Gravura proporcionaram, pela primeira vez na trajetória das Artes Visuais em Fortaleza, a atuação de tantos artistas trabalhando simultaneamente com xilogravura: Aléxia Brasil, Amélia Spindola, Barrinha, César Autran, Carlos Augusto, Carlos Costa, Carlos Otávio, Digeorgia Gadelha, Francisco Bandeira, Francisco de Almeida, Fred, Jacira Reis, Jorge Luiz, Júlio Silveira, Kelson Teles, Magnólia, Marcélia Marques, Martine Kunz, Nauer Spindola, Salet Rocha, Sandra Montenegro, Sebastião de Paula, Sérgio Heller, T. Silva, entre outros.

Outra novidade ocorreu nesse momento, pois alguns artistas passaram a se dedicar exclusivamente à prática da xilogravura em Fortaleza, como Aléxia Brasil, Francisco de Almeida, Nauer Spindola e Sebastião de Paula. A partir dos meados da década de 1990, surge Abelardo Brandão. Esse novo momento nas Artes Visuais em Fortaleza pode ser comprovado neste depoimento de Francisco de Almeida:

Eu atualmente me dedico exclusivamente às artes visuais com xilogravura. Porque é um processo prazeroso, é um processo angustiante. Teve período aqui que eu trabalhava das seis até uma da manhã; de vez em quando eu preciso fazer este serão.¹¹²

A Oficina de Gravura abriu as portas também para artistas que já atuavam profissionalmente em várias áreas das artes plásticas. Muitos deles eram

112 Entrevista de Francisco de Almeida, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

autodidatas, e outros tinham a sua formação em cursos livres, de extensão, nas mais diversas instituições públicas ou privadas. Havia também os que tinham estudado particularmente em ateliês particulares de outros artistas.

Com o objetivo de ampliar os conhecimentos dos artistas que frequentavam as dependências da oficina, foram realizados alguns *workshops*; na gravura em metal, houve dois, com os paulistas Luis Piza (fig. 191) e Carlos Martins. Em 1993, foi a vez do cearense Francorli, de Juazeiro do Norte, um dos gravadores da nova geração da região do Cariri a atuar como professor.



Fig. 191_O gravador Artur Luiz Piza ao centro, na Oficina de Gravura do MAUC com alunos que participaram do Workshop. Da esquerda para a direita: Aléxia Brasil, Carlos Otávio, Digeorgia Gadelha, André Rola, Eduardo Eloy, Sérgio Helle, Elizabete Edelvita, Henrique Barroso, Sebastião de Paula e Naeur Spíndola. Foto. p & b.

Além das atividades de ensino e discussão de arte, a oficina passou a ser um local de prestação de serviços a outros gravadores, na impressão e na fabricação do papel artesanal, tanto por meio da reciclagem como por meio do processamento de fibras da bananeira, da cana-de-açúcar e da fibra do coco (fig. 192).

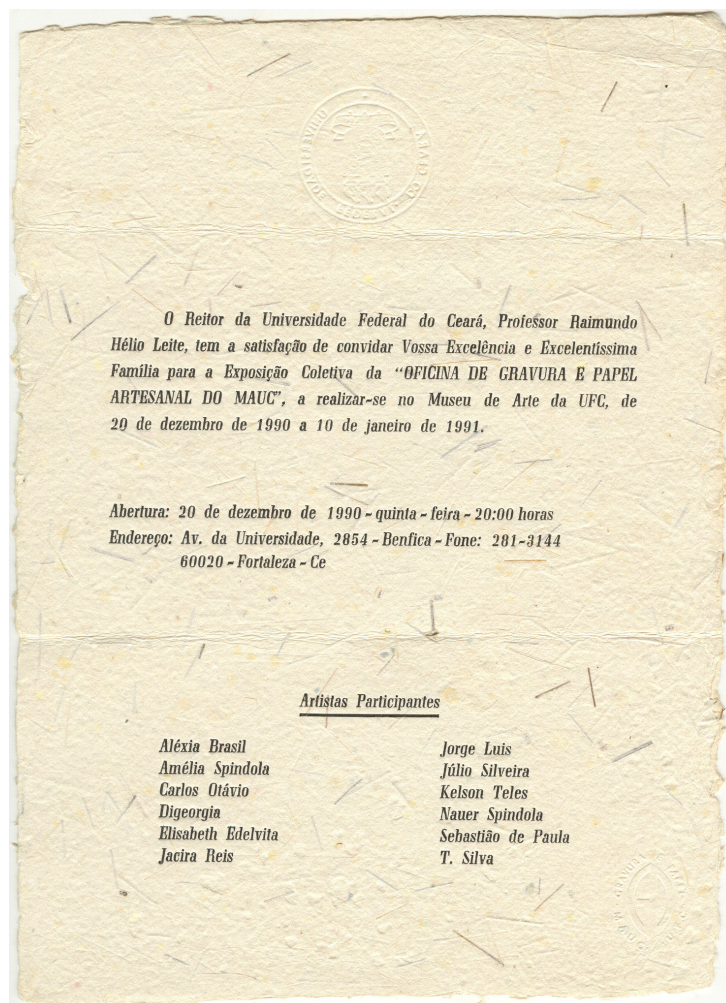


Fig. 192 - Convite da primeira exposição de gravura da Oficina do MAUC em 1990, impresso em papel artesanal fabricado por alguns dos artistas que participaram da exposição.

A oficina de gravura do museu, além de ter sido um centro iniciador na área dos cursos de curta duração, foi também um polo aglutinador de parte do movimento artístico em Fortaleza. Além das atividades de ensino, exposições foram produzidas e apresentadas em vários lugares do Brasil e do exterior, em países como Argentina, Espanha, França, Alemanha e Estados Unidos, incluindo também artistas que não estudaram em suas dependências. Todos eles já traziam alguma experiência na área das artes gráficas, mas naquele momento nenhum tinha uma produção voltada para a xilogravura. Entre eles merecem ser citados, Hélio Rola, José Tarcísio, Roberto Galvão e Sérgio Lima.

Mediante a retomada da produção de gravura em Fortaleza, houve desdobramentos que influenciaram no surgimento novas oficinas, grupos de artistas

e salões ligados a gravura. Destaca-se a criação do grupo Tauape (fig. 193), em 1995, que teve uma intensa atuação, realizando uma série de exposições no Ceará, no Rio de Janeiro, em São Paulo, inclusive no exterior: na Argentina e na Alemanha. Eis o depoimento de Thiago Pinto (1999, p. 18) publicado sobre a exposição em Berlim: [...] “o grupo Tauape de Fortaleza mostra a sua versatilidade técnica e os múltiplos enfoques da xilogravura nordestina, capaz de renovar-se como linguagem artística, perfeitamente contemporânea sem prejuízo do vínculo com a tradição.”



Fig 193. Grupo *TAUPE*, foto. color.

O segundo desdobramento foi a criação do Salão Norman Rockwell (fig. 194) pelo Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU-CE), em Fortaleza, no ano de 1995, voltado especificamente para o desenho e para a gravura. O objetivo era prestigiar as duas manifestações artísticas, que, historicamente, nunca foram devidamente valorizadas na capital cearense. A pluralidade das obras apresentadas no evento, desde as mais tradicionais até as que utilizavam novas tecnologias, foi destacada por um dos membros da comissão julgadora da 5ª edição realizada em 1999:

Um ponto que chamou a atenção no 5º Salão Norman Rockwell da Gravura e do Desenho foi a pluralidade de pontos de vista e a convivência em um mesmo tempo e espaço, de propostas aparentemente díspares, que iam da experimentação com a luz, ao desenho com a força do traço, da milenar xilogravura às pesquisas com as tecnologias de ponta (CARVALHO, 1995, p. 2).



Fig. 194_Catálogo do 3º Salão Norman Rockwell do desenho e da gravura, realizado em 1997.

O Salão Norman Rockwell Foi um novo espaço que estimulou a produção do desenho e da gravura no meio das Artes Visuais cearenses, projetando jovens artistas e estimulando outros de diferentes gerações. Aconteceram seis edições, tendo sido a última em 2000.

O contexto das artes no Ceará sofreu importantes transformações no processo de produção artística durante a década de 1990. A Oficina do MAUC teve significativa participação nessas mudanças; infelizmente, após promover a retomada na produção da gravura de arte em Fortaleza, foi fechada. No ano de 1994, dois fatores contribuíram decisivamente para o fechamento da Oficina do MAUC, o encerramento do convênio com a SECULT, em 1994, interrompendo a parceria entre as duas instituições que vigorava desde a inauguração e a reforma e ampliação do MAUC. Depois de longo período sem atividades abertas ao público, a Oficina foi reinaugurada em 2012. Espera-se que com a sua reabertura venha dar continuidade à importante contribuição, que vinha sendo realizada desde a sua inauguração, em 1988, na formação, difusão e preservação da gravura cearense.

3.4 A inserção da xilogravura como disciplina nas matrizes curriculares das instituições de ensino superior em Artes Visuais em Fortaleza

A revitalização das artes gráficas em Fortaleza trilhou um longo caminho até alcançar seu êxito. A trajetória percorrida até atingir esse objetivo pode ser comparada à forma como geralmente nascem os grandes rios – começam apenas com um filete de água em sua nascente e, durante o percurso, vão ganhando volume, até agigantarem-se e tornando-se caudalosos, desaguando, finalmente, no oceano.

Na retomada da revitalização da xilogravura, tudo começou individualmente quando num sonho quase quixotesco de Eduardo Eloy foi se delineando aos poucos, nos primeiros passos dados, com o objetivo de implantar uma oficina de gravura em Fortaleza. A primeira tentativa ocorreu em 1983, nos porões da Casa de Cultura Raimundo Cella. A segunda, em 1986, na Central de Artesanato Luiza Távora (CEARTE) e, finalmente, em 1988, no MAUC.

A partir de então, o sonho foi dividido e encampado por outras pessoas, que passaram a trabalhar conjuntamente para torná-lo realidade. Mediante ações partilhadas, que se multiplicaram por meio dos cursos ministrados, dos *workshops*, nas parcerias com instituições públicas e particulares, na realização de palestras e exposições, restaurou-se a importância da xilogravura em Fortaleza.

A inserção da gravura como disciplina nas matrizes curriculares dos cursos de ensino superior das Artes Visuais em Fortaleza contribuiu decisivamente para a sua solidificação no cenário artístico da capital cearense. Além disso, sendo inserida como atividade acadêmica, assegura-se, de certa forma, que uma parcela de novos artistas continue a praticá-la, apesar da infinidade de recursos proporcionados pelo desenvolvimento tecnológico, que tem trazido diversas mudanças à produção artística da atualidade.

Essa inconstância foi interrompida, desde a implantação no ano 2000 do primeiro curso, em âmbito superior voltado as Artes Visuais o Bacharelado em Artes Visuais na Faculdade Gama Filho (FGF). O objetivo principal do curso era a formação de artistas, lacuna que seria preenchida após muitos anos da tentativa da SCAP de sistematizar o estudo das Artes Plásticas na graduação. Integravam a sua matriz curricular: as disciplinas Xilogravura, Gravura em Metal e Serigrafia.

Logo em seguida, em 2002, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) implantou o curso superior de Tecnólogo em Artes Plásticas,

cujo foco estava voltado para a formação de artistas. Mais tarde, o curso foi transformado em licenciatura em Artes Visuais, a primeira ofertada por uma instituição pública em Fortaleza. O principal objetivo dessa mudança foi preencher uma enorme lacuna existente na área da formação de professores para o ensino de Arte no Ceará, que, de certa forma, tem influenciado no desenvolvimento cultural e artístico do povo cearense.

Em 2008, a Universidade de Fortaleza (UNIFOR) criou o curso de bacharelado em Artes Visuais.

A implementação do ensino formal de Arte em âmbito superior, em Fortaleza, vem promovendo mudanças, que são perceptíveis na produção de arte como um todo e, especificamente, na área da xilogravura e também nas concepções estéticas que se refletem na produção da gravura no campo ampliado.

3.5 A gravura no campo ampliado em Fortaleza

Durante muito tempo a gravura não desfrutou da mesma importância das outras linguagens, como o desenho, a pintura e a escultura. Talvez por essa razão ela tenha sido, entre as manifestações das Artes Visuais, aquela que por mais tempo se manteve sem grandes modificações estéticas e conceituais. Seriam somente esses os motivos que mantiveram ou conservaram a linguagem da xilogravura tão distante das mudanças ou por que os gravadores talvez sejam artistas mais conservadores? E quais seriam os motivos dessa resistência às novidades artísticas?

As alterações ocorridas na trajetória dos processos técnicos dos diferentes segmentos da gravura não têm sido, pode-se dizer, significativamente expressivas, pois muitos artistas continuam trabalhando quase da mesma forma como quando surgiram tais processos. As mudanças ocorridas com mais intensidade são ligadas a aspectos conceituais. Quando a gravura tornou-se uma linguagem artística, independente das funções ilustrativas, ela passou a ser repensada pelos artistas. Na concepção de Veneroso (2007), as maiores transformações que afetaram a gravura só vieram a ocorrer nas décadas de 1960 e 1970, quando as técnicas e imagens gráficas invadiram o mundo das artes. Também as novas possibilidades técnicas, iniciadas com o uso da fotografia nas Artes Visuais, foram de grande importância para os rumos que a gravura iria tomar, com a incorporação dos processos fotográficos em gravura. Importantes transformações começaram a ocorrer nas Artes Visuais a partir da década de 1969,

e o texto de Rosalind Krauss, *A escultura no campo expandido*, trata especificamente dessas mudanças conceituais no campo da escultura. A autora, ao criar o conceito de escultura no campo expandido, lançou as bases para se pensar o campo expandido da arte, de uma maneira geral. Esta concepção passou a denominar incorporações, fusões ampliações que estavam ocorrendo também em áreas tradicionais, como a pintura, a escultura, o desenho, chegando, inclusive, também à área da gravura, levando-a a atuar no campo ampliado, de acordo com Veneroso (2007).¹¹³

O desenvolvimento dos meios de comunicação tem se refletido nos processos relacionais no mundo. A velocidade em que se recebem informações em tempo real, em função das novas tecnologias, que possibilita trocar mensagens, realizar conferências, via internet, vem modificando o contexto da arte, nas mais diversas regiões e, também, na produção artística cearense.

Além dos meios de comunicação, pelos quais os seus usuários se atualizam, podendo acompanhar em tempo real como as manifestações artísticas vêm sendo praticadas em Nova York, Londres, Berlim, Tóquio, São Paulo, etc., outros fatores têm contribuído para a expressão dos artistas em Fortaleza: a criação de instituições na área da difusão cultural, os centros culturais a partir da década de 1990 e escolas de artes na década de 2000.

O Centro Cultural Banco do Nordeste (fig 195), inaugurado em 1998, localizado no centro da cidade de Fortaleza, possui salas de exposições temporárias, teatro multifuncional e biblioteca com acesso à internet. A instituição disponibiliza, diariamente, variada programação gratuita, constando dos objetivos a formação de público.

Os artistas que se apresentam no Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza integram, em geral, a programação por intermédio de edital, disponibilizado anualmente, incluindo propostas nas áreas de cinema, artes visuais, música, teatro, literatura e atividades infantis.



Fig. 195_Logo do Centro Cultural do BNB em Fortaleza.

¹¹³ Esse tema vem sendo desenvolvido pela pesquisadora em vários textos, entre eles: Veneroso, 2007; Veneroso, 2008; Veneroso, 2009; Veneroso, 2012; Veneroso, 2014 [s. d.].

O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (fig. 196), localizado na Praia de Iracema, em Fortaleza, ocupa uma área de 33 mil metros quadrados. Foi inaugurado em abril de 1999, assim batizado, em homenagem ao pescador “Dragão do Mar”, símbolo do movimento abolicionista cearense, em 1881, também conhecido por “Chico da Matilde”. Constitui-se em um complexo que inclui o Memorial da Cultura Cearense, o Museu de Arte Contemporânea, uma biblioteca pública, um planetário, um anfiteatro, salas de aula, duas de cinema e uma sala de teatro.



Fig. 196_ vista parcial do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e ao lado sua logo. Foto. color.

O Alpendre (fig. 197), uma casa de arte, pesquisa e produção instalado num galpão de 600 metros quadrados na praia de Iracema, em Fortaleza. Espaço dedicado às atividades culturais que surgiu da ideia de oito amigos: Alexandre Veras (vídeo), Andrea Bardawil (dança), Eduardo Frota (artes visuais), Solon Ribeiro (artes visuais), Beatriz Furtado (vídeo), Manoel Ricardo de Lima (literatura), Carlos Augusto Lima (literatura), Luis Carlos Abadia (gestor cultural) seus objetivos era de se criar um espaço sem burocracia e sem amarras que oferecesse possibilidade de encontros, de discussões e de trocas entre as mais diversas linguagens da arte contemporânea.



Fig. 197_Fachada do Alpendre.
foto. color.

Mediante esses estímulos, a gravura, atuando em um campo ampliado, tem sido concebida em Fortaleza por alguns artistas como Francisco de Almeida, Francisco Bandeira, Sara Nina e, esporadicamente, por alguns grupos, como o ACIDUM.

3.5.1. Francisco de Almeida

Natural de Crateús, Ceará, Francisco de Almeida é um dos artistas em Fortaleza que teve a vida modificada pelo envolvimento com a xilogravura, sendo hoje um dos artistas cearenses de maior projeção.

[...] atualmente, a gravura é o maior meio de suporte da minha vida, em todos os sentidos, tanto no prazer de fazer a gravura, que é diferente de fazer uma escultura, uma pintura. Do outro lado, tem sido também o meu suporte financeiro, abandonei a vida de desenhista técnico para me dedicar às artes, onde eu consegui me projetar melhor foi na gravura.¹¹⁴

114 Entrevista de Francisco de Almeida, concedida a Sebastião de Paula em 2004.

Antes de ter seu trabalho reconhecido, atuou na área do desenho técnico, ganhando a vida como projetista, trabalhando em empresas e escritórios de arquitetura. Paralelamente, desenvolvia um trabalho com pintura, inclusive, participando do movimento de pintores da beira mar.¹¹⁵ Havia participado de vários cursos de desenho, pintura e escultura, mas até então não conseguira se destacar nessas manifestações. Sua trajetória artística somente tomou outro rumo, a partir do momento em que estudou xilogravura com Sebastião de Paula na Oficina do MAUC, linguagem por meio da qual passou a obter várias premiações locais, apresentações em bienais, exposições no Brasil e no exterior.

Francisco de Almeida é um artista que parece zombar dos obstáculos, causando a impressão de que eles o estimulam no seu processo criativo. Trabalhando sempre sobre duratex, preferencialmente em grandes formatos – sua maior gravura até os dias de hoje alcançou o tamanho de 20m x 1,50m, realizada especialmente para participar da 7ª Bienal do Mercosul em 2009, em Porto Alegre.

Muitas de suas obras se enquadram na concepção desenvolvida por Veneroso (2008) da gravura no campo ampliado, quando cria, recria, destrói matrizes para construir outras. Não se limita a usar materiais convencionais à linguagem da xilogravura, lançando mão do que melhor se adaptar à obra que está desenvolvendo. Não respeita regras e convenções, seguindo simplesmente seus impulsos e sua emoção no momento da criação, realizando colagens sobre as matrizes e impressões, de pedras, bijuterias, tornando-as cópias únicas; mistura variados tipos de tintas, com bases diferentes, óleo, água ou de outras composições. Improvisa, se lança, mergulha na escuridão como um alquimista na Idade Média.

A sua temática pode ser comparada às utilizadas pelos gravadores do cordel, recheada de motivos religiosos, igrejas, santos, anjos, cruces. Além das alusões sacras, aparecem também princesas, sereias, animais alados, planetas, figuras extraterrestres, como pode ser observado na obra na (fig. 198).

115 Grupo de pintores que expõem e comercializa suas obras na Avenida Beira-Mar, ponto turístico de Fortaleza.

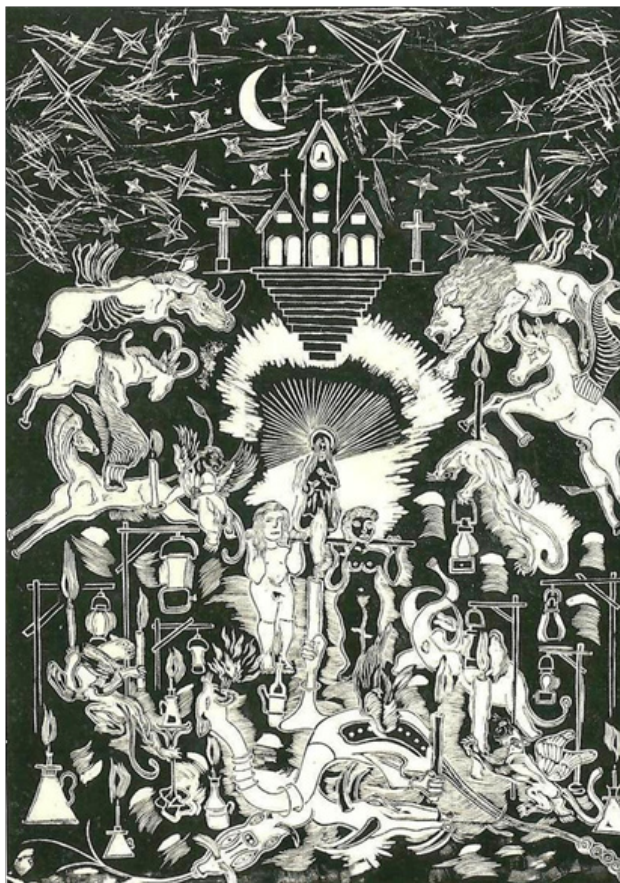


Fig. 198_Francisco de Almeida. Xilogravura.

Outros aspectos de sua obra são palavras, frases, textos e poesias, escritos nas gravuras. Algumas vezes, esses aspectos fazem referência à temperatura de Marte, fórmulas matemáticas, distâncias da Terra para a Lua e, nesses casos, utiliza números verdadeiros, pesquisados em fontes de credibilidade científica.

Destacam-se também as joias que aparecem nas figuras de suas xilogravuras, anéis, braceletes, brincos, pulseiras, cordões, medalhões. Segundo o próprio artista, o motivo para inseri-las nas suas xilogravuras está relacionado à sua convivência com o trabalho de seu pai, que era ourives, revelando, talvez, uma vontade adormecida no seu subconsciente de ter desempenhado essa profissão.

Francisco de Almeida afirma que seu processo de criação é totalmente intuitivo, acreditando ser, em parte, fruto da “luz divina”. Qualquer motivo pode estimulá-lo na concepção das obras; às vezes, aparece ao sensibilizar-se com o badalar dos sinos; a luminosidade nas torres das igrejas nos finais de tarde. Em outros casos, surgem imagens na mente, nos sonhos ou da observação da natureza: a luz, a escuridão, as estrelas, a Lua.

A criação não se limita apenas a obras de arte, pois ele também tem desenvolvido equipamentos para facilitar a execução de algumas etapas do seu trabalho, como um cilindro montado em catracas de bicicleta que sustentam e giram os grandes rolos de papel na hora de imprimir as gravuras (fig. 199), ou adaptando cabos gigantes a colheres de pau (fig. 200), para realizar suas impressões, que são todas manuais.



Fig. 199_Equipamento criado por Francisco de Almeida, no qual é colocado o papel para a impressão das xilogravuras, foto. color.



Fig. 200_Francisco de Almeida com colheres de paus, com cabos aumentados para impressão de grandes xilogravuras, foto. color.

Mediante o exposto nesta breve trajetória, não restam dúvidas de que Francisco de Almeida encontrou na xilogravura todos os ingredientes que lhe facilitam atingir a sua realização plena, como meio de expressão artística.

3.5.2 Francisco Bandeira

Natural de Fortaleza, iniciou-se no mundo das artes pela pintura e pelo desenho. Teve experiências com desenho em quadrinhos e fotografia, trabalhando no laboratório do curso de Comunicação Social da UFC, instituição da qual é funcionário.

Juntando essas duas manifestações, a fotografia e o desenho, eu fazia pesquisa dentro do laboratório no sentido de velar os papéis, abrir a luz, criando fotogramas que influenciaram muito para que eu chegasse ao meu trabalho atual. Foram 23 anos trabalhando no laboratório de fotografia.¹¹⁶

Na década de 1990, estudou xilogravura na Oficina do MAUC. Inicialmente, desenvolveu trabalhos dentro da técnica tradicional, gravando e imprimindo sobre papel.

[...] antes eu tinha a fotografia pura mesmo, eu mesmo revelava os filmes com a fotografia preta e branca, deixava secar aquela foto e vinha com a xilogravura e imprimia por cima da fotografia. Hoje em dia, eu já uso do recurso da computação, eu fotografo e faço interferência em cima da fotografia.¹¹⁷

De acordo com afirmação de Bandeira, o que lhe motiva a trabalhar com a xilogravura é a possibilidade de sua interação com a fotografia. A descoberta de que poderia juntar as duas linguagens e, nesse casamento, obter resultado satisfatório, mudou a sua produção artística. As primeiras obras utilizando essa junção de modalidades artísticas foram realizadas em 2004.

Eu vou interferindo com xilogravura em fotografias antigas. Peguei algumas do acervo do Nirez de 1950, em uma, que tinha uma criança se agachando, perto dela eu coloquei um aparelho de som tocando *hap*. Uma senhora ia passando com uma sombrinha de frente uma loja de variedades; coloquei uma indicação que era um motel. Em cima da casa coloquei uma antena da SKY. Interferi também junto ao motoboy, um tipo de serviço que tinha em 1950, inseri uma referência de mototáxi, como se existisse naquela época. Coloquei um computador ao lado de um rapaz com a vestimenta e um

116 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula em 2011.

117 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula em 2011.

gorrinho pequeno, comum em 1950, inseri um computador em cima de uma mesa da lanchonete na Praça do Ferreira, que só funcionou até os meados do século passado. Então é o contemporâneo voltando para o antigo, como eu posso fazer o antigo voltando para o contemporâneo.¹¹⁸

Entusiasmado com os resultados obtidos entre as interferências da xilogravura com a fotografia, Bandeira deu asas à experimentação, chegando a realizar uma animação com xilogravura. “Uma espécie de animação. Essa xilogravura foi *plotada* aqui no museu, tinha mais ou menos três metros. Nesta gravura que eu fiz tinha o Patativa do Assaré, da sua mão saía um pássaro feito em xilogravura.”¹¹⁹

Novos trabalhos estão sendo realizados, os quais incluem intervenções em estátuas de pessoas importantes e, ainda, em manifestações ecológicas. A produção de Bandeira é um exemplo claro da influência do contexto na produção artística. A hibridez de seus trabalhos originou-se de sua vivência no ambiente de trabalho, o laboratório de fotografia da UFC.



Fig. 201_Francisco Bandeira. *O pegador de borboletas*, desenho e xilogravura, 90 x 113 cm.

118 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula em 2011.

119 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula em 2011

Além das intervenções com a fotografia, Bandeira vem ampliando as possibilidades de seu processo de criação, incluindo outras linguagens artísticas; a obra *O pegador de borboletas* (fig. 201), por exemplo, foi realizada com desenho e xilogravura.

3.5.3 Rafael Lima Verde

Nasceu em Belém do Pará, em 1978, porém, com 7 anos de idade, veio residir em Fortaleza, mas sempre manteve forte ligação com a região do Cariri, principalmente com a cidade do Crato, localidade onde se encontram as origens de toda a sua família. Desde muito cedo conviveu com um universo de criação artística: a mãe pintava em porcelana, em tecido, o que lhe proporcionava o contato com tintas, pincéis e naturalmente foi desenvolvendo o gosto pela arte.

Profissionalmente, os primeiros passos se iniciaram em um estágio de dois anos no jornal *O Povo*, como ilustrador, período extremamente importante para a sua formação artística, segundo o depoimento do próprio artista.

Passei dois anos trabalhando como estagiário não remunerado, mas para mim foi a minha primeira faculdade. Eu desenhava dentro de casa, não tinha acesso à internet. O contato que eu tinha era com livros, revistas em quadrinho, a própria televisão. Não tinha curso de desenho, pelo menos acessível a mim. Então era um privilégio estar trabalhando no jornal *O Povo*, com artistas do gabarito do Válber, Clayton, Clébisson, do Jéferson.¹²⁰

Na convivência com ilustradores experientes, foi aprendendo a lidar com a técnica do guache, da aquarela, a dominar processos de uso da cor nos suportes tradicionais como papel, tela e, nos novos meios, como a colorização em computador. Atividades que o enriqueceram profissionalmente, durante 11 anos de atividades no jornal *O Povo*. Paralelamente, desenvolvia trabalhos na área de publicidade, criando logomarcas e *design* em geral.

No universo da xilogravura, teve os seus primeiros contatos com os cordéis,

120 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula em 2011.

nas suas constantes visitas à região do Cariri, mas não sabia de que forma eram realizadas as ilustrações das capas.

Só que eu não imaginava de que maneira era é feito. Enfim, mas a estética, visualmente, já tinha entrado em contato. Quando eu entendi que o cordel era feito com a xilogravura, com essa técnica, tive essa tomada de consciência desse histórico da técnica. Antes de fazer essa exposição, eu fui na Lira, e fiquei maravilhado com aquelas máquinas, aquelas técnicas. Com a rusticidade daquele processo.¹²¹

Em 2005, Rafael iniciou os estudos no curso de Artes Visuais do IFCE; entretanto, além da experiência anterior que trazia como ilustrador no jornal, já vinha desenvolvendo, de forma autodidata, xilogravuras, já tendo participado, inclusive, de exposições coletivas e também realizado duas individuais só com trabalhos criados nesse segmento. Sobre a sua experiência adquirida nas aulas de gravura, teceu comentários:

[...] eu aprendi na primeira aula prática de gravura, o que eu precisaria de três quatro meses para aprender sozinho. A gravura para mim foi uma das cadeiras práticas muito importante, porque eu realmente trabalhava de uma maneira completamente autodidata, apesar de já ter feito umas exposições.¹²²

Rafael começou a adentrar-se no universo da gravura objeto (fig. 202), ao desenvolver um trabalho utilizando livros como suporte para imprimir suas xilogravuras, e em alguns deles escrevia também algumas frases nas páginas em branco.

121 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula em 2011.

122 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula em 2011.



Fig. 202_Rafael Lima Verde. Série impressa sobre livros antigos, xilogravura.

Outra experiência importante na sua vida artística foram as intervenções urbanas, desenvolvidas quando da sua participação no grupo ACIDUM, em 2006, principalmente com estêncil. Tais intervenções não aconteciam somente em Fortaleza, mas em várias regiões do Brasil e em algumas do exterior. Quando não eram realizadas por Rafael, amigos levaram os *stickers*, que eram colocados em camisetas, ônibus ou nas ruas.

3.5.4 Sara Nina

Nasceu em Fortaleza, em 1989; é mais uma artista da nova geração que cursou Artes Visuais no IFCE, e em razão desse convívio, começou a desenvolver trabalhos artísticos. Ela considera que seu início nas artes se deu por volta de 2008, 2009, algum tempo depois que ingressou na faculdade.

Porque antes, desde criança, eu desenho, pinto, mas eu não considerava isso como uma visão artística, fazia como passatempo, fazia como desenhos dirigidos, animados, de pessoas da casa. Então esse projeto de de minha

formação, ele é recente, na Faculdade de Artes eu fazia esses trabalhos das disciplinas, mas eu não tinha ainda a inserção da arte na minha vida. Depois que participei de oficinas, estagiei no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), tendo contatos com os artistas, com exposições até do exterior foi ampliando o meu horizonte e eu comecei a me interessar mais.¹²³

Cursou todas as disciplinas da matriz curricular; na cadeira de Xilogravura, no entanto, conseguiu desenvolver um trabalho que lhe trouxe a certeza de que encontrara sua forma de expressão artística, embora comente sempre que as primeiras atividades exigidas com madeira, principalmente em preto e branco, não lhe agradaram, cumprindo-as somente por obrigação: “com a matriz de madeira eu não conseguia realizar uma impressão da maneira como eu queria, não conseguindo atingir a qualidade que pretendia”;¹²⁴ no entanto, na segunda cadeira Xilogravura Policromática, quando já havia o contato com novos materiais, principalmente com o linóleo, suporte sobre o qual realiza o seu trabalho, que, além da facilidade de corte, os resultados plásticos lhe satisfazem plenamente, aspectos que modificaram a sua aversão inicial à gravura. Além da empatia com o novo material, durante as aulas havia mais liberdade para desenvolver o seu processo criativo, possibilitando, assim, lançar mão de experimentações, algo que lhe permitiu alçar voos mais altos e, conseqüentemente, transformar sua vida. Ela explica por que se encantou com o universo da gravura:

O que me motiva no caso da gravura é a possibilidade da experimentação. Se eu fosse pintar um quadro, se eu quisesse o céu de azul, e logo em seguida quisesse mudar, como seria se fosse roxo? Como seria se ele fosse vermelho? Seria bem mais difícil. Na gravura eu posso imprimir quinze da mesma matriz e fazer isso várias vezes. E como seria se esse tecido saísse, se o bordado não fosse aqui, fosse ali. Acho que isso é que me motiva mais, pela possibilidade de eu poder mudar infinitas vezes, poder fazer algo diferente, poder experimentar, poder cortar, ou seja, de poder imprimir no fundo mais escuro ou mais claro. Enfim, de poder me expressar de várias formas.¹²⁵

Sara Nina passou a desenvolver uma pesquisa iniciada entre 2009 e 2010, unindo a linoleogravura e a literatura, em uma série impressa em tecido de algodão, com interferências de bordados e *patchwork*, a qual denominou *Lucíolas* (fig. 203), uma referência ao romance homônimo de José de Alencar. Suas gravuras

123 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula em 2011.

124 Entrevista de Sara Nina concedida a Sebastião de Paula em 2011.

125 Entrevista de Sara Nina concedida a Sebastião de Paula em 2011.

são apresentadas como peças únicas, embora, por muitas vezes, as impressões da imagem principal de cada estampa sejam de uma mesma matriz. Entretanto, cada uma delas possui interferências diferentes.

O principal objetivo do seu trabalho é propor uma reflexão e, ao mesmo tempo, alertar sobre as injustiças que historicamente as mulheres vêm sofrendo em diferentes segmentos da sociedade, algumas delas ainda vigentes hoje. Como forma de atingir esse intuito, apresenta diversas figuras femininas, simbolicamente representadas por corpos amputados, sem braços e, como se por muitas vezes, se encontrassem parcialmente impossibilitados de reagirem diante de um acentuado domínio masculino em vários setores da sociedade. Em algumas regiões pelo mundo, seus direitos ainda são cerceados e não são raras as vezes, ainda nos dias atuais, que continuam sendo subjugadas como seres humanos.



Fig. 203 - Sara Nina: *Lucíolas*, linoleogravura e *Patchwork*.

A maneira de apresentar suas obras nas exposições tem sido em suportes variados, desde o modo tradicional, com molduras, em tecidos soltos e na forma de

varal. A diversidade utilizada na apresentação das obras pode ser interpretada como as diversas funções que a mulher ocupa na sociedade contemporânea. Entre essas diferentes maneiras de expor o seus trabalhos, uma delas traz à tona a primeira forma como os cordéis eram expostos em feiras livres. Os resultados estéticos de suas obras indicam que sua produção encontra-se em sintonia com as propostas estéticas da atualidade, quando as delimitações entre os segmentos artísticos têm desaparecido. No seu pensamento sobre essas novas concepções, existem consonâncias claras também com essas inovações.

Do Cariri o que vem pra cá em xilogravura é mais tradicional. Aqui em Fortaleza, eu e meus colegas gravadores temos buscado algo fora dessa forma tradicional. fazemos outros meios de gravura que não seja xilo, como peças únicas, usando outras técnicas, que vai se afastando um pouco dessa concepção tradicional. É um ganho muito grande, porque quando se fala em gravura, que é um processo muito artesanal, onde a matriz sai se repetindo. No meu caso eu posso até repetir, mas eu vou trabalhar outras intervenções em cima daquela impressão e isso cresce bastante, há um ganho muito grande para técnica, para a história da gravura, não dá para ser aquela manifestação congelada, que só pode ser feita de um jeito. Existem novas técnicas, novos meios.¹²⁶

Sara Nina afirma que tudo pode influenciar no seu processo de criação, além dos elementos comuns às artes visuais, outras manifestações artísticas, principalmente o cinema e a literatura. Não existe uma sistematização, tudo, às vezes, surge de forma meio desorganizada, há certos momentos em que só aparece uma ideia isolada, há outros, em que surgem várias simultaneamente.

Não vê problemas na questão da perda da tiragem, procedimento proporcionado em função das novas concepções da gravura: “não acho que é uma perda, porque na verdade, é um ganho significativo. Não que a tiragem seja ruim, mas em minha opinião, acentua aquela coisa meio artesanal.”¹²⁷

Percebe-se que Sara Nina concebe a gravura como uma manifestação totalmente independente de qualquer relação com a ilustração e o múltiplo, inteferindo com bordados e *Patchwork*, transformando cada estampa em obra única, dessa forma tornando-as similares aos demais segmentos das artes visuais. Os artistas acima destacados, Francisco Bandeira, Francisco de Almeida, Rafael Lima Verde e Sara Nina, terão duas de suas obras analisadas no Capítulo 4.

126 Entrevista de Sara Nina concedida a Sebastião de Paula em 2011.

127 Entrevista de Sara Nina concedida a Sebastião de Paula em 2011.

3.5.5. Robézio

Nasceu em Fortaleza, em 1977. Afirma que começou a desenhar antes de aprender a ler e a escrever. Acha que sofreu influências de seu pai, que era marceneiro e sempre gostou de invenções malucas. O primeiro momento direcionado à arte se deu no colégio, onde começou a fazer trabalho com amigos, pintando nas ruas. As intervenções urbanas começaram na década de 1990, com o movimento da pichação. Ainda trabalhou em gráficas, entretanto, apesar de boa remuneração, percebeu que não era uma atividade que atendesse aos seus anseios. Em 2004, ingressa no curso de Artes Visuais do IFCE, um desejo realizado, embora não tenha concluído o curso.

Segundo o próprio Robézio, a convivência no ambiente acadêmico lhe abriu algumas portas, pois a lida diária com o estudo da arte, num ambiente de discussões e reflexões com colegas e professores, fez surgir a oportunidade de trabalhar como guia no Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar, um ambiente que lhe trouxe novas oportunidades, pois passou a ter contato com diversificados processos artísticos como a fotografia e o vídeo, estímulos que lhe proporcionou novas ideias, inclusive a de voltar a pintar. “Acho que naquele momento ali se dá abertura para que eu adentrasse o mundo das artes. Eu vi especificamente que é isso que eu quero, eu gosto disso aqui, gosto de montagem, gosto de trabalhar com arte. Foi por aí.”¹²⁸

Seu desejo não era desenvolver obras individualmente, por isto daria continuidade às primeiras experiências vivenciadas com arte ainda na escola, ou seja, trabalhar com os coletivos, expressar-se nas ruas. Nesse período, ele já estava pesquisando sobre a arte urbana, pois sempre gostou de Basquiat e da arte contemporânea. Em contato com outros jovens artistas que trabalhavam no MAC, começou a propagar suas ideias. Percebeu que para pô-las em prática de forma efetiva, precisava sistematizá-las. Deu o primeiro passo nessa direção escrevendo um projeto explicitando que pretendia realizar um movimento que partisse de concepções artísticas diferentes que possibilitassem o desenvolvimento de qualquer linguagem livre de qualquer amarra ou nomenclatura.

Um dos componentes do grupo ACIDUM estava trabalhando também no MAC, coincidência bem-vinda, pois permitia que trocassem ideias diariamente, amadurecendo a criação do grupo ACIDUM.

¹²⁸ Entrevista de Robézio concedida a Sebastião de Paula em 2011.

A primeira formação do ACIDUM era Jabson, Leo, Rafael Lima Verde e Robézio. A proposta era que pudessem se expressar por meio de todas as linguagens artísticas, desde a mais tradicional, até as chamadas contemporâneas. A única regra que deveria nortear o caminho do grupo era a liberdade de expressão.

É quando começamos era com esse intuito de atuar com o contemporâneo e o tradicional. E o que nós temos de uma base tradicional da nossa cultura cearense é a xilo, que é quase uma identidade visual, conceitual. Dentro do movimento a gravura em si estava muito ligada à repetição, o movimento de arte urbana, seja qual for, o grafite tem a repetição, a duplicação. Esse princípio básico chamou nossa atenção, principalmente porque na época a estávamos querendo trabalhar com *esticker*, o adesivo que se sai colocando em todos os lugares, com o estêncil que você sai estampando em diversos suportes.¹²⁹

O grupo ACIDUM tem se destacado não somente em Fortaleza, realizando intervenções em várias cidades brasileiras, como Crato, Recife, São Paulo, entre outras. Houve mudanças dos seus componentes e dos integrantes da primeira formação resta apenas Robézio, os outros membros seguem carreira solo ou participando de outros grupos. Os objetivos também foram mudando com o passar dos sete anos de existência do grupo; percebe-se que a gravura não é mais um referência tão forte, pois raramente tem sido usada a técnica do estêncil nas intervenções mais recentes, e quando a mesma ocorre, é fruto de parcerias com outros coletivos¹³⁰ ou artistas convidados. Predomina a técnica do grafite, na qual são incluídos o desenho e a pintura.

129 Entrevista de Robézio concedida a Sebastião de Paula em 2011.

130 Coletivos, é denominação dada a grupos de artistas visuais, que trabalham com intervenção urbana, com grafite, estêncil e lambe-lambe.



Fig. 204 – intervenção do Grupo ACIDUM em parceria com o grupo XICRA do Crato, 2012, grafite e *lambe* com xilogravura.

A obra acima (fig. 204) exemplifica bem a fase atual do grupo ACIDUM, desenvolvendo parcerias com outros coletivos e artistas do Ceará e de outros estados. O trabalho apresentado foi realizado conjuntamente com o grupo XICRA, durante a mostra de Arte do Cariri, em 2012. Na intervenção foram empregadas a pintura, o grafite e o lambe-lambe com xilogravura, esta última técnica vem sendo muito empregada pelos artistas da região do Cariri, em intervenções urbanas.

O cavaleiro representado neste trabalho é fruto de uma alusão ao poeta Patativa do Assaré, natural do município de Assaré, do qual ganhou seu cognome, localizado na região do Cariri. Observa-se que os artistas cearenses da nova geração estão atuando em sintonia com as novas manifestações da arte, contudo, mantêm um estreito relacionamento com as manifestações culturais tradicionais e as vertentes consideradas populares.

Ao encerrar este capítulo, concluiu-se que a gravura em madeira, em todos os seus segmentos, nunca teve significativa importância, como um produto artístico, em Fortaleza, até a década de 1990, por motivos de alguns fatores: a falta de um mercado de arte efetivo; a não exclusividade de artistas na prática da xilogravura; de ser vista, muitas vezes, como um produto artesanal e não como uma obra de arte; discriminação com o suporte do papel; e por ser a pintura a linguagem preferida pelo povo cearense.

Mediante as obras dos artistas aqui apresentadas, entende-se que as restrições feitas à gravura cearense devem ser revistas. São nítidos os efeitos positivos, proporcionados pela retomada da produção dessa modalidade artística em Fortaleza a partir da década de 1990, com a implantação da Oficina do MAUC, com a inclusão da gravura nas matrizes curriculares de instituições de ensino superior, respaldadas também pela criação de centros culturais; a implementação de todas estas ações e equipamentos contribuíram diretamente para o desenvolvimento de todos os segmentos da gravura, principalmente quando atua em um campo ampliado.

Esse crescimento da gravura cearense, e, conseqüentemente da projeção de seus artistas, a cada dia vem se comprovando por intermédio das repercussões positivas, provocadas pelas exposições realizadas em várias partes do mundo. No intuito de contribuir para que tais restrições se dissipem, serão analisadas, no próximo capítulo, obras de importantes artistas cearenses.

CAPÍTULO 4

4. DIFERENÇAS E SIMILIARIDADES NA PRODUÇÃO XILOGRÁFICA DE ARTISTAS DAS REGIÕES DO CARIRI E DE FORTALEZA

Inicia-se, a partir deste capítulo, a análise de obras realizadas em gravura, por dez artistas oriundos das duas regiões que compõem o recorte geográfico deste trabalho. Do Cariri, os artistas escolhidos são: Mestre Noza, Stênio Diniz, José Lourenço, Carlos Henrique e Maércio Lopes; de Fortaleza: Kleber Ventura, Francisco de Almeida, Francisco Bandeira, Rafael Lima Verde e Sara Nina.

Os nomes foram definidos a partir da atuação desses artistas no circuito da gravura local, nacional e internacional. A produção de cada um apresenta características singulares, que vêm contribuindo, sobremaneira, para as mudanças ocorridas tanto nos processos técnicos quanto no cenário das artes gráficas cearense; fatores que, por si só, seriam suficientes para justificar as escolhas. Afora as peculiaridades de suas obras, acentua-se a importância alcançada por alguns deles, no campo do ensino da arte, desempenhando a função de professor de gravura, proporcionando, assim, o surgimento de novos gravadores. Os escolhidos fazem parte de gerações diferentes, apresentando produções distintas, afirmação que pode ser ratificada mediante as análises realizadas e apresentadas neste trabalho.

Optou-se por entrevistar os artistas citados acima, já que todos eles ainda estão em atividade, e seus próprios depoimentos são documentos importantes na contextualização de seus trabalhos, na análise das obras e suas motivações. É importante acrescentar ainda que há pouco material escrito disponível sobre estes gravadores. Assim, pretende-se com este trabalho contribuir para que suas obras sejam conhecidas e reconhecidas, dada a importância dessas obras para a xilogravura cearense.

A apreciação das obras será feita, principalmente a partir da metodologia proposta por Martine Joly, no livro *Introdução à análise da imagem*, publicado em 1999, no qual a autora destaca que:

A conduta analítica não é algo natural, deve ser compreendida como um movimento contra a corrente, orientado, “a montante da mensagem”, compreende o que precede a análise, isto é, a consideração de sua recusa

ou de sua necessidade, a de seus objetivos e de sua função é, que vão determinar suas ferramentas (JOLY, 2006, p. 68).

Diante da afirmação de que a “conduta analítica” não deve ser realizada de forma natural, Joly (2006) entende que um método deve conter os seguintes elementos: premissas da análise; funções da análise das imagens; objetivos e metodologias da análise; a imagem, mensagem para o outro; funções da imagem; imagem e comunicação; a imagem como intercessão; expectativa e contextos e análise dos elementos de um quadro. Contudo, por considerar que não existe método absoluto, propõe que cada um crie a sua metodologia a partir dos objetivos de sua análise. Seguindo essa orientação da autora, assim procederam-se as análises realizadas neste trabalho, de forma comparativa, observando-se os diferentes aspectos contextuais: histórico, social, geográfico, econômico e cultural, e seus efeitos nas produções xilográficas do Cariri e de Fortaleza.

De acordo com Joly (2006), a principal função da análise de uma imagem, inclusive a artística, é “pedagógica”, embora o maior objetivo dos processos analíticos na concepção da autora induza, inevitavelmente, a ser relacionada a uma atividade intrinsecamente institucional, desenvolvida dentro de escolas ou universidades; entretanto, uma análise *“pode ser feita nos locais de trabalho, na qualidade de extensão cultural, mas também na própria mídia que utiliza a imagem”* (ibidem, p. 48).

Independentemente do ambiente no qual venha a ser realizada qualquer análise de obras de arte, o fundamental é que os resultados das mesmas venham a contribuir para criar maior aproximação do público à produção artística e que, nessa interação, possa ser percebida a diversificação existente nos padrões de uma cultura, expressados por intermédio de pensamentos e sentimentos de uma época, que, muitas vezes, são refletidos nas obras de arte. Faz-se necessário esclarecer que:

Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo de uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo (JOLY, 2006, p. 44).

A análise de uma imagem, não deverá ser uma interpretação literal, será resultante da impressão do que cada observador consegue perceber, ao abordar os mesmos objetos, tornando-se assim, na maioria das vezes, uma visão particular.

Além das citadas contribuições, as análises aqui realizadas vêm também destacar outras variantes da xilogravura no Nordeste, pretendendo-se com isso, de

certa forma, reivindicar e propor que se lancem novas formas de abordagens sobre esta modalidade nas publicações de outras regiões brasileiras; em geral, até a atualidade, predomina os autores referirem-se apenas as manifestações do cordel e, de forma superficial, enquadrando a produção de diversos artistas dos nove estados nordestinos: Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão, dentro de uma única concepção estética, ignorando, completamente, os seus diferentes contextos, e também outros segmentos da gravura em madeira. Esses procedimentos são comuns nas publicações de Herskovits (1986; 2006); Martins (1987); Fajardo, Sussekind e Vale (1999); Costella (2003; 2006); e em DaSilva (1976), a xilogravura nordestina sequer chegou a ser incluída; entretanto, há algumas exceções em Kossovitch, Laudanna e Resende (2000); e Grilo (2004).

Fundamentando-se ainda no pensamento de Joly (2006, p 50), de que “não existe um método absoluto para análise, mas opções a ser feitas ou inventadas em função dos objetivos”, assim sendo, o processo de apreciação se deu por meio de uma *análise comparativa* no intuito de tornar percebidas diferenças e similaridades entre as produções de diferentes períodos e regiões, na xilogravura cearense. O principal objetivo no uso dessa metodologia é comprovar que as produções artísticas, independentemente do lugar de onde surjam, variam de acordo com a época de sua concepção, e são influenciadas também pelas diferentes características de cada contexto em que as mesmas foram realizadas; essas distinções não ocorrem somente no universo da gravura, mas também nas Artes Visuais de uma forma geral:

Apesar de a *Pop Art* no Brasil estar relacionada à *Pop Art* internacional, ela tem traços bem marcantes, que a distinguem da *Pop Art* americana. Já que elas, além de terem surgido em contextos sociopolíticos diversos, tiveram também projetos distintos. Enquanto, no Brasil, havia uma preocupação com a denúncia da sociedade capitalista, nos Estados Unidos, a ênfase era na celebração da sociedade de consumo (RIBEIRO *apud* VENEROSO, 2012, p. 287).

Em qualquer contexto, podem surgir produções significativas, independentemente da sua localização geográfica; por essa razão, as comparações empregadas no processo da análise das obras não foram realizadas usando parâmetros valorativos que viessem atribuir graus de superioridade ou inferioridade entre as produções da região do Cariri e as de Fortaleza, postura que vai de encontro àquelas que por muitas vezes têm sido adotadas em abordagens que dão ênfase somente à dicotomia da arte erudita *versus* arte popular. Optou-se por trabalhar em consonância com a concepção de um historiador cultural, que prefere enfatizar os padrões de uma cultura, valorizando

pensamentos e sentimentos de uma época, por intermédio de suas mais diversificadas expressões ou incorporações, que surgem frequentemente, nos diferentes segmentos da arte, com fundamento nas concepções de Chartier (1990) e Burke (2005).

4.1 Mestre Noza

Inocência da Costa Nick, o Mestre Noza, natural de Taquaritinga, Pernambuco, nasceu em 1897, faleceu em 1983, em São Paulo. Pertence à primeira geração de gravadores da região do Cariri, notabilizando-se pela criação em xilogravura de via-sacras, álbuns, capas de cordéis, rótulos e anúncios comerciais, além de ser o primeiro artista da região a assinar suas gravuras. Destaca-se em suas obras a economia de detalhes, marcada por traços expressionistas.

Se você me perguntar como foi que eu aprendi essa arte, eu digo assim: foi uma velha que me ensinou a precisão, porque quem não quer roubar e não quer se empregar inventa muita coisa.¹³¹

Porque não tinha oficina e não tinha ferro. Comprei uma faquinha cega e entrei na arte, viu?¹³²

O primeiro artista a ser abordado, Noza, somente veio a ganhar o cognome de “Mestre” depois do sucesso alcançado pela realização da via-sacra em xilogravura, encomendada por Sérvulo Esmeraldo, atendendo a um pedido de Martins Filho, reitor da UFC, no início da década de 1960, no intuito de formar o acervo do MAUC. A via-sacra é composta por 15 xilogravuras, incluindo a capa e as 14 passagens da *via-crúcis* de Jesus, cuja numeração correspondente a cada uma delas encontra-se gravada na matriz, detalhe que pode ser percebido observando a imagem da (fig. 205).

131 Entrevista de Mestre Noza publicado em DUMARESQ (2002, p. 12).

132 Entrevista de Mestre Noza publicado em DUMARESQ (2002, p. 12).



Fig. 205_Mestre Noza. *Via-sacra*, 1961, xilogravura, 11,5 x 16,7 cm.

Os mentores da encomenda da via-sacra, provavelmente, jamais imaginaram a contribuição que estariam dando aos gravadores e à xilogravura da região do Cariri, que no início da década 1960 se encontrava com a produção quase extinta.

[...] e fui atrás de um deles que não fazia mais xilogravuras, mas que estava trabalhando com madeira fazendo cabo de revólver para as indústrias do sul, lá de São Paulo, que era o Noza, que ainda não era considerado o “Mestre Noza”, era o Noza que trabalhava com madeira.¹³³

O depoimento de Sérvulo Esmeraldo revela qual era a situação vivenciada pelos gravadores na região do Cariri no início da década 1960. Concluída a encomenda, ele voltou a Paris, onde residia, levando as matrizes, em que elas foram impressas e publicadas por Robert Morel¹³⁴ em 1965, juntamente com obras, também em xilogravura, sobre o “calvário de Jesus Cristo”, de um artista francês, em uma edição de luxo, com

133 Entrevista de Sérvulo Esmeraldo concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

134 Robert Morel (1922-1990), escritor, poeta e editor francês, publicou livros de todas as formas, feitos a partir de materiais inusitados, como plástico, vidro, considerados como livros-objetos. As edições variavam entre 1.000 a 1.500 exemplares, raras vezes tendo ultrapassado esta quantidade.

apenas mil exemplares, medindo 19 x 21,5 cm, encadernadas com tecido, denominada *14 bois originaux gravés pour Mestre Noza, accompagnés du récit de La Croix de Jésus-Crist et de une oraison populaire Bretagne du XVI siècle* (SOBREIRA, 2012, p. 7).

Após a publicação na França, cresceu a aceitação do trabalho de Mestre Noza; em terras europeias foi exposto no Museu da Basileia na Suíça; no Brasil, além do Museu da UFC, adquiriram a via-sacra os colecionadores: o italiano Giuseppe Baccaro; o pernambucano Carlos Ranulpho; os cearenses Geová Sobreira, Gilmar de Carvalho, Aderson Medeiros e Roberto Galvão.

Em decorrência da repercussão alcançada, outros artistas na região do Cariri retornaram ou iniciaram as atividades de gravador, desenvolvendo produções similares à *via-crúcis* de Jesus Cristo, como também diversos álbuns sobre temas religiosos e sobre a vida de personalidades de destaques na sociedade brasileira, confirmando-se, assim, a grande importância das encomendas, iniciadas pela via-sacra, para o desenvolvimento da xilogravura na região de Cariri.

As atividades de Noza relacionadas à fabricação de cabos de espingardas e revólveres são confirmadas por Carolina Dumaresq (2002), como também a existência de outras profissões desempenhadas por ele, destacando-se a de santeiro, sendo considerado o maior produtor de esculturas em madeira, na temática de Padre Cícero (fig. 206); manifestação artística que influenciou o modelo padrão da imagem mais utilizada para representar o líder religioso, inclusive a estátua principal situada em Juazeiro do Norte (fig. 207); “o mestre nos deu o Padre Cícero em sua versão definitiva, matricial” (CARVALHO, 1988, p. 162). Observam-se similaridades entre as duas esculturas na postura ao segurar o cajado, nas linhas retas, que definem a estrutura da imagem e também na economia de detalhes; a maior diferença reside na substituição da Bíblia pelo chapéu.



Fig. 206_Mestre Noza. Imagem de Padre Cícero, escultura em madeira.



Fig. 207_Escultura de Padre Cícero, foto. color.

Ainda para Carvalho (1998), o processo de esculpir em madeira apresenta características em comum com a xilogravura, tanto no “material dócil”,¹³⁵ para o corte ou no entalhe, quanto pela utilização dos mesmos instrumentos improvisados, motivado pelas dificuldades de se conseguir formões, goivas e buris, em certas regiões no sertão nordestino, ainda nos dias de hoje. No caso de Noza, sua atividade de santeiro influenciou diretamente na sua obra xilográfica. As suas esculturas apresentam simplificações de formas, sem detalhes, o que refletirá no resultado estético da sua xilogravura, com poucas texturas e quase sem elementos na parte de fundo, destacando-se, apenas, letras de seu nome ou de outra figura representada, como pode ser observado nas vias-sacras no álbum sobre a vida dos apóstolos e de Lampião.

¹³⁵ Haverá facilidade no corte se a escultura ou a xilogravura forem realizadas com imburana, madeira branda, macia, quase sem fibras, utilizadas pelos santeiros e xilógrafos na região do Cariri.

A economia de detalhes é predominante em toda a sua produção xilográfica, como também grandes áreas de preto nas figuras (fig 208); aspectos que, inevitavelmente, lembram a obra da alemã Käthe Kollwitz (1867-1945) (fig. 209), que se destacou no período do Expressionismo na Europa durante as primeiras décadas do século XX. É pouco provável que Mestre Noza tenha tido acesso a alguma das xilogravuras de Käthe, não havendo, portanto, uma influência direta; dessa forma, as semelhanças passam a ser creditadas muito mais ao processo do inconsciente coletivo.¹³⁶



Fig. 208_Mestre Noza. *Via-sacra*, 1961, xilogravura, (Acervo do MAUC).



Fig. 209_Käthe Kollwitz (1867-1945). *A viúva I*, xilografia, 1922 /23.

A produção xilográfica de Mestre Noza tem consistido em capas de cordéis, anúncios comerciais, rótulos, vias-sacras, álbuns sobre a vida de Lampião e a vida dos apóstolos, e esta produção pertence a imagem abaixo, representando a figura de Judas (fig. 210), realizada em 1962. Observa-se, nesse trabalho, uma característica comum à maioria das xilogravuras de Noza, a figura de pé sobre uma base preta que liga os extremos da estampa, contornada por uma cercadura. Na parte de fundo, algumas manchas que não desempenham nenhuma função estética, pois são resultantes do processo de entintagem, em razão da pouca profundidade da área que foi escavada na matriz, para obtenção do branco, que abrange a maior parte da estampa. Ocupa ainda esse mesmo espaço o nome do apóstolo representado.

¹³⁶ Conceito de psicologia analítica criado pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, de que o inconsciente coletivo seria constituído pelos materiais que foram herdados, e é nele que residem os traços funcionais, tais como imagens virtuais, que seriam comuns a todos os seres humanos.



Fig. 210_Mestre Noza. Álbum: *Vida dos apóstolos*, 1962, xilogravura. (Acervo do MAUC)

A figura é composta de forma livre, sem apresentar nenhum efeito de sombra, de luz ou de volume, sem detalhamento de texturas, o que a torna chapada. Encontra-se centralizada, portando um objeto não identificável na mão direita e na esquerda um cajado, em posição ereta, sem demonstrar nenhum movimento, completamente coberta por suas vestes negras, somente interrompidas por pequenas áreas de branco que aparecem apenas como detalhes no rosto, no pescoço, nas mãos e, em maior extensão, na área de fundo.

A próxima imagem de Noza (fig 211) faz parte do álbum sobre a vida de Lampião, o mais temido bandoleiro do Nordeste. Também gravada em 1962, apesar da mudança de tema e de ser resultante de uma encomenda diferente, mantém os mesmos traços da sua produção anterior, ou seja, as figuras em preto destacadas do fundo, situadas dentro de um contorno definido por uma linha preta, sobre uma base, representando o chão. A manutenção do seu estilo em toda a sua produção revela uma importante característica da obra de Noza, demonstrando que ele impôs a sua personalidade, a sua maneira de se expressar, independentemente do que exigia o contratante ou do gênero da encomenda. Um diferencial com relação à maioria dos seus contemporâneos e dos novos gravadores, que foram surgindo na região do Cariri, onde, por vezes, variavam ou variam o seu estilo, de acordo com o tema abordado.

Além do tema, aparecem também algumas diferenças entre as imagens analisadas neste trabalho: na incidência de vários efeitos em branco nas roupas, parecendo texturas, que certamente, não foram realizadas por Mestre Noza. A afirmação fundamenta-se nas características predominantes em suas obras, a ausência de texturas, tornando as figuras chapadas em preto; provavelmente os efeitos são proveniente de irregularidades da matriz de imburana, madeira branda e macia, marcas que, provavelmente, foram sendo adquiridas em razão de, pelo menos, três tipos de interferências: no processo de lixamento na preparação do taco para a gravação; durante as impressões ou na forma como foram acondicionadas.



Fig. 211_Mestre Noza. Álbum *Vida de Lampião*, 1962, xilogravura. (Acervo do MAUC)

Noza procurou retratar, nessa gravura, o célebre encontro de Lampião com o Padre Cícero, em Juazeiro do Norte. Há uma padronização na tonalidade das vestimentas dos dois personagens em razão da ausência de detalhes, diferenciando-se, apenas, com relação ao *design* do hábito do padre. Lampião não está representado simbolicamente, pois não usa roupas de cangaceiros – o chapéu de couro, o punhal e o *parabellum*; portanto, somente é reconhecido mediante informações sobre o álbum, que leva a esclarecer que o “L” que aparece na parte de fundo da xilogravura corresponde à inicial do seu nome. O motivo da ausência de sua indumentária e dos adereços é entendido como um ato de respeito do cangaceiro para o clérigo, ao qual Lampião tinha imensa devoção.

Outro aspecto em destaque é a falta de variedade nos cortes, por toda a obra. Este resultado induz à análise de que a xilogravura foi realizada com um só tipo de ferramenta: procedimento que pode ser resultante da falta de preocupação com efeitos decorativos, preteridos em razão de se dar ênfase à mensagem; característica que mantém relação direta com as ilustrações realizadas para as capas de cordel, onde sempre houve a preferência de se acentuar a simplificação da figura, tornando direta a mensagem para o leitor.

Ao final desta análise, conclui-se que, em toda a obra de Noza, não existe nenhuma preocupação de representar as figuras de forma realista, mesmo quando se tratava de retratar figuras reais, como Padre Cícero e Lampião. Ao que parece Noza, que não possuía formação acadêmica, seguia a sua intuição, cumprindo seu ofício.

4.2 Stênio Diniz

José Stênio Silva Diniz, natural de Juazeiro Norte, nasceu em 1953. Desenhista, xilógrafo, pintor e cordelista, faz parte da segunda geração de gravadores da região do Cariri. Tem desenvolvido em xilogravura: via-sacras, álbuns, capas de cordéis, rótulos e anúncios comerciais. Destacou-se também por ser um dos primeiros artistas a criar suas obras em formatos maiores do que os das capas de cordel, independentemente das encomendas, sendo considerado o pioneiro na vertente da xilogravura artística na região do Cariri.

Em entrevista realizada com Stênio Diniz em 2011, foi perguntado ao artista o que o motiva a trabalhar com a xilogravura. Ele respondeu: “O que me atrai trabalhar com a gravura é o resultado. É como uma mágica, você retrata uma paisagem, retrata uma pessoa, aquilo ali para mim é algo vivo, você está atuando ali, como um criador”.¹³⁷

O depoimento de Stênio Diniz sobre o que mais lhe atrai na linguagem da gravura revela que, para ele, a arte ainda mantém no seu processo de criação uma relação mágica, provocando uma sensação de devaneio, mas sem ignorar a realidade. Este comportamento contribuiu, certamente, para que tenha sido, na região do Cariri,

137 Entrevista de Stênio Diniz concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

o primeiro xilógrafo a abandonar a prática das vendas de matrizes,¹³⁸ orientado por um artista visual que conheceu em Brasília, para o qual vendeu algumas xilogravuras:

[...] comecei a viajar muito cedo, acho que com 17 anos; mas, com dois anos mais ou menos de começar a fazer gravura, acho que comecei com 16, fui para Brasília, me entrosei com as pessoas que faziam arte lá, as quais me orientaram muito. Eu antigamente vendia matrizes e fui orientado por um pintor chamado Brandão, que inclusive pediu ainda, que eu fizesse trabalhos de maior formato.¹³⁹

A importância da viagem a Brasília foi confirmada por Stênio, 23 anos depois, na entrevista concedida a Sebastião de Paula em 2011, já citada: “[...] foi importante, inclusive, também foi ele quem me seduziu a fazer as gravuras maiores.” Perceber-se, mais uma vez, a influência do contexto na produção de arte, contribuindo no aprendizado adquirido por Stênio, a partir de suas viagens, que, além de lhe proporcionarem novos conhecimentos ampliando seus horizontes, possibilitaram-lhe participar pela primeira vez de uma exposição, realizada na Universidade de Brasília (UnB). O contato com outros artistas, em função da mudança de ambiente, permitiu-lhe, também, conscientizar-se sobre a importância de preservar as matrizes, como também influenciou na adoção de novas dimensões para suas imagens, fato que mudou a trajetória da sua produção e também de outros artistas na região do Cariri.

A produção de Stênio é ampla e diversificada, inicia-se com as ilustrações de cordel, passando para a realização da gravura de arte, esporadicamente, atuando, ainda, na área da pintura, da estamperia, estendendo-se, também, à poesia do cordel.

Na década de 1970, desenvolveu mais uma ação pioneira no campo da xilogravura, na região do Cariri, ao trabalhar em parceria com a artista Marisa Viana (1951-2005), gravando e assinando, conjuntamente, nas mesmas matrizes. Esta foi uma fase extremamente importante na obra de Stênio, na qual abordava temáticas que denunciavam diversos problemas sociais brasileiros. É necessário ressaltar que a maioria desses trabalhos foram realizados em 1977, em plena ditadura militar, momento delicado para manifestação de críticas a temas sociais; mesmo assim, os

138 Até a década de 1990, havia uma prática, comum aos artistas da região do Cariri, de vender suas matrizes, junto com as estampas ou individualmente, independentemente do segmento para o qual se destinasse a gravura. Atitudes, empregadas em função da sobrevivência, entretanto, proporcionaram acentuados prejuízos à preservação do patrimônio visual artístico, a inexistência de matrizes dos artistas da região do Cariri, no Cariri.

139 Entrevista de Stênio Diniz concedida a Gilmar de Carvalho em 1988, publicada em Carvalho (2010, p. 176).

artistas expressavam seus pensamentos por intermédio de imagens e de mensagens escritas, gravadas diretamente na matriz, similar à que aparece na gravura abaixo, localizadas na calçada e no cartaz de propaganda política referindo-se ao voto.

Aquele sentimento vem para protestar ou para retratar, por exemplo, eu usei muito a gravura no outro sentido, na época da ditadura militar, fiz muito trabalho para anistia. A ditadura, eu odiava aquilo, como artista, eu me sentia na obrigação de fazer frente. Então, eu fiz trabalho para anistia, eleições diretas, sobre prisões, que tinham muitas prisões ilegais naquele período [...] ¹⁴⁰



Fig. 212_Stênio Diniz. *Na cidade*, 1977, xilogravura, 22 x 29 cm.

A obra acima, denominada *Na cidade* (fig. 212), é uma das gravuras, fruto dessa parceria. É visível a presença de Mariza na concepção dessa xilogravura, influenciando, inclusive, para que o trabalho se desenvolvesse dentro de uma tendência expressionista. As expressões, bem marcadas por olhos grandes, rostos com poucos detalhes, acentuam-se mais ainda no contraste gerado pelas áreas de branco, contrapondo-se às grandes áreas de preto, com poucas texturas, dando mais dramaticidade às figuras que aparecem destacadas do fundo, características, que são predominantes na produção de Marisa.

As contribuições de Stênio mais explícitas nessa gravura residem nas texturas refinadas, que criam a ilusão de tonalidades cinza, aparecendo nas roupas e nos cabelos. Outro aspecto a ser destacado é a composição, onde os elementos ocupam todo o espaço da matriz, características recorrentes na obra do referido artista;

140 Entrevista de Stênio Diniz concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

cabe destacar o ponto principal da gravura: a menina, com o olhar fixo no espectador, atraindo para ela a maior atenção da cena.

A segunda figura de Stênio (fig. 213), aqui analisada, foi realizada bem mais recentemente, em 2009, abordando um tema familiar, no qual procurou retratar os seus avós maternos, D. Ana e Zé Bernardo, donos da Tipografia São Francisco, a mais importante folheteria de cordel, nos meados do século XX, em Juazeiro do Norte.



Fig. 213_Stênio Diniz. *Seu Zé Bernardo e D. Ana*, 2009, xilogravura, 19 x 28 cm.

Stênio empregou na concepção dessa xilogravura várias das características contidas em grande parte da sua produção. A primeira, na utilização de toda área da matriz, dividida em duas partes, quase que simetricamente, uma representando a gráfica e outra, a residência. Ao realizar a composição, distribuiu os seus avós nos espaços opostos, onde, costumeiramente, eles tinham maior atuação. Teria ele querido, por intermédio dessas divisões e inversões, demonstrar o que representava cada um deles diante desses dois ambientes? Ao inverter o posicionamento de D. Ana e de Zé Bernardo, terá querido demonstrar que ambos eram importantes para os dois ambientes?

Até o presente momento, não foi possível responder a essas indagações, embora se suponha que a disposição das figuras na composição não tenha resultado

do acaso. A afirmação baseia-se no fato de que, na gravura, aparecem fortes indícios que apontam ser ela um registro da memória de Stênio, demonstrados nos detalhes extraídos de fatos reais, por exemplo: a postura do casal, o padrão das estampagens e a cor das roupas de Zé Bernardo não foram frutos da imaginação do artista mas baseados em uma fotografia da família (fig. 214).



Fig. 214_ Família de José Bernardo da Silva, *foto. p & b.*

Não se pode precisar se a aparência estrutural dos dois prédios corresponde ao que foram na realidade, pois na fotografia a qual serviu de referência para a realização da obra eles não aparecem, prevalecendo a dúvida se essas formas são verdadeiras ou fruto da imaginação do artista; porém, quanto à localização da residência e da casa que abrigava a tipografia, é mais um dado verídico, creditado pelo trecho: “José Bernardo montou a tipografia como uma extensão de sua casa: o mesmo espaço de amor e tensão” (CARVALHO, 2001, p. 37). Outra curiosidade que, ao mesmo tempo, pode ser também um indício de veracidade é que boa parte dos elementos que compõem o conjunto da cena ele reproduziu similarmente aos já existentes na fotografia, inclusive o desnivelamento resultante do incorreto enquadramento da imagem pelo fotógrafo, gerando, com isso, uma estreita área em

preto, na qual gravou sua assinatura. Os outros dados que compõem a obra resultam de representações simbólicas conscientes ou inconscientes, que fogem dos aspectos racionais e do domínio do artista, comum em qualquer processo criativo.

Quanto aos aspectos técnicos, observa-se uma xilogravura ricamente trabalhada, com diversificadas texturas cuidadosamente elaboradas, que imprimem elegância às imagens que ocupam toda a matriz, dividida em quatro partes. Na área superior esquerda, foi representada a Tipografia São Francisco, cujo nome está indicado na fachada do prédio, destacando-se em preto, sobre uma área texturizada; existem três portas, que se encontram abertas, pelas quais se pode ver parte do interior da tipografia; na primeira, apenas armários; na segunda, mais armários e um homem trabalhando sobre uma mesa; na terceira, da qual se tem apenas uma visão parcial, vários folhetos pendurados em varais.

Existe ainda, em frente à tipografia, um pequeno passeio, de predominância preta, com pequenos detalhes em branco. Na calçada onde se encontra o casal, ornamentada com ladrilhos, trabalhados com pontilhados brancos e círculos negros, invadidos por pequenos pontilhados. Em um dos ladrilhos, sob os pés de D. Ana, se encontra uma estrela de várias pontas, que parece representar a “rosa dos ventos”¹⁴¹ (fig. 215), mais uma simbologia, indicando, possivelmente, que a matriarca era a pessoa que dava “norte”, direção, guiava a família.



Fig. 215_ Stênio Diniz. *Seu Zé Bernardo e D. Ana*, 2009, xilogravura, (detalhe) 19 x 28 cm.

141 Rosa dos ventos é a figura utilizada nas bússolas.

No prédio que representa a moradia, há predominância do preto na fachada, ornamentada por uma faixa estreita, com pequenos triângulos brancos; duas janelas com basculantes e uma porta dividida por diferentes decorações: na parte de cima, uma faixa menor, com adornos geométricos, e a maior, em forma encaracolada; na parte de baixo, detalhes retangulares sem transparência.

Na calçada da residência, ladrilhos quadrados formam uma espécie de xadrez, com pequenas texturas granuladas, alternadas em pontilhados brancos e pretos, gerando tonalidades mais claras e mais escuras, ornados com estrelas de tamanhos diferentes que lembram a rosa dos ventos.

Na composição da xilogravura, Stênio inverteu a posição em que seus avós aparecem na fotografia (fig. 216 e 217); são desconhecidas as razões dessa inversão, se foram intencionais ou em consequência de não ter observado o efeito do espelho¹⁴² quando da realização do desenho na matriz.



Fig. 216_Seu Zé Bernardo, foto. p & b. (detalhe).



Fig. 217_D. Ana, foto. p & b. (detalhe).



Fig. 218_Stênio Diniz. *Seu Zé Bernardo e D. Ana*, 2009, xilogravura (detalhe).

¹⁴² Na gravura, o efeito é semelhante ao do espelho, pois a imagem gravada na matriz, depois de impressa, aparece invertida.

Nas roupas das duas figuras não ocorreram mudanças expressivas, já que foram representadas de acordo como aparecem na fotografia, tendo ocorrido apenas a inversão nas texturas do vestido de D. Ana, definidas em preto na foto e na gravura (fig. 218) em branco; na gola branca com detalhe preto, inexistente na imagem original. Na vestimenta de Zé Bernardo, manteve-se a tonalidade branca, inclusive nos sapatos, na cor do traje que gostava de usar, mesmo no dia a dia.

Ao finalizar esta análise, conclui-se que Stênio Diniz tem desempenhado importante papel nas mudanças ocorridas na gravura da região do Cariri, por suas ações pioneiras: de ir além dos limites da gravura de ilustração, inserindo a gravura de arte na região do Cariri, independentemente das encomendas, de preservar suas matrizes, além da preocupação na formação de novos gravadores, ministrando cursos, justificando-se, assim, estar incluído como objeto de estudo neste trabalho.

4.3 José Lourenço

José Lourenço Gonzaga, natural de Juazeiro do Norte, nasceu em 1964. Faz parte da terceira geração de xilógrafos da região do Cariri; atualmente é o gerente da Lira Nordestina, onde ministra cursos de iniciação à xilogravura, atendendo, geralmente, alunos de escolas públicas. Sua obra é diversificada, tanto na temática quanto na forma de gravar, variando de acordo com o tema desenvolvido, principalmente quando se trata de encomendas.

Em entrevista realizada em 2011, foi perguntado a José Lourenço o que ele conhece da produção de xilogravura na região de Fortaleza:

[...] para mim é um outro universo ver a gravura de Fortaleza; por exemplo, os seus trabalhos, que eu conheço, os do Nauer, os do Galvão e de outros, a gente nota que é outro trabalho, que é outra visão. Eu não sei se é exatamente pelo meio daqui a questão da nossa gravura ser mais voltada para o cordel. Alguns gravadores como Stênio e outros, que apesar de suas produções se encontrarem dentro do universo cordel, mas, de vez em quando, buscam apresentar obras explorando outros temas; eu já tenho feito isso também, em alguns trabalhos, busco me libertar um pouco, quando eu quero colocar a minha ideia, o que eu acho do mundo, o que eu acho do momento.¹⁴³

143 Entrevista de José Lourenço concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

Observam-se acentuadas diferenças entre as características da produção xilográfica da região do Cariri e de Fortaleza, endossadas nesse depoimento do gravador José Lourenço, que trabalha na Lira Nordestina desde os 8 anos de idade. Ele considera que na convivência com poetas e com artistas frequentadores ou prestadores de serviços à referida tipografia se deu sua aprendizagem, sua formação artística.

[...] o meu avô foi quem me trouxe para cá, ele era pessoa que trabalhava na guilhotina aparando os cordéis, cortando os papéis da gráfica; me trazia desde criança para trabalhar na tipografia, comecei juntando papel, varrendo a gráfica e, aos pouco, eu fui me envolvendo, vendo os cordelistas, tendo contato direto com o Abraão Batista, Stênio Diniz, Patativa do Assaré e tantos poetas que estavam sempre envolvidos nesse trabalho. Então, aos poucos, eu fui me interessando pela arte da xilogravura, que antes eu trabalhava só imprimido os cordéis.¹⁴⁴

Mediante a observação da produção e da forma de trabalhar dos gravadores mais experientes, principalmente de Stênio Diniz, veio o estímulo para realizar a primeira xilogravura:

[...] o Stênio estava lá na gráfica trabalhando, fazendo um clichê,¹⁴⁵ eu não me lembro qual o tipo de clichê. Eu cheguei e fiquei olhando ele cortando, o jeito dele pegar e a forma de apoiar o estilete, de modo que não ferisse o desenho que ele estava fazendo. E assim eu consegui, mais ou menos, ter uma ideia de que como era o tipo de trabalho. No outro dia eu peguei um taco, comecei a cortar devagarzinho, levei dois dias para fazer, mas fiz.¹⁴⁶

Igualmente à maioria dos artistas da região do Cariri, José Lourenço iniciou pelas ilustrações de cordel, realizando, também, xilogravura comercial e artística. Tem uma produção diversificada, desde gravuras em folhas soltas, álbuns e vias-sacras; além da produção tradicional, é um dos pioneiros em Juazeiro do Norte, no uso da xilogravura para estampar objetos utilitários e decorativos como: canecas, sandálias, camisetas e azulejos.

_____ A primeira imagem de José Lourenço a ser analisada faz parte do álbum

144 Entrevista de José Lourenço concedida a Sebastião de Paula, em 2011 na Lira Nordestina.

145 Os clichês, nas gráficas que imprimiam cordel na região do Cariri, tanto poderiam ser de metal quanto de madeira.

146 Entrevista de José Lourenço concedida a Gilmar de Carvalho, em 1986, publicada em Carvalho (2010, p. 212-213).

A vida de Padre Cícero (fig. 219), realizado em 1990 e composto por 16 xilogravuras. O trabalho não resultou de uma encomenda, mas na escolha do tema, houve uma sugestão do professor Gilmar de Carvalho.

A xilogravura a ser analisada, denominada *O sonho*, refere-se a uma passagem da vida de Padre Cícero, que afirmava ter sonhado recebendo do próprio Jesus Cristo um pedido para cuidar do povo pobre de Juazeiro do Norte, motivo que o fez permanecer naquele pequeno povoado.



Fig. 219_José Lourenço. *O sonho*, 1990, xilogravura, 21 x 29,5 cm.

Na composição da gravura foi utilizada toda a área da matriz; em razão do pequeno espaço para comportar tantas figuras, aparecem apenas nove apóstolos, ladeando Jesus Cristo, que se encontra no centro da cena, ao mesmo tempo que fala com Padre Cícero, mostrando-lhe o povo humilde, o seu rebanho, que se encontra à sua direita, cabendo-lhe a responsabilidade de guiá-lo.

O ponto de maior destaque na obra são os rostos (fig. 220), que, excetuando os das crianças, formam uma linha sinuosa que dá impressão de movimento à cena. A maioria dos olhares está voltada para Padre Cícero, inclusive o de Jesus, que o fita firmemente, ao lhe comunicar a sua missão, enquanto o reverendo permanece imóvel, de perfil, na mesma postura empregada para representar as pessoas do povo.



Fig. 220_José Lourenço. *O sonho*, (detalhe) 1990, xilogravura.

O coração de Jesus, em preto, não parece ter um sentido simbólico. Ele possui essa tonalidade porque a xilogravura foi impressa em preto sobre papel branco; portanto, é um recurso para destacá-lo do manto; entretanto, a pobreza das pessoas humildes foi representada simbolicamente (fig. 221): nas vestimentas remendadas, revelando o excesso de uso; nos pés descalços de todos eles, pela falta de poder aquisitivo; na trouxa localizada na cabeça da mulher, que representava a mala do povo sertanejo, na época; no diminuto tamanho da criança no colo da mãe, que é um dos sintomas do alto grau de desnutrição, acentuado pela protuberante espinha dorsal, sinal de esqualidez, magreza, aspectos de quem se encontra mal alimentado.



Fig. 221_José Lourenço. *O sonho*, (detalhe) 1990, xilogravura.

Há um equilíbrio entre as áreas texturizadas, que dão a sensação de tonalidades cinza, com as áreas em preto, que aparecem em maior extensão no chão e na batina de Padre Cícero, que se encontra em primeiro plano, sendo a maior figura da composição.

Há uma penumbra no ambiente que cria uma atmosfera de intimidade, comum aos recintos fechados, sensação causada, não em razão da existência de paredes, que caracterizam a delimitação de um espaço, mas por não existirem efeitos de nenhuma projeção luminosa no ambiente, proveniente do recinto ou externo a ele; a luz, perceptível, parece emanar da auréola de Jesus e dos corpos de todos os presentes, totalmente brancos, sem qualquer efeito de sombra ou volume.

As texturas que aparecem nas vestes (fig. 222), nas barbas (fig. 223), de Jesus e dos seus apóstolos, na toalha sobre a mesa, e em uma área localizada na parte de fundo, todas foram trabalhadas em uma mesma direção, criando, assim, uma uniformidade, e por essa razão, alguns elementos em planos diferentes se confundem pela falta de profundidade, ocorrendo, com isso, em certos momentos, um efeito de fusão.

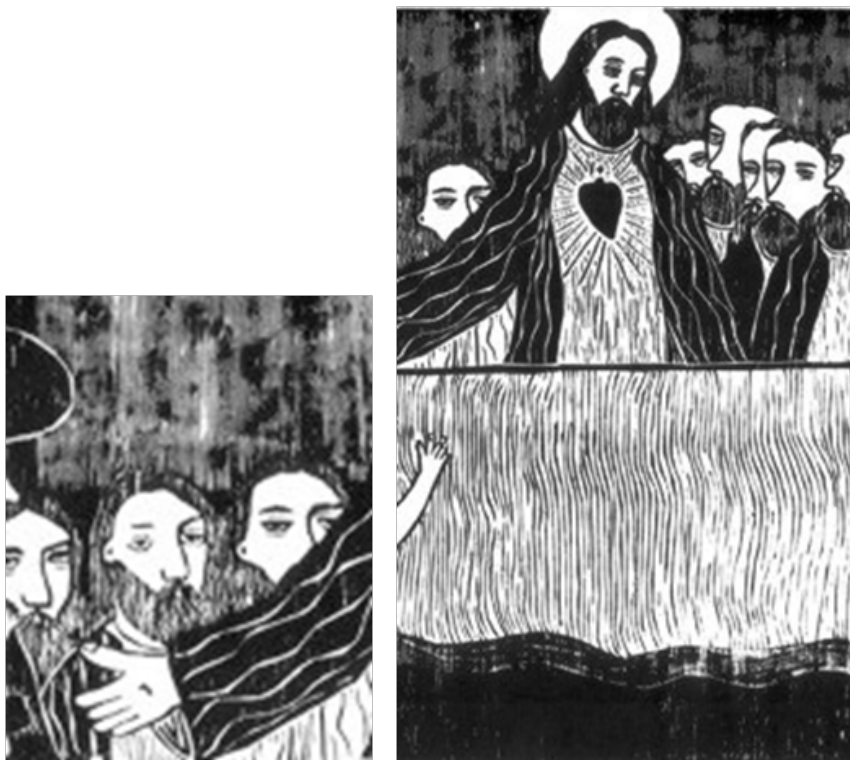


Fig. 222 e 223_José Lourenço. *O sonho*, (detalhe)1990, xilogravura.

Convém destacar que as finas texturas localizadas no fundo do trabalho, simulando tonalidade cinza, lembrando efeitos provocados pelos buris raiados na gravura de topo (fig. 224), são resultantes do uso de lâminas de serras (fig. 225); um, entre alguns dos equipamentos, aproveitados ou inventados pelos gravadores da região do Cariri e de Fortaleza, para criar diferentes efeitos, além dos proporcionados pelas goivas industrializadas. Dessa forma, estão trilhando caminhos percorridos por diversos artistas, provavelmente, desde que se iniciou a trajetória da xilogravura no Oriente. No Brasil, destaca-se Gilvan Samico, de acordo com o texto de Weydson Barros Leal escrito em 2012, para a exposição realizada na Galeria Estação em São Paulo.

[...] no processo de execução de suas gravuras, o quesito mais peculiar é o de suas ferramentas. Samico é também um criador de goivas e mesas especiais, e poderíamos chamá-lo de “desenhista industrial” da gravura moderna. Ele desenvolveu, ao longo dos anos, instrumentos próprios de trabalho, partindo de necessidades observadas no exercício e no aprimoramento de suas técnicas. Com isso, tornou-se um criador de seu próprio “maquinário”, à maneira dos artistas renascentistas ou mais antigos ainda. Nesse processo de descobertas e aprimoramentos, a partir do século XV aparecem as primeiras oficinas especializadas, em que foram criadas ferramentas próprias para impressão. Samico recupera, cinco séculos depois, uma tradição de inventores (LEAL, 2012, p. 20).



Fig. 224_Anúncios, objetos industrializados, xilogravura de topo.



Fig. 225_Lâmina de serra.
Foto. p & b.

A capacidade de improvisação é uma qualidade inesgotável nos gravadores cearenses, não sendo raro que venham adaptar ou criar seus próprios instrumentos de gravação, embora, por muitas vezes, isso ocorra em razão das dificuldades em adquirir materiais de arte em Fortaleza e em outras regiões do Estado, restando como única opção a importação de outros centros, onerando, consideravelmente, os preços, que se tornam inviáveis, para alguns artistas.

Ao final desta análise, considera-se que o objetivo principal do artista era ilustrar da forma mais verossímil possível o sonho de Padre Cícero; cumpriu seu intento, contudo, o resultado superou a sua finalidade principal, que foi mais além, conseguindo apresentar uma releitura da Santa Ceia, embora, provavelmente, não fosse esta a sua intenção inicial.

A segunda gravura de José Lourenço a ser analisada (fig. 226) compõe-se de uma série de três obras, realizada em 2002, atendendo a mais uma encomenda da UFC, para a realização de um álbum coletivo, por artistas de Juazeiro do Norte, marcando as comemorações do Dia do Trabalho. José Lourenço realizou três xilogravuras para o referido álbum, entre as quais estava incluída a capa.



Fig. 226_José Lourenço. *O trabalho*, 2002, xilogravura, 14 x 16 cm.

Na obra analisada, denominada *O trabalho*, o gravador aborda uma temática bem diferente da que foi explorada na imagem anterior, voltada para as lutas de classes, representada por uma multidão diante de fábricas, exibindo faixas, com palavras de ordem, em prol de mais empregos, salários mais justos, melhorias na saúde e na educação.



Fig. 227_GlaucoRodrigues. *Conferência Continental Pan-Americana pela Paz*, do álbum *Gravuras gaúchas*, 1952, linoleogravura, 32,9 x 24 cm.

Não é raro encontrar na produção artística brasileira, desde a década de 1950, artistas desenvolvendo obras ligadas a ideologias políticas e sociais, como Glauco Rodrigues,¹⁴⁷ na linoleogravura intitulada *Conferência Continental Pan-Americana pela Paz* (fig. 227), do álbum *Gravuras gaúchas*, de 1952; e Vasco Prado, na linoleogravura denominada *Frente Democrática de Libertação Nacional*¹⁴⁸ (fig. 228). Contudo, esse tipo de produção alcança seu auge nas décadas de 1960 e 1970, em pleno desenvolvimento da Ditadura Militar.



Fig. 228_Vasco Prado. *Frente Democrática de Libertação Nacional*, linoleogravura.

Durante dois anos, 1969 e 1970 (um pouco antes e um pouco depois, também), aqueles artistas empreenderam uma resistência inédita às condições opressivas do momento e, se não entraram pela a luta armada, ou de luta artística, como se preferir, que ainda ecoou durante muito tempo entre nós (ROYES JR.; SANTOS, 2006, p. 183).

147 Glauco Otávio Castilhos Rodrigues nasceu em Bagé (RS) em 1929, faleceu no Rio de Janeiro em 2004. Pintor, desenhista, gravador, ilustrador e cenógrafo. Em 1951, funda o Clube de Gravura de Bagé, com Glênio Bianchetti (1928) e Danúbio Gonçalves (1925), participando também do Clube de Gravura de Porto Alegre.

148 Vasco Prado nasceu em Uruguaiana em 1914, faleceu em Porto Alegre em 1998. Escultor, gravador, na década de 1950 fundou o Clube da Gravura com Carlos Scliar (1920 - 2001), Danúbio Gonçalves (1925), Glênio Bianchetti (1928) e Glauco Rodrigues (1929-2004), que foi um dos marcos na história da arte gaúcha, realizando uma obra de cunho social, enfocando especialmente a temática regionalista do gaúcho em sua vida no campo.

Nos dias atuais, apesar de não haver o mesmo tipo de censura da época da Ditadura Militar no Brasil, seja ideológica, política, artística, pouco se vê de produções engajadas que representem um pensamento político ou partidário, voltado para o bem da coletividade, principalmente no Estado do Ceará. “O individualismo como posição ideológica é o que está sendo colocado pelas novas gerações. Estamos num período de pós-ideologia” (CILDO MEIRELES *apud* ROYES JR; SANTOS, 2006, p. 184).

A xilogravura de José Lourenço pode ser uma exceção a este pensamento individualista da atualidade, ao abordar uma manifestação de trabalhadores, mesmo que a obra seja fruto de uma encomenda (fig. 229); entretanto, existem alguns pontos em comum com a obra de Glauco Rodrigues (fig. 230), na imensa multidão que representa a luta do povo, na forma como estão dispostas as pessoas na composição da obra, mais visíveis em primeiro plano, tornando-se uma massa, à medida que vão se afastando; outra similaridade se refere às faixas exibidas, que se espalham no meio da multidão, provocando a sensação de profundidade.



Fig. 229_ José Lourenço. *O trabalho* (detalhe) 2002, xilogravura.

Essas diferenças consistem, inicialmente, no suporte da gravura, a de José Lourenço, em madeira e a de Glauco, em linóleo; a maior diferença, porém, talvez esteja situada na motivação que proporcionou a criação das obras. No caso de Glauco Rodrigues, que era vinculado ao Partido Comunista Brasileiro, o resultado de seu trabalho, além de um produto estético e artístico, era também uma afirmação da sua militância política. Em José Lourenço, a obra também tem conotação política, já que se trata da manifestação de operários, ações que refletem nas diversas camadas da sociedade; entretanto, a gravura não é resultante

somente de uma ideologia política, partidária, pessoal do artista, mas de parceria com o autor da encomenda.



Fig. 230_Glauco Rodrigues. *Conferência Continental Pan-Americana pela Paz*, do álbum: *Gravuras gaúchas* (detalhe) 1952, linoleogravura.

Nos aspectos técnicos, na xilogravura de José Lourenço, há um equilíbrio entre os efeitos de branco e as tonalidades cinza; as áreas em preto, em menor quantidade, encontram-se em primeiro plano, entre as primeiras figuras, como também no prédio e nas chaminés da fábrica, que apresentam, ainda, pequenos detalhes em branco.

Na multidão (fig. 226), as texturas foram trabalhadas uniformemente, provavelmente, com o objetivo de não realçar muitas diferenças, acentuando, com isso, que a individualidade não era importante naquele momento, mas a força da massa. Existe uma padronização nas roupas dos manifestantes, variando apenas entre brancas e listradas; mais um ato intencional, para demonstrar que os eles estão uniformizados, são operários. Há tratamento semelhante nos cabelos e nos rostos, todos brancos, com pequenas rugas que acentuam o estado emocional dos manifestantes.

Finalmente, as chaminés (fig. 231), que aparentam estar situadas todas

em um mesmo plano, em contraste com as faixas, dispostas em diagonal, seguindo também a mesma direção na qual foi posicionada a multidão.



Fig. 231_José Lourenço. *O trabalho*, (detalhe) 2002, xilogravura.

Conclui-se, ao final da análise das obras de José Lourenço, a sua versatilidade em trabalhar sobre qualquer tema, em qualquer segmento da xilogravura. Convém ainda destacar que, na atualidade, a maior demanda na produção xilográfica da região do Cariri é artística, todavia, ainda existem encomendas, tanto para este segmento, independentemente da ilustração, quanto para a realização de rótulos e anúncios, embora hoje esta prática seja apenas uma fatia restrita do mercado, mas que desempenha importante função na produção de José Lourenço.

4.4 Maércio Lopes

Maércio Lopes Siqueira, natural de Santana do Cariri, nasceu em 1977. Faz parte de uma pequena parcela de artistas na região do Cariri que possuem formação superior, sendo graduado em Letras. Desenhista, gravador, cordelista, professor, sua xilogravura apresenta traços mais próximos a obras acadêmicas, usa como referência para a criação de suas obras a produção xilográfica de Albrecht Dürer.

As especificidades técnicas que a gravura proporciona encantam Maércio Lopes. Isso foi demonstrado em sua resposta, ao ser questionado sobre as perspectivas da xilogravura tradicional diante das novas manifestações que vêm ocorrendo na área da gravura, ou seja, na mistura de linguagens com o desenho, com a pintura, com a fotografia e no uso dos meios tecnológicos, levando-a a atuar em um campo ampliado. Ele afirmou:

Eu penso que ela vai continuar, quer em alta, quer mais ativamente, discretamente, ali incubada, mas ela nunca vai deixar de existir, porque sempre vai ter um retorno a ela, porque é um tipo de arte que proporciona determinados efeitos estéticos que nenhuma outra dá; claro, cada uma dá uma possibilidade, mas ela permite um relacionamento com arte que é todo corporal. A própria expressividade das imagens da gravura faz com que você volte a ela, tentar pelo menos ensaiar ou se aventurar nela. Ela permanecerá; na minha opinião, não vai sentir o abalo da tecnologia.¹⁴⁹

É visível no depoimento de Maércio Lopes que o artista prefere trabalhar com xilogravura nos moldes tradicionais. Reforça esta sua preferência ao afirmar que “a imagem é o que me interessa; é uma motivação atemporal, eu não tenho interesse nenhum em dialogar com tecnologia”.¹⁵⁰

A primeira manifestação de Maércio no campo das artes se deu por intermédio do desenho, iniciando seu aprendizado de forma autodidata, observando colegas desenhistas, procurando manuais, pesquisando teoria do desenho, da perspectiva; conhecimentos mais acadêmicos que procurou incorporar na sua produção xilográfica.

[...] quando eu descobri a gravura de Dürer, as ilustrações para *A Divina Comédia* e para Bíblia, questionei: “como é possível que seja gravura?” Então, eu tenho esse modelo, que procurei reproduzir na minha gravura, algo que lembrasse as ilustrações do Dürer, com as escalas de cinza, os sombreados, não só o preto e o branco, que na verdade é preto e branco, mas dentro de um jogo de linhas paralelas, você consegue aos olhos, dar uma ideia da escala de cinza. Então, a minha formação foi autodidata mesmo, tentando aprender com os livros e imitando Dürer.¹⁵¹

149 Entrevista de Maércio Lopes concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

150 Entrevista de Maércio Lopes concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

151 Entrevista de Maércio Lopes concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

Apesar da preferência pela arte desenvolvida nos moldes acadêmicos, Maércio começou na xilogravura imitando as capas de cordel, manifestação que conheceu na universidade quando cursava Letras. A empatia com os folhetos foi de tamanha intensidade que se tornou cordelista. Ao se adentrar no universo da poesia popular, ao procurar imprimir o seu primeiro cordel, na gráfica da Academia de Cordelistas do Crato (ACC), fez uma descoberta que mudaria a sua relação com as artes visuais, e de acordo com este seu depoimento: “deparei-me lá, com as matrizes de xilogravura. Eu tinha visto apenas nos manuais, nos livros que falavam a respeito, mas via aquilo somente como uma coisa distante, mas não havia visto uma matriz, o que me impressionou muito.”¹⁵²

A dificuldade de requisitar gravadores para ilustrar as capas de cordéis na ACC, por volta de 1999, levou Maércio a ilustrar a capa do seu próprio folheto e, conseqüentemente, a tornar-se o principal ilustrador da Academia.

Aí eles passaram a me encarregar dessas gravuras, eu fazia sempre naquele preconceito: de que a gravura tinha de ser, tinha de ter aquele traço rústico, aquele traço bem primitivista, então eu procurei imitar aquele modelo, ou seja, o mais aproximado possível.¹⁵³

Assoberbado com outras atividades que lhe garantiam a sobrevivência e o ritmo intenso de estudos na universidade, encontrava dificuldades para cumprir o volume das encomendas. Era necessário encontrar um substituto que assumisse seu posto de gravador na ACC; Maércio transferiu essa tarefa a Carlos Henrique; contudo, no primeiro folheto que lhe confiava a ilustração o desenho era de autoria de Maércio.

A habilidade de Carlos Henrique no trato com a madeira impressionou Maércio:

O resultado da gravura já me espantou, foi de uma qualidade desde o início, mesmo o desenho tendo sido meu. A maneira como ele corta, a habilidade como ele conseguia fazer a incisão, cavando a madeira, me admirava. Então, eu deixei todo esse trabalho com ele, acompanhando o progresso dele e, ao mesmo tempo, me entusiasmando.¹⁵⁴

152 Entrevista de Maércio Lopes concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

153 Entrevista de Maércio Lopes concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

154 Entrevista de Maércio Lopes concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

A habilidade técnica de Carlos Henrique na realização da xilogravura pode ser observada na capa do cordel em homenagem os 100 anos de Luiz Gonzaga, de autoria de Ademair Morais, publicado pela ACC (fig. 237).



Fig. 232_Carlos Henrique. Capa do folheto "Homenagem ao centenário de Luiz Gonzaga", de autoria de Ademair Morais, xilogravura.

Solucionada a carência de ilustrador para as capas de cordel na ACC, sendo agora realizadas por Carlos Henrique, Maércio abandonou praticamente a prática da xilogravura, voltando a se interessar pela linguagem, somente em 2004; contudo, só retornou de fato à produção em 2006, porém, com o objetivo de aprimorar seu desempenho técnico, decidiu estudar com o próprio Carlos Henrique:

Eu procurei me aperfeiçoar e fui aprendendo com ele, que a esta altura já tinha conseguido uma repercussão muito boa na região, já tinha adquirido um nível técnico muito bom que, ao olhar a sua gravura muitos diziam: – puxa vida, isso é possível? O meu aprendizado, no que diz respeito ao trato com a madeira, ao posicionamento de ferramentas no processo de gravação, foi com ele.¹⁵⁵

Após a retomada em 2006, apesar de não se dedicar exclusivamente às artes visuais, em razão de, paralelamente, exercer outras atividades, Maércio vem produzindo ininterruptamente. Do conjunto de sua obra, serão analisadas duas xilogravuras.

Na primeira delas abordou a expulsão de Adão e Eva do Paraíso (fig. 233), tema trabalhado, também, por Albrecht Dürer (fig. 234). Confirmando o que declarou no seu depoimento, observa-se que Maércio utilizou efeitos que lembram o estilo do gravador alemão, no uso das linhas paralelas, que causam a impressão da tonalidade cinza, nas reduzidas áreas de preto e nos efeitos de luz; entretanto, na copa da árvore, há uma variação de textura, que não foi realizada por intermédio de linhas paralelas, fugindo, nesse ponto, do padrão comum a Dürer.

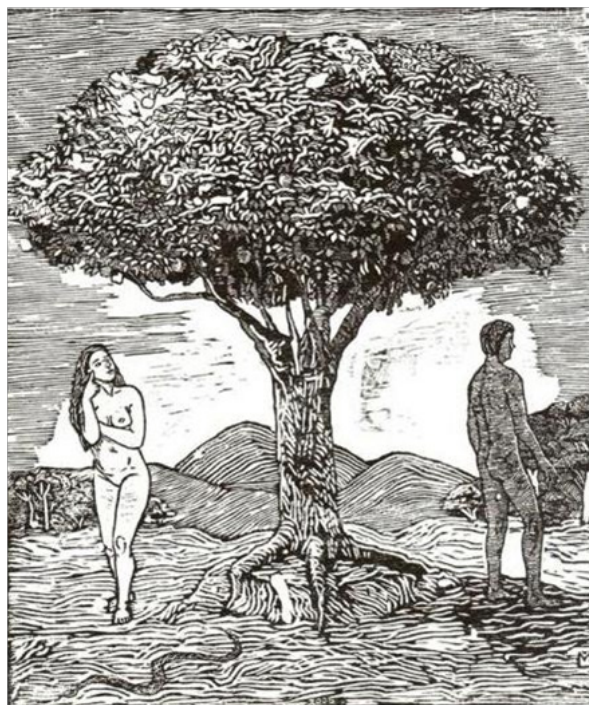


Fig. 233_Maércio Lopes. *Adão e Eva expulsos do paraíso*, xilogravura.

155 Entrevista de Maércio Lopes concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

Maércio realizou uma leitura diferenciada do padrão de representação da famosa passagem bíblica, que trata da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, em que, na maioria das versões, ambos se encontram quase abraçados, assediados pela serpente. Na gravura ora analisada, cada um se encontra de um lado da Árvore Sagrada, e Eva parece confusa ou dissimulada, demonstrando não compreender a atitude de Adão, que lhe dá às costas. Outro aspecto curioso nessa versão é que a serpente parece não exercer tanta importância, visto que resolveu se retirar da cena, como se sua missão estivesse cumprida. Outro elemento que sequer aparece na obra é o fruto proibido, considerado pela tradição popular cristã uma maçã; ausência totalmente inusitada, por ser a mesma elegida como um símbolo do pecado.



Fig. 234_Albrecht Dürer.
São Marcos escrevendo, xilogravura.

A gravura tem como elemento principal a árvore (fig. 233), no centro da cena, tornando a composição simétrica; efeito reforçado pela área branca no fundo, que foi estendendida por todo o corpo de Eva, por esta razão ganhou maior destaque; entretanto, para compensar esse aparente desequilíbrio, Adão e a montanha, que se encontram a sua frente, foram trabalhados com linhas paralelas mais juntas, causando a impressão de tons mais escuros, diferenciando-os, dessa forma, da tonalidade cinza clara, predominante na obra como um todo.

As tonalidades das texturas variam de acordo com o afastamento das linhas (mais claro) e pela proximidade das mesmas (mais escuro); em razão disso, percebem-se pequenas variações entre o chão, as montanhas e o céu. As pequenas mudanças são demonstradas pelas diferentes espessuras das linhas, indicando que foram realizadas por ferramentas de diferentes larguras; entretanto, pelo modo como os cortes foram realizados, paralelos, mas irregulares, pode-se afirmar que não foi utilizado um buril raiado, instrumento indispensável na prática de gravação de artistas como H. Pisan, Pannemaker e de seus contemporâneos. As áreas em preto estão concentradas na copa da árvore, num detalhe da raiz e no chão sob Adão.

A segunda imagem apresenta uma vendedora ambulante, com seu carrinho cheio de miudezas (fig. 235). O tema é totalmente oposto ao tratado na primeira xilogravura de Maércio, pois nessa obra, preferiu retratar a vida de uma pessoa simples, cuja profissão não detém grande destaque social.

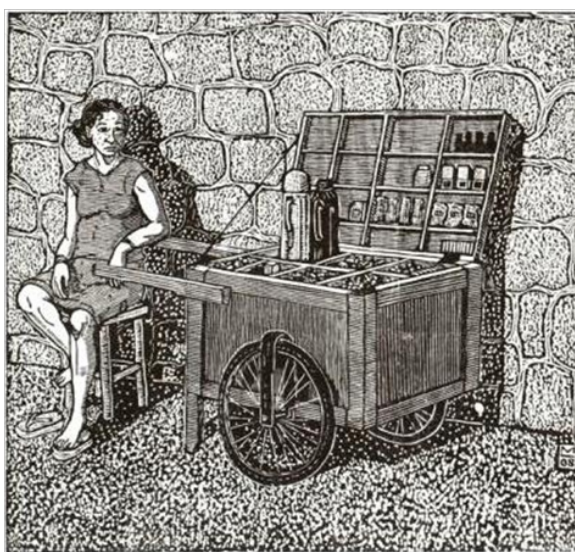


Fig. 235_Maércio Lopes. *A vendedora*, xilogravura.

A abordagem não explicita se houve de parte do artista a intenção de realizar uma denúncia ou de reivindicar melhorias para as condições do trabalho informal, motivação que a tornaria uma obra de cunho social, prática tão usual aos artistas que pertenciam aos clubes de gravura no Rio Grande do Sul, entre as décadas de 1950 a 1960, como por exemplo, na obra *Lavadeiras das malocas*, de Edgard Koetz (fig. 236).¹⁵⁶

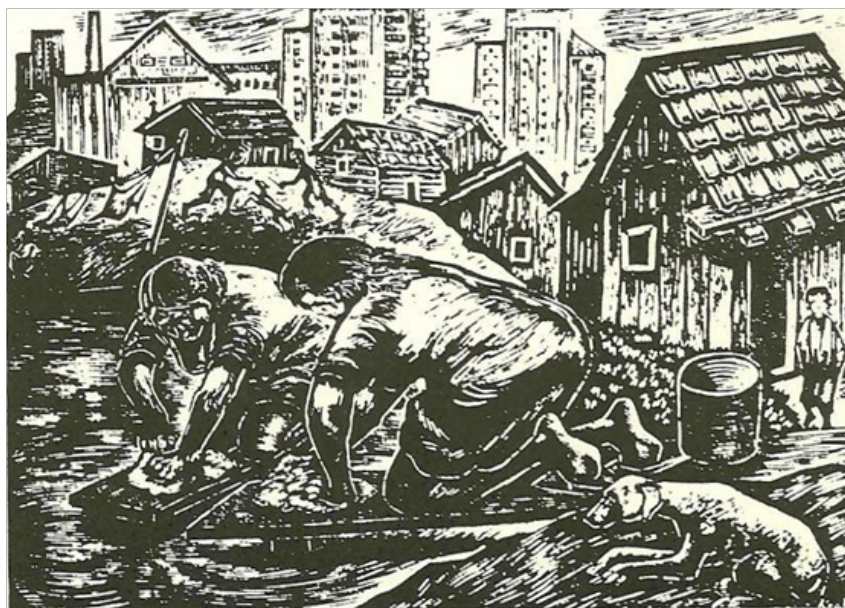


Fig. 236_Edgard Koetz. *Lavadeiras das malocas*, 1951, linoleogravura.

Na obra de Maércio (fig. 235) há, porém, um clima solitário que paira sobre a cena, motivada, em parte, pelo fato de a mulher se encontrar sozinha; a sensação de vazio é acentuada pela falta de qualquer outro elemento na imagem, além dos que fazem parte do mobiliário ligados ao seu trabalho, nesse caso: a cadeira, o carrinho e os objetos que se encontram dentro dele.

Nessa xilogravura, cabe ainda ressaltar a expressão triste da mulher no detalhe da (fig. 237), cuja origem pode vir de uma só fonte ou de várias, como por exemplo: a insatisfação com as pequenas perspectivas de melhorias na sua profissão;

¹⁵⁶ Edgar Koetz, natural de Porto Alegre (1913-1969). Desenhista, gravador, artista gráfico, ilustrador e pintor. Participou do Clube da Gravura de Porto Alegre, em 1950, e do Clube de Gravura de Bagé, em 1952.

a falta de clientes, resultando, conseqüentemente, no aumento das dificuldades de sobrevivência ou por problemas de ordem pessoal. Não passa também despercebido o nível de informalidade e relaxamento, apresentado pela postura da vendedora, que se encontra de pés descalços, um pé apoiado sobre a trave do banco, e o outro, sobre a sandália.



Fig. 237_Maércio Lopes. *A vendedora*,
(detalhe) xilogravura.

Maércio manteve-se fiel ao seu modelo de gravação, por intermédio do uso de texturas que proporcionam ilusão de tons cinza, característica predominante em sua principal fonte de inspiração, a obra de Albrecht Dürer; contudo, o tratamento por meio de linhas paralelas somente foi utilizado em alguns elementos da vestimenta da vendedora e dos objetos do seu trabalho, no vestido, na cadeira e no carrinho. No restante da obra, predomina um tipo de pontilhado, no chão e nas sombras, em branco; na parede, em preto.

Na composição dessa obra, não existe o recurso da simetria, já que em cada lado da gravura estão situados elementos distintos, de tamanhos diferentes. A solução na busca do equilíbrio se deu pelo uso do branco no corpo da mulher, realçado por pequenas sombras que determinam os volumes. Contudo, o tratamento em linhas paralelas dado ao vestido da vendedora, ao carro e à sua tampa se destacam dos

outros tons de cinza, no chão, na parede e na garrafa maior. As áreas de preto são pequenas, localizadas no cabelo, na garrafa menor, nos pneus, em baixo do banco e, em alguns objetos, na tampa. É curioso que nas sombras o artista preferiu pontilhar em branco, retirando, com isso, a sensação de maior profundidade, efeito ocorrido por ter utilizado os pontos em um tamanho proporcional ao formato das texturas utilizadas no chão e na parede (fig. 235).

Ao final desta análise, pode-se depreender que existe uma diferença acentuada na produção de Maércio Lopes, tanto nos aspectos técnicos quanto nos aspectos conceituais, com relação aos artistas da região do Cariri e de Fortaleza, resultantes da sua preferência pelos moldes acadêmicos, apesar da sua ligação inicial com a linguagem da xilogravura de ilustração nas capas os cordéis. É comprovada a importância que têm os contextos geográficos, sociais, econômicos e culturais no desenvolvimento artístico de qualquer região; entretanto, é pertinente ressaltar que estes não são os únicos fatores determinantes na produção de um artista. No caso de Lopes, provavelmente, o fato de o artista ter estudado Letras tenha influído na sua escolha por fontes cultas para abordar a gravura, pelo acesso que ele deve ter tido à História da Arte e à obra de Dürer.

4.5 Carlos Henrique

Carlos Henrique Soares, natural do Crato, nasceu em 1973. Xilógrafo, tem realizado ilustrações para capas de cordel e, também, intervenções urbanas, utilizando, principalmente, a técnica do lambe-lambe realizados em xilogravuras. Aborda em suas obras temáticas diversas, procurando se expressar de forma mais universal, tratando, raramente, de assuntos regionais.

Na entrevista realizada com o gravador Carlos Henrique, foi perguntado se ele vive só da venda de suas obras ou desempenha outra profissão. O artista explica:

Antes, eu era servente de pedreiro, fazia pintura de casas para garantir o sustento da minha família. Quando entrei no universo da gravura foi com essa

ideia de que dali eu iria tirar o meu sustento [...] Hoje, a gravura para mim, com relação às minhas economias, tem melhorado, muito por intermédio da compra de uma obra e dos projetos que faço. Jamais iria fazer um projeto sem *pró-labore*,¹⁵⁷ acho que tem que ter *pró-labore*; quero dizer que os projetos têm influído muito e as vendas das obras também.¹⁵⁸

O depoimento de Carlos Henrique revela uma nova face do modo de sobrevivência dos artistas visuais, no Crato, fruto da forma como são desenvolvidas parte das manifestações artísticas na atualidade, resultantes das mais recentes concepções da arte. O principal foco da produção atual está voltado para ações em grupo, por meio das intervenções urbanas, atitudes que estão em consonância com o que vem sendo praticado por jovens artistas também em Fortaleza e em outros centros brasileiros, como demonstra o cartaz que divulga a exposição do grupo XICRA, no Centro Cultural do BNB, em Juazeiro do Norte (fig. 238).



Fig. 238 _cartaz da exposição do grupo XICRA, no Centro Cultural do BNB, em Juazeiro do Norte.

157 O “pró-labore”, citado por Carlos Henrique, é o cachê recebido pelos artistas que participam de exposição, de intervenção urbana, inseridas em projetos patrocinados por instituições públicas ou privadas, prática comum na atualidade, tanto na região do Cariri e quanto na de Fortaleza.

158 Entrevista de Carlos Henrique concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

Carlos Henrique é integrante do grupo XICRA; realiza constantemente intervenções urbanas no Cariri cearense, como também em algumas cidades brasileiras e até no exterior. Parte de suas obras pode ser considerada em consonância com as concepções da gravura quando se encontra atuando em um campo ampliado; entretanto, ainda desenvolve a xilogravura nos moldes tradicionais. Ressalte-se que o artista teve sua trajetória similar à de alguns gravadores da região do Cariri: criando desde a infância pequenas esculturas em madeira, além de fabricar outros objetos, até mesmo os seus próprios brinquedos. Outra característica em comum entre ele e seus conterrâneos é que, por necessidade do mercado, passou a ilustrar capas de cordel; as intervenções urbanas, com o lambe-lambe e o estêncil, só surgiram bem mais tarde.

A minha experiência com arte surgiu desde a infância, isso começou por volta de 1984, eu fazia as minhas esculturas, fazia os meus clichês de casca de cajá, fiz algumas xilogravuras, mas assim sem saber o que era que estava fazendo. Assim como toda criança tem sempre curiosidade de está confeccionando, mexendo em alguma coisa, eu tinha essa curiosidade de fazer um pião, que não deixa de ser uma escultura, de fazer alguns animais, de construir também, os próprios brinquedos com lata de sardinha. Aí surgiu essa ideia de fazer também algumas esculturas, para chegar à xilogravura. Eu vim para a gravura de capa do cordel por intermédio do Maércio, quando ele viu os meus trabalhos ele disse: – ah! Carlos, tu faz xilogravura. – Então, quando ele descobriu isto, ele já trouxe imediatamente uma encomenda para mim, no ano de 2001, se não me falha a memória. De lá para cá, eu continuei com a minha produção de xilogravura, inclusive esta atividade foi responsável pelo meu ingresso na Academia dos Cordelistas do Crato.¹⁵⁹

Maércio Lopes teve significativa contribuição na inserção de Carlos Henrique no universo das ilustrações de capas do cordel, realizando vários trabalhos nesse segmento para folhetos de diversos autores e entre eles Maércio, como na capa do folheto *Quando a arte humaniza* (fig. 239).

159 Depoimento de Carlos Henrique, extraído da entrevista concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

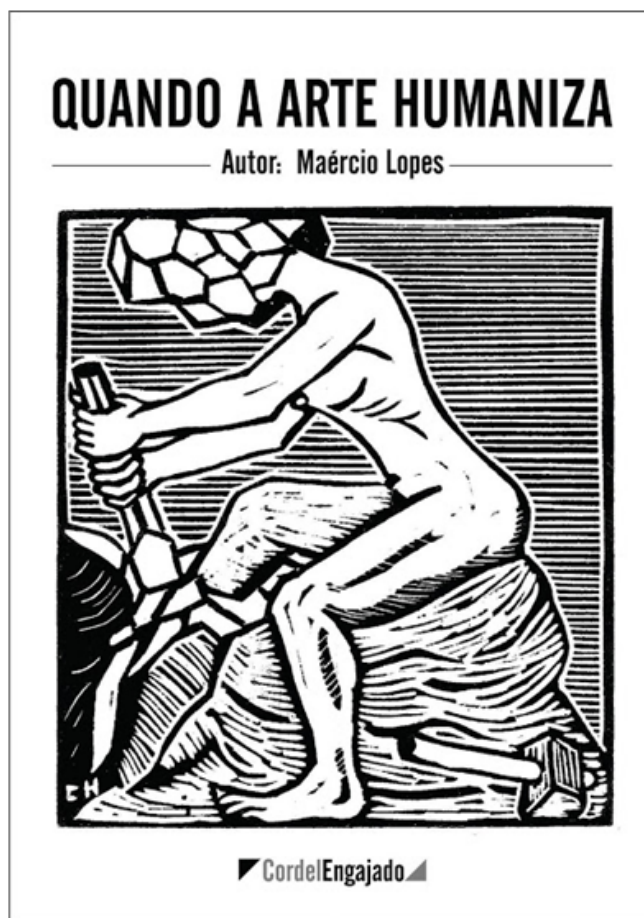


Fig. 239_Carlos Henrique. Capa do folheto “Quando a arte humaniza”, de autoria de Maércio Lopes, xilogravura.

Apesar de não ser cordelista, Carlos Henrique ingressou na ACC como “poeta da imagem”,¹⁶⁰ ocupando a cadeira de nº 20, com a única função de ilustrar as capas de cordel. Ainda de acordo com o depoimento de Carlos Henrique, suas relações com a xilogravura tradicional são mais contundentes, no que se refere à produção, o mesmo já não ocorre com relação a determinados aspectos que eram praticados no processo de comercialização da gravura na região do Cariri, isto é, Carlos Henrique nunca vendeu suas matrizes. Além disso, a principal fonte de sua subsistência não se origina na venda de suas estampas:

Eu nunca vendi uma obra para uma pessoa aqui do Crato, as vendas ocorrem muito mais para pessoas de fora. Geralmente, eu costumo presentear. Eu não faço muita impressão, se eu fizer uma impressão com dez cópias, tiro cinco, faço doação, deixo umas ali, para se chegar alguém de fora, um pesquisador

¹⁶⁰ Aceitar um artista visual como membro de seu quadro, apenas pela sua obra plástica, é um fato raro para uma Academia de poetas.

que queira conhecer aquele trabalho, eu posso vender ou também doar. Mas eu quero dizer que tenho mais doado do que vendido. Tenho vendido algumas para pessoas que viram na internet, desta forma, surgem umas encomendas lá de Brasília, de São Paulo, de Pernambuco [...]”¹⁶¹

Não foi somente o pequeno mercado para venda de suas estampas na região do Cariri que motivou Carlos Henrique a ultrapassar os limites da produção xilográfica tradicional, mas a sua aguçada curiosidade e a necessidade de aumentar seus conhecimentos.

[...] o que me fez chegar até aqui¹⁶² foram as alianças, foi procurar trazer artistas de outros estados para trabalhar comigo. Foi o interesse de sair daqui da minha região, para procurar conhecer outros artistas lá fora. Esta foi a minha curiosidade, isto me ajudou a fugir um pouco da gravura de capa do cordel, sem desmerecer a capa do cordel, que é uma gravura tradicional; porque eu acho que o tradicional e a gravura de hoje, elas têm que andar juntas, ou seja, contemporâneo com a tradição, uma se alimenta da outra, principalmente a gravura de hoje, ela se alimenta da xilogravura da tradicional e da capa de cordel, que está resistindo a todos os avanços da tecnologia neste mundo contemporâneo, e que jamais vai desaparecer. Acho que ela vai se eternizando cada vez mais.¹⁶³

Percebendo a necessidade de acentuar as relações entre a xilogravura tradicional com os mais recentes conceitos vigentes na produção artística atual, Carlos decidiu realizar intercâmbios com artistas de diferentes regiões do Brasil e do exterior, destacando-se o realizado com a colombiana Yili Hojas, responsável por introduzir o lambe-lambe com xilogravura na intervenção urbana na região do Cariri.

Yili Rojas foi a pessoa que trouxe para nossa região essa ideia, que aqui ninguém conhecia ainda: a xilogravura de lambe-lambe, a xilogravura de cartaz, por intermédio do projeto “Artistas em viagem”, que ela veio executar na finalização do seu projeto de mestrado. Depois disso, a maioria das pessoas, principalmente os alunos do curso de arte lá da URCA, se interessaram, e hoje, muitos alunos lá do curso fazem intervenção urbana conosco. Sendo que a intervenção urbana aqui já acontecia antes, mas era só o grafite, todo ano na Mostra de Arte do Cariri,¹⁶⁴ com Robézio e os integrantes do grupo ACIDUM.

Os intercâmbios trouxeram inúmeras contribuições para o

161 Entrevista de Carlos Henrique concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

162 No termo “até aqui”, Carlos Henrique estava se referindo como superou os limites da produção xilográfica tradicional, principalmente no que se refere aos aspectos técnicos.

163 Entrevista de Carlos Henrique concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

164 Mostra Cariri das Artes, evento que ocorre anualmente na região do Cariri, realizada pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

desenvolvimento da gravura na região do Cariri; entre os diversos benefícios coletivos e individuais, Carlos Henrique credita o seu apurado domínio da técnica de gravação com xilogravura, ter sido motivado, por essas pesquisas realizadas sobre a forma de trabalhar de outros artistas.

[...] quando eu pegava uma gravura de outros artistas para estudar, não ia simplesmente estudar o desenho e o formato, procurava descobrir a forma e com que ferramenta ela foi gravada, porque eles tinham ferramentas que eu não tinha. Eu trabalhava somente com uma faca feita a partir de uma tesoura, para fazer algumas texturas. Foi aí quando eu passei a perceber que eles usavam um tipo de ferramenta, que para mim ainda era desconhecida, as goivas, então passei a confeccionar as minhas de haste de guarda-chuva. Desde que comecei a confeccionar e a manusear este tipo material, eu cheguei ao nível de hoje, mais voltado para a gravura ornamental, sem também fugir da capa de cordel; porque não tem como você fugir de uma tradição, que já está ali no seu sangue.¹⁶⁵

Carlos Henrique segue esse costume de fabricar seus próprios instrumentos, na busca de obter melhores resultados estéticos em suas obras, trilhando o caminho percorrido por diversos artistas, entre eles, Gilvan Samico, cuja habilidade artesanal, já foi destacada anteriormente neste trabalho.

Carlos Henrique tem dado continuidade a esses processos inventivos, inicialmente, por carência de acesso a instrumentos industrializados; hoje, por querer obter resultados peculiares na criação de suas gravuras. Os resultados técnicos e conceituais dessas investigações poderão ser apreciados nas obras que aqui serão analisadas. Em razão da diversidade de sua produção, as duas obras pertencem a dois segmentos diferentes: a xilogravura tradicional e o lambe-lambe.

Na primeira imagem (fig. 240), o artista abordou uma lenda, muito difundida no folclore brasileiro, a mula sem cabeça ou burrinha de padre, a nomenclatura muda, de acordo com a região. Segundo a crença popular, o fenômeno consiste em uma mulher transfigurada em burra que aparece nas noites de quinta-feira, relinchando em forma de choro e correndo por sete freguesias, cumprindo essa penalidade por ter namorado um padre. O fato também pode ser considerado como uma versão feminina do lobisomem.

165 Entrevista de Carlos Henrique concedida a Sebastião de Paula, em 2013.



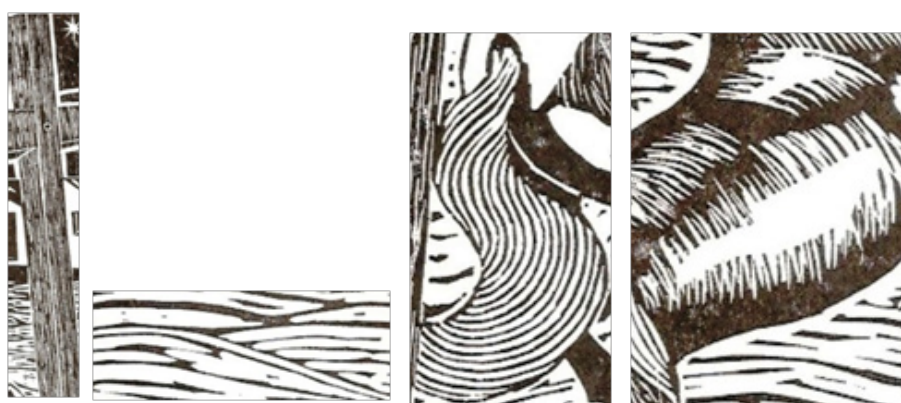
Fig. 240_Carlos Henrique. Xilogravura.

A gravura foi trabalhada de forma ilustrativa, seguindo os relatos populares que constituem a lenda: uma cena noturna, ambiente no qual a figura da burrinha aparece sempre diante de uma igreja, local onde a maldição da mulher se configurou, pelo fato do seu envolvimento amoroso com um padre. A mula sem cabeça torna-se uma figura assustadora, tanto pelas chamas que saem do seu pescoço quanto pela aparente indocilidade e ferocidade demonstradas, ao levantar as patas dianteiras, em gesto de agressividade, tentando atingir um homem que tenta feri-la com o intuito de, dessa forma, quebrar o seu encanto.

A lenda foi representada tendo como fundo uma noite cheia de estrelas, emoldurada por uma lua resplandecente iluminando a rua totalmente deserta, onde as portas da igreja e as janelas das casas aparecem em preto, causando a sensação de que as mesmas estão abertas. Toda a área da matriz foi utilizada, pela forma como foram dispostos e pela grande quantidade de elementos, ou seja, a composição não é simétrica; no entanto, foi equilibrada pela distribuição mais ou menos equivalente das áreas em branco, em preto e em tons aparentemente cinza.

Quanto ao processo de gravação, é nítido que foram utilizadas ferramentas de espessuras e formatos diferentes; afirmação que pode ser comprovada por meio

da observação dos efeitos obtidos em cada textura que compõem o trabalho exibido nos detalhes abaixo das figuras 241, 242, 243 e 244. Fazer uso de instrumentos com os quais se obtêm cortes diferenciados na realização de uma xilogravura é um recurso que proporciona um enriquecimento estético da obra.



Figs. 241, 242, 243, e 244_Carlos Henrique. Xilogravura (detalhes).

A segunda imagem a ser analisada (fig. 245 e 246) é um exemplo do uso da técnica do lambe-lambe com xilogravura, processo que vem sendo empregado com frequência por jovens artistas, na região do Cariri. Em geral, são realizados em grande formato, com tiragem acima de 50 impressões, em papel de baixa qualidade, em razão de não existir preocupação com a durabilidade das obras, pois as mesmas serão fixadas nas ruas, na forma de intervenção urbana.

Nesse trabalho, Carlos Henrique concebeu um casal de caprinos, na forma de espelho, o macho em preto e a fêmea em branco. Esta representação pode apresentar uma variedade de simbologias, a começar pela dicotomia do preto e branco, do masculino e feminino. Individualmente, os dois animais podem ter significações distintas e similares, em diferentes culturas.

O bode – *cabrão*; visto geralmente como a personificação positiva ou negativa da força sexual masculina. Na Índia, é um animal solar, consagrado ao deus do fogo, na Grécia antiga, era oferenda sagrada para Dionísio e montaria dele, de Afrodite e de Pã. Na Bíblia, era oferenda sagrada para eliminar os pecados do povo e, nesse contexto, também o *bode expiatório* atirado no deserto; mas era considerado também um animal malcheiroso, impuro, demoníaco, símbolo dos condenados no Juízo Final. A Idade Média

concebe como atributos do diabo os *chifres* e as *patas* de bode. O bode era considerado também a montaria obscena das bruxas e personificação da volúpia (LEXIKON, 1997, p. 36).

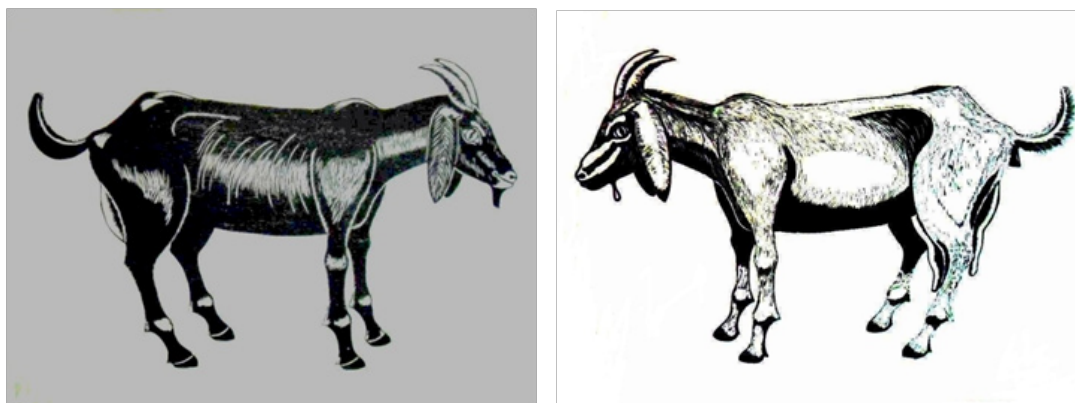


Fig. 245 e 246_Carlos Henrique. *O bode e a cabra*, Xilogravura.

A cabra – animal *nutriz* há muito tempo associado aos cultos da fertilidade e também a poderes demoníacos. Na mitologia grega, Zeus foi amamentado quando criança, pela cabra Amalteia. Na Índia, a palavra que a designa significa igualmente “nonato” (não nascido), e por isso a cabra simboliza a substância primordial, a personificação da “Mãe do Mundo” (LEXIKON, 1997, p. 40).

Não é possível afirmar se o artista realizou as obras consciente de todas estas simbologias; porém, um aspecto deve ser lembrado: os caprinos estão entre os animais que melhor se adaptaram às condições climáticas do Nordeste brasileiro, o bode, pela sua resistência, é considerado como um dos símbolos da região, que também possui o maior rebanho do país. Assim sendo, afora as representações mitológicas, bíblicas ou de qualquer outro gênero, é um animal simbolicamente significativo, para muitos nordestinos.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Na cidade de Fortaleza, no início do século XX, o “Bode loiô” ficou famoso, tornando-se uma figura folclórica da cultura popular cearense; era comum encontrá-lo perambulando pelas ruas do centro de cidade, acompanhando boêmios e escritores pelos os bares e cafés, ao redor da Praça do Ferreira, tomando, inclusive, cachaça. O nome de “loiô” teria sido dado por percorrer sempre o mesmo trajeto, entre a Praça do Ferreira e a Praia de Iracema. Em 1922, foi eleito como o vereador mais votado daquele ano. Segundo os seus diversos eleitores, esta foi uma forma de protesto, pelos desmandos e corrupções exercidos pelos políticos da época. Morreu em 1931, foi empalhado, pertence ao acervo do Museu do Ceará.

Observa-se que as xilogravuras foram realizadas buscando a mimese dos animais representados. É importante ressaltar que as imagens foram gravadas na frente e no verso da mesma matriz.

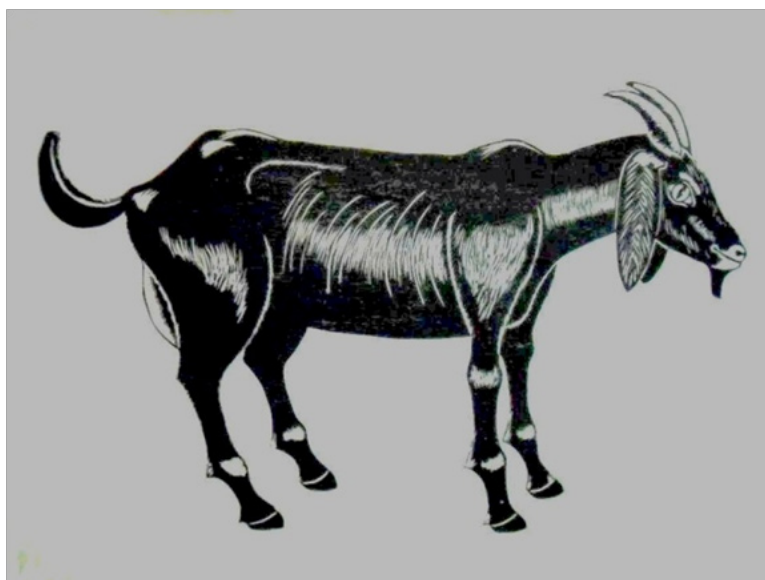


Fig. 247_Carlos Henrique. *O bode*, Xilogravura.

O *bode* (fig. 247), todo preto, trabalhado com efeitos brancos, proporciona-lhe volume; pela variação das texturas, percebe-se que foram gravadas com ferramentas de espessuras diferentes. A barbicha e os testículos são os únicos elementos pelos quais ele é distinguido da fêmea, pois o artista não detalhou o órgão sexual

Na cabra (fig. 248), por todo seu corpo, predominam áreas brancas, com texturas trabalhadas em preto. Nesse caso, os efeitos são similares, demonstrando que foram executadas com o mesmo tipo de ferramenta e com dois objetivos: o primeiro, de imitar a pelagem do animal; o segundo, na representação dos volumes, que são realçados pelas sombras criadas pelas áreas pretas. Ao contrário do bode, os elementos que a definem como fêmea são explícitos nas tetas avantajadas e no órgão genital.

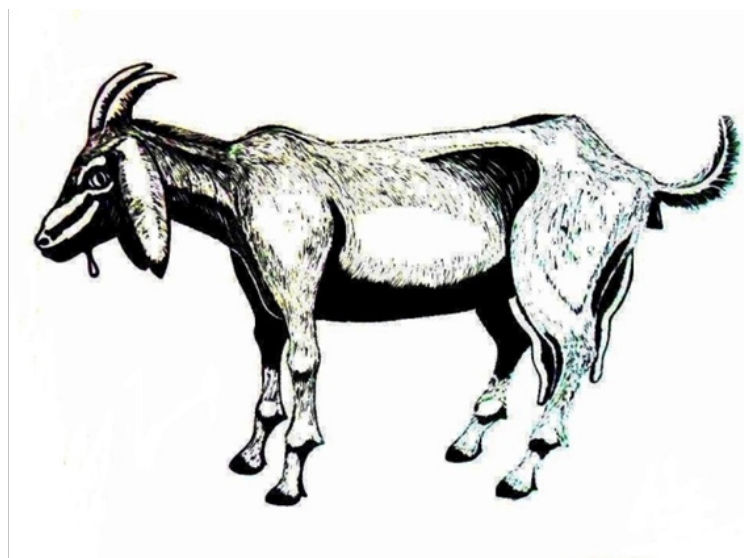


Fig. 248_Carlos Henrique. *A cabra*, Xilogravura.

Ambas as imagens são recortadas com o intuito de proporcionar mobilidade de aplicação em qualquer suporte, possibilitando maior aproveitamento, em diferentes temas e em qualquer tipo de intervenção urbana. Na figura 249, exibe-se um exemplo de uma ação realizada pelo grupo XICRA, na qual também foi utilizada a técnica do grafite. Os animais ladeiam uma figura de barba, portando uma metralhadora, com vestes femininas. Há uma acentuada pitada de humor e ironia na cena, querendo, por intermédio da representação, chamar a atenção para os malefícios das guerras. Além disso, parece haver uma alusão ao movimento do vestido branco, com a famosa cena de Marilyn Monroe no cinema (fig. 250), como também no gesto, procurando conter a subida da vestimenta com a arma.



Fig. 249_Carlos Henrique. Xilogravura



Fig. 250_Marilyn Monroe, foto. p & b.

Há ainda outros elementos sobre os quais não se pode precisar se fazem parte do trabalho do grupo XICRA, ou já se encontravam no local escolhido para a intervenção, como o balão que flutua sob a frase “*qual é o seu sonho?*” (fig. 251). A intervenção parece ter sido executada por intermédio da técnica do estêncil. Independentemente de terem sido todos os elementos concebidos ou não, pelo mesmo grupo, a partir do momento em que se encontram no mesmo espaço, integram-se, complementam-se, tornando-se uma obra coletiva. Esta talvez seja a mais importante característica da arte urbana, a essência da coletividade, em que a individualidade fica em segundo plano.



Fig. 251_ *qual é os seus sonhos?*
Estêncil.

Ao final desta análise, conclui-se que, além da importância da obra individual de Carlos Henrique, bem maior é sua contribuição para o desenvolvimento da arte na região do Cariri. Isto fica claro nos seus depoimentos, pelos quais demonstra sua preocupação com as ações coletivas em prol da arte, com a pesquisa, na busca de novos conhecimentos, sem, com isso, preterir a produção das formas tradicionais da xilogravura; ao contrário, continua defendendo a ideia de que as manifestações tradicionais e as contemporâneas não devem existir de forma desconectada, sem se relacionarem; elas precisam manter estreitos diálogos, pois as duas se complementam.

4.6 Kleber Ventura

José Kleber Ventura Leite, natural de Itapipoca, nasceu em 1950. Xilógrafo, desenhista, escultor e *performer*, introduziu inovações aos processos técnicos da gravura em Fortaleza, na década de 1960, utilizando materiais até então não convencionais à sua prática. Pode-se considerar que a sua produção pode ser aproximada do conceito da gravura atuando em um campo ampliado, em função da sua opção por abandonar certas práticas tradicionais nas artes gráficas, como a realização de edições a partir da matriz e também pelo fato de a sua produção aproximar a gravura de outras linguagens artísticas. Mediante tais posturas, indagou-se como o referido artista vê as novas manifestações da gravura, quando a mesma se encontra atuando em um campo ampliado.

Eu acho isto interessante, porque toda manifestação artística ela é válida. Por que os processos de gravura têm que se manterem inalterados? Quem determina a obrigatoriedade de que as matrizes têm de serem realizadas utilizando sempre madeira, metal, pedra?¹⁶⁷

Kleber Ventura expressou o que pensa a respeito das novas manifestações na área da gravura, e ao mesmo tempo, lançou um questionamento sobre o porquê da obrigatoriedade de se manter sempre fiel às tradições. Ele, que teve no segmento da xilogravura a sua primeira forma de manifestação artística, após a participação em um curso, ministrado por Mizabel Pedrosa, em 1964, e ao longo da sua carreira, foi rompendo com os limites dos processos técnicos tradicionais, que eram tão preservados em Fortaleza, nesse período. Kleber também teve um início diferenciado com o mundo da arte, pois em seu primeiro contato já tivera acesso a um processo de formação, algo raro na capital cearense, à época, principalmente na área da xilogravura.

Outro aspecto que merece ser ressaltado é que Kleber desenvolve trabalhos em várias áreas das Artes Visuais; no entanto, iniciou-se pela gravura, depois surgiram obras na área do desenho, da pintura, da escultura, da *performance* e algumas investidas na área do teatro. Inverteu a ordem mais comum na trajetória

¹⁶⁷ Entrevista de Kleber Ventura concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

de um de artista em Fortaleza, até o início da década de 1990, e, provavelmente, em outras regiões, ou seja, inicia-se pelo desenho ou pela pintura, depois é que surgem as outras linguagens.

Eu montei uma peça em 1970, chamada *Anjos metalizados, virgens metalizadas, anjos teleguiados*. Era uma crítica ao teatro, ao cinema. [...] eu montei essa peça no teatro José de Alencar, em que ficavam várias pessoas nuas em cena, inclusive eu. Agora imagina você, isto em 1970, era um escândalo, quase todo mundo, inclusive a maior parte das dondocas (*sic*) da sociedade fortalezense, se levantaram apavoradas e correram, foram embora. Em uma entrevista para a televisão, eu falei que a Maria Bethânia viria cantar no teatro José de Alencar, mas era uma performance, foi eu que me apresentei.¹⁶⁸

No cenário de Fortaleza, Kleber era admirado por uns, criticado por muitos, em razão das experimentações com diversas técnicas e materiais que utilizava para realizar suas gravuras, indo de encontro aos modelos tradicionais; ousadia que gerava polêmicas, tanto sobre os resultados estéticos da sua produção artística quanto nas suas *performances*, consideradas escandalosas, como também com relação aos seus posicionamentos sobre arte e outros temas.

O que era o meu trabalho – título: *Deuses padronizados* – era uma cabeça de um cara e uns matos, a silhueta de uma mulher nua, deitada, para completar a imagem recortei uma fotografia do Caetano Veloso e coleí atrás. Em 1969, eu usei uma montagem com fotografia, recurso que está sendo usando hoje. [...] O que eu quero dizer é que: – eu faço todo o tipo de arte gráfica, até no *offset*, técnica que comecei a desenvolver com o meu amigo Bené Fonteles, há alguns anos atrás [...].

No final da década de 1960, Kleber vai para a Bahia, logo depois, São Paulo; nas duas cidades por onde passou teve a oportunidade de trabalhar com importantes gravadores brasileiros. “Eu tive orientação do Hansen Bahia em Salvador, e depois, com o Marcelo Grassman, em São Paulo.”¹⁶⁹

Mesmo diante da diversidade de manifestações com as quais conviveu durante suas viagens, na oportunidade de intercâmbio com importantes artistas, Kleber afirma que não se sente influenciado pelos estímulos visuais que o

¹⁶⁸ Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

¹⁶⁹ Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

rodeia, independentemente de qual seja o contexto geográfico, econômico, social ou cultural.

Para mim tanto faz, nada me abala, nada muda o meu pensar. Eu posso passar por todas as intempéries da vida, chego a minha casa, trabalho, começo a fazer o meu desenhinho, começo a fazer os meus projetos, porque isto é que é o meu alimento. Se alguém disser assim: – você não vai fazer mais nada, – acabou comigo, porque eu não sei fazer outra coisa.¹⁷⁰

Kleber reforça esse seu sentimento de indiferença, ao que acontece ao seu redor, independentemente do contexto, comentando sobre as observações expressadas por Walmir Ayala,¹⁷¹ com relação à originalidade de suas obras, ao escrever um texto de apresentação de sua exposição:

Walmir Ayala, quando escreveu um texto para o catálogo de uma exposição que fiz, em conversa com ele, falei que tinha sido orientado pelo Hansen na Bahia e pelo Marcelo em São Paulo. Ele fez uma apresentação muito interessante, disse que o meu trabalho, apesar das orientações que tive desses dois grandes mestres, eu não apresentava influências nem de um nem de outro.¹⁷²

Ainda segundo Kleber, no seu processo de criação, prefere se deixar levar pela intuição, não sendo adepto do planejamento ou de estudos preliminares na criação de suas obras. “Não, eu nunca determinei um tema, eu sempre vou pela intuição sabe, o que me vem na cabeça, eu vou fazer isto, vou trabalhar em cima disto.”¹⁷³

Outro aspecto relevante reside no fato de ter sido o segundo artista em Fortaleza a exercer dedicação exclusiva à gravura, depois de Sérvulo Esmeraldo.

Eu vivo disto, eu não tenho emprego, eu não tenho aposentadoria, eu não tenho nada. A vida toda tenho vivido de arte. Se hoje eu como é porque eu vendo o meu trabalho. Eu nunca tive luxo, nunca foi possível fazer certas extravagâncias, porque a venda do meu trabalho é limitada. Por que se pintura é difícil de vender, já imaginou viver de gravura no Ceará? As dificuldades são

170 Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

171 Walmir Ayala, poeta e crítico de arte, nasceu em Porto Alegre, em 1933, faleceu no Rio de Janeiro em 1991.

172 Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

173 Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

muitas, mesmo que eu tenha sido o precursor de uma geração de gravura em Fortaleza, mesmo trabalhado dia e noite, pois eu fiz deste ofício um sacerdócio, eu só trabalhava em prol disto.¹⁷⁴

Após esta breve apresentação da trajetória de Kleber Ventura, iniciam-se as análises de suas gravuras. A primeira imagem contemplada pertence à primeira fase da sua produção, confirmada neste seu depoimento: “na minha fase inicial eu fiz muita coisa religiosa, Cristo, freiras; eu ganhei até um prêmio no Salão de Abril de 1977, com *O diário das Carmelitas*, que eram três freiras” (fig. 252).¹⁷⁵ Apesar de ter afirmado que o contexto não interfere no seu processo de criação, admitiu que a temática dessa fase era fruto de reminiscências da meninice: “porque esta fase religiosa vinha da minha infância, que eu era garoto de interior, certo; era de uma família muito religiosa, ia à igreja, à missa todo domingo; depois estudei em colégio de freira”,¹⁷⁶ enfim, afirmações contraditórias.



Fig. 252_Kleber Ventura. *O Diário das Carmelitas*, 1977, xilogravura.

174 Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011

175 Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

176 Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

A contradição pode ser fruto do pensamento expressado por alguns artistas cearenses, principalmente os que atuavam entre as décadas de 1960 e 1970, entre eles, Kleber, não admitindo qualquer influência de elementos considerados regionais ou qualquer semelhança estética e temática de sua obra com a de outros artistas. Postura que demonstrava certa ingenuidade dos que a pregavam, pois no processo de criação artística é impossível surgirem obras sem qualquer alusão ao universo que os rodeia.

A produção de Kleber possui características singulares, entretanto, a xilogravura denominada *Diário das Carmelitas* (fig. 252) apresenta algumas similaridades com a produção de Mestre Noza (fig. 253). As semelhanças acontecem nas figuras recortadas sobre o fundo branco, na predominante massa de preto que delinea as duas obras, além da economia de detalhes, tornando-as chapada, na qual o branco é usado de forma radical apenas para delimitar a forma de cada figura;



Fig. 253_Mestre Noza (1897 - 1983). *Via sacra*, 1961, xilogravura. (Acervo do MAUC)

As duas xilogravuras (figs. 252 e 253) contêm aspectos que são comuns às ilustrações das capas de cordéis, ou seja, a informação direta, sem elementos secundários. As duas se assemelham, ainda, nas figuras recortadas sobre o fundo branco, na falta de perspectiva, volume, sombra e luz.

A gravura de Kleber tem uma composição simétrica, acentuada pelos elementos em branco, na cruz e na gola do hábito da freira, postada no centro da imagem. Em meio à grande massa preta, a cruz é ponto de convergência dos olhares das religiosas, as quais passam a impressão de se penitenciarem; sensação reforçada pela posição das três cabeças, levemente flexionadas para baixo, movimento que geralmente representa contrição; comportamento que se explicita, mais ainda, nas duas freiras, que mantêm o rosto encoberto.

A segunda imagem representando uma igreja (fig. 254) faz parte da 3ª fase da produção do artista, de acordo com seu depoimento: “Depois eu parti para a fase de prédios arquitetônicos, eu fiz o elevador Lacerda, eu fiz casarões de São Luis, passei um certo tempo trabalhando com essas temas.”¹⁷⁷

Não foram encontradas informações sobre qual igreja, na verdade, serviu de modelo para esta xilogravura; no entanto, observando-se a obra detalhadamente, comparando-a com algumas fotografias, conclui-se que se trata da Igreja do Pequeno Grande (fig. 255), situada na Avenida Santos Dumont, em Fortaleza.

Apesar de nesta fase Kleber estar voltado para a representação de prédios, de uma forma geral, porém, nesta xilogravura, ele ainda manteve a relação com a religiosidade. Chama atenção a forma de gravação, em estilo despojado, assemelhando-se a um desenho, cujas linhas em preto predominam por toda obra, desprovida de qualquer tipo de textura.



Fig. 254_Kleber Ventura. *Igreja do Pequeno Grande em Fortaleza, xilogravura.*



Fig. 255_Igreja do Pequeno Grande em Fortaleza, foto. p & b.

¹⁷⁷ Entrevista de Kleber Ventura, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

Ao compará-la à fotografia da Igreja do Pequeno Grande, embora vista de outro ângulo, observa-se que na xilogravura, o lado esquerdo está incompleto; outro elemento inexistente é a cruz, localizada no alto da torre central. No entanto, não é possível precisar se a ausência desses elementos aconteceu de forma proposital ou resultado de algum dano, que possivelmente tenha ocorrido à matriz.

Ao final destas análises, percebe-se que a maior contribuição de Kleber Ventura à gravura cearense consistiu nos aspectos conceituais. Em plena década de 1970, ousou trabalhar com materiais que não eram convencionais à xilogravura no Ceará, usando colagem, fotografia e qualquer material que permitisse gravação e impressão. Em alguns de seus trabalhos, abdicou da principal característica da gravura, o múltiplo, não realizando tiragens. Contudo, apesar da sua importância, nunca foi devidamente reconhecido no meio artístico cearense, vivendo, atualmente, quase no esquecimento. Pagou um alto preço pelas ações pioneiras, mediante a sua postura questionadora, revolucionária, colocando em xeque os bastiões mais conservadores sobre os processos técnicos das artes em Fortaleza, nas décadas de 1960 e 1970, ao empregar materiais e técnicas consideradas ofensivos à tradição da xilogravura; embora abordasse temas que poderiam agradar aos gostos mais recatados, sendo rejeitados apenas pela forma em que foi trabalhado.

4.7 Francisco Bandeira

Francisco Bandeira, natural de Fortaleza, nasceu em 1963. Pintor, xilógrafo, fotógrafo. Em suas obras tem utilizado uma linguagem híbrida, juntando a xilogravura com a fotografia, cujos resultados estéticos podem ser considerados com gravuras atuando em um campo ampliado.

No objetivo de saber como se originou a sua atuação em consonância com as novas concepções da gravura, indagou-se desde quando trabalha com arte, e como se deu o seu processo de formação artística.

Eu comecei com a pintura, na década de 1990, depois fui aluno do Sebastião, do Nauer e do Eloy, na época em que estavam ocorrendo as oficinas aqui no Museu de Arte da UFC, também na década de 1990, fazendo gravura. Havia

um grupo muito bom, pessoas como Francisco de Almeida, Digeórgia Gadelha, Júlio Silveira, que se interessavam por gravura. Este movimento começou com a vinda do Eloy para Fortaleza, chegou trazendo uma prensa, uma novidade, então foi aquela efervescência e todo mundo foi fazer gravura.¹⁷⁸

Bandeira faz parte do grupo de artistas que estudou na Oficina do MAUC, na década de 1990. Já tinha experiência anterior com outros segmentos artísticos; no entanto, foi a linguagem da xilogravura que lhe proporcionou a possibilidade de maior projeção no cenário artístico cearense. Inicialmente, desenvolveu obras dentro das concepções da gravura tradicional, e em pouco tempo a sua produção tornou-se híbrida, em consonância com as manifestações mais atuais, como a gravura atuando em um campo ampliado, misturando fotografia com xilogravura: “eu tenho a liberdade de usar o antigo com o contemporâneo.”¹⁷⁹

A produção artística de Bandeira recebe influências diretas do contexto onde vive e atua, são diferentes fatores que vem incidindo diretamente no desenvolvimento de seu trabalho. Bandeira é funcionário público federal, fato que veio contribuir incisivamente no desenvolvimento de suas obras, pois na instituição em que trabalha encontrou um ambiente favorável para que pudesse ultrapassar os limites conceituais e estéticos da gravura tradicional em madeira: “eu passei vinte e três anos trabalhando no laboratório de fotografia da UFC, eu adoro fotografia em preto e branco; a partir daí, comecei a interagir a fotografia com a xilogravura.”¹⁸⁰

O laboratório de fotografia da UFC foi fundamental na produção de Bandeira, que considera o contexto de suma importância para o trabalho de um artista, principalmente daqueles que têm a proposta de realizar um trabalho fundamentado em aspectos mais racionais, ou seja, a partir de uma pesquisa, com a elaboração da obra preexistente.

Eu acredito que pode influenciar a partir do momento em que você faz uma pesquisa, porque existem artistas que, de repente, têm uma boa ideia e faz suas obras sempre desses reflexos momentâneos, desta forma, não consegue desenvolver um trabalho consistente. Acredito muito no processo em que, quando você vai fazer um trabalho, você deve realizar uma pesquisa antes, para desta forma obter resultados mais concretos. Neste meu trabalho, eu fiz uma pesquisa, comecei com a fotografia e inseri a xilogravura [...].¹⁸¹

178 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula em 2011.

179 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula em 2011.

180 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula em 2011.

181 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula em 2011.

A junção das duas linguagens, a xilogravura e a fotografia, ganhou tamanha dimensão na produção de Bandeira, chegando ao ponto de ele considerar que, atualmente, todo o seu trabalho é fruto dessa pesquisa, que tem ampliado o campo de atuação da sua gravura, na qual os dois segmentos, que dão sustentação à sua produção, têm o mesmo grau de importância, um servindo de suporte ao outro.

Apesar de, na atualidade, sua produção estar basicamente voltada para a mistura da tradição com as tecnologias contemporâneas, não perdeu o interesse de trabalhar com a xilogravura, na sua forma mais tradicional. Afirma que ela continuará sendo produzida, mesmo apesar da sedução das novas tecnologias, que tanto têm contribuído para o desenvolvimento das novas manifestações da arte.

Eu faço esse trabalho de pesquisa misturando linguagens, mas adoro a produção de Juazeiro, a xilogravura pura, que não vai acabar nunca, porque é belíssima! Denomino de xilogravura “pura”, quando não está sendo usado outros recursos da computação no seu processo criação e execução. Quem é gravador gosta mesmo de está fazendo xilogravura “pura”. Eu mesmo, de vez em quando, sempre faço algumas, e penso que ela jamais vai deixar de existir.¹⁸²

Segundo esse depoimento de Bandeira, pode-se deduzir que, na atualidade, talvez uma das mais importantes mudanças ocorridas no cenário das artes visuais seja a ruptura das fronteiras entre as linguagens artísticas, promovidas em razão dos conceitos contemporâneos, a partir dos quais os artistas adquiriram total liberdade para produzir, independentemente de qual seja a linguagem, o material empregado, a concepção estética, a região ou o contexto o qual vivencia. Mais uma vez, é importante aqui destacar as concepções de Chartier (1990) e Burke (2005) sobre a forma de atuação da história cultural, valorizando os diferentes contextos sociais, os padrões culturais e as concepções artísticas de cada época, atitudes fundamentais que contribuíram de forma decisiva para se atingirem as conquistas citadas.

A diversidade cultural atinge todas as regiões brasileiras, em parte, motivada pela mistura de tantas raças, e também, em razão das dimensões continentais deste país, proporcionando, inevitavelmente, diferentes costumes que se refletem na forma de falar, no vestuário, na culinária e nas formas de expressão artísticas. Estes modos próprios, adquiridos e preservados ainda na atualidade, apesar do grande desenvolvimento dos meios de comunicação e da tecnologia, são facilmente encontrados, principalmente no universo das Artes Visuais, como admitiu Bandeira,

182 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula em 2011.

que não percebe se existem influências mútuas entre as produções xilográficas das regiões do Cariri e de Fortaleza, pensamento partilhado pela maioria dos entrevistados, que contribuíram significativamente com dados, para que fosse possível a realização deste trabalho:

Eu acredito que não são poucos artistas daqui de Fortaleza que trabalham com gravuras no estilo do Cariri. Eu não conheço nenhum gravador que faça gravuras neste estilo, que não seja do Cariri, principalmente os que vieram de Juazeiro, como o João Pedro. Eles têm um traço característico da sua linguagem. De Fortaleza para o Cariri, acho que também não vai influenciar muito, porque eles têm a linguagem deles, aliás, é uma linguagem muito rica e muito bonita.¹⁸³

Observa-se que Bandeira aprecia a produção artística da região do Cariri; além disso, produz também xilogravuras na forma tradicional; entretanto, não hesita em lançar mão das tecnologias, para trabalhar com novos conceitos da gravura. O resultado das suas inserções pelas mais recentes concepções da arte pode ser apreciada a seguir por intermédio da análise de duas de suas obras.

A primeira imagem de Bandeira (fig. 256) foi realizada com o objetivo de participar de uma exposição em Fortaleza, no ano de 1995, homenageando Albrecht Dürer. Somente artistas convidados, da região Cariri e de Fortaleza, integraram o grupo da mostra, que tinha como principal objetivo realizar releituras de várias obras do famoso gravador alemão; cada participante tinha a opção de escolher uma gravura do homenageado, com a qual iria trabalhar.

Na releitura de uma obra de arte, “o modelo não é para ser fielmente copiado, mas servir de ‘suporte interpretativo’ para a execução de obras autônomas” (BARBOSA *apud* SANS, 2009, p. 46). A opção de Bandeira foi de usar como referência na realização do seu trabalho, uma das mais famosas obras de Dürer, *O rinoceronte* (fig. 257), realizada em xilogravura, em 1515. Bandeira recorreu ao seu mundo de fantasias, colocando o animal em confronto, com o seu gigantesco caranguejo (fig. 256) com as pernas trabalhadas em formas geométricas distorcidas, tema que Bandeira voltaria a abordar em trabalhos mais recentes.

183 Entrevista de Francisco de Bandeira, concedida a Sebastião de Paula em 2011.

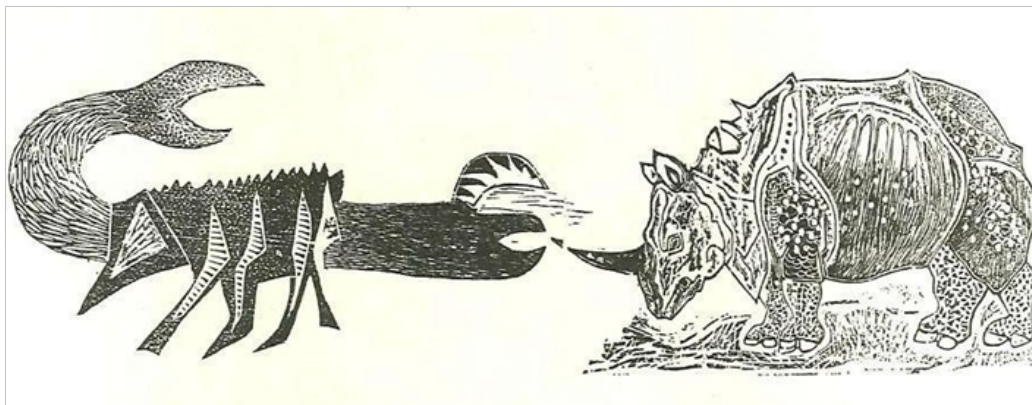


Fig. 256_Francisco Bandeira. "D'Après Dürer", 1995, xilogravura, 29 x 75 cm.

No *rinoceronte*, de sua autoria, somente em alguns detalhes, Bandeira procurou reproduzir com certa verossimilhança a gravura de Dürer, na posição das patas e na divisão da barriga. Contudo, no restante da figura, apresentou sua versão bem particular, mudando a postura da cabeça do rinoceronte, agressiva, no intuito de se defender do ataque do caranguejo, maneira bem diferenciada, da aparentemente pensativa, na obra de Dürer.

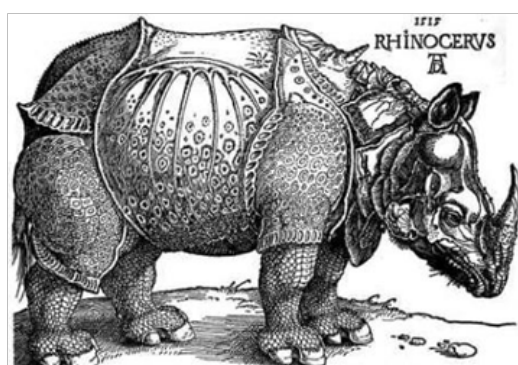


Fig. 257 _Albrecht Dürer. *El rinoceronte*, 1515, xilogravura, 21,4 x 29,8 cm.

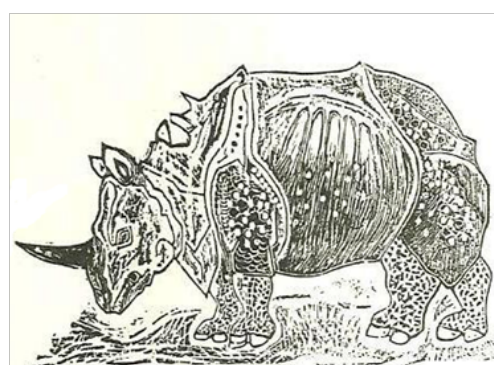


Fig. 258_Francisco Bandeira. *D'Après Dürer*, 1995, xilogravura.

Ainda no corpo do rinoceronte (fig. 258), Bandeira quase não explorou os contrastes das áreas escuras, deixando todas as texturas na mesma tonalidade, e os brancos, na mesma intensidade, ocorrendo, com isso, a diminuição da ilusão de

volume; mesmo assim, não houve um comprometimento total da forma volumosa do animal. As diferenças também ocorreram na parte do chão sob o rinoceronte, onde o tratamento das texturas granuladas, quase sem linhas, sem efeitos de sombras, difere, totalmente, da maneira em que a área similar foi trabalhada na obra de Dürer.

A forma do caranguejo (fig. 259) foi trabalhada de maneira diferenciada, surgindo, assim, um animal fantástico, sendo a maior parte da sua aparência fruto da imaginação do artista, não existindo maiores preocupações em assemelhá-lo a um animal real (fig. 260), ganhando, com isso, acentuado teor surrealista. As patas estão trabalhadas com texturas diferentes: a da esquerda, com traços curtos brancos, que causam a impressão de pelos; na da direita, não houve nenhuma intervenção, deixando aparecer apenas os veios da madeira, tratamento que se estende até o corpo do caranguejo. Nas pernas também existem variações: na menor, à esquerda, o mesmo tratamento da pata ao seu lado, as outras três do centro, com linhas paralelas e, a da direita, branca, com dois pequenos detalhes em preto.

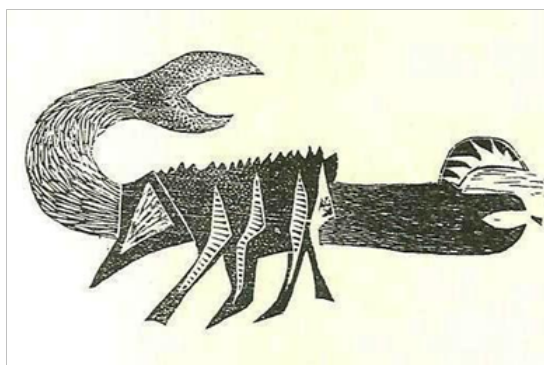


Fig. 259_Francisco Bandeira.
D'Après Dürer, 1995, xilogravura.



Fig. 260_Caranguejo, foto. color.

Apesar da tentativa de fazer alguma alusão à obra de Dürer, afinal, esta era a proposta da exposição, não há, entretanto, por parte de Bandeira, nenhuma preocupação em utilizar algum elemento renascentista ou acadêmico na sua gravura, ou seja, a perspectiva, a luz, sombra, o volume, em razão de os mesmos não figurarem dentro dos objetivos de sua produção.

A segunda imagem de Bandeira (fig. 261) faz parte da sua produção, na qual se utiliza de recursos tecnológicos para realizar suas obras, misturando a fotografia com xilogravura. O trabalho faz referência ao Centro Cultural Dragão do

Mar, localizado em Fortaleza; entre os vários ambientes que compõem o seu conjunto arquitetônico o ponto escolhido para situar sua intervenção foi o planetário (fig. 262).



Fig. 261_Francisco Bandeira.
2007, xilogravura.



Fig. 262_Planetário Rubens de Azevedo,
Centro Cultural Dragão do Mar. Foto. color.

Na concepção dessa obra, Bandeira abordou diferentes aspectos temáticos, parte deles ligados diretamente ao universo das artes visuais, por intermédio do Centro Cultural Dragão do Mar, assim como assuntos relacionados ao carnaval e ao maracatu. Para realizar a gravura, usou ainda diferentes processos técnicos: desde xilogravura tradicional, a fotografia e a plotagem.

Fiz uma caixa também sobre o Dragão do Mar; este trabalho apresenta vários calangos¹⁸⁴ que vão invadindo o Dragão e, ao chegarem na parte de dentro, passam por uma mutação. Quando se abre a caixa, se vê o planetário cheio de calanguinhos, que vão se transformando em anjos. Eu usei vários recursos técnicos neste trabalho, na frente da caixa, preguei uma xilogravura, cujo tema é uma calunga representando a cadência dos maracatus e as tradições folclóricas. Com fotografia, trabalhei [com] elementos carnavalescos, o resto é plotagem.¹⁸⁵

A obra no formato de uma caixa, contendo uma porta, passa a impressão de se tratar de uma simbologia, indicando que, ao ser aberta, no seu interior, se revela um mundo, ao se fechar, apresenta outro. As portas podem possuir muitas simbologias, conforme se apresentem: quando abertas, funcionam como passagem, como um convite, para que se adentre ao ambiente; quando fechadas podem indicar proibição, segredos, caminhos interrompidos, entre outras diversas significações.

Na gravura de Bandeira, a porta pode se encontrar fechada, aberta, entreaberta, e por esta razão pode se tornar um trabalho interativo. Além da possibilidade dessa interatividade por parte do público, por se tratar de uma obra que apresenta tridimensionalidade, estando inserida também na categoria de uma gravura objeto, tendência que vem ganhando notoriedade, desde a quebra das fronteiras entre as linguagens artísticas, acentuando-se, pela teoria defendida por Rosalind Krauss (1984) na década de 1960, a partir da escultura no campo expandido, que logo se estenderia aos demais segmentos da arte, inclusive a gravura, conceito também trabalhado por Veneroso (2006, 2007, 2008, 2009, 2012).

Há um crescimento significativo da produção de gravura dialogando com outras linguagens das artes visuais, apresentando-se em diversos formatos, não usuais, ao universo das artes gráficas tradicionais, nas últimas décadas do século XX. Obras mescladas com as mais diversas técnicas, da pintura, do desenho, da escultura, da fotografia, do estêncil, do grafite e do lambe-lambe, têm sido apresentadas em salões e bienais. Um exemplo a ser destacado é a

184 O termo “calango” se refere a alguns lagartos, principalmente os de pequeno porte.

185 Entrevista de Francisco de Bandeira concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

grande mostra realizada no The Museum of Modern Art, Nova York,¹⁸⁶ em 1996.

A maioria dos trabalhos que integraram a exposição *Thinking Print* difere, diametralmente, do que era considerado como gravura, de acordo com as concepções mais tradicionalistas, tanto no conceito quanto na forma, ou seja, só poderiam estar incluídas neste segmento obras que tivessem sido “executadas totalmente à mão pelo próprio artista e deveriam ser impressas em prensa manual” (MARTINS, 1987, p. 26). Para superar as limitações das concepções conceituais da gravura tradicional, os artistas da atualidade têm significativa contribuição da *Pop Art*. No intuito de explicitar as diferenças da gravura quando se encontra atuando em um campo ampliado, com relação à produção tradicional, apresenta-se abaixo uma obra de Peggy Diggs (fig. 263), conjuntamente um trabalho de Andy Warhol (fig. 264), uma de suas prováveis influências da *Pop Art*.



Fig. 263_Peggy Diggs. *Domestic violence milkcarton. Project. 1991- 92 multiplies of cardboard half-gallon milk containers, 24,1 x 9,5 x 9,5 cm.*



Fig. 264_Wendy Warhol. *Caixas de Brillo Del Monte e Heinz.*

186 Maiores informações em: WYE, Deborah. *Thinking Print: Books to Billboards, 1980 – 95*, The Museum of Art. New York: Copyright, 1996.

A gravura de *Bandeira* contém algumas similaridades com as duas obras apresentadas, nas seguintes acepções: pela tridimensionalidade, por esta razão, pode ser considerada um objeto; como também por ter certos detalhes, que foram impressos, abdicando dos métodos tradicionais à gravura, como: o *baren*,¹⁸⁷ a colher¹⁸⁸ e a prensa.¹⁸⁹ A obra em si é composta de várias imagens, das quais muitas se repetem (fig. 265), ocorrendo, com isso, que o trabalho apresente algumas semelhanças com as obras de Escher¹⁹⁰ (1898-1972) (fig. 266), principalmente nas estampas que se encontram na cúpula do planetário.



Fig. 265_Francisco
Bandeira. 2007,
xilogravura.

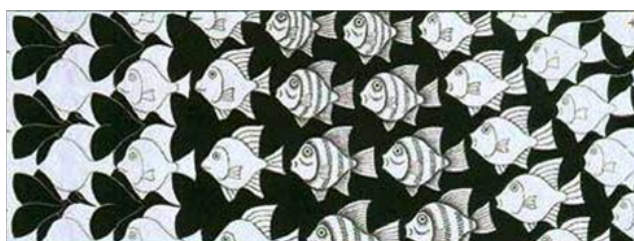


Fig. 266_Escher (detalhe).

Tratando-se de uma gravura-objeto, em formato de caixa, ela pode apresentar, pelo menos, duas imagens: uma, com a porta aberta, percebendo-se uma gravura; outra, com a porta fechada. Do que é possível ser observado na área de

187 O Baren é um objeto usado principalmente pelos japoneses, no processo de impressão manual da xilogravura ou do linóleo. Em geral, é um disco de bambu, madeira, eucatex, MDF ou papelão duro, acolchoado com estopa ou algodão com uma alça e nó.

188 Segundo Herskovits (1986), a impressão manual utilizando uma colher de madeira é considerada mais sensível, por realçar os veios da madeira, além de possibilitar o controle maior do processo. É possível ir observando o nível de transferência da tinta para o papel, o que se torna impossível quando é realizada à prensa.

189 As prensas para imprimir xilogravura podem ser verticais ou de tórculo. As estampas impressas em prensas mantêm uniformidade, em geral são mais utilizadas na realização de grandes tiragem..

190 Maurits Cornelis Escher (1898-1972) foi um artista gráfico holandês, conhecido pelas suas xilogravuras, litografias, que tendem a representar construções impossíveis, padrões geométricos entrecruzados que se transformam gradualmente para formas completamente diferentes.

dentro, é distinguível parte do planetário, aparecendo sobre sua cúpula vários anjos voando; além deles, são encontrados, ainda, mais três tipos de figuras: a maior, que consiste em um pássaro, e a menor, cuja identificação não foi possível, por não estar bem visível; completando a imagem, no friso abaixo, está estampada uma série de peixes, de aparência exótica, trabalhada, seguindo um princípio similar de composição utilizada em algumas obras de Escher.

Ainda são visíveis na parte interna da obra (fig. 267) realizações feitas por intermédio de um processo *adesivagem*, tanto nos calangos que se direcionam para o interior do Dragão como nos que aparecem na parte externa da caixa e no cactus; contudo, ambas as imagens originaram-se de matrizes xilográficas.



Fig. 267_Francisco Bandeira. 2007, xilogravura.

Na parte externa, além dos vários calangos localizados no friso, destaca-se a figura da calunga (fig. 268), que traz referências ao maracatu,¹⁹¹ cercada por alguns

191 As bonecas dos maracatus desempenham importantes funções espirituais e simbólicas, às quais são atribuídos poderes mágico-religiosos. Durante os desfiles dos maracatus são conduzidas pela “dama do paço”.

elementos que não foram identificados. A boneca, ricamente trabalhada, apresenta texturas variadas de um branco contrastante a efeitos que simulam tonalidade de cinza. Esta figura, individualmente, poderia ser considerada uma gravura, como as outras partes do trabalho. Convém esclarecer que as imagens que aparecem situadas na porta foram totalmente realizadas nos moldes da gravura tradicional, desde a gravação até a impressão, sendo, posteriormente, a estampa colada na porta.



Fig. 268_Francisco Bandeira. *Calunga*, 2007, xilogravura (detalhe).

Ao final desta análise das obras de Bandeira, percebeu-se que, apesar da sua empatia, tanto na apreciação quanto na realização de trabalhos com a xilogravura tradicional, a sua produção tornou-se mais significativa a partir do momento em que passou a atuar no campo ampliado da gravura. Ao se lançar por meio deste segmento, trouxe para a trajetória da xilogravura cearense significativas contribuições, demonstrando que, também hoje, como tem ocorrido, durante todo o processo da história da arte, os avanços tecnológicos proporcionam diversos benefícios, embora muitos deles não tenham sido desenvolvidos para o uso no campo das artes. O

surgimento de novos processos, de novas tecnologias, não está, obrigatoriamente, condicionado à eliminação de modelos tradicionais; muitas vezes, tais processos podem até modificá-los; outras vezes, seguem se desenvolvendo paralelamente e algumas vezes se alimentando mutuamente.

4.8 Francisco de Almeida

Francisco de Almeida, natural de Crateús, nasceu em 1972. Estudou desenho, pintura, escultura e xilogravura. Em suas obras destacam-se fortes traços barrocos, tanto nas composições quanto nos temas, com acentuado teor religioso. Trabalha sempre com grandes formatos, com pequenas tiragens, às vezes, monotipias, que são obtidas a partir da realização de colagens ou da incrustação de objetos nas estampas e nas matrizes, que também, por diversas vezes, tornam-se a própria obra.

Procurou-se saber do gravador o que ele pensa sobre a relação entre o contexto onde vive o artista e a sua produção.

Com certeza, você não pode fugir do contexto por mais que a sua linguagem seja uma linguagem diferente, mas se nós formos analisar, tem algo retirado daquele contexto. Porque é exatamente o que ele consome, é o mundo que ele vive, e é através desse mundo que ele vive, que ele tem que refletir de alguma forma, na sua obra.¹⁹²

O contexto onde passou a infância, a cidade de Crateús, tem sido um fator preponderante na obra de Francisco de Almeida. Filho de ourives, que também era fotógrafo, profissões cujas essências se encontram no domínio do entalhe e no enquadramento de imagens; mãe, com habilidade apurada na criação de bordados e crochês; avó rendeira, que deslizava os bilros em alta velocidade e precisão por entre os entrelaçados, envolvendo os espinhos, que marcavam os desenhos sobre as

192 Entrevista de Francisco de Almeida concedida a Sebastião de Paula em 2011.

almofadas; complementado o quadro familiar, um avô, com acentuada carga mística, por ser cigano e curandeiro. Além da herança adquirida na convivência domiciliar, ainda absorveu outras riquezas que permeiam a zona rural, repleta de estórias mirabolantes, originadas das lendas, das assombrações, das quais muitas são forjadas na própria imaginação de quem as ouve, de quem as vê; desse modo, se confundem ou se contrapõem as crenças religiosas.

O meu pai era ourives e fotógrafo, daquele estilo ainda de lambe-lambe. Minha mãe bordadeira, crochezeira e a minha avó rendeira. O meu avô paterno era cigano, uma pessoa bem mística, rezador que “curava no rastro”,¹⁹³ vivia de casa em casa curando as pessoas, por esta razão era muito conhecido na região. Às vezes, eu acho, que a minha veia artística, talvez, tenha vindo desse lado artístico deles.¹⁹⁴

São reminiscências, que foram povoando a imaginação de Francisco de Almeida, persistindo na atualidade, mesmo sendo diariamente, bombardeadas por avalanches de informações, rotina de quem vive e trabalha em uma grande cidade.

Durante seu processo de criação artística, muitas dessas lembranças guardadas no subconsciente afloram; consciente dessa autonomia das emoções, que fogem ao controle racional, ele credita parte dos elementos que compõem sua obra, como fragmentos resultantes de suas memórias.

Encontra-se também na sua infância a origem do seu primeiro contato com a xilogravura, motivado pela profissão do seu pai.

Os primeiros contatos que tive com a xilogravura, eu ainda criança, se deram pelas capas de cordéis. Meu pai era ourives e a compra do ouro era realizada em Juazeiro do Norte; ao retornar para casa, o papai trazia muitos cordéis de lá. Eu já via as xilogravuras, só que eu não conhecia a técnica com profundidade, vim conhecer já na oficina MAUC. Lá no museu, eu vi outras matrizes, de Mestre Noza e de outras xilogravuras de cordéis.¹⁹⁵

193 Era comum nas zonas rurais no Estado do Ceará, a existência de curandeiros que realizavam a cura de pessoas e de animais doentes. Nos animais, quando não se conseguia capturá-los, para que se procedesse ao ritual por intermédio de rezas sobre a enfermidade, a cura era realizada em cima de sua pegada, daí denominada de “cura no rastro”.

194 Entrevista de Francisco de Almeida concedida a Sebastião de Paula em 2004, cujos dados foram utilizados na pesquisa de Especialização em Arte e Educação no IFCE, denominada “O ensino da xilogravura em Fortaleza na década de 1990, e seus desdobramentos: a oficina de gravura e papel artesanal do MAUC/UFC”, realizada em 2004.

195 Entrevista de Francisco de Almeida concedida a Sebastião de Paula em 2011.

A partir dos 16 anos, aproximadamente, deixou Crateús para residir em Fortaleza, com objetivo de mudar a sua condição de vida. Sonhava ser arquiteto, meta que não conseguiu atingir; no entanto, chegou a trabalhar como desenhista técnico em escritórios de arquitetura. Na década de 1980, passou a frequentar vários cursos no MAUC, de desenho, de pintura, de escultura, e no início da década de 1990, de xilogravura; linguagem que, entre todas com as quais trabalhou, tornou-se a sua maior expressão.

Atualmente, a gravura é o maior meio de suporte da minha vida; em todos os sentidos, tanto como prazer de fazer a gravura, que não é aquele prazer de fazer uma escultura, não é o prazer de fazer uma pintura. Do outro lado, é o meu suporte também financeiro. Eu abandonei a vida de desenhista técnico, para me dedicar às artes, onde eu consegui me projetar melhor foi com a gravura.¹⁹⁶

Foi exatamente a linguagem da xilogravura que mudou a vida de Francisco de Almeida. Neste tópico, apresenta-se uma pequena parte do conjunto de suas obras, das quais duas serão aqui analisadas.

A primeira imagem, denominada *Filho de Marte* (fig. 269), exhibe uma multiplicidade de elementos, sendo esta uma característica marcante de suas gravuras. Em sua produção, existem algumas similaridades com a arte barroca: nas composições, sempre com grande quantidade de elementos, que, muitas vezes, são dispostos, de modo a proporcionar movimentos circulares; na maneira como dispõe os anjos, que são recorrentes em toda sua obra e, ainda, na representação de imagens sacras.

Francisco de Almeida não receia em misturar temáticas; é comum inserir no mesmo ambiente, figuras espaciais, anjos, demônios, dragões, serpentes, adornos, joias, estrelas, planetas, fórmulas químicas e matemáticas, datas, poesias, palavras, frases soltas ou com referência a distâncias da Terra a outros planetas.

Por exemplo, na obra o eclipse tem a distância de Marte, de Júpiter, os dados são reais, eu faço a pesquisa da distância da Terra para Lua. Então eu pesquiso e vejo quantos quilômetros são. A temperatura de Marte também é o que está na pesquisa do estudo de uma pessoa qualificada, um cientista.¹⁹⁷

196 Entrevista de Francisco de Almeida concedida a Sebastião de Paula em 2004, cujos dados foram utilizados na pesquisa de Especialização em Arte e Educação no IFCE, denominada "O ensino da xilogravura em Fortaleza na década de 1990, e seus desdobramentos: a oficina de gravura e papel artesanal do MAUC/UFC", realizada em 2004.

197 Entrevista de Francisco de Almeida concedida a Sebastião de Paula, em 2011.



Fig. 269_Francisco de Almeida. *Filho de Marte*, 2011, xilogravura, 150 x 76 cm.

O trabalho possui uma composição equilibrada, apesar do número de elementos, que dificulta, de certa forma, esta proporcionalidade. A matriz é dividida pela figura central negra, que possui um longo adorno, representando, possivelmente, uma coroa, terminando com um pássaro branco com a cabeça preta, que lembra, ligeiramente, as representações da águia em símbolos americanos (fig. 270), sobre a qual se destaca uma estrela resplandecente, que compõe uma linha imaginária, com a outra maior, localizada abaixo, centralizando, assim, toda a composição do trabalho, cujos elementos parecem flutuar sobre o fundo negro.



Fig. 270_A águia-de-cabeça-branca é uma águia nativa da América do Norte e o símbolo nacional dos Estados Unidos.

A figura negra, toda trabalhada em linhas brancas, usando vários adornos e joias, com apenas um olho visível, já que outro se encontra encoberto por um tapa-olho (fig. 271). Na base, um elemento parecendo um tecido, composto com estampas circulares, se estende até as duas figuras demoníacas que aparecem na parte de baixo.

A outra grande figura, localizada à esquerda (fig. 269) causa a impressão de que não tem nenhuma relação com a figura central; porém, após uma análise com mais vagar, percebe-se que as duas estão interligadas pela base, integrando um mesmo corpo, sendo, na realidade, um ser de duas cabeças. Talvez por esta razão os dois corpos tenham sido trabalhados da mesma forma, ou seja, predominantemente, com linhas brancas.



Fig. 271_Francisco de Almeida.
Filho de Marte (detalhe)
 2011, xilogravura.

Destacam-se ainda nesta imagem os cabelos longos, definidos por linhas paralelas, criando a ilusão de tonalidade cinza; no braço, tatuagens de pássaro, da palavra “Vênus” e de um arco. Em sua cabeça, um capacete adornado por um pequeno chifre e três grandes, um branco e dois pretos. Os cornos, na maioria das vezes, são usados para representar o mau, significando figuras satânicas. A simbologia ganha força nesse sentido, reforçada pela serpente, enroscada no seu corpo, outro elemento maligno. A gravura contém alto teor de simbologia, tanto sobrenatural quanto ficcional e religiosa, representada, nesse caso, por nove anjos, todos brancos, um deles, conduzindo o ser que se encontra acorrentado, tendo um dos elos preso à sua espada. A interminável batalha do bem *versus* o mal.

O objeto no qual a figura negra parece usar como meio de transporte, extremamente decorado, lembrando o formato de uma *biga*, faz parte da outra figura, uma espécie de dragão, trabalhado com texturas no corpo e nas asas (fig. 269).

Completando a cena, duas figuras com aparências satânicas, curiosamente apresentadas em branco, simbolicamente definidas como a cor do bem; cercadas por chamas, possivelmente representando o inferno, que, segundo a crendice popular, encontra-se abaixo, nas profundezas.

No que se refere aos aspectos técnicos, não existe variação na espessura das linhas, significando que a matriz foi gravada, na sua maioria, com um só tipo de ferramenta. Poucas variações de texturas, predominando as linhas, que causam a impressão de tonalidade cinza, principalmente nas asas do pássaro. Algumas áreas brancas, que destacam os elementos centrais da composição e, em alguns pontos específicos, no corpo do pássaro, no chifre da figura a esquerda, nos anjos e nos rostos das figuras satânicas.

Finalmente, palavras que se referem à luz, à Lua e a visitantes; frases relacionadas a nomes de pessoas, nomenclatura das próprias figuras que compõem a obra e também a elementos químicos e à temperatura da terra e de alguns planetas, não são usadas apenas como efeitos estéticos, mas como representação literal ou, por vezes, simbólica.

A segunda imagem, realizada em 2011, está totalmente voltada para a temática da religiosidade, denominada: *Santa Teresinha no altar* (fig. 272). Nesta obra, Francisco de Almeida lança mão de outros recursos técnicos e materiais para compor a obra, além do processo de gravação; na referida xilogravura, fez uso da cor, da colagem, em todas as figuras que foram gravadas, como é caso da maioria dos anjos, também, nas imagens fotográficas, da santa e dos dois querubins, recostados nas velas.

Mais uma vez, trabalha as suas reminiscências religiosas, distribuindo-as sobre um fundo negro, variando as tonalidades, para atingir matizes quase acinzentadas, causando um clima etéreo, proporcionado pelos efeitos realizados na impressão, com a intenção de representar nuvens brancas.



Fig. 272_Francisco de Almeida.
Santa Teresinha no altar, 2011,
xilogravura, 150 x 87 cm.

A obra apresenta traços barrocos: na temática religiosa, na quantidade de elementos que cosntituem a gravura, no formato e na disposição dos anjos na obra, causando, assim, a sensação de movimento circular na composição. Características que são encontradas na pintura de Bartolomé E. Murillo, denominada *La Inmaculada de Sout*, de 1678 (fig. 273).



Fig. 273_Bartolomé E. Murillo.
La Inmaculada de Sault, 1678, pintura.

A composição, com tendências à simetria, destacando-se no centro da obra a imagem de santa Terezinha rodeada por vários anjos; dois deles são ressaltados pela impressão em preto, sobre o fundo branco, ambos seguram instrumentos musicais (fig. 274). Somente neles, a linha de contorno foi trabalhada de modo distinto da maioria, que aparecem em impressão bem esmaecida, inclusive os dois, em formato de borboletas. Na parte mais alta, bem centralizado, outro anjo, que segura duas estrelas.



Fig. 274_Francisco de Almeida. *Santa Teresinha no altar* (detalhe), 2011, xilogravura.

A simetria se acentua nos dois elementos em formato de cruz, postados ao lado dos pés da santa (fig. 275); mais abaixo, dois anjos recostados em duas grandes velas sustentadas por castiçais formam uma composição triangular, com outro anjo maior, centralizado. Destaca-se, nele, a cor, parecendo ter sido impresso sobre papel *craft*.

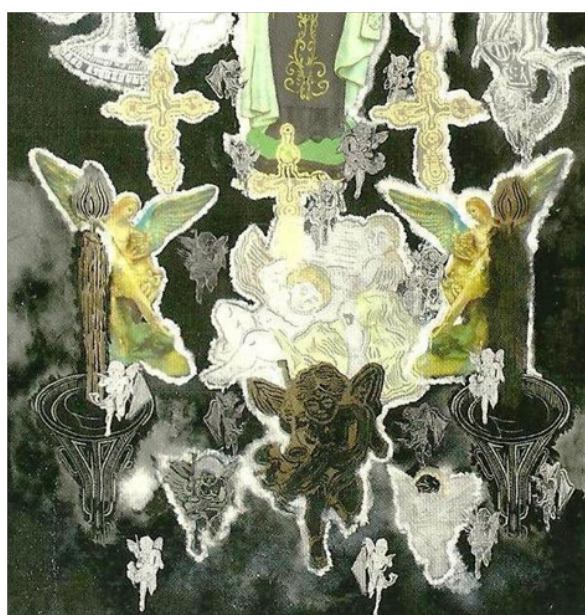


Fig. 275_Francisco de Almeida. *Santa Teresinha no altar* (detalhe), 2011, xilogravura.

À esquerda da santa se encontra uma figura mitológica, com corpo de sereia e cabeça de pássaro (fig. 276); mais uma vez, ocorre a mistura de aspectos míticos e religiosos na obra desse artista.

No que se refere aos processos de gravação, há um discreto predomínio do uso de linhas pretas na delimitação das figuras, funcionando como contorno, seguindo o que foi planejado, desenhado; uma característica predominante na xilogravura em Fortaleza; em consequência, porém, da impressão esmaecida, em algumas áreas da gravura, estes detalhes não se destacam tanto. É curioso que as imagens definidas pelas linhas brancas encontram-se todas localizadas aos pés da santa, até a parte de baixo; não se pode descartar a possibilidade de uma simbologia neste aspecto, mediante um trabalho que tem como ênfase na sua abordagem acentuados elementos místicos e religiosos.



Fig. 276_Francisco de Almeida. *Santa Teresinha no altar* (detalhe), 2011, xilogravura.

Ao final destas análises, conclui-se que a religião é tema sempre presente na obra de Francisco de Almeida, representando, em geral, a sua fé, algo mais particular, de caráter individual, pessoal, não desempenhando a mesma função das abordagens realizadas nas obras dos artistas de Juazeiro do Norte, que na maioria das vezes estão representando o mito, a santidade de Padre Cícero ou manifestação coletiva dos romeiros.

Aborda também temas míticos através de seres fantásticos, tanto da mitologia quanto da ficção, ligados ao espaço e a outros planetas. Mistura, nesse seu caldeirão mágico, fórmulas matemáticas, químicas, lançando mão das palavras, muitas vezes, solitárias, outras vezes, reunindo-se por meio de frases ou poesias. Extrapola os limites da xilogravura tradicional, tanto nos tamanhos quanto no uso de materiais não convencionais para realizar seus trabalhos; utiliza-se, ainda, de colagem de figuras e objetos tridimensionais, e não são raras as vezes em que a matriz é a própria obra.

4.9 Rafael Lima Verde

Rafael Lima Verde, natural de Belém do Pará, nasceu em 1976. Desenhista, ilustrador, *design* gráfico, xilógrafo. Realiza constantemente intervenções urbanas, preferencialmente com estêncil. Suas obras têm fortes referências do imaginário da Idade Média e do pintor holandês Hieronymous Bosch (1450-1516).

No intuito de entender como se deu essa relação com o imaginário da Idade Média, foi questionado como tem sido sua vida no contexto da arte em geral e, especificamente, com a xilogravura.

Meu pai trabalhava na IBM, ele trazia grandes rolos de papel usados em impressora matricial, impresso apenas em um dos lados, e o outro ficava em branco, por isto nunca faltou material para trabalhar com arte. A minha mãe pintava alguma coisa, em porcelana, tecido, ela mesma fazia os enfeites de aniversário, então, tínhamos desde cedo essa relação, esse contato com tinta, com pincéis, por isto, o gosto por desenhar certamente foi estimulando também em razão desta abundância de material e das práticas de minha mãe.¹⁹⁸

Rafael Lima Verde é outro artista que se graduou em Artes Visuais, no IFCE, em Fortaleza, em 2008. Apesar da titulação acadêmica, considera de extrema importância, para sua formação artística, o aprendizado adquirido pela convivência domiciliar, em razão das habilidades manuais de sua mãe, como também pelo período em que estagiou como

198 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula em 2011.

ilustrador no jornal *O Povo*, durante dois anos, como se vê na ilustração na (fig. 277). “O jornal me possibilitou algo que antes não acontecia, por exemplo, eu desenhava e guardava na gaveta, o máximo que eu fazia era socializar dentro de casa.”¹⁹⁹



Fig. 277_Rafael Lima Verde.
Ilustração com xilogravura.

Depois de certo período, Rafael desliga-se do jornal, passando a se dedicar ao *design* e às ilustrações de livros infantis, fontes que, até hoje, fornecem-lhe o seu sustento. A pintura, a gravura, o estêncil e a intervenção urbana, tudo isto acontece, sempre paralelo a esse trabalho de *design* e ilustração.

[...] acho que o fato de eu não me manter pela venda da xilogravura e da pintura é bom e ruim; é ruim porque eu não estudo tanto como eu gostaria, não tenho tanto tempo designado a isso, não tenho uma estrutura que gostaria de ter, em grande parte, por conta da impossibilidade financeira. Se a minha subsistência viesse da arte, certamente estaria me dedicando somente a desenvolver o meu trabalho artístico e, sem dúvida, que ele teria avançado bem mais. É bom, porque ao mesmo tempo ganho uma liberdade que, normalmente, os artistas que atuam exclusivamente na área das Artes Visuais, não têm.²⁰⁰

199 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula em 2011.

200 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

No segmento da xilogravura, Rafael iniciou de forma autodidata, tendo recebido orientação apenas sobre o tipo de material que era utilizado na realização da gravação. Sem maior conhecimento do processo, foi trabalhando de forma intuitiva e, desse modo, ainda realizou duas exposições individuais.

O elemento principal no seu processo de criação é o desenho, acontecendo, em geral, aleatoriamente, fruto do inconsciente. Raramente concebe uma obra quando tem esse intuito preestabelecido, embora realize sempre um estudo preliminar sobre a temática a ser abordada.

Eu estudo muito sobre a questão dos arquétipos, da simbologia de cada tema, para mim interessa muito refletir sobre o meu trabalho. Ele pode nascer de uma maneira inconsciente, mas eu sempre procuro estudar os elementos que fazem parte dele: de onde surgiram, que referências trazem, qual é a simbologia que representam. Qualquer elemento que se coloca no papel tem uma carga simbólica muito forte. Então, o meu processo começa no desenho mesmo, no rabisco, em seguida vou discutir qual é a técnica a ser empregada, se desenvolvo na gravura, se parto para uma pintura em tela, em madeira, se uso *spray* ou se realizo em uma intervenção urbana.²⁰¹

O trabalho de Rafael contém uma forte carga de representação simbólica, tornando-se cada vez mais acentuada no momento em que decidiu trabalhar com xilogravura, tomada de posição que coincidiu com o interesse que havia despertado em estudar a cultura popular antes de realizar a sua primeira exposição individual.

[...] no momento em que me interessei em estudar a cultura popular, antes da minha primeira exposição, fiz uma viagem para o Crato, para Canudos, para Piranhas, onde morreu Lampião. Dei uma volta ali no sertão, buscando elementos para fazer esta exposição em xilogravura, que apesar de não ser uma linguagem originária daqui, mantém uma relação muito particular com o sertão, com o interior. Ela é a técnica que melhor traduz a alma sertaneja, a estética do sertão, pela utilização da madeira, quase não fazendo uso de recursos tecnológicos. Existem prensas incríveis, mas as impressões também podem ser realizadas apenas com uma colher de pau, um papel, uma tora de madeira.²⁰²

Esta representatividade da xilogravura no sertão torna-se, de certa forma, um traço de identidade para localidades mais afastadas das grandes metrópoles,

201 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

202 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

como a região do Cariri, a qual Rafael sempre revisita, em busca absorver uma parcela dessa riqueza cultural de raiz. Esta variedade de contextos, com os quais convive, tem incidido sobre os resultados de sua produção artística, fundamentada, em parte, na xilogravura tradicional, por outro lado, na gravura atuando no campo ampliado e nas intervenções urbanas. “Eu acho que tudo influencia o espaço e o material que você trabalha, o tempo que se tem, a vivência, o que é afetivo, no sentido de: pessoas, sentimento, lugar onde se foi criado, onde se passou a infância.”²⁰³

A possibilidade de se ter informações em tempo real, sobre o que acontece em qualquer lugar do mundo, tem influenciado em mudanças de comportamento, abrangendo diversos setores das relações humanas, como não poderia deixar de ser, também no campo da arte; a respeito dessa globalização e dos seus efeitos, Rafael pensa que:

O mundo está ficando muito parecido, excessivamente pasteurizado. Para mim, interessa muito este tipo de trabalho, de artistas que se utilizam das técnicas das ferramentas atuais, mas que perpassam pelas tradições. Assim sendo consigo enxergar originalidade. Eu vejo, muitas vezes, os artistas bebendo de fontes muito superficiais ou apenas imitando quem está fazendo algo relevante. Eu não estou defendendo que toda arte tem de ser xilogravura do sertão ou temas de conotação nacional. Particularmente, me agradam estes trabalhos que apresentam uma carga cultural, uma identidade, aspectos aos quais iremos sempre revisitar.²⁰⁴

As obras de Rafael, que aqui serão analisadas, mostram que a sua produção se encontra em consonância com o seu pensamento, ou seja, desenvolvida em sintonia com as mais recentes propostas das artes visuais, principalmente no que se refere ao estêncil e às intervenções urbanas e, ao mesmo tempo, ainda se encontra dentro dos conceitos da xilogravura mais tradicional.

A primeira imagem encontra-se inserida na categoria de uma gravura-objeto (fig. 278), um segmento que se tem destacado na contemporaneidade; entretanto, o suporte sobre o qual foi impressa remonta à relação inicial da xilogravura com os livros, quando ela ainda era o único meio de ilustração e multiplicação de imagens, como se pode observar na imagem abaixo (fig. 279) de um exemplar impresso em 1844.

203 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

204 Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula, em 2011.



Fig. 278_Rafael Lima Verde. Série impressa sobre livros antigos, 2005, xilogravura



Fig.279 *Flores astrologie*, de Albumasar (astrólogo árabe do séc. IX), publicada pelo impressor alemão Erhard Ratdolt, obra ilustrada com 73 xilogravuras, em Augsburg, em 18 de Novembro de 1488.

Os estudos iniciais da obra de Rafael foram realizados em cadernos de viagem, sendo as primeiras gravuras que compõem a série *Guardiões da loucura*, desenvolvidas a partir 2005. As referências que serviram de base para a criação de todos os trabalhos da série originaram-se das figuras demoníacas e seres fantásticos, reproduzidos nas gravuras e pinturas medievais; outra influência marcante veio das obras do pintor holandês Hieronymous Bosch (1450-1516), especialmente *A nau dos loucos* (fig. 280).²⁰⁵



Fig. 280_Hieronymous Bosch.
A nau dos loucos, pintura
sobre madeira.

De acordo com depoimento de Rafael, além da produção de Bosch, foi importante também para a criação dos seus guardiões a relação entre o grotesco e a religiosidade:

Esta relação do grotesco com a religiosidade foi uma importante referência para a criação dos *guardiões*, que são criaturas híbridas, fantásticas, *zooantropomórficas*, porém, ao contrário do grotesco medieval, não representam mais as forças malignas, castigadoras e tentadoras da humanidade, as danações personificadas, mas a sua insanidade. Deste modo, os *guardiões* representam a porção irracional e natural do homem contemporâneo.²⁰⁶

²⁰⁵ Jeroen van Aeken, cujo pseudônimo é Hieronymus Bosch, (1450-1516), foi um pintor e gravador holandês. “Seus quadros, cheios de imagens fantásticas e aparentemente irracionais, revelaram-se tão difíceis de interpretar que muitos deles são, até hoje, um enigma (JANSON; JANSON, 1996, p 180).

²⁰⁶ Entrevista de Rafael Lima Verde concedida a Sebastião de Paula, em 2013.

Nas intervenções urbanas, junto com as imagens dos *guardiões*, são estampadas frases baseadas em passagens bíblicas ou salmos, as quais são parafraseadas e inseridas no contexto da “loucura”, tentando acentuar que a possível relação da religião, se levada ao extremo do fanatismo, pode trazer traços de insanidade. Dentre algumas frases, estas têm sido as mais utilizadas: “Bem aventurados os loucos, pois eles herdarão o reino dos céus”, “Amai-vos uns aos loucos”, “Cordeiro de Deus, perdoai a razão”, “O meu escudo está em Deus, que salva os doidos de coração”; e “Loucos, vós sois a luz do mundo”.



Fig. 281_Rafael Lima Verde.
Série: “Guardiões da loucura” impressa
sobre livros antigos, (detalhe) xilogravura.

Na série *Guardiões da loucura*, o artista procurou criar personagens, ao quais creditou a função de “protetores dos loucos”, um correspondente, às avessas, dos duendes. Na primeira gravura (fig. 281), a figura que serviu como base foi Dom Quixote, um sonhador, cheio de devaneios, considerado insano por muitos que contemplaram a sua odisséia, na busca incessante pela sua amada Dulcineia.

A imagem apresenta uma imensa fantasia, principalmente na montaria em formato de peixe; além disso, a obra remete a outro segmento cultural, o *bumba meu boi*,²⁰⁷ mais especificamente um de seus componentes, a *burrinha*, embora, de acordo

207 O *bumba meu boi* é um auto ou drama pastoril, que por tradição é representado, preferencialmente, durante o período natalino, originado das festividades cristãs medievais, em que o culto do boi se fazia em homenagem ao nascimento de Cristo. Folgado, cuja origem remonta a uma tradição luso-ibérica, desde o século XVI. No Nordeste brasileiro, nasceu da manifestação dos escravos, de trabalhadores rurais. Existem também, influências da área pastoril nordestina, muito desenvolvida no ciclo do couro, apresentando o vaqueiro como personagem central desse auto, sem a participação feminina.

com o artista, não tenha sido realizada com este intuito. Este personagem no Auto de Natal, representa um símbolo do trabalho, formado por uma composição híbrida, entre homem e animal. Este é uma tema já explorado por outros artistas, entre eles, Cândido Portinari,²⁰⁸ em algumas de suas obras como *O bumba meu boi* (fig. 282).



Fig. 282_Candido Portinari.
O bumba meu boi.

Na obra de Rafael (fig. 278), a xilogravura volta ao suporte original que era utilizada, o livro; contudo, em uma condição diferenciada, não como uma forma de ilustração, mas transformando o próprio livro em um objeto de arte. O processo de realização desse trabalho iniciou-se na garimpagem de livros antigos, os quais, em geral, possuem páginas em branco que separam cada capítulo ou as folhas de rosto; também era considerada na escolha do exemplar, a cor amarelada das páginas. O processo de execução da obra seguia as seguintes etapas: as páginas eram recortadas, para possibilitar a impressão da xilogravura, e após esta etapa, era colada no meio do mesmo ou de outro livro, no intuito de expô-lo sempre aberto.

208 Cândido Portinari é paulista (1903-1962). Pintor, gravador, ilustrador e professor. Inicia-se na pintura em meados da década de 1910, auxiliando na decoração da Igreja Matriz de Brodósqui, tornando-se, ao longo de sua carreira, um dos mais importantes artistas brasileiros.

A obra apresenta um equilíbrio de tonalidades nos elementos que compõem a xilogravura, o homenzinho em branco (fig. 283), contornado por linhas pretas, que se estendem até a cabeça do peixe, na qual também aparecem algumas áreas brancas; entretanto, no seu corpo, o trabalho de texturas foi realizado em formato de escamas.



Fig. 283_Rafael Lima Verde. Série: "Guardiões da loucura" impressa sobre livros antigos, (detalhe) xilogravura.

Destaca-se, ainda, a expressão boquiaberta, acentuando o ar triste do peixe (fig. 284), com o olhar fixo, porém temeroso, ao mesmo tempo atento; em contraste com o homenzinho, que tem os seus olhos encobertos pelo chapéu, aparentemente sem preocupações com o que se passa ao redor, como se fosse guiado e protegido pelo olhar atento do peixe.



Fig. 284_Rafael Lima Verde. Série: "Guardiões da loucura" impressa sobre livros antigos, (detalhe) xilogravura.

A segunda obra de Rafael (fig. 285) também faz parte da série *Guardiões da loucura*. Inicialmente realizada em xilogravura, posteriormente transferida para o suporte do estêncil, para que pudesse ser utilizada em intervenções urbanas que vem sendo aplicada em diferentes ambientes em Fortaleza e no Rio Grande do Norte; estas ações têm se estendido também em alguns países como a Argentina, o Peru, o México e na França.

Dois fatores foram significativos para que Rafael optasse pela mudança de sua manifestação artística do suporte tradicional da xilogravura, para a intervenção urbana: as experiências com o grupo ACIDUM e a oficina Sprays Poéticos com o artista Cláudio Donato,²⁰⁹ que familiarizaram Rafael com a técnica do estêncil e com a utilização da cidade como suporte artístico. Ele ainda usa dois artistas como referência estética para desenvolver a sua produção, no Brasil, Alex Vallauri,²¹⁰ e na Europa, o inglês Banksy,²¹¹ os quais considera fundamentais na história da arte urbana e, sem dúvida, grandes responsáveis pela popularização da técnica do estêncil.

A obra, vulgarmente conhecida como *O gordo*, cujo título original é: *Guardião da Loucura XI* (fig. 298), surgiu dessas experiências no citado curso, como também estimulado pelo forte teor social das obras Banksy, que se opõem de forma contundente aos conceitos de autoridade e poder, impostos pela sociedade.



Fig. 285_Rafael Lima Verde. Série: “Guardiões da loucura” impressa sobre livros antigos, (detalhe), (vulgarmente, o gordo), estêncil.

209 Oficina Sprays Poéticos, ministrada por Cláudio Donato no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, de 26 de fevereiro a 10 de março de 2007. Teoria, História e prática da técnica de estêncil.

210 Alex Vallauri nasceu na Etiópia (1949-1987). Grafiteiro, artista gráfico, gravador, pintor, desenhista e cenógrafo. Chega ao Brasil em 1965 e estabelece-se em Santos, onde se inicia em xilogravura. No ano seguinte, forma-se em Comunicação Visual pela FAAP; dois anos depois, torna-se professor de Desenho de Observação e Livre Expressão na mesma escola. Especializa-se em litografia no Litho Art Center de Estocolmo, Suécia, em 1975. A partir de 1978, de volta ao Brasil, realiza grafites e trabalha com estêncil em São Paulo.

211 Banksy é o pseudônimo de um grafiteiro, pintor, inglês, cuja verdadeira identidade é desconhecida. Sua arte de rua é satírica e subversiva, combina humor negro e graffiti feito com uma distinta técnica de estencil. Seus trabalhos aborda temas sociais e políticos, podendo ser encontrados em ruas, muros e pontes de cidades por todo o mundo.

A intervenção apresentada foi realizada em Fortaleza, em frente e dentro do Centro Cultural Dragão do Mar. Cabe ressaltar que a cada intervenção as frases mudam de acordo com o local e o contexto das intervenções.

A figura utilizada nesta intervenção apresenta alusões às imagens medievais, encontradas em ilustrações de livros da época, em vitrais e fachadas de igrejas (fig. 286). Na produção de Rafael, aparece a mistura de formas humanas com diferentes animais, porém, em algumas obras, a hibridez se dá somente com espécimes diferentes, como nesta aqui apresentada; em todos os casos, são denominadas *antropomórficas*.



Fig. 286_ *Of Wilde Beft in the New-found world called S H*, xilogravura.

Na obra de Rafael (fig. 287) predomina a linha de contorno, com poucos detalhes e quase nenhuma textura, de tal modo que o que se torna mais importante é a forma, objetividade pela qual o artista procura transmitir, sem rodeios, a mensagem pretendida. Nesse caso, pode-se afirmar que há uma similaridade com a xilogravura de ilustração no cordel.

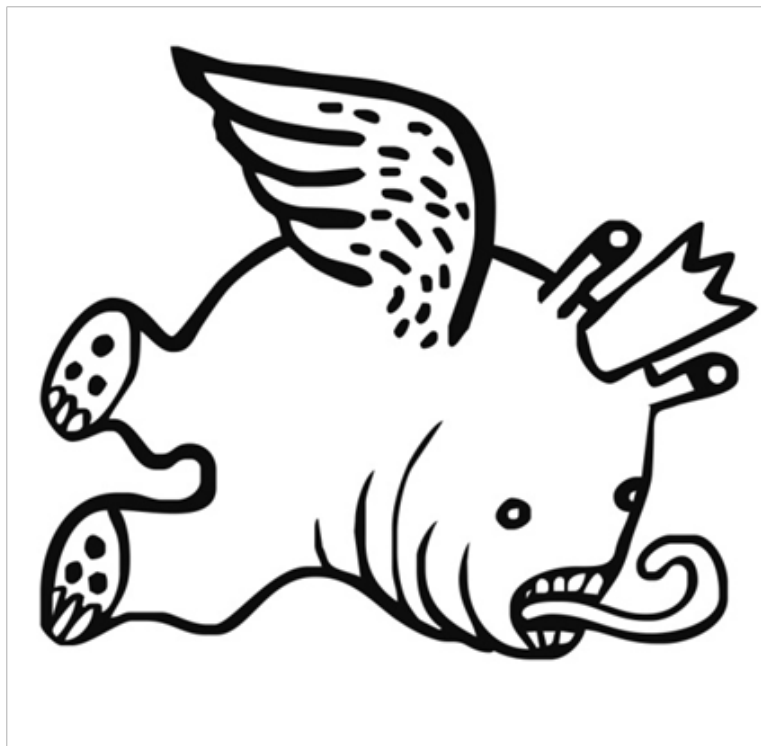


Fig. 287_Rafael Lima Verde.
Série: “Guardiões da loucura”, estêncil.

Ao término das análises, fica a certeza de que as obras de Rafael possuem elementos tanto da xilogravura tradicional quanto das manifestações mais atuais. É perceptível, que o artista trabalha nesses diferentes universos com a mesma intensidade, sem mensurar conceitos de valores entre as diferentes técnicas e as diversas temáticas, as quais abordem.

4.10 Sara Nina

Sara Nina, natural de Fortaleza, nasceu em 1989. Graduada em Artes Visuais, desenhista, gravadora, tem desenvolvido obras híbridas, com desenho, linoleogravura, bordados, *patchwork* e gravura-objeto. Mediante as diferentes abordagens que emprega no seu processo artístico, ampliando o campo de atuação da gravura, inquiriu-se como se dá seu processo de criação artística.

Acho que tudo influencia em arte. No meu caso, eu gosto, além das artes visuais, cinema e literatura. Então é muito comum, por exemplo, eu ver um filme, daí surge várias ideias que me levam a desenhar por várias horas ininterruptas e, às vezes, se estendendo pela madrugada adentro. Tenho tentado ter um caderno de desenho na bolsa, mas nem sempre é possível.²¹²

De acordo com o depoimento de Sara Nina, no seu processo de criação é possível que exista a contribuição de diferentes segmentos, que podem estar situados na poética de um filme, no enredo de um livro, nos contextos das grandes cidades ou nos mais distantes rincões.

No meu caso, tanto o contexto onde eu vivo tanto os movimentos sociais onde atuo, como o fato de eu ter nascido aqui no Ceará e viver aqui, acho que influencia muito. [...] eu sou muito mais ligada à cultura do Nordeste em geral, mais ao folclore, aquelas manifestações do interior; eu não nasci no interior, não mantenho contato constante com o interior, mas eu gosto de olhar mais para essa área, do que para a cidade, para a metrópole, para Fortaleza.²¹³

O depoimento de Sara Nina pode até parecer contraditório, por ela não ter uma convivência direta com as pequenas cidades, com as zonas rurais ou mesmo por não conhecer algumas das mais importantes regiões de produção cultural no Ceará, como a região do Cariri, por exemplo, e, mesmo assim, se sentir mais atraída por esses contextos. Essas aparentes contradições fazem parte do mundo da arte, no qual, muitas vezes, o que estimula o processo criativo nem mesmo o próprio artista tem domínio pleno de sua origem, plena consciência do porquê daquele tema, de como surgiram alguns elementos em sua obra ou por que eles se manifestam.

[...] como eu disse, eu não conheço o Cariri, então eu não posso dizer se Fortaleza influencia o Cariri. Agora, com certeza, a produção do Cariri, dessa gravura tradicional, eu acho que ela influencia muito aqui, mesmo a gente que está buscando o diferencial, enfim, de se afastar um pouco mais disto, mas todo mundo conhece a gravura do Cariri, todo mundo que faz gravura procura saber sobre os gravadores de lá e, de alguma forma, sofre influência.²¹⁴

Diante dessa impossibilidade de, por vezes, os artistas não terem consciência

212 Entrevista de Sara Nina concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

213 Entrevista de Sara Nina concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

214 Entrevista de Sara Nina concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

de tudo que incide sobre o seu processo de criação e do que motivou o surgimento de alguns elementos em seus temas, faz-se necessário lembrar e ratificar a concepção Joly (2006) de que, ao se efetuar a análise de uma obra, não se deve fixar-se em buscar, somente, de mensagens preexistentes, ou de tentar desvendar totalmente o seu conteúdo, pois em geral, um trabalho diz muito mais do que o artista imaginou; surge daí um dos porquês que levam muitas obras a se perpetuarem por tanto tempo, encantando diferentes gerações.

Sara Nina faz parte de uma geração de artistas em Fortaleza que já teve sua formação em escola de arte, graduando-se no curso de Artes Visuais do IFCE; embora como a maioria das pessoas, desde criança, desenhasse, pintasse, como uma forma de passatempo, considera que foi nas práticas de sala de aula que realmente iniciou o seu processo de criação artística, que foi sendo ampliado durante o período de estagiária no Museu de Arte Contemporânea, em Fortaleza. Convém ainda ressaltar que a sua projeção no universo das artes visuais foi acontecendo durante o desenvolvimento do curso, quando participou da sua primeira exposição coletiva, e antes da conclusão do curso, realizou a sua primeira individual.

Como todo artista jovem, Sara Nina tem dificuldades de sobreviver da comercialização de sua produção, fato comprovado neste seu depoimento: “eu nunca vendi uma obra. Eu não, eu não vivo disto, eu estagiava no museu, agora sou funcionária pública, temporária, no IBGE.”²¹⁵ Além das dificuldades naturais para quem está iniciando em qualquer segmento, os obstáculos são bem maiores para quem pretende obter sua subsistência, por intermédio da venda de obras em Fortaleza, principalmente na campo da gravura, em razão da inexistência de um efetivo mercado de arte.

A partir daqui serão analisadas duas de suas obras. Em suas gravuras, Sara Nina procura abordar temáticas que proporcionam questionamentos com relação aos diversos problemas enfrentados pelas mulheres; desse modo, ela as representa mutiladas de seus membros, objetivando, com esta simbologia, demonstrar que muitas vezes elas estão impossibilitadas de esboçar reações, pois lhes faltam elementos que lhes proporcionem condições, para se oporem ao cerceamento de muitos de seus direitos, como cidadãs e como seres humanos. As suas obras não são realizadas apenas com finalidades artísticas, também, como uma forma de denunciar atitudes incompreensíveis, empreendidas por determinados segmentos da sociedade, na qual ainda predomina o universo masculino.

O desenvolvimento dessa temática surgiu a partir de um trabalho realizado para a disciplina de Gravura Experimental, no curso Artes Visuais no IFCE, ao final do semestre a cada aluno era incumbido desenvolver um trabalho autoral e uma

215 Entrevista de Sara Nina concedida a Sebastião de Paula, em 2011.

reflexão escrita sobre o mesmo. Segundo Sara, a tarefa estimulou alguns importantes questionamentos, que se tornaram relevantes para a elaboração da sua produção artística atual; destaca-se, entre eles, o que a levou a descobrir por que sempre representava mulheres em seus trabalhos.

Foi então que percebi que, antes de tudo, desenho mulheres porque sou uma delas. À primeira vista, pode parecer uma constatação óbvia, mas não creio que seja tão clara assim. “O que realmente me caracteriza como mulher?”, indaga-se a artista. Sara Nina conta que encontrou conforto para suas inquietações nos escritos da pensadora francesa Simone de Beauvoir. – “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade”, escreveu a autora de *O segundo sexo*.²¹⁶

A partir dessas reflexões, desenvolveu a série *Lucíolas*, à qual pertence esta primeira imagem, realizada em linoleogravura, impressa sobre tecido de algodão, com interferências de bordados e *patchwork*. A figura principal da gravura aparece em outras estampas, entretanto, não pode ser considerada como uma tiragem, pois em cada uma delas são empregadas interferências diferentes, desta forma, tornando-se uma *monotipia*, peças únicas; esta é uma das principais características da produção de Sara Nina.

A primeira gravura (fig. 288) foi trabalhada na qual a mulher está representada como um ser universal, sem nenhum elemento ou simbologia que possa identificá-la ou ligá-la a qualquer região ou a qualquer lugar específico no mundo. Parece também que não houve a intenção por parte de Sara, de enfatizar traços de doçura, fugindo assim de uma abordagem que pudesse vir a reforçar o conceito, totalmente ultrapassado, de retratar o universo feminino, apenas, como um sexo frágil.

216 Entrevista de Sara Nina concedida ao jornal *Diário do Nordeste*, Caderno 3, capa, em 13/05/2011.



Fig. 288_Sara Nina. Série *Luciolás*, lionleogravura sobre tecido e *patchwork* pesquisa iniciada entre 2009 e 2010.

Eliminar a dúbia concepção de fragilidade não significou retirar da mulher os traços de sua sensualidade, definida pelas curvas bem delimitadas, acentuadas por sua nudez, aqui apresentada, sem vulgaridade. Outro elemento que sempre simbolizou o universo feminino, os cabelos longos, nos quais a artista, ao invés de detalhá-los por intermédio de ferramentas, preferiu criá-los utilizando colagem de retalhos de tecidos (fig. 289), processo muito empregado na fabricação de objetos artesanais, como: toalhas, colchas, panos de pratos, tapetes (fig. 290); no entanto, a partir das últimas décadas do século XX, passou a ser incorporado em obras de arte. Os efeitos decorrentes do *patchwork*²¹⁷ proporcionaram certa alusão surrealista à gravura.

²¹⁷ Coberta feita com retalhos de tecido de cores e padronagens diferentes, cosidos uns aos outros.



Fig. 289_Sara Nina. Série *Lucíolas*, 2010, linoleogravura sobre tecido e patchwork.



Fig. 290_Colcha de cama, realizada com retalhos de tecidos, (detalhe) foto. color.

Na área da imagem realizada por gravações, o trabalho apresenta poucos detalhes, no qual, o único elemento utilizado para delimitação do corpo são as linhas brancas, margeadas por um contorno preto. A inexistência de texturas, sugerindo a ilusão de volume, luz, sombra e também a ausência de outros artifícios como adornos ou enfeites decorativos, deixou a gravura chapada. Ainda em razão da falta de detalhamento, olhando-se fixamente para as linhas brancas, em dados momentos, tem-se impressão de vazio, de espaço onde os pontos bordados em vermelho causam a impressão de uma revoada de aves (fig. 291).

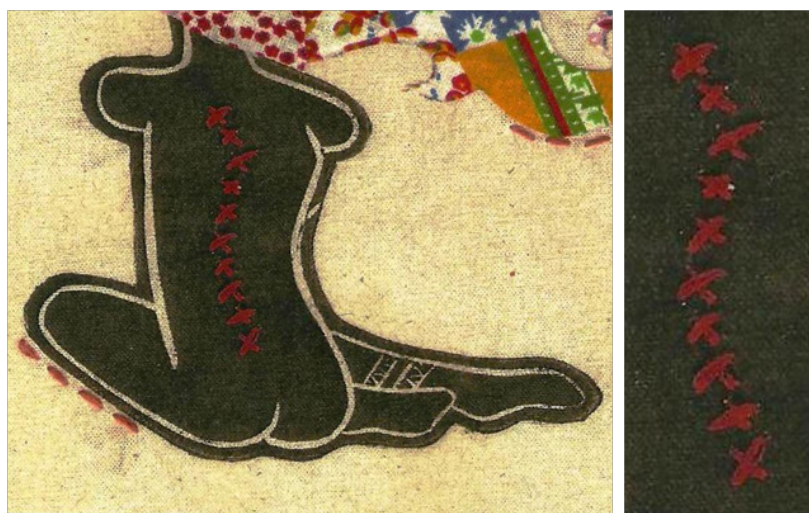


Fig. 291_Sara Nina. Série *Lucíolas*, 2010, - Linoleogravura sobre tecido e Patchwork. (detalhe).

Alguns detalhes, na obra, foram bordados manualmente, aplicados na espinha dorsal, contornando o cabelo e ao lado da perna esquerda. Este efeito, trabalhado a partir de uma atividade considerada intrinsecamente feminina, somente a partir das últimas décadas do século XX, é que vem sendo mais utilizado como elemento estético em obras de artes visuais, com acentuado destaque nas obras de Leonilson (fig. 292).²¹⁸



Fig. 292_Leonilson. 34 com scars, 1991, acrílica e bordado sobre voile, 41 x 31 cm.

Na obra de Sara, o bordado aplicado no intuito de indicar a coluna vertebral provoca algumas sensações, causando impressão de cicatriz, em consequência do processo da costura que une, conserta, refaz, renova alguma coisa.

Finalmente, as amputações, que atingiram os membros superiores que, além da estranheza, provocam sensação de violação, impotência, perda de mobilidade. As

²¹⁸ José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza/CE, 1957 - São Paulo/SP, 1993). Pintor, desenhista, escultor. Entre 1977 e 1980, cursa Educação Artística na FAAP, onde é aluno de Julio Plaza (1938 -2003), Nelson Leirner (1932). Tem aulas de aquarela com Dudi Maia Rosa (1946) na Escola de Artes ASTER, que frequentou de 1978 a 1981. A obra de Leonilson é predominantemente autobiográfica e está concentrada nos últimos dez anos de sua vida.

mutilações contribuem, também, para tornar o ambiente mais sobrecarregado, ante o imenso vazio, causando a sensação de solidão, abandono, apresentado na imagem.

Na segunda gravura (fig. 293), o tratamento estético e conceitual não se altera com relação à primeira, porque ambas fazem parte da série *Lucíolas*; assim sendo, as diferenças consistem muito mais em alguns detalhes ou elementos pontuais. O trabalho apresenta uma mulher sentada de lado, pensativa, estando visível parte do seu rosto, sendo possível observar o olho, o nariz e a boca. O cabelo, também composto por tecido, contudo, desta vez, o *patchwork* foi trabalhado com tonalidades, que permitiram maior harmonização, com o restante da imagem.



Fig. 293_Sara Nina. Série *Lucíolas*, 2011, *linoleogravura*.

Destacam-se ainda as duplas amputações nos membros superiores e inferior. Apesar da sensação de desconforto que causam essas mutilações, a figura foi trabalhada com maior refinamento do que na imagem anterior; as linhas de contorno foram gravadas com um instrumental mais delicado, dando-lhe leveza, beleza, graça e feminilidade. Estaria a artista sugerido que quanto mais bela for a mulher, maiores serão as suas violações, ao se deparar no universo masculino?

Outra diferença com relação à imagem anterior reside na simbologia empregada no uso do bordado. Desta vez, não foi aplicado em nenhuma parte do corpo, causando assim a impressão de ter sido usado apenas como um adorno.

Alguns fatores reforçam esta afirmação, a cor da linha que foi usada na costura, a sugestão em forma de uma cadeira, localizada nas costas da mulher e na aplicação situado sob o pé e a perna, aparentando uma espécie de apoio.

Destaca-se, ainda na gravura atual (fig 293), a quantidade de adornos que aparece nas pernas e na cintura, demonstrando que, apesar da sua condição desconfortável, em virtude das amputações, não perdeu a sua vaidade.

Quanto aos aspectos técnicos, na área onde se procedeu ao processo de gravação, mantém-se similaridades com a primeira, não existindo efeitos de textura, sombra, luz ou volume, resultando, assim, uma imagem chapada,

Mediante a análise das obras de Sara Nina, pode-se afirmar que ela tem como principal objetivo usar sua obra como um suporte voltado para apoiar lutas que reivindicam os direitos das mulheres, postura que influi diretamente nos aspectos estéticos de sua gravura. A afirmação é baseada na sua despreocupação em desenvolver texturas extremamente elaboradas que venham proporcionar apenas beleza às imagens; tem como finalidade principal o teor da mensagem, mantendo, dessa forma, uma relação aproximada com os objetivos praticados pelos xilógrafos que atuam com as ilustrações na capa de cordel.

Ao final deste capítulo, mediante as apreciações realizadas por intermédio das obras de dez artistas, conclui-se, pela imensa contribuição que a xilogravura tem dado para o desenvolvimento das artes visuais no Ceará. A sua importância é comprovada tanto no segmento tradicional quanto no segmento que abrange as manifestações atuais.

Observa-se ainda que não são tão distintas as temáticas preferidas por parte daqueles que preferem atuar em consonância com as mais recentes manifestações das artes visuais, comparando-se aos demais artistas que ainda preferem os moldes tradicionais. Nas produções contemporâneas têm sido abordado todo tipo de assunto, mesmo aqueles mais comuns à xilogravura tradicional, sem exceção; variando, desde a religiosidade, seja na expressão da fé, do próprio artista, a algo mais particular, de caráter individual ou nas abordagens realizadas na representação dos mitos, das santidades de figuras exponenciais como, as de Padre Cícero e Frei Damião, ou nas manifestações coletivas dos romeiros. As abordagens podem privilegiar também temas míticos, populares, destacando: príncipes e princesas encantados, heróis destemidos, cangaceiros ferozes, animais reais e imaginários, seres fantásticos, tanto da mitologia quanto da ficção, ligados ao espaço e a outros planetas, fórmulas matemáticas e químicas; além disto, tem sido lançando mão de recursos estéticos no uso de palavras soltas, frases ou poesias.

Fazendo uso dessa variedade de temas, a xilogravura tem sido trabalhada em consonância com a forma tradicional, entretanto, tem ocorrido também a extrapolação dos limites da tradicionalidade, tanto no que se refere a conceitos quanto aos tamanhos, no uso de materiais não convencionais e nos processos de realização dos trabalhos, utilizando-se de novos processos, de novas tecnologias, da colagem de figuras e de objetos tridimensionais e, as vezes em que a matriz é a própria obra.

Ante os alvissareiros resultados obtidos pela mistura de diferentes linguagens, reafirma-se a convicção de que deve existir um constante entrelaçamento, entre as manifestações tradicionais e as contemporâneas, fato recorrente, de que uma se alimenta da outra; assim sendo, as duas se complementam.

Ao final destas análises, espera-se ter contribuído para maior difusão e compreensão da trajetória da xilogravura cearense, lembrando que não se pretendeu aqui esgotar o assunto, tampouco impor estes resultados como verdades cristalizadas, absolutas, mesmo porque, em uma nova abordagem das mesmas obras, certamente surgirão novos elementos, novos dados, que certamente levarão a novas interpretações, em razão de ser outro momento, outro contexto, o que certamente proporcionará distintos resultados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte, território sem fronteiras

| | | |
|--------------------------|-------------------------------|---------------------------|
| Terra à vista já se vê | Perdeu-se a soma dos dias | Eis a parada final |
| É hora de desembarcar | Que a jangada percorreu | Aportando em BH |
| Do porto vê-se a jangada | Do Cariri a Fortaleza | Trazendo especiarias |
| Chegando do alto-mar | Foi este o trajeto seu | Das terras do Ceará |
| Depois de atravessar | Seja por terra ou por mar | Para lhes examinar |
| Um oceano de imagens | Brincando de navegar | Dá o aval, certifi-cá-las |
| Cheio de belas paisagens | Mesmo na imaginação | O crivo será dos doutores |
| Feitas com xilogravura | O combustível da arte | Que irão analisá-las |
| Expressando uma cultura | Que nos leva a qualquer parte | Depois de apreciá-las |
| Do povo do Ceará. | Nas asas da criação. | Comprovando seus valores |

(Sebastião de Paula)

Entendeu-se que seria apropriado iniciar as considerações finais sobre este trabalho por intermédio de um poema no formato de cordel, gênero poético intimamente ligado à trajetória da xilogravura no Ceará. Pontuou-se, de forma simbólica, o tema abordado e o trajeto percorrido na investigação, usando como referência um dos mais significativos símbolos da cultura cearense, a jangada, sobre a qual se viajou nas asas da imaginação, para se fazer presente a este ritual acadêmico na defesa desta tese.

Este estudo abordou uma parcela da trajetória da xilogravura no Ceará, e diante de um universo tão rico e tão amplo, configurou-se a certeza de que não há um final para este trabalho. Na verdade, os resultados aqui apresentados são apenas rascunhos desta trajetória, parcialmente analisada, cujos capítulos continuarão sendo escritos de forma perene, por intermédio de ações individuais ou coletivas, realizadas por cada um dos artistas cearenses, configurando-se em cada gravação, em cada impressão, em cada estêncil ou lambe-lambe, aplicado nas intervenções urbanas.

A forma de registro destas ações pode se dar tanto na retina dos amantes das artes, ao lançar seu olhar para contemplá-las, nos mais diversos ambientes em que as mesmas venham a se encontrar acessíveis para fruição, quanto nas incontáveis páginas que, certamente, serão escritas, frutos de estudos informais ou formais, impregnadas, pela incansável busca de obter e partilhar conhecimentos, qualidade singular que caracteriza o trabalho do pesquisador.

Os resultados aqui apresentados procuraram responder os questionamentos que nortearam esta investigação, na convicção de que, mediante as respostas obtidas, algumas dúvidas foram dissipadas; entretanto, inevitavelmente, outras indagações foram geradas, trazendo à tona novas questões que, certamente, serão investigadas por este ou por outros pesquisadores, em momento oportuno.

Os dados obtidos na pesquisa de campo revelaram aspectos singulares de como se tem desenvolvido a produção da xilogravura na região do Cariri e em Fortaleza, de 1930 até 2010, explicitando que a maioria dos artistas se envolveu com arte desde criança ou a partir da adolescência. Outro aspecto relevante consiste na importância atribuída à convivência familiar, para o desenvolvimento dos conhecimentos e habilidades artísticas dos entrevistados, adquiridas, estimuladas, em razão do pendor para o campo das artes, possuído pelos seus parentes mais próximos.

No que se refere à formação dos artistas, há diferenças acentuadas entre os componentes das duas regiões; os do Cariri, a maioria são autodidatas, condição vivenciada também por alguns de Fortaleza; entretanto, na capital cearense, a maioria deles possui algum tipo de formação artística em cursos livres, e parcela dos que pertencem à nova geração são graduados em Artes Visuais. É provável que o fato de a maioria dos artistas caririenses e grande parcela dos fortalezenses não possuírem formação artística em escola de arte não seja por opção pessoal, mas fruto da inexistência de instituições de ensino superior em Artes Visuais no Ceará, até a década de 2000.

Tratando-se do processo de criação artística em geral, existem alguns pontos em comum na produção xilográfica das regiões do Cariri e de Fortaleza, perceptíveis nos temas abordados sobre: a natureza e o homem do campo; no entanto, a grande diferença encontra-se na religiosidade, tratando da fé coletiva e mesmo individual, pela qual os artistas caririenses destacam na maioria de suas obras, personalidades consideradas santificadas no sertão nordestino, como o Padre Cícero e o Frei Damião. Considera-se este um dos principais motivos do grande desenvolvimento da xilogravura na região do Cariri, particularmente em Juazeiro do Norte.

Outra diferença significativa reside na forma como se processava o funcionamento do mercado de arte nas duas regiões estudadas; até a década de 1980, predominava a realização de obras por encomenda, tanto na vertente da ilustração quanto no segmento artístico, sendo esta uma das características principais que motivou a dedicação exclusiva ao fazer da xilogravura no Cariri, prática inexistente em Fortaleza, independentemente da época. Ações que para alguns representavam uma interferência prejudicial à liberdade dos artistas no processo de criação, entretanto tornaram-se importantes contribuições para o desenvolvimento da xilogravura na região do Cariri,

destacando-se, entre elas, as realizadas pela UFC a partir da década de 1960, por Gilmar de Carvalho na década de 1980. O lado negativo nas relações comerciais entre as tipografias e os gravadores era que estava sempre incluídas nestas transações a compra das matrizes; o mesmo procedimento também se dava com os demais contratantes; contudo, nesses casos especificamente, o problema, de certa forma, transformou-se em um fator positivo, pois foram eles que preservaram a maioria das matrizes e imagens que se têm na atualidade, principalmente dos pioneiros.

Antes que se realize qualquer prejulgamento ao comportamento dos gravadores, no que se refere à venda de suas matrizes, faz-se necessário entender o contexto cultural da época entre as décadas de 1930 e 1960, eles não se consideravam artistas; estavam cumprindo apenas um ofício, e por esta razão, as gravações em madeira eram atividades que representavam apenas um complemento de renda, realidade que se modificou a partir da valorização da xilogravura como obra de arte, tornando-se esta atividade artística um importante subsídio e, às vezes, o único meio para a sobrevivência dos artistas na região do Cariri.

Em Fortaleza, de modo geral, apresenta-se um contexto cultural distinto, além de os gravadores e as obras serem vistos em outro nível de importância, contraditoriamente, também, nunca houve um mercado de arte efetivo na capital cearense, conseqüentemente, esta carência tem levado a maioria dos artistas a desempenhar outras atividades, com a finalidade de garantir a sobrevivência.

Constatou-se, também, que os contextos sociais, geográficos, econômicos e culturais são fundamentais para o desenvolvimento da produção artística de qualquer região, afirmação respaldada pela maioria dos entrevistados; alguns, porém, entendem que, apesar da grande importância creditada aos fatores contextuais, eles não são os únicos elementos a interferir ou a influir na constituição ou na modificação de características em obras de arte.

São diversificados os motivos pelos quais os artistas da região do Cariri e de Fortaleza ainda continuam trabalhando com xilogravura em sua forma tradicional, apesar do grande desenvolvimento tecnológico que vem provocando grandes mudanças na área das Artes Visuais, de uma forma geral e, especificamente, na área da gravura. Eles variam: do prazer que a técnica proporciona, por intermédio dos resultados estéticos, singulares; da sedução na realização de uma atividade da qual não se tem domínio total e sobre a qual será o resultado final antes do processo de impressão; pelos recursos de duplicação da imagem, possibilitando uma infinidade de experimentações, inclusive de interação com outras linguagens artísticas; de conseguir construir um mundo com tão poucos recursos, podendo se utilizar apenas de ferramenta rústica, um pedaço de madeira, um rolo, um pouco de tinta e um suporte

para que a imagem venha ser impressa. Por estas razões, a xilogravura pode ser considerada um processo mágico, como um meio de sobrevivência e, finalmente, por ser uma linguagem mais ligada às raízes, por isso, todo gravador, ao desenvolver a sua prática artística, consciente ou inconscientemente, está realizando uma atitude de resistência cultural, uma forma de preservação desta linguagem milenar.

As novas manifestações na área da xilogravura têm sido vistas, pela maioria dos entrevistados, como um fator positivo, consideradas como fruto dos novos tempos; contudo, entende-se que os artistas contemporâneos devem manter um relacionamento constante com as práticas tradicionais, já que elas alimentam as mais recentes linguagens, desta forma, reciprocamente complementando-se. Na concepção da maioria dos entrevistados, o uso dos processos tecnológicos não levará ao desaparecimento da xilogravura tradicional, a qual sempre haverá um retorno, por ser ela uma fonte de pesquisa inesgotável para artistas e estudiosos, tanto do ponto de vista estético quanto histórico, e por esta razão estará sempre contribuindo nos aspectos teóricos e práticos. É indispensável que este tipo de pensamento continue a ser difundido, pois o fortalecimento das relações de intercâmbio entre o passado e o presente incidirá no futuro da arte, afetando, conseqüentemente, de alguma forma, a produção das futuras gerações.

O dado mais curioso e preocupante que revelou este trabalho reside no pouco intercâmbio existente entre as duas regiões pesquisadas, comprovado por dois aspectos: a maioria dos entrevistados no Cariri desconhece a produção xilográfica e os artistas de Fortaleza, de onde também, poucas atividades têm sido implementadas para divulgar obras dos artistas e estreitar este relacionamento, omissão que tem acentuado ainda mais a distância geográfica, provocando um isolamento inadmissível na contemporaneidade, que só traz prejuízos às duas regiões. Mediante as raras ações culturais desenvolvidas em parcerias entre as mesmas, comprova-se que não há influências significativas entre Fortaleza e o Cariri, e vice versa.

Ante os resultados obtidos nas análises realizadas, concluiu-se que a gravura em madeira no Ceará não teve ainda o seu devido reconhecimento, principalmente na região do Cariri, onde as ações visando a esta valorização têm sido pontuais, surgindo das atitudes individuais ou coletivas de artistas, pesquisadores ou amantes da arte. Não tem sido perceptível a presença efetiva do Poder Estadual ou Municipal (com exceção da manutenção em atividade da Lira Nordestina, em Juazeiro do Norte) no desenvolvimento de projetos que visem à difusão e à preservação da produção no campo das Artes Visuais; a prova maior deste descaso, entre outros de menor visibilidade, reside na inexistência de museus que abriguem um acervo mínimo de seus artistas, tanto no que se refere às estampas quanto às matrizes, forçando o

povo da região, que queira ter acesso à sua memória visual, contemplá-los somente em acervos de instituições localizadas em outras cidades.

Convêm ainda destacar que, no Ceará, as xilogravuras ainda são vistas, muitas vezes, como um produto artesanal e não como uma obra de arte; discriminação que interfere no preço dos trabalhos, influenciando diretamente na valorização e na sobrevivência dos artistas. Além disso, ainda persistem restrições ao suporte do papel, por acentuada parcela do povo cearense, que, historicamente, sempre teve preferência pela pintura. Em Fortaleza, este quadro vem sofrendo modificações, a partir da década de 1990, com a revitalização da prática da gravura.

Apesar de todas as deficiências relatadas, a produção de xilogravura nas duas regiões, Cariri e Fortaleza, mantém-se vigorosa, pelas atividades de artistas veteranos ou jovens, que, além do desenvolvimento de seus trabalhos, vêm partilhando também seus conhecimentos e seus saberes, permitindo, assim, que venham a surgir novos gravadores, que vão transformando em obras seus sonhos, seus conceitos de vida, expressos em imagens – oníricas, sedutoras, engraçadas, repulsivas – extraídas das matrizes de: madeira, borracha, papelão – impressas sobre papel, tecidos, inseridas em computadores, transformadas em *infogravuras*, multiplicadas pelo estêncil – e os lambe-lambes, nas ruas, nos muros, nos prédios, em qualquer espaço público onde se dão as intervenções urbanas.

Após debater-se entre tantas dúvidas e algumas certezas, surgidas diante das escolhas de abordagens, na inclusão de alguns fatores e na exclusão de outros, um sentimento pulsa latente, o de privilégio de poder fazer parte deste universo tão complexo e fantástico que é o mundo da arte, que, para alguns, pode ser encantado, cheio de devaneios, de sonhos, de ilusão; para outros, um meio de expressar a sua forma de protesto, expor suas decepções, com o ser humano ou com o mundo. Este ser tão imprevisível que é o artista, que teve por várias vezes modificada a sua importância nos diferentes contextos da sociedade,²¹⁹ durante o percurso da História da Arte, inicialmente como mágico, das cavernas à Idade Média; como gênio, na Renascença; como um ser superior, no Romantismo, com um poder de imaginação e capacidade de compreensão imediata, superior à ciência; hoje, como um ser comum, mas ainda com um poder extraordinário de questionar e de querer mudar o que está posto, propondo sempre novas versões, novas releituras, com um olhar sempre diferenciado para tudo que constitui o mundo.

Ao encerrar este trabalho, que requereu tanto empenho e dedicação, horas

219 Conceito aplicado por ENFLAND, 2002.

a fio, dias, semanas, meses e anos, tanto por parte do pesquisador como de todos, que de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, contribuíram para o estágio atual ser alcançado, tem-se a sensação de alívio e de contentamento, por ter-se atingido boa parte dos objetivos propostos, esperando que estes esforços venham ser recompensados com o crescimento da produção, da preservação, da difusão e da projeção, cada vez maior, da gravura cearense; que ela possa vir a ser, cada vez mais, apreciada, valorizada, tanto pelo povo do Ceará quanto pelos que habitam as diferentes regiões do mundo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *História de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

A Cidade, jornal publicado no Crato, estado do Ceará, em 1904.

A Gazeta, jornal publicado em Campinas, São Paulo, em 1870.

A Gazeta, jornal publicado no Rio de Janeiro, em 18/10/1854.

ALVES, Cauê. *Zé do Chalé: escultor do vazio*. Galeria Estação. São Paulo: Lis Gráfica, 2013.

AMARANTE, Leonor. *Xilogravura do cordel á galeria*. São Paulo: Editora Raízes, 1994.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970: subsidio para uma história social da arte no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987.

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular?* 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

A Verdade, jornal publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 09/12/1893.

BARRAL I ALTET, Xavier. *História da Arte*. 2. ed. Trad. Paulo Anderson F. Dias. Campinas: Papirus, 1994. (Ofício de arte e forma).

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989, (Coleção A).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNEWALD, José Lino. *A ideia do cinema*. Trad. José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERSIER, Jean E. *La gravure: les procédés l'histoire*. Paris: Éditions Berger/Levrault, 1963. Tome VI.

BOULEAU, Charles. *La geometria segreta dei pittori*. Milano: Electa, Spa, 1988.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP 1992. (Biblioteca Básica).

_____. *O que é a história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BUTI, Marcos; LETYCIA, Ana (Org.). *Gravura em metal*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maraai Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990.

CAMARGO, Iberê. *A gravura*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzatto, 1992.

CARVALHO, Gilmar de. *5º Salão Norman Rockwell do desenho e da gravura*. IBEUCE. Fortaleza: Quadricolor, 1995.

_____. *Madeira matriz: cultura e memória*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. *Desenho gráfico popular: catálogo de matrizes xilográficas de Juazeiro do Norte – Ceará*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2000.

_____. *Xilogravura: doze escritos na madeira*. Fortaleza: Expressão Gráfica 2001. (Museu do Ceará: Coleção Outras Histórias - nº 5).

_____. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. *A Gravura*. Lisboa: Estampa, 2003. (Coleção artes e ofícios)

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maraai Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 3. ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2004.

COIMBRA, Sílvia. *Reinado da Lua: escultores populares do nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

COSTELLA, Antônio F. *Introdução à gravura e sua história*. Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 2006.

_____. *Breve história ilustrada da xilogravura*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

D'APRÈS Albrecht Dürer: gravadores cearenses. Centro Cultural da Abolição. Fortaleza: SECULT, 1995.

DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo: Espade, 1976.

DIEGUES, Jr. M. *literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Cadernos de folclore n 2. MEC, 1975.

DUARTE, Paulo Sérgio. Regressão e tradição na arte contemporânea. In: _____. (Org.) FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de

Janeiro: Funarte, 2006.

DUMARESQ, Carolina. Mestre Noza. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

DURAN-SANPERE, Augustí. *Grabados populares espanoles*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1971.

ENFLAND, Arthur D. *Una historia de la educación del la arte: tendencias, intelctuales y sociales em la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2002.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Márcio do. *Oficinas: gravura*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

FERRAZ, Maria Heloisa C. de T.; FUSARI, Maria F. de Resende. *Metodologia do ensino de arte*. São Paulo: Cortez, 2001.

FERREIRA, Heloisa Pires; CAMARA, Maria Luisa Luz. *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca, 1995.

FINE, Ruth E. *Art and collaboration: Gemini G.E.L.* New York: Abbeville Press, 1984.

FRANKILN, Jeová. *Xilogravura popular na Literatura de Cordel*. Brasília: LGE, 2007.

_____. *Literatura de Cordel: antologia*. 3 ed. (Org.) José Ribamar Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1994.

FREITAS; Carlos Eduardo Riccioppo. *Leonilson, 1980-1990*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GRAVURA BRASILEIRA HOJE. Depoimentos. Adir Botelho *et. al.* (Coordenação Heloísa Pires Ferreira, Maria Luísa Távora e Adamastor Camará). Rio de Janeiro: Oficina da Gravura SESC Tijuca, 1996.

GRILO, Rubem. *Impressões: panorama da xilogravura brasileira*. Rio Grande do Sul: Banco Santander, 2004.

HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura arte e técnica*. 2. ed. Rio Grande do Sul: Pomar Editorial, 2005.

HIND, Arthur M. *A history of engraving and etching: from the 15th century to the year 1914*. New York: Dover publications, 1963.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony. *Iniciação à História da Arte*. 2. ed. Trad. Jefferson Luiz Camargol. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JOLY, Martine. *Introdução a análise da imagem*. Trad. Mariana Appenzeler. Campinas, SP: Papirus, 2006.

KLINTOWITZ, Jacob. *Maria Bonomi, gravadora*. São Paulo, Pancrom, 1999.

_____. *Os colecionadores*. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica Ltda. (1998, p. 7).

KNIGIN, Michael; ZIMILES, Murray. *The contemporary lithographic workshop around the world*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1974.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura Brasileira - Itaú Cultural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio. Ano I número I, em 1984 (87-93).

KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001. (coleção outras história, 6).

LANE, Richard. *L'estampe japonaise: images du monde flottant*. Trad. Chantel e Claire Kozyreff. Fribourg, Suisse: Office du Livre S.A., 1979.

LEAL, Weydson Barros. *A arte de um mestre*. Galeria Estação. São Paulo: Lis Gráfica, 2012.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

LIMA, Roberto Galvão. *Cinco mestres xilógrafos*. Fortaleza: Quadricolor, 2005.

_____. *A escola invisível: artes plásticas em Fortaleza 1928 – 1958*. Fortaleza: 2008, Quadricolor Gráfica e Editora.

MARTINS, Itjahy. *Gravura: arte e técnica*. São Paulo: Laserprint: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MAXADO, Franklin. *Cordel, xilogravura e ilustrações*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1982.

MELO, Rosilene Alves. *Arcanos do verso: trajetória da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2010.

MENEZES, Otávio. *A peleja dos poetas e a banca dos cordelistas*. *Tribuna do Ceará*, 20 ago. 1995.

MONTEIRO, D. Salles. *Catalogo de clichês*. Apresentação Plínio Martins Filho. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MORAIS, Frederico. *BR 80 - Pintura Brasil Década de 80*. São Paulo: Publicação do Instituto Cultural Itaú, 1991.

_____. *Samico: 40 Anos de Arte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Recife Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 1998. Rio de Janeiro: EGB Gráfica, 2007.

NETO, João Pedro Carvalho; SILVA, Expedito Sebastião. *Personagens do Juazeiro: álbum de xilogravuras*. Vol. 1. Juazeiro do Norte: Expressão Gráfica, 2001.

NINA, Sara. *Alegorias do feminino*. *Jornal Diário do Nordeste*, Caderno 3, capa, em 13/05/2011.

O *Araripe*, jornal publicado no Crato, estado do Ceará, em 07/07/1855.

O *Cearense*, jornal publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 20/09/1847.

O *Combate*, jornal publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 01/05/1896.

O *Diabo*, jornal publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 14/02/1904.

O *Elefante*, jornal publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 20/01/1935.

O *Ferrão*, jornal publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 05/02/1905.

O *Liberal*, jornal publicado em Minas Gerais, em 1868.

O *Povo*, Ilustração para a concessionária *GUARAUTOS* em Fortaleza. Xilogravura e desenho. 12 jul. 2013.

O *Rascunho*, jornal publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 17/01/1903.

O *Rebate*, jornal publicado em Juazeiro do Norte, estado do Ceará, em 1910.

O *Vagalume*, jornal publicado em Fortaleza, estado do Ceará, em 01/07/1937.

PAULA, Francisco Sebastião de. *A oficina de gravura e papel artesanal do MAUC/UFC: o ensino da Xilogravura em Fortaleza na década de 1990 e seus desdobramentos*, 2004. Monografia. (Especialização em Arte e Educação) Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará, Fortaleza.

_____ *Gravura*. Fortaleza. Publicação UAB/UECE, 2010.

PINTO, Thiago de Oliveira. *Xilogravura contemporânea, arte Brasil e Costa Rica*. XILO – revista de cultura e mídia. Fortaleza: Editora Inside Brasil – ano I – nº. 1 – setembro de 1999.

Pluralidade. Galeria Vicente Leite, FA7. Fortaleza: Gráfica Faculdade Sete Setembro, 2007.

PONTE, Tião. *Fortaleza belle époque*. In: CHAVES, Gilmar; VELOSO, Patrícia; CAPELO, Peregrina. (Org). *Ah Fortaleza*. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2006.

RAMOS, Everardo. *Du marché au marchand: La gravure populaire brésilienne*. *Montreuil: 4M impressions*, 2005.

RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura Brasileira* - Itaú Cultural. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. BRITES & TESSLER (Org). Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

RIBEIRO, Marília Andrés. Morte e transfiguração da arte nos programas das vanguardas artísticas. In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. (Org.) Glória Ferreira. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

RICARTE, Alyne B. F. Virino O folheto na história e a história no folheto: práticas e discursos culturais do cordel de circunstância em Fortaleza (1987 - 2007). 2009. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História e Culturas) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

ROLIM, Herbert. *Anos oitenta: entre o sonho e a realidade*. In: ROLIM, H. (Org.) Salão de Abril de casa para o mundo do mundo para casa. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2010.

ROSS, John; ROMANO, Clare; ROSS, Tim. *The complete printmaker: techniques, traditions, innovations*. New York: The Free Press, 1990.

ROYES JR., Reynaldo; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *A arte do AI-5 hoje*. 2006. In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. (Org.) Glória Ferreira. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

SAFF, Donald; SACILOTTO, Deli. *History and process*. Orlando (Florida): Copyright, 1978.

SANS, Paulo de Tarso Cheida. *Trajetórias e Vicinalidades entre a gravura, o objeto e a instalação*, 2009. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Estadual de Campinas.

SANTANA, Doralice Pereira de; AGUIAR, Marígia Ana de Moura. *Peleja virtual: um novo gênero do discurso?* Universidade Católica de Pernambuco. Revista Investigações - Vol. 21, N° 2, Julho/2008. ISSN 0104-1320.

SANTOS, José Luis dos. *O que é cultura?* São Paulo: Brasiliense, 2005. (Coleção primeiros passos, 110).

SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos de Juazeiro*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará / PROED, 1984.

_____. *Os artistas do povo*. Museu do Ceará. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

SOUZA, Liedo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel: em texto integral de 23 folhetos*. Petrópolis: Vozes, 1976.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Impurezas textuais: uma abordagem das relações entre texto e imagem na arte no século XX*. Salvador: ANPAP, 2006.

_____. *Gravura e fotografia: um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia*. Florianópolis: ANPAP, 2007.

_____. *Linguagens impuras: hibridismos e contaminações na gravura contemporânea*. Florianópolis: ANPAP, 2008.

_____. *Agravura no campo ampliado: relações entre a palavra e a imagem na gravura, gravura e fotografia e gravura tridimensional na contemporaneidade*. In: Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema artes e cênicas. (Orgs.) Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Maria Angélica Melendi. [Editor: Fernando Pedro da Silva]: Belo Horizonte: C/Arte; Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de pós-graduação em Artes, 2009.

_____. "O conceito de pesquisa na pesquisa em artes", CAPES/ Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2012.

_____. *O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações*. Palestra apresentada no evento de lançamento do ARJ – I *International Journal of Arts Brazil*, Natal, 2014.

WEBER, Wilhelm. *Histoire de la lithographie*. Paris: Éditions Aimery Somogy, 1967.

WEISS, Luise. *Monotipias: algumas considerações*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2003.

WYE, Deborah. *Thinking Print: Books to Billboards, 1980 – 95*, The Museum of Art. New York: Copyright, 1996.

Documentos eletrônicos

A fera invisível. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/cordel>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

A batalha de Oliveiros com Ferrabrás, adaptação em quadrinhos do cordel de Leandro de Barros por Klévisson e Eduardo Azevedo. Disponível em: <http://www.universohq.com/quadrinhos/2011/n30062011_02.cfm> Acesso em: 28 fev. 2013.

A moda em Paris em 1837. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Moda>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Artesanato com retalhos de tecidos. Disponível em: <<http://chicabacana.files.wordpress.com/2009/02/foto14-retalhos.jpg>> Acesso em: 05 abr. 2013.

Biografia Dalinha Catunda. Disponível em: <<http://valterpoeta.blogspot.com.br/2009/11/homenageada-da-semana-20-2611-dalinha.html>>. Acesso em: 21 jun. 2012.

Capa do folheto da grande peleja virtual entre Klevisson Viana e Rouxinol do Rinaré.

Disponível em: <<http://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=4475>> Acesso em: 22 fev. 2013.

CASIMIRO, Renato. A chegada da televisão em Juazeiro e no Cariri. 2011. Disponível em: <<http://historiadejuazeiro.blogspot.com.br/2011/05/chegada-da-televisao-em-juazeiro-e-no.html>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2013.

Catálogo sobre ferros de marcar animais. Disponível em: <http://www.renascimento-sa.pt/catalogos/index.php?option=com_content&task=view&id=47&Itemid=&limit=30&limitstart=270>. Acesso em: 30 jan. 2013.

Centro cultural o Alpendre disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2010/08/27/alpendre-10-anos-bem-vividos/16079>>. Acesso em: 23 fev. 2013.

Centro Cultural do BNB. Disponível em: <http://www.bnb.gov.br/content/aplicacao/Centro_Cultural/Apresentacao/gerados/apresentacao_centro_cultural.asp>. Acesso em: 23 fev. 2013.

Centro Cultural Dragão do Mar. Disponível em: <<http://www.dragaodomar.org.br/index.php>>. Acesso em: 23 fev. 2013.

Centro virtual Oswald Goeldi. Disponível em: <<http://www.centrovirtualgoeldi.cm/paginas.aspx?Menu=biografia&opcao=Ll&pagina=0>>. Acesso em: 14 jan. 2012.

Cordel de Barboza Leite. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=10611&cat=Cordel>> Acesso em: 08 fev. 2013.

Cordel na escola. Disponível em: <<http://fotolog.terra.com.br/cordelnaescola:34>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

Educação na tora. Disponível em: <<http://omundocomoelee.blogspot.com.br/2008/03/educacao-na-tora.html>>. Acesso em: 13 de jun. 2012.

Escultura de Padre Cícero. Disponível em: <<http://pan-noticia.blogspot.com.br/2012/08/estatua-de-padre-cicero-esta-em.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2013.

Gravuras japonesas. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/japonesas/japonesas.cgi?pagina=19>>. Acesso em: 24 jan. de 2012.

Imburana Cambão. Disponível em: <<http://www.focadoemvoce.com/caatinga/arvore/imburana.php>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

José Lourenço. Lampião e Maria Bonita, azulejo serigrafado, 15 x 15 cm. Disponível em: <<http://babeldasartes.wordpress.com/2009/05/07/do-berco-da-xilogravura-a-arte-de-jose-lourenco/>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

LIVROS ilustrados com xilogravuras. Disponível em: <<http://tipografos.net/glossario/capitulares2.html>>. Acesso em: 11 abr. 2013.

MAPA do Estado do Ceará, destacando em vermelho a região do Cariri cearense.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%A3o_Metropolitana_do_Cariri>. Acesso em: 13 jul. 2012.

MAPA DOS municípios que compõem a região do Cariri, totalizando 28. Disponível em: <<http://www.institutoagropolos.org.br/>>. Acesso em: 13 jul. 2012.

Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?hl=pt->> Acesso em: 02 abr. 2013.

MENDES, Benedito Vasconcelos. *Tradição do sertão nordestino, a Ferra do Gado*. Disponível em: <<http://editoraassare.com.br/ensaio/edi%C3%A7%C3%A3o-28-ferra-do-gado-no-sert%C3%A3o-nordestino>>. Acesso em 30 jan. 2013.

OBRA de Mizabel Pedrosa. Disponível em: <<http://photos1.blogger.com/blogger/6127/3775/1600/Imagem%20036.0.jpg>> Acesso em 20 fev. 2013.

Disponível em: <<http://www.tableau.com.br/anterior/marco12/L416.htm>> Acesso em: 20/02/2013.

PEREZ, José Juan Morcillo. *Un pliego suelto poético de 1861*. Disponível em: <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/Albasit/ALB41_MorcilloPliego.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2012.

PLANETÁRIO Rubens de Azevedo. Centro Cultural Dragão do Mar. Disponível em: <<http://www.aracatinet.com/novo-planetario-sera-um-dos-principais-pontos-de-observacao-do-universo/19229>>. Acesso em: 08 abr. 2013.

POPULAÇÃO de Fortaleza, Censo IBGE, 2010. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/wsorrentino/populao-censo-ibge-2010>>. Acesso em: 01 fev. 2012.

PRÉDIO da reitoria da Universidade Federal do Ceará. Disponível em: <<http://www.ufc.br/a-universidade>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

UM CAFÉ em Fortaleza no século XIX, disponível em <<http://fortalezaantiga.blogspot.com.br/2010/01/fortaleza-na-belle-epoque.html>>. Acesso em: 17 set. 2012.

APÊNDICE A

TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS EM 2011 E 2013, EM FORTALEZA, JUAZEIRO DO NORTE E CRATO, POR SEBASTIÃO DE PAULA, COMO PARTE DO MATERIAL PRODUZIDO PARA ESTA TESE

Entrevista n° 1: Sara Nina - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Sara Nina, desenhista, gravadora. Onde você nasceu e onde mora?

Sara Nina (SN) - nasci e moro em Fortaleza, tenho 22 anos.

(SP) – você acha que o contexto social influencia na produção artística?

(SN) – não acho que seja obrigatório para todos os artistas. No meu caso, tanto o contexto onde eu vivo tanto nos movimentos sociais onde atuo, como o fato de eu ter nascido aqui no Ceará e viver aqui, acho que influencia muito. Fortaleza, a cidade em si, não tenho percebido assim se ela mesmo em si, se ela me influencia, eu sou muito mais ligada à cultura do Nordeste em geral, mais folclore, aquelas manifestações do interior, estranho que eu não nasci no interior, não tenho contato com o interior, mas eu gosto mais de olhar pra essa área do que pra cidade, a metrópole, Fortaleza.

(SP) – você acha que existem diferenças entre a produção da xilogravura na região do Cariri e de Fortaleza?

(SN) – no que eu posso acompanhar da produção do Cariri, ela é mais primitiva, tem as histórias, tem a cultura religiosa. Eu nunca fui lá, mas o que conheço, o que vejo nas obras, nas exposições do Cariri que vêm para cá em xilogravura é mais tradicional. Aqui em Fortaleza, eu e meus colegas fazemos outras modalidades de gravura que não é a xilo, fazemos gravura como peça única, usando outras técnicas, temos buscado algo que vai se afastando um pouco, desta concepção tradicional.

(SP) – você acha que existem influências entre estas duas regiões no que se refere à produção xilográfica?

(SN) – como eu disse anteriormente, não conheço o Cariri, por esta razão não posso dizer se Fortaleza influencia o Cariri; com certeza a produção do Cariri, desta gravura tradicional, ela influencia muito aqui, mesmo a quem está buscando um diferencial, de se afastar um pouco mais da tradição. Todo mundo conhece a gravura do Cariri, quem faz gravura procura saber sobre os gravadores de lá, e de alguma forma sim, sofre influência.

(SP) - como é que você vê as novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(SN) – um ganho muito grande, porque quando se fala em gravura, as primeiras noções eu tive quando ainda estava no curso técnico, lembro-me dos conceitos de alguns livros: “é um processo muito artesanal, você faz a matriz e sai repetindo.” No meu caso eu posso até repetir, mas eu vou trabalhar com outras intervenções em cima daquela impressão e isso cresce muito. A possibilidade de experimentação é ótima, há um ganho muito grande para a técnica, há um ganho muito grande para a história da gravura. Não dá para ser aquela manifestação congelada, que só pode ser realizada sempre da mesma maneira, existem novas técnicas, existem novos meios.

(SP) – no seu caso, que trabalha especificamente com a monotipia, como é que você vê a perda da tiragem?

(SN) – não acho que é uma perda, pois na verdade é um ganho significativo. Não que a tiragem seja ruim, mas em minha opinião, acentua o aspecto artesanal, algo que muitas pessoas preferem.

(SP) – diante dessas novas possibilidades técnicas, com a tecnologia avançando cada vez mais, eu lhe pergunto: quais as perspectivas da xilogravura tradicional diante destas novas manifestações?

(SN) – com a tradicional, acho que assim, tende a se transformar. Claro que ela vai continuar a ser feita, mas acho que existem pessoas que estão olhando mais para essas transformações da arte, além da gravura, para outras formas de pintura, para outras formas de desenho, para o conceito. Estas mudanças nas técnicas tendem a

ser mais visada e o que vai continuar a se desenvolver mais é isto. A tradicional, claro, tem que ser feita, mas acho que vai sendo deixada de lado.

(SP) – desde quando você trabalha com arte e como se deu seu processo de formação artística?

(SN) – eu trabalho com arte há pouco tempo, desde 2008, algum tempo depois que entrei na faculdade. Antes, desde criança, desenhava, pintava, fazia desenhos dirigidos, animados, de pessoas da casa, mas não considerava isto como uma atividade artística, fazia como passatempo. Este meu projeto de formação é recente, comecei a criar verdadeiramente fazendo os trabalhos das disciplinas. Também participei de oficinas de arte, estagiei no Museu de Arte Contemporânea, conseqüentemente passei a ter contatos com artistas, exposições até do exterior. Estas atividades foram ampliando meu horizonte, a partir daí comecei a me interessar mais pela arte.

(SP) – como se dá seu processo de criação?

(SN) – tudo pode influenciar, existem artistas que conseguem realizar uma exposição toda usando como referência um livro de física, que ele leu. No meu caso, gosto, além das artes visuais, de cinema e de literatura. É muito comum, por exemplo, eu ver um filme ou ler um livro, ter alguma ideia e depois ficar desenhando a madrugada toda. Tenho tentado ter sempre um caderno de desenho na bolsa, para quando surgir qualquer ideia esboçá-la, mas nem sempre é possível.

(SP) – o que a motiva a trabalhar com gravura?

(SN) – o que me motiva no caso da gravura é a possibilidade da experimentação. Se eu fosse pintar um quadro com o céu em azul, mas logo em seguida quizesse mudar para roxo, para vermelho, seria bem mais difícil. Na gravura eu posso imprimir quinze da mesma matriz e fazer isso várias vezes, ainda modificando os elementos que introduzo por meio de colagem, testando várias possibilidades de: como seria se esse tecido saísse, se o bordado não fosse aqui, fosse ali. Isto é o que me motiva mais.

(SP) – então a linguagem da gravura atrai você pela possibilidade da experimentação?

(SN) – isto, pela possibilidade de poder mudar infinitas vezes, poder fazer algo diferente, poder experimentar, poder cortar, ou seja, de poder imprimir no fundo mais escuro, ou mais claro, enfim, de várias maneiras. Enfim, posso me expressar de várias formas.

(SP) – você vive somente da venda de suas obras ou desempenha alguma outra profissão?

(SN) – eu nunca vendi uma obra, eu não vivo disto, estagiava no museu, agora sou funcionária pública temporária no IBGE.

(SP) – Sara, todas as perguntas do roteiro foram feitas, gostaria finalizar indagando se deixei de abordar sobre algum tema que você gostaria de falar.

(SN) – não, acho que está tudo certo.

Sebastião de Paula – Sara, agradeço a sua contribuição para a efetivação deste trabalho. Muito obrigado!

Entrevista nº 2: Sérgio Lima - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Sérgio Lima, pintor, escultor, desenhista, ilustrador, *designer*, gravador. Onde você nasceu, em que ano e onde mora?

Sérgio Lima (SL) – nasci em 1946 em Fortaleza e moro em Fortaleza.

(SP) – Sérgio, você acha que o contexto social influencia na produção artística?

(SL) – eu acho que toda arte que se preza é influenciada pelo contexto social. O contexto social impulsiona a fazer arte.

(SP) – você percebe diferenças entre a produção xilográfica na região do Cariri e de Fortaleza?

(SL) – a diferença está no conceito do cotidiano, no Cariri a xilogravura é uma necessidade de informação. A encomenda vem em função de uma realidade que impulsiona o artista e a criação deste trabalho é em razão disto. A gravura em Fortaleza é diferenciada, por não ter encomendas, por não ter uma imposição direta, um enfoque.

(SP) – no início do seu trabalho com xilogravura, você chegou a fazer ilustrações para jornais?

(SL) – isto.

(SP) – qual era a situação da xilogravura em Fortaleza, quando você começou?

(SL) – naquela época, em Fortaleza, a xilogravura era pouco difundida e praticada. Quem fazia xilogravura naquela época era Zenon Barreto. Eu fiz xilogravura para ilustrar um caderno de um jornal de cultura. Na época, eu fazia a minha gravura a partir da montagem de peças recortadas, juntava e fazia as imagens. Eram coloridas e tinham poucas tiragens.

(SP) – qual era a receptividade das pessoas aqui em Fortaleza, para com sua produção?

(SL) – ela não ficou aqui, esta produção foi para a exposição no Salão ESSO de Artistas Jovens, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

(SP) – Você acha que existem influências mútuas entre a produção da xilogravura em Fortaleza e no Cariri?

(SL) – acho que não. Hoje talvez haja esta influência mútua. Anteriormente não se tinha esta preocupação, porque como era popular, não havia essa atuação conjunta, era totalmente dividido. Hoje a gravura do Cariri ainda é considerada popular, mas essa questão de popular não tem mais sentido, tudo é gravura, existe uma universalidade, o universo da gravura é único, não há essa separação.

(SP) – como é que você vê as novas manifestações na área da gravura, misturando diferentes linguagens artísticas como: o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(SL) – gosto da liberdade na gravura, sem a obrigatoriedade da repetição, tendo como maior objetivo produzir uma imagem, criar um objeto, uma linguagem, uma informação, que pode ser única ou pode ser múltipla.

(SP) – diante dos novos conceitos das artes visuais, quais as perspectivas que você vê para a xilogravura tradicional?

(SL) – eu acho que os extremos são complicados, tem que se buscar um equilíbrio e chegar a um conceito do que é importante, consciente de que não existe conceito final, existe um caminho.

(SP) – desde quando você trabalha com arte e como se deu o seu processo de formação artística?

(SL) – eu trabalho com arte desde a década de sessenta. A minha formação artística foi natural, vendo, lendo revistas internacionais que nós tínhamos aqui em bancas de revistas na Praça do Ferreira, no começo da década de sessenta, que traziam informações do mundo; daí começou a minha interação com toda essa visão universal da arte. Estudando no Liceu do Ceará ganhei um prêmio que era uma bolsa de arte, para fazer dois anos de curso com Zenon Barreto, em desenho e pintura livre. Depois deste curso, o Reitor Antônio Martins Filho me deu uma bolsa de trabalho, no Museu da Universidade Federal do Ceará. Algum tempo depois eu me mudei para o Rio de Janeiro.

(SP) – lá você fez algum curso, estudou ou foi mais a trabalho?

(SL) – eu fiz cursos e trabalhei em artes gráficas, para a Editora Vozes, na Nova Fronteira, na revista *O Cruzeiro*, na Petrobras, como *designer*. Na área da gravura fiz um *workshop* com Maria Bonomi, no Museu de Arte Moderna na década de setenta.

(SP) – como se dá o seu processo de criação artística?

(SL) – normalmente vem daquilo que está me agredindo, me massacrando em termos sociais. Eu acho que é o básico, nas décadas de sessenta e setenta fiz uma produção que se chamou “Pintura Reportagem”; como na época não se podia fotografar os acontecimentos políticos, eu resolvi fazer com pintura aquilo que poderia ser fotografado. No começo da década de setenta, no Rio de Janeiro, eu fiz um uma série de trabalhos que visava à questão da especulação imobiliária. Fiz também um trabalho que falava da utilização do espaço, do verde, sendo trocado pelo concreto,

todo o trabalho era feito em *néon*, porque naquela época a informação, o *outdoor* da época era *néon*. Depois eu fiz um trabalho mais amplo sobre a floresta amazônica, em razão da poluição, o qual me deu o prêmio de Viagem do Salão Nacional.

(SP) – o que o motiva a trabalhar com xilogravura?

(SL) – é a matéria, o corte, de se fazer algo de que você não sabe a resposta. Você está pintando, você está aplicando a cor, está logo percebendo o que está fazendo naquela obra. Na xilogravura você está fazendo o inverso, é um processo único, altamente instigante. Na gravura a luz é que fala, não é o preto.

(SP) – Voce vive só da venda de suas obras ou desempenha outra atividade?

(SL) – eu não vivo somente da venda de minhas obras, porque realmente eu tenho que conciliar com alguma coisa a mais. Eu trabalho também com artes gráficas, para poder conciliar a minha subsistência, com o fazer da minha arte.

(SP) – Sérgio, estas foram as perguntas do roteiro desta entrevista, eu gostaria de lhe deixar à vontade, caso você queira acrescentar algo que acha que eu deveria ter lhe perguntado e não lhe perguntei.

(SL) – não sei, é difícil falar alguma coisa além.

(SP) – agradeço a contribuição, muito obrigado!

Entrevista nº 3: Roberto Galvão - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Roberto Galvão, desenhista, pintor, escultor, gravador e professor de arte. Onde você nasceu, em que ano, onde mora e como tem sido sua vida no contexto da arte?

Roberto Galvão (RG) – nasci em 1950, em Fortaleza, onde moro até hoje. Desde criança desenho, pinto desde adolescente, comecei a fazer gravura no final da década de sessenta, via Kleber Ventura fazendo gravura e, na época, fiz as primeiras experiências. Uma das primeiras gravuras que fiz, não gravei, peguei um pedaço de madeira, timbaúba, que encontrei na praia de Iracema, madeira com que se constrói jangada, corroída pelo mar, marcada por linhas concêntricas e imprimi. Utilizei também papelão, recortei, preguei em uma superfície e tirei cópia no prelo de jornal, isto na década de setenta. Depois eu fiz gravuras mais tradicionais, experimentei a xilogravura, a gravura em metal e litogravura.

(SP) – onde você estudou litogravura e gravura em metal?

(RG) – a gravura em metal fiz aqui em Fortaleza com o Eloy, na Oficina do MAUC; a litogravura em Recife, sob a orientação do Zé Carlos Viana, no ateliê dele e impressa na Oficina Guaianases, com o Hélio, que era o impressor da região.

(SP) – pode existir alguma relação entre o contexto social e a produção artística?

(RG) – o contexto é fundamental. O contexto político, o contexto econômico, a inserção social do artista, tudo isto interfere no que ele trabalha, no que ele produz. Tudo isto recebe estas influências, inclusive o que ele sabe, o que ele tem de informação. Se ele tem informação do que foi a gravura no Expressionismo alemão, se ele conhece a produção do Scliar, da produção da década de 40, cinquenta, se ele sabe quem é Glênio Bianchetti, se ele sabe quem é Goeldi, isto tudo influencia na produção dele.

(SP) – o que você conhece da produção de xilogravura da região do Cariri?

(RG) – a produção do Cariri é muito ligada à ilustração de temas da literatura de cordel. Só nos últimos anos, alguns artistas têm tido certa autonomia; mas, geralmente, há esta dependência dos temas que são tratados na literatura de cordel.

(SP) – como você vê estas novas manifestações na área da gravura, a partir da mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização da tecnologia, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(RG) – é uma liberdade que as artes sempre tiveram, e hoje, tem mais do que nunca. O artista tem de fazer o que lhe satisfaz, se ele quer expor as matrizes expõe, se ele não quiser fazer matriz, não faz, se ele quiser criar eletronicamente, ele cria, porque o

artista não pode deixar-se prender por regras, por cânones. Isto acontece com todos os criadores, não só os artistas, os cientistas também. Lembra-me agora o Augusto Pontes,²²⁰ que dizia que “a arte é o questionamento do que está posto”.

(SP) – diante destas mudanças, mediante as intervenções que a gravura vem sofrendo dos processos tecnológicos, quais as perspectivas que você vê para a xilogravura tradicional?

(RG) – quando eu era bem jovem, ainda estudante no Colégio Militar, bem menino mesmo, eu li Xenofonte. Hoje, se você pegar um historiador contemporâneo, ele pode ter críticas violentas à postura dos primeiros historiadores, mas isto não permite que ele anule a produção do Xenofonte, certo! Você não vai dizer que nas artes não existe esse ranço, estamos sempre lá querendo anular, desqualificar a produção anterior, não vejo legitimidade nisto. Os modernos negando os acadêmicos, os pós-modernos negando os modernos. Quando começamos a estudar História num universo mais largo, vemos que tudo isso é bobagem. Você não pode desconhecer as qualidades de um artista pré-rafaelita como Borguereau, um artista que está renascendo agora, mas hoje ele já está aparecendo em museus; entretanto, se você pegar um livro dos anos vinte, não cita o Borguereau como um artista importante. Eu soube que recentemente houve uma grande exposição dele na França; porque o Borguereau não era nem citado na história das artes no século XX, se em 1890, ele era considerado um dos maiores artistas do mundo?

(SP) – como se deu o processo de sua formação artística?

(RG) – a minha formação artística foi muito caseira, a minha avó era professora de arte e sua casa era assim uma gruta de Ali Babá. Tinha uma dispensa onde havia tinta a óleo, pincéis, balata pra tirar moldes. A minha avó fazia espelhos, sabia espelhar vidros, fazia molduras, construía lapinhas, fazia montanhas com papel de cimento, cenários, concertava relógio, restaurava peças antigas, concertava cadeiras; era uma pessoa prendada neste aspecto. Eu via todas essas ações e creio que isto, de algum modo, me influenciou a não ter medo de enfrentar os processos criativos.

(SP) – como se dá o seu processo de criação artística?

(RG) – eu vejo a natureza, entendo que tudo que é externo a mim me estimula, me provoca reflexões; elaboro essas reflexões e com um pouco de conhecimento que tenho, domínio técnico, materializo essas elaborações que passam pela minha cabeça.

220 Augusto Pontes (1935 - 2009): jornalista, publicitário, poeta, professor, ex-secretário de cultura do estado do Ceará no governo de Ciro Gomes, intelectual cearense, com acentuado destaque na vida cultural de Fortaleza.

(SP) – qual a motivação para trabalhar com xilogravura?

(RG) – é o resultado da impressão na xilogravura, principalmente do preto e do branco; às vezes, efeitos em consequência da textura do papel, que proporciona relevinhos, os quais acho muito legal. É isto que me atrai na gravura. Eu já até pensei em só fazer gravuras únicas, não me interessa, por exemplo, o fator da reprodutibilidade; eu quase nunca realizo tiragens das minhas gravuras, o que me interessa é o resultado plástico que a linguagem me permite.

(SP) – você vive só da venda de suas obras ou desempenha outra atividade?

(RG) – eu não vendo minhas obras, já vendi muito, durante muitos anos da minha vida, eu vivi da produção artística; mas depois fui me dedicando a outras atividades. O meu contato e relacionamento com o cliente, com *marchand*, para mim não é agradável. Eu, de certo modo, fui me afastando deste universo profissional, dos fazeres artísticos, às vezes, nem imprimo. Se você chegar aqui ao lado, talvez encontre cinco ou seis matrizes que nunca foram impressas. Hoje o fazer artístico para mim é muito mais expressão, do que profissão.

(SP) – Roberto, você acha que existem influências mútuas entre a produção do Cariri e de Fortaleza?

(RG) – a produção do Cariri surge por necessidade da indústria gráfica de produzir ilustrações para os livros de cordel. Então já havia uma produção xilográfica em Fortaleza, antes disso. A produção de Juazeiro do Norte é recentíssima, da década de 30 para cá, do século XX, quer dizer, não tem cem anos. Aqui em Fortaleza nós temos xilógrafos no século XIX, e no século XX, temos xilógrafos nos anos de 1910, 1920, 1940, 1950, 1960 e 1970. A produção xilográfica em Fortaleza, talvez não tenha tido a repercussão que teve no Cariri, mas aqui é uma prática, é uma técnica utilizada regularmente, digamos, pelos artistas. O Mestre Noza quando fez o “maxixe”, a primeira xilogravura lá do Juazeiro do Norte, ele não conhecia a xilogravura daqui nem conhecia xilogravura da Alemanha. Alguém disse para ele que era para fazer como um carimbo, então ele deve ter feito, pois era um profissional. Não tem influência, porém a repercussão da gravura do Cariri talvez tenha influenciado alguns artistas daqui de Fortaleza.

(SP) – Roberto, esta foi a última pergunta, se você acha que deve acrescentar algo fique à vontade.

(RG) – só uma coisa: na década de 60, Fortaleza era um mar de experimentação, eu fiz gravura com carimbo, criava o desenho, mandava fazer o carimbo e aplicava sobre papel.

(SP) – Roberto, mais uma vez obrigado a você, que vem sempre colaborando não só com as minhas pesquisas, mas com a minha vida artística como um todo.

Entrevista nº 4: Eduardo Eloy - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Eduardo Eloy, desenhista, pintor, gravador e professor de arte. Onde você nasceu, em que ano, e como tem sido sua vida no contexto da arte?

Eduardo Eloy (EE) – nasci em Fortaleza, em 1955. Sou professor, artista e a minha formação se deu no Rio de Janeiro, por falta de Instituições responsáveis pelo ensino de Artes Visuais no Ceará. Estudei xilo, metal e lito no Museu de Arte Moderna, na Fundação Calouste Lubeinck e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Quando saí do Ceará, a minha ideia era de voltar e poder contribuir, isto ocorreu na década de 80; trouxe uma prensa de gravura e implantei a primeira oficina de formação na Casa de Cultura Raimundo Cella.

(SP) – desde quando você trabalha com arte?

(EE) – a gravura me fascinou desde os primeiros cordéis que eu vi nas feiras, colocados em cima de sacos de algodão. Havia muita curiosidade ali naquele primeiro momento, fiquei tomado por aquelas imagens xilográficas e fui comprando. Depois, viajando com minha família para o interior, lá também havia feiras, onde eu encontrava os folhetos de cordel.

(SP) – como se dá seu processo de criação artística? Você parte de quê? Que o estimula?

(EE) – a vida em si, a vida como um todo. Cada ponto, cada despontar do dia, cada atividade que faço, sempre, circunstancialmente, está de certa forma voltada para o processo de invenção, de criação, de elaboração. Eu conecto logo estes estímulos a fazer uma gravura ou fazer um desenho, ou mesmo ir ao computador, mixar, ilustrar, intercalar coisas, interceder com relações diversas. O meu processo é muito fragmentado, mas tem uma totalidade, que pode está no vídeo, no papel, na gravura.

(SP) – o que o motiva a trabalhar com xilogravura?

(EE) – o que me agrada na xilogravura é romper aquela fisicalidade, elaborando formas na madeira; considero este processo quase um ritual.

(SP) – você acha que existe alguma relação entre o contexto e a produção artística?

(EE) – o contexto é o ambiente das territorialidades, o contexto histórico, sociológico, psicológico, filosófico, está tudo conectado. O avançar da idade permite maior maturidade, um nível de conhecimento mais diverso, passamos a perceber as questões artísticas de uma forma mais interessante, como uma forma de autoconhecimento. Então, o contexto, ele é muito importante na medida em que você vai adquirindo alicerces culturais, você vai avançando, você vai começando a saber dos porquês, das razões de está ligado a determinadas questões ou a outras.

(SP) – o que você conhece da produção xilográfica da região do Cariri?

(EE) – a produção do Cariri é riquíssima, desde a gráfica do José Bernardo, até as derivações atuais, com os gravadores atuais, mesmo que seja na ambiência ilustrativa ou artística.

(SP) – como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(EE) – eu acho este processo importante, com a gravura nós podemos trabalhar na computação gráfica, na fotografia com imagens e transportar para uma pedra litográfica, uma chapa de metal, com a serigrafia, imprimir numa chapa de metal, numa fotogravura. Enfim, a gravura ela é muito rica, porque tem um trabalho formador e com isso dá uma consistência ao artista.

(SP) diante da ampliação dos limites, não só da gravura, mas da arte como um todo, qual a perspectiva da xilogravura tradicional diante dessas diversas manifestações?

(EE) – a expressividade da impressão, nenhum outro meio até o momento vai igualar.

Eu até dou um exemplo, às vezes, quando eu vejo um artista gravar em imburana, tirando proveito das fibras, das depressões que podem transformar-se em luzes, isto é sensacional. A xilogravura tem a força da imagem, que não tem outro simulador ou um meio virtual que venha ter essa resposta imagética que a xilogravura dá.

(SP) – você vive da venda de suas obras ou exerce outra profissão?

(EE) – eu sou um artista e um educador e vendo o meu trabalho também, acho importante, porém não faço concessão com o meu trabalho artístico. Eu faço o que me determino fazer, se tenho um compromisso com uma galeria de entregar uma tiragem de gravura, cumpro.

(SP) – encerramos o roteiro de entrevista. Deixo-o à vontade para acrescentar algo que você considera importante mas não lhe perguntei.

(EE) – quero mais uma vez lhe agradecer a oportunidade de poder me manifestar nesse seu trabalho. Considero muito importante o aspecto da formação continuada, que vai gerar bons frutos, bons profissionais. Torço para que a nossa formação caminhe cada vez mais célere, e que possamos ver os resultados, refletindo nos nossos museus, nos dirigentes de nossas instituições culturais, nos nossos educadores, pois nós precisamos cada vez mais de educação e de formação artística.

(SP) – muito obrigado pela sua contribuição.

Entrevista nº 5: Francisco de Almeida - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Francisco de Almeida, desenhista, pintor e xilógrafo. Onde você nasceu? Em que ano? Onde mora e como tem sido a sua vida no contexto da arte em geral e, especificamente, com xilogravura?

Francisco de Almeida (FA) – nasci em uma cidade que fica a 365 km de Fortaleza, Crateús, Ceará, em 7 de agosto de 1972. Meu pai, ourives, minha mãe, bordadeira,

minha avó, rendeira. Os meus primeiros traços foram esboçados no desenho de um cartaz para o cinema da minha cidade. No começo da década de 80, vim para Fortaleza, contra a vontade da minha família, ser desenhista de arquitetura. Vendia trabalhos de outros artistas lá feira da praia de Iracema, do Wando, do Júlio Silveira. Um dia mostrei meus trabalhos aos colegas lá da feira, depois à dona Ignês Fiúza, ela sugeriu que eu procurasse o Museu da Universidade Federal do Ceará, onde estava havendo alguns cursos, dentre eles desenho, pintura; quando cheguei lá, as inscrições já tinham terminado, mas eu participei como aluno especial.

(SP) – desde quando você trabalha com arte e como se deu o processo de sua formação artística?

(FA) – eu trabalhava em uma repartição do estado e paralelamente pintava. Nos dias de sexta-feira realizava leilões dos meus trabalhos e as pessoas adquiriam. Quanto a minha formação, estudei desenho com grafite, carvão, giz, com Anquises, pastel seco com Pedro Eymar, pastel a óleo com Zé Fernandes e escultura com Descartes. Depois foi que surgiu o curso de xilogravura, segmento pelo qual me apaixonei seduzido pela excelência dos métodos e a rapidez da finalização das obras. Diferentemente da pintura, trabalhava uma técnica inserindo com seringas óleo de linhaça nas camadas pintadas, conseqüentemente, a tinta ficava super pastosa e era misturada com branco, permitindo variadas modificações, gerando matizes de muitas cores, tornando o processo muito prazeroso. Entretanto, uma tela demorava muito tempo para secar, de dois a três meses.

(SP) – como se dá o seu processo de criação artística? Você parte de quê? O que o influencia?

(FA) – muitas pessoas me fazem esta pergunta, e eu acredito que seja a luz divina. Muitos trabalhos surgem quando observo principalmente a mãe natureza, a luz, a escuridão, as estrelas, as torres das igrejas, o badalar dos sinos. Em alguns trabalhos, eu anoto a ideia, porque quando eu observo e não faço de imediato, não início logo, muitas referências somem.

(SP) – existem obras suas que têm textos na própria gravura, estes textos são inseridos com intenções literárias ou só com intenção estética?

(FA) – muitas vezes com intenção literária, cujo significado está inserido na própria obra, como, por exemplo, na gravura *Nas asas douradas da sereia*, há um texto que fala: – livre nas asas douradas da sereia, eu engano o diabo e peço perdão a Deus, tem relação com a obra. Por exemplo, na gravura *O eclipse*, há a distância da Terra para Marte e para Júpiter, estes dados desses são reais, pesquisado em fontes científicas; o mesmo ocorre sobre a distância da Terra para a Lua, da temperatura de Marte, estes

dados são retirados também de pesquisas de pessoas qualificadas, de cientistas.

(SP) – e estes adornos, eles aparecem intencionalmente ou naturalmente?

(FA) – eu já tinha observado que existem muitos adornos, muitos braceletes, talvez seja algo adormecido, porque como meu pai era ourives, eu também tentei trabalhar com joias.

(SP) – o que o motiva trabalhar com xilogravura?

(FA) – a técnica é prazerosa, é fantástica, uma fonte inesgotável, porque me proporciona uma verdadeira aventura.

(SP) – o que você conhece da produção de xilogravura na região do Cariri?

(FA) – os primeiros contatos que eu tive com a xilogravura foram pelas capas de cordéis, ainda criança. O meu pai era ourives e a compra do ouro era feita em Juazeiro do Norte; de lá ele trazia muitos cordéis, eu via as xilogravuras, porém não conhecia a técnica com profundidade, vim conhecer já na Oficina do MAUC. Lá no museu, vi outras matrizes, do Mestre Noza e de outras xilogravuras de cordel, conheci também o método de impressão. Lá em Juazeiro, tive a possibilidade de conhecer os xilógrafos trabalhando; eles têm uma tradição de gravar em umburana, o problema é que ela está desaparecendo, quase em extinção, o pouco que resta destas árvores encontram-se no sertão de Pernambuco, mas existem pessoas lá no Cariri preocupadas com esta ameaça, tentando realizar o reflorestamento da imburana.

(SP) – você acha que existem influências mútuas entre a produção da região do Cariri e a de Fortaleza?

(FA) – não podemos esconder que existem influências. Eu tenho um trabalho que é a procissão da luz; se você observar verá que é uma tradição popular, que em cada lugar se apresenta de forma diferente. A nossa procissão é a de Nossa Senhora das Candeias.

(SP) – o contexto onde o artista vive pode influenciar sua produção?

(FA) – sim, com certeza! Você não pode fugir do contexto, por mais que a sua linguagem seja uma linguagem diferente, mas se nós analisarmos, notamos algo retirado daquele contexto, porque é exatamente o chão em que ele vive, é dali que ele consome. É por meio deste mundo em que ele vive que ele tem que refletir de alguma forma na sua obra.

(SP) – como é que você vê as novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(FA) – eu acredito que seja uma evolução dos processos da arte envolvendo não só a gravura, mas o crescimento do conhecimento artístico, que evoluiu significativamente. Acredito que quanto mais você trabalha a obra, mais você se dedica à obra, vai existindo um processo natural com ela, porque há um momento que a obra já tem um caminho próprio, porque ela vai exigindo outras abordagens na sua evolução, e vão existindo outros espaços, surgindo outras técnicas. É o curso normal, natural da arte.

(SP) – diante destas fronteiras ampliadas, onde as linguagens artísticas se misturam, eu pergunto: quais perspectivas para a gravura mais tradicional diante destas novas manifestações? O que poderá acontecer com ela, vai acabar ou vai se fortalecer mais ainda?

(FA) – eu mesmo me interrogo não só com a xilogravura, mas com outras tendências culturais, outras técnicas artísticas. Vou dar aqui um exemplo paralelo, hoje, dificilmente você consegue encomendar um *ex-voto* bom, por quê? Porque até para o homem do campo a tecnologia está de certa forma invadindo este lado artístico. Agora eu acredito que não vai desaparecer, sempre vai existir. Como nos processos fotográficos, a fotografia digital existe, muita gente trabalha com ela, mas ainda se trabalha com a fotografia nos processos antigos. No caso da gravura tradicional, eu acredito que pode diminuir o número, mas não desaparecer.

(SP) – você vive só da venda das suas obras ou desempenha outra atividade?

(FA) – dedico-me exclusivamente às artes visuais com xilogravura, não tenho outra atividade financeira que eu possa adquirir recursos para minha sobrevivência. Graças a Deus o meu trabalho é muito bem aceito, às vezes vêm pessoas da Espanha, do Arizona, pessoas daqui do Brasil, do Rio, às vezes de São Paulo, também sou procurado por instituições de diferentes lugares.

(SP) – deixo-o à vontade para acrescentar o que considera necessário sobre os temas que já foram abordados ou sobre algo que deveria ter perguntado e não perguntei.

(FA) – certo. Uma das coisas que quero falar é que: se todos nós nos dedicarmos com maior intensidade obteremos resultados cada vez mais favoráveis, pois atuando desta forma, iremos engrandecer cada vez mais a gravura cearense.

(SP) – muito obrigado pela sua contribuição.

(FA) – eu é que agradeço.

Entrevista nº 6: Robézio (Grupo ACIDUM) - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Robézio, pintor, gravador, professor de arte. Onde é que você nasceu, em que ano, onde mora e como tem sido sua vida no contexto da arte em geral e, especificamente, com a xilogravura?

Robézio (ROB) – nasci em Fortaleza mesmo, em 1977, no bairro de Antônio Bezerra, no qual moro até hoje. Eu aprendi a desenhar primeiro do que a escrever e ler. Meu pai é marceneiro, sempre gostou de invenções malucas. Meu primeiro momento direcionado como arte foi mesmo no colégio, comecei a fazer trabalho com amigos pintando em diferentes lugares. As intervenções começaram na década de 90, porque foi muito forte o movimento da pichação e, nessa época, não diferenciávamos muito que tipo de segmento era, só queríamos nos expressar, não tinha *link* direto com a arte; inicialmente as ações se davam em grupos, por todos os bairros em Fortaleza. Quando eu me casei, fui procurar trabalhar com algo que se aproximava de arte, o *design*, *corewdrall*, em gráficas rápidas. Nesse meio-tempo, surgiu o curso do CEFET, eu entrei logo na segunda turma.

(SP) – como se deu o seu processo de formação artística?

(ROB) – quando comecei a ver o que eu não queria dentro da arte, acho que começou a minha formação. Foi há uns três anos mais ou menos, quando entrei nas gráficas rápidas, achando que aquilo era uma possibilidade artística, entretanto, vi que

aquilo ali era o que eu não queria. Em um curto espaço de tempo, trabalhando com gráfica, já comecei a entender também o que é *design*, o que é uma obra, já estava pintando, desenhando. Naquela época era muito difícil a gente ter acesso à máquina fotográfica, e a máquina digital não existia. O CEFET deu-me orientação. Acho que esse momento, em 2003, foi essencial. Tive participação no primeiro Salão de Abril, com uma instalação, na qual eu trabalhei com vídeo, computador; lidar com estes equipamentos era um sonho que eu tinha, mas não sabia muito bem como utilizá-los, pois ainda não tinha nem um ano de ingresso no CEFET. Depois entrar no CEFET, acho que naquele momento ali, se deu abertura para me inserir no mundo das artes. Eu vi especificamente que era isto que eu queria. Gosto disto aqui, gosto de montagem, gosto de trabalhar com arte.

(SP) – como é que se dá o seu processo de criação artística?

(ROB) – não tem muita regra, é um processo contínuo, com vários elementos, de montagem, especificamente estou falando agora destes últimos cinco anos com o grupo ACIDUM. Antes eu tinha um processo independente, seguia uma linha poética, nunca fui um artista de falar muito sobre mim diretamente, ao contrário de muita gente que se expressa de forma pessoal. Talvez este seja um dos motivos que me levou para arte urbana e coletiva. Acho muito mais interessante tentar passar a interpretação do que eu vejo, procuro mostrar muito mais o que está ao meu redor, como se dá o processo de vida das pessoas com quem eu convivo.

(SP) – você é um dos criadores do grupo ACIDUM. Desde quando ele existe e qual é o seu objetivo principal?

(ROB) – o ACIDUM surgiu depois que entrei no CEFET, quando decidi que ia trabalhar com arte e não queria mais trabalhar em gráficas. Então, assumi a ser educador por intermédio do fazer da arte contemporânea. Trabalhei no Museu de Arte Contemporânea, ao mesmo tempo que fui convidado para fazer parte do movimento *hip hop*. Voltei a trabalhar com adolescentes, dando aulas na rua. No museu, eu passei a trabalhar com vídeo e fotografia. Naquela época, Fortaleza era muito fechada a temas da arte contemporânea. Então eu comecei a fazer essa assinatura, que era “ACD UM”, que era o “AC” uma barrazinha e o “CDC” da energia elétrica. Eu já queria trabalhar com os “coletivos”, estava pesquisando arte urbana e querendo ver de onde as manifestações brasileiras, neste segmento, tinham surgido. Eu já vinha pesquisando Basquiat, eu queria ver o que eu conseguiria fazer com o pessoal do movimento de rua, unindo com a arte contemporânea. Eu tinha de fazer alguma coisa, não sabia muito bem o que era, escrevi um projetinho detalhando que eu queria fazer um movimento, alguma coisa que fosse diferente, mas que pudesse fazer de tudo, livre de amarras, nomenclaturas, respeitando todas, mas tentando criar algo. A proposta era criar um grupo, que ele pudesse se expressar por meio todas as linguagens, desde as mais tradicionais até as que se denominavam contemporâneas. O princípio era a liberdade de expressão.

(SP) – o grupo continua com o mesmo objetivo ou modificou nesse período de cinco anos?

(ROB) – o princípio é este, claro que vai se moldando, com o tempo, adaptando-se, mas o princípio básico é a liberdade de expressão. Além disso, tentar desenvolver em Fortaleza um movimento que dê mais força à arte daqui, à união dos artistas, estudar o processo histórico dos artistas, estudar a própria arte local, para depois falar de outros contextos.

(SP) – o que o motivou ou o que o motiva a usar a xilogravura como um elemento no trabalho de vocês?

(ROB) – quando começamos era com este pé entre o contemporâneo e o tradicional. O que nós temos de base tradicional da nossa cultura cearense é a xilo, que é quase uma identidade visual. Dentro do movimento a questão da gravura em si estava muito mais ligada ao movimento de arte urbana, pelo processo de repetição; no grafite existe a repetição, a duplicação, trabalhando com imagens ou com letras. Esse princípio básico, ele chamou nossa atenção, principalmente porque, na época, queríamos utilizar o *esticker* e o estêncil. Então, pelo processo de repetição, estávamos levando mensagens ao máximo de pessoas possível, objetivando alicerçar mais a nossa estética, ao mesmo tempo solidificando a identificação do nosso trabalho, utilizando nossas matrizes culturais mais representativas: a xilo e a cultura a cultura popular.

(SP) – Robézio, o contexto onde o artista vive pode influenciar na sua produção?

(ROB) – você vai ter artistas que vivem isolados no seu mundo e fazem uma produção incrível, parece que estão fora do seu tempo. Do que eu consigo lembrar, no contexto em que vivo, na maioria das produções que eu observo tem uma grande relação. Para mim e para o universo a que estou ligado, a produção está relacionada a quem está vendo, aí um vai influenciar o outro. Às vezes chega alguém com uma produção muito forte, que influencia o meio, esse meio se adapta e já vai de novo influenciar quem está produzindo, ocorrendo assim um ciclo de transformação. Como artista, não consigo desvencilhar o meio produtivo do universo que está nos rodeando, pois até quando você nega e tenta lutar contra algumas coisas, como falar de uma produção somente comercial, da falta de mercado de arte em Fortaleza, da criação de estratégias para que possam ocorrer melhoras, de certa forma influencia.

(SP) – muito bem, que é que você conhece da produção de xilogravura na região do Cariri?

(ROB) – o ACIDUM nos proporciona pesquisar muito e vivenciar eventos na região Cariri; participamos, em 2007, de uma mostra de artes, que vem acontecendo

anualmente; quando chegamos lá, ficamos chocados com aquela produção, com aquela estética, a vivência foi de outro mundo.

(SP) – você percebe se existem influências mútuas entre as produções dessas duas regiões?

(ROB) – Tem influência, a produção de lá é fortíssima, lindíssima, desde as primeiras xilogravuras ao que está sendo produzido agora, os novos estão tentando manter a tradição, mesmo quando eles produzem uma infogravura, ou uma serigrafia, existe essa mentalidade; embora expressa por intermédio de outras linguagens, há uma forma de dizer que esta matriz, que é a xilogravura, tem uma força que não se perde; muito pelo contrário, quando você tem uma outra produção atual que valoriza a influência, torna mais forte a tradição. Tem de existir esta luta realmente, para poder manter suas características estéticas, para não perder o elo com as origens, quando ocorre mesclagem da produção nova com a antiga, o universo da gravura se amplia. Eu considero que nós do grupo ACIDUM somos um pouco disto, mesmo quando usamos um pincel, uma caneta, um computador, estamos sempre citando estas influências, tentamos manter esta tradição, que é importantíssima.

(SP) – como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(ROB) – eu vejo da melhor forma, porque estamos trabalhando a repetição, o bombardeio de imagens. Acho que o público vai acompanhar isto na internet, na TV, no cinema, principalmente o estêncil como mensagem escrita que está sendo colocada na rua, isto eu acho fantástico! Esta xilo que vira lambe-lambe, e deste lambe-lambe usamos como matriz para o estêncil, e do estêncil conseguimos outro tipo de resultado por entrar por cima de outra manifestação. Acho que esta gama infinita de possibilidades, além de ser muito divertido é muito prazerosa para quem trabalha com arte.

(SP) – quais são as perspectivas da xilogravura mais tradicionais diante dessas novas manifestações?

(ROB) – quanto mais manifestações surgem, as tradicionais se tornam mais tradição e se tornam mais nobres, sem levar para o campo da exaltação ou da sacralidade; ela torna-se cada vez mais significativa, porque é o princípio, a base, porque será sempre o ponto de referência onde se vai voltar e pesquisar, assim, desta forma, poder está fazendo essas novas manifestações.

(SP) – você vive só da venda de obras ou exerce outra profissão?

(ROB) – eu não ~~da~~ vivo da venda de obras, até porque como trabalhamos em grupo, nesses cinco anos pra cá, voltado para a pesquisa, tentamos nos manter sem nos direcionarmos para a venda de obras. Nenhum preconceito contra o comércio foi só um ponto de amadurecimento. Nesse meio-tempo, até que aconteceu de um ou outro vender, de alguém comprar alguma coisa, um pôster, alguma coisa assim, mas não é o nosso principal objetivo. Sempre deixamos livre, se acontecesse uma proposta, se analisava, realizava. O que eu considero hoje, é que minha vida toda está direcionada a viver com arte. O que estou tendo de retorno financeiro é ligado às questões da arte, isto já me dá grande satisfação. O que mais se aproxima deste lado comercial é trabalhar com projetos, pelo menos uma ajuda de custo. O que eu mais tenho de retorno financeiro consigo ministrando aulas de arte urbana, de grafite, de estêncil, fora isso são os projetos, os editais.

(SP) – muito bem, esta foi a última pergunta. Deixo-o à vontade, caso você ache que deve acrescentar algo mais, que eu deveria ter perguntado, mas não perguntei.

(ROB) – acho importantíssimo, pois é uma prova de que a xilo está viva, está aí na veia de todo mundo, principalmente no Nordeste. Cito artistas que não trabalham exatamente com a xilo, mas trabalham com a estética da xilo, dentro dos princípios mesmo o movimento de rua do grafite. O artista como o Espeto, o NUNCA, o pessoal de São Paulo, que já tinham essa noção, embora não fossem estudiosos diretos do assunto, mas sabiam, conheciam a estética que está no imaginário popular, que está na raiz da nação brasileira, mesmo sem aprofundamento, sabe-se o que é, identifica-se o que é. Artistas mais jovens, como próprio Derlon do Recife, procura trazer aquele traço e todo o assunto do imaginário da xilo do cordel. Eu acho que é um princípio de sempre buscar esse respeito a estas matrizes, principalmente, a xilogravura.

(SP) – obrigado pela contribuição.

(ROB) – eu é que agradeço. Valeu!

Entrevista nº 8: Rafael Lima Verde - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Rafael Lima Verde, desenhista, ilustrador, *design*, xilógrafo. Onde foi que você nasceu, em que ano, onde mora e como tem sido sua vida no contexto da arte em geral e, especificamente, com a xilogravura?

Rafael Lima Verde (RLV) – Eu sou de Belém do Pará, mas vim muito cedo para Fortaleza, com sete anos, mas mantenho esta ligação, uma vez ou outra vou lá ao Pará. A minha criação foi baseada em três pontos: Belém, onde nasci, Fortaleza, onde eu moro, e no Crato, origem de toda a minha família. Então, toda a minha infância e adolescência foi nesses três lugares. Tenho trinta e cinco anos.

(SP) – como tem sido a sua relação com a arte nesses trinta e cinco anos?

(RLV) – lá em casa desde muito cedo meu pai trabalhava na IBM e trazia grandes rolos de papel usado em impressora matricial, que imprime em um dos lados e o outro fica em branco, assim sendo, nunca faltou material para desenvolver atividades artísticas. A minha mãe pintava alguma coisa, em porcelana, tecido, e ela mesma fazia os enfeites de aniversário; então tínhamos constantemente este contato com tinta e com pincéis. Então, este gosto mesmo por desenhar, esta abundância de material, esta prática, vêm desde cedo.

(SP) – partindo desse ponto da experiência familiar, considero que você já está falando da sua formação...

(RLV) – eu consegui fazer um estágio no jornal *O Povo* como ilustrador. Passei dois anos trabalhando como estagiário, não remunerado, mas para mim foi a minha primeira faculdade. Desenhava dentro de casa, não tinha internet, o contato que eu tinha era com livro, revista em quadrinho e televisão, estas eram algumas das minhas referências. Não havia um curso de desenho acessível, pelo menos a mim. Então, trabalhar no jornal *O Povo*, com artistas do gabarito do Válber, Clayton, Clébisson, do Jéferson, foi uma grande aprendizagem, por exemplo, foi no jornal que tive a minha primeira experiência com aquarela, com a utilização de guache, com a colorização por intermédio do computador, todas estas técnicas influenciaram no desenvolvimento do colorido no meu trabalho. Trabalhei onze anos no jornal, quando saí já estava desenvolvendo paralelamente trabalhos com publicidade, logomarcas e *design* em geral. Decidi não mais trabalhar em redação de jornal, o ritmo das atividades exigidas no ambiente de trabalho de uma redação de jornal era muito extenuante para mim. Então, retomei alguns trabalhos em *design* e como ilustrador. Hoje, tenho um trabalho bem mais efetivo como ilustração de livros infantis e *design*; são estes pontos que me

sustentam financeiramente. A arte, digamos assim, a outra arte, a pintura, a gravura, a intervenção urbana, o estêncil, tudo isso acontece sempre paralelo a esse trabalho. Caminho nessa dupla vida, de *design*, de ilustração e as minhas outras experiências artísticas.

(SP) – você respondeu, em parte, a nona pergunta, que consiste em saber se você vive só da venda das suas obras ou exerce outra profissão.

(RLV) – eu posso complementar essa pergunta no sentido de que eu já fiz algumas exposições, duas individuais e algumas coletivas. Em ambas vendi super bem, mas se eu for contabilizar os ganhos advindos da arte é super complicado; primeiro porque eu não tenho tanto tempo para produzir como eu gostaria, conseqüentemente, não tenho uma grande produção. Então, acho que o fato de não me manter com xilogravura e com a pintura, é bom e ruim. É ruim porque eu não estudo tanto como eu gostaria, não tenho tanto tempo designado a isto, não tenho uma estrutura que gostaria de ter, por conta das limitações financeiras. Se eu recebesse por isto, acho que o meu trabalho teria avançado bem mais, entretanto, ao mesmo tempo, ganho uma liberdade, que normalmente os artistas que têm uma demanda, que têm um mercado, que têm um *marchand* lhes cobrando, não têm.

(SP) – baseando no que você estava comentando sobre suas experiências no jornal *O Povo*, você admitiria que este é um marco no qual você começou a trabalhar com arte ou existe algo anterior?

(RLV) – o jornal me possibilitou algo que antes não acontecia, por exemplo, eu desenhava e guardava na gaveta, o máximo que eu fazia era socializar dentro de casa e fazer uns *cartoons* que o jornal publicava. Então, para mim, foi o processo inicial para socializar o meu trabalho, me profissionalizando. Quando eu entrei na faculdade em 2005...

(SP) – é a partir daí que você considera que começou o seu processo de formação artística?

(RLV) – não, o meu processo de formação artística já acontecia em casa. O jornal foi o primeiro passo no aspecto da prática. Eu tinha pouquíssima teoria, pouquíssima informação de História da Arte, quando eu entrei no IFCE em 1994, com 28 anos. Partindo do dia em que iniciei no jornal, ao ingresso na faculdade, estava com dez anos de trabalho em desenho e ilustração, por esta razão, muitas das cadeiras práticas já eram conhecidas por mim, não só pelas atividades de ilustração desenvolvidas no jornal, mas porque já vinha praticando por conta própria com acrílico sobre telas e experimentando algumas outras técnicas. As cadeiras que mais me interessaram foram as teóricas. A gravura, eu tinha começado como autodidata e já tinha participado

de exposições. Na primeira aula que tive de prática, aprendi mais do que em três ou quatro meses sozinho.

(SP) – como se dá seu processo de criação? Você parte de quê? O que o influencia? Como é que você trabalha?

(RLV) – eu parto do desenho, são rabiscos que acontecem às vezes aleatoriamente, processo do inconsciente; mas eu estudo muito sobre o tema dos arquétipos, da simbologia de cada abordagem. A mim interessa muito esta reflexão sobre o trabalho, ele pode nascer de uma maneira inconsciente, mas eu sempre procuro estudar os elementos, de onde surgiu, que referências ele tem, qual é a sua simbologia colocada ali no papel, que em geral tem uma carga simbólica muito forte. O meu processo começa no desenho mesmo, rabisco, depois analiso qual é a técnica que vou empregar, se parto para uma pintura em tela, em madeira, se uso a gravura, *spray*, estêncil ou nas intervenções urbanas pela cidade.

(SP) – o que o motiva a trabalhar com gravura?

(RLV) – a técnica é quem escolhe o artista. Iniciei com a xilogravura no momento em que eu estava interessado em estudar a cultura popular. Antes da minha primeira exposição, eu fiz uma viagem ao Crato, a Canudos, a Piranhas, onde morreu Lampião. Dei uma volta ali no sertão, buscando elementos para realizar este trabalho em xilogravura, a qual, apesar de não ser originária daqui, é muito particular ao sertão, ao interior; é a técnica que melhor traduz a alma sertaneja, a estética do sertão, por intermédio da utilização da madeira, da baixa tecnologia, embora existam prensas incríveis, mas você pode imprimir com uma colher de pau, um papel, uma tora de madeira.

(SP) – o que você conhece da produção de gravura no Cariri?

(RLV) – a primeira relação que tive com a xilogravura foi pelos cordéis, que lá eram muito comuns. Só que eu não imaginava a maneira como era feito; quando eu entendi que o cordel era feito com a xilogravura, tomei consciência do histórico desta técnica. Antes de fazer essa exposição fui à Lira Nordestina e fiquei maravilhado com a rusticidade daquelas máquinas, daquelas técnicas. O contato com a xilogravura mesmo ocorreu sempre em exposições aqui em Fortaleza, porque lá na região do Cariri não há lugar em que se possa ver a produção dos artistas, com exceção da Lira; além disso, em Juazeiro e no Crato, não há um museu da xilogravura, para que desde cedo se tenha essa relação com a linguagem.

(SP) – você percebe se existem influências entre a produção artística das regiões do Cariri e de Fortaleza?

(RLV) – acho que há mais do Cariri em Fortaleza. Claro que qualquer cultura, qualquer tradição sofre influência, e a cultura tem um dinamismo. Fortaleza, por não ter também essa tradição, ela é muito mais passível de sofrer influências do que a região do Cariri, onde predomina a xilogravura que nasceu para o cordel.

(SP) – você acha que o contexto onde o artista vive influencia na sua produção?

(RLV) – acho que tudo influencia, o espaço em que você trabalha, o material com o qual você trabalha, o tempo que você tem, a vivência, o que o afeta, as relações afetivas, as pessoas, os sentimentos, o lugar onde foi você criado, onde você passou a infância, tudo isto influencia muito. O mundo está ficando muito parecido, muito pasteurizado, então a mim interessa muito o tipo de trabalho de artistas que se utilizam das técnicas, das ferramentas atuais, mas que perpassam pelas tradições, aí eu consigo enxergar a originalidade. Muitos artistas hoje estão bebendo de fontes muito superficiais, imitando alguém que está fazendo alguma coisa. Eu não estou defendendo que toda arte tem de ser xilogravura do sertão, mas, particularmente, me agradam estes trabalhos que você sabe que têm uma carga cultural.

(SP) – como é que você vê essas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas com o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(RLV) – é muito difícil você pensar numa técnica e imaginar que ela pode fechar-se dentro de si mesma. A gravura tem uma carga de tradição muito maior do que várias outras técnicas, por exemplo, da própria pintura, que sofreu muito mais intervenções. A gravura quase não sofreu interferências. Vivemos momentos especiais, porque tem espaço para tudo, se você quer fazer uma gravura tradicional, se você quer vender dentro do código de regras do mercado, você tem espaço, mas nada impede de você expressar isto de outras maneiras.

(SP) – quais as suas perspectivas para a xilogravura tradicional diante destas novas abordagens?

(RLV) – acho que tem espaço para um gravador que se proponha trabalhar dentro das regras tradicionais, como há espaço para fazer absolutamente o que quiser com a gravura. Qual será a resposta do mercado para estas experiências, não sabemos,

mas a arte não tem de esperar esta resposta. O artista faz, contudo é o mercado quem regula, porque hoje qualquer tipo de manifestação é possível, conseqüentemente é possível você negociar qualquer coisa, e com gravura não há de ser diferente.

(SP) – bom, Rafael, segundo o nosso roteiro, estas eram as perguntas que tinha para lhe fazer. Deixo-o à vontade para acrescentar algo que o roteiro da entrevista não abordou, mas que você acha que deveria ter sido focado.

(RLV) – há algo na gravura, que foi uma das características que me fez apaixonar por esta técnica, a falta de controle absoluto para se expressar o que deseja na madeira. Os resultados reais só aparecem na hora da impressão, que para mim é o momento de maior suspense, que só termina quando se levanta o papel da matriz.

(SP) – agradeço a contribuição, muito obrigado.

Entrevista nº 9: Gilmar de Carvalho - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Gilmar de Carvalho, jornalista, professor, escritor. Onde você nasceu, em que ano, onde mora e como tem sido a sua relação com o contexto da arte em geral e especificamente com a xilogravura?

Gilmar de Carvalho (GC) – nasci em Sobral, em 1949, vim para Fortaleza com pouco mais de um ano de idade. A minha formação foi em escola particular, com os Jesuítas. Meu interesse por arte se deu de forma muito curiosa, porque meus pais não eram pessoas que cultivavam o gosto pela arte, não tinham coleção, não faziam aquisições de obras de arte, não frequentavam exposições; o envolvimento surgiu movido pela curiosidade de tentar me inserir na cidade, de tentar me inserir no mundo. Durante alguns meses, fui aluno de desenho do Jean-Pierre Chabloz, mas não levei adiante porque não sou desenhista, na verdade, eu queria era ter um contato com pessoas que fossem preocupadas com a arte, e o Chabloz era uma pessoa muito curiosa, expunha, tocava violino, desenhava, trazia um pedaço da Europa para nós. Fiz também um semestre do curso de Arte Dramática da UFC, sem inscrição, informalmente, ia lá assistia às aulas, aprendi algumas coisas que depois usei na minha vida profissional, mas, desde sempre, sabia que não iria ser ator, claro que aquela vivência depois me ajudou quando escrevi alguns textos que foram montados para teatro. Em relação à música a minha iniciação e a minha curtição passava muito pelo Tropicalismo, por toda aquela ruptura do final da década de 60. Não fui ligado ao Pessoal do Ceará, depois de

algum tempo me tornei amigo do Petrúcio Maia, conheci o Ednardo. Descobri também o cinema de Glauber Rocha, os filmes do Godard. Aquela era uma geração que ia muito ao cinema de arte. Desse rico universo cultural em que convivi, absorvi uma série de informações, ainda fiz teatro, contudo, o que eu mais queria era ser escritor, publiquei alguns livros de ficção. Ao entrar no magistério superior algum tempo depois, repensei a minha vida, a minha produção, deixei a ficção e o teatro e me dediquei aos ensaios, aos artigos, à vida acadêmica. A minha relação com a arte foi sempre muito visceral, eu diria que sem a arte é como se eu estivesse sem oxigênio, é como se me faltasse o básico. Não se pode viver sem ar, não se pode viver sem água. Você não pode viver sem esse alimento que vai ligar uma realidade, que vai fazer com que você seja mais crítico, com que você rompa com determinados padrões, com que você proponha coisas novas, isto também é muito importante.

(SP) – e com a xilogravura especificamente?

(GC) – o meu contato com a xilogravura se deu a partir de minha primeira viagem a Juazeiro do Norte, em 1976. Eu havia conhecido o Stênio Diniz, que me convidou a conhecer Juazeiro; ao chegar à cidade, mantive contato também com a família dele; para minha surpresa, a sua mãe estava gerenciando a Tipografia São Francisco; conhecer aquele ambiente para mim foi uma benção, era como se eu tivesse chegado assim a uma catedral. Eu nunca tinha passado na minha vida um momento de tanta excitação, de tanta descoberta; naquele momento fui realmente tocado pelo sublime. Conheci poetas como Expedito Sebastião da Silva, conheci os tipógrafos, os vendedores de cordel, pessoas que iam comprar cordéis para vender, a mãe do Stênio, dona Maria de Jesus, que estava imprimindo muitos folhetos, reeditando os clássicos, lançando novos folhetos. Era uma movimentação muito grande, em meio a um momento de imensa euforia, ainda que falsa, pois a tipografia estava falida e pouco tempo depois foi vendida. Encantei-me com o barulho das máquinas, o cheiro de tinta, as pessoas conversando, o café com pão, a merenda, enfim, toda aquela movimentação marcou a minha vida para sempre. Voltei de Juazeiro com uns 90 folhetos de cordel, que foram um embrião de uma coleção que desenvolvi, e cheguei a ter onze mil exemplares, vendi esse material no ano passado [2010] para a Universidade Federal da Paraíba. Quando fui a Juazeiro, já havia lido Getúlio Vargas na literatura de cordel do Orígenes Lessa, já sabia mais ou menos o que era cordel, eu não fui assim tão cru; mas ali fiz uma imersão em uma realidade que não era a minha realidade, desse ser urbano que achava que sabia de tudo. Tem muita coisa que a gente aprende de onde a gente menos espera, então saí muito iluminado, foi realmente o contato com a gráfica que me atraiu para o mundo do cordel, porém, entrei pela via da xilogravura, que era algo que me encantava, realizada a partir de um pedaço de madeira improvisado, ao qual o artista tinha acesso, trabalhando apenas com instrumentos tão precários: canivetes, pregos, giletes partidas ao meio, mesmo assim conseguiam fazer algo tão interessante, tão criativo. Como é que eles resolviam as relações entre branco e preto, claro e escuro, fundo e figura, como é que eles resolviam aquilo tudo, sabe de uma maneira autodidata? Acho que era com muita improvisação, com muito acaso, com muita determinação, com muito talento. Quando entrei no magistério superior e fui fazer meu mestrado, optei por estudar o cordel publicitário, porque eu já havia reunido uma série de cordéis, eu trabalhava em agência. Naquele período, no final da década de 1970, as agências de publicidade em Fortaleza valorizavam referenciais

da cultura, tinham uma preocupação com a regionalidade, por conta da concorrência de que elas sofriam das agências que vinham do eixo Rio-São Paulo, de Belém do Pará, de Salvador e de Recife. Estavam acossados, tinha que assumir uma identidade cearense, e essa identidade vinha exatamente do cordel, da xilogravura, dos reisados, dos pastoris, de todas essas manifestações da tradição, que são fortes aqui no Ceará. Resolvi investir nestas manifestações, nesta primeira visita a Juazeiro, fui ao ateliê de Mestre Noza, conversei com ele, mas não tinha um gravador, porém, tive a felicidade de conhecê-lo. Voltei para Fortaleza, fui pesquisar a xilogravura nos livros, nos álbuns, no acervo do Museu de Arte da UFC, um dos maiores acervos do Brasil. Investiguei quem era Noza, quem era Valderêdo, quem era João Pereira, quem era Antônio Batista, conheci ainda o Lino, o Zé Caboclo e o Arlindo.

(SP) – você fala em um de seus livros que o uso da xilogravura nas capas do cordel causou certa estranheza para o público consumidor dos folhetos, de uma forma geral, quando começaram a surgir substituindo as capas com impressas com clichês, que eram ilustradas com figuras de artistas de Hollywood. Isto é verdade?

(GC) – os autores falam que as primeiras capas foram cegas, atualmente temos certeza disto. O material que o Villa Lobos recolheu para o Mário de Andrade, lá em São Paulo, não tem xilogravura nas capas. Depois entram os postais, alguns desenhos que eram impressos utilizando clichês de metal; acredito que, no caso de Juazeiro, ela entra também em função da mão de obra muito habilidosa, que estava ali ao alcance. O João Pereira era santeiro, o Walderêdo começa a trabalhar bem jovem em uma gráfica e como gravador. O Manoel Lopes era uma espécie de rival do Mestre Noza, os dois faziam esculturas do Padre Cícero. Assim, esse pessoal que tinha um traquejo de entalhar madeira passou a fazer xilos, muito em função dos lançamentos, porque nos folhetos tradicionais já havia a fixação de um padrão de capa. Zé Bernardo lançou muitos folhetos novos, depois é que ele vai comprar o material do Ataíde, em 1949, período em que ele se estabeleceu; até compra desde importante acervo de capas de cordel em clichês ele teve que recorrer aos xilógrafos. Os artistas foram fazendo algumas capas, mas havia uma cobrança do leitor de cordel, que se identificava com aquela capa tradicional, quando variava havia reação, o Stênio tem um depoimento nesse sentido, de que as pessoas preferiam não comprar porque achavam que era outro folheto. No caso do Juazeiro do Norte, teve esta especificidade, de ter um grupo de artistas muito talentoso que dava retornos imediatos, transformando-se num núcleo de produção de gravura. Como havia um núcleo da produção de folhetos, acho que havia um diálogo muito permanente, muito interessante entre o cordel e a xilogravura.

(SP) – professor Gilmar, você percebe se há alguma relação entre o contexto onde o artista vive e a sua produção artística?

(GC) – acredito que sim, tem tudo a ver. Aliás, dá uma maior sinceridade, dá uma autenticidade. Acho que há uma maior afinidade quando você trabalha com o que você tem mais perto de você. Há umas curiosidades sobre as quais eu tenho refletido; por exemplo, eu contei no livro do Barão de Studart, sobre a História do Jornalismo

Cearense, que no final do século XIX, vinte e cinco cidades do interior tinham jornais, tinham tipografias, mas só em Juazeiro foi que houve essa implantação do cordel, foi que houve essas tipografias fazendo cordéis, foi que houve este pessoal fazendo xilo. Então por quê? Nós podíamos ter tido núcleos de cordéis em outras cidades.

(SP) – seria talvez a proximidade com Pernambuco que teria influenciado isto?

(GC) – no fim de tudo, Sebastião, o florescimento da xilogravura na região do Cariri predominou motivado pela figura do Padre Cícero. Acho que a multiculturalidade, a riqueza, a diversidade, a pluralidade de Juazeiro vem, exatamente, das romarias, que recebem gente de todo o Nordeste, de todos os lugares, trazendo outras práticas, outras visões de mundo, outros artesanatos, outros folguedos, gerando-se uma efervescência cultural muito rica. Houve também um acontecimento muito importante, que foi o fato extraordinário da hóstia que se transformou em sangue; a partir daí, passou-se a ter um mito. O cordel passou a ser exatamente esta voz do povo, que explicava o mito, que justificava, que inseria o Padre Cícero em um contexto, que atualizava a sua vida, os seus milagres e suas profecias. O cordel tem para Juazeiro do Norte um significado diferente do que ele tem para Recife, Caruaru, Campina Grande, Guarabira ou para outras cidades que tiveram prelos, em todas, era uma questão só de imprimir os folhetos para vender. Em Juazeiro, os folhetos entravam em uma compreensão do mundo, em uma cosmovisão; o cordel de Juazeiro não é um folheto para ser vendido em feira, é o folheto que vai funcionar como um cimento para ligar todas aquelas histórias, aquelas práticas, aqueles *ex-votos*, aquelas romarias, todas as expectativas de uma vida melhor que as pessoas tinham. Juazeiro é, na verdade, a grande Jerusalém das expectativas sertanejas e, neste processo, o cordel é um elemento importantíssimo, não sendo apenas um folheto que se compra e leva para casa, ele dava uma junção, uma liga no todo, o cordel e também a xilogravura.

(SP) – você acha que o contexto onde o artista vive influencia na sua produção?

(GC) – tem tudo a ver. Os núcleos de barros, os núcleos de ceramistas estão localizados onde há um barro que dá a melhor liga; inclusive um grande núcleo do Ceará, Viçosa, não tem condições de fazer panela que vai para o fogo, só objetos decorativos. Assim, a indústria da tecelagem pressupôs que nós teríamos sempre o algodão, hoje não tem mais algodão, compram os fios prontos. Então, a umburana vai ser importante tanto para escultura tradicional popular do Cariri quanto para a xilogravura, embora alguns autores façam referências a gravuras feitas em casca de cajá e em outras madeiras. No caso de Juazeiro, havia todo esse desejo de compreender e de explicar o milagre, da presença de Padre Cícero, de irradiar essa ideia de um núcleo diferenciado, onde as pessoas trabalhariam, de onde as pessoas teriam uma ligação mais direta com o sagrado.

(SP) – você conhece muito bem a xilogravura da região do Cariri, como também a de

Fortaleza, qual é a importância que você vê na produção xilográfica das duas regiões?

(GC) – temos uma gravura criativa, de qualidade importante em Fortaleza; o que aconteceu foi que a xilogravura de Juazeiro ela entrou num circuito, numa engrenagem de rentabilidade, de uma atividade comercial, em um ritmo onde havia uma cobrança para que as pessoas produzissem. [...] Havia um mercado que talvez não interessasse aos artistas de Fortaleza, mas interessava aos artistas de Juazeiro. Porque era um mercado onde havia comércio e onde havia também fé. Em Fortaleza, temos uma gravura muito interessante, que estava muito nos jornais, mas talvez tenhamos perdido um pouco desta importância da gravura aqui, pois em determinados momentos temos uns vácuos, exatamente pelo fato de que Fortaleza se tornou uma metrópole, pelo fato de que as tecnologias chegavam aqui mais rapidamente, pelo fato de que as pessoas estabeleciam outras relações com a cidade, com o trabalho, com a vizinhança, com o cotidiano. Então, isto tudo vai interferir muito, mas há uma produção, a qual temos acompanhado, que está nos jornais. Além disso, grandes artistas como Aldemir Martins, Barboza Leite, Zenon Barreto passam a fazer xilogravura.

(SP) – desde que você chegou a Fortaleza, que você conheceu da xilogravura produzida aqui, no período anterior a retomada da gravura de arte na década de 1980 ou na década de 1960, com a passagem da Mizabel Pedrosa?

(GC) – com a passagem da Mizabel, tive contato, por exemplo, com a xilogravura do Leão Junior, da Mariza, o Kleber Ventura, que tinha uma visão mais *pop* e uma gravura mais revolucionária, contestadora, transgressora e subversiva, eu acho que era um pouco de tudo.

(SP) – em que sentido era essa transgressão, era material, era no sentido da concepção estética?

(GC) – era um pouco de tudo, porque havia uma expectativa de um certo ponto, de um certo traço, de uma certa gravura, que não era só a de Juazeiro, mas a daqui também tinha uns códigos, expectativas, que deveriam ser obedecidas, que era a gravura do Aldemir, que era a gravura do Barboza Leite, que era a gravura do Zenon. Kleber vinha com uma gravura onde ele mudava a temática, mudava as técnicas, onde ele fazia colagem, onde fazia inscrições. Então, ele fazia uma referência na própria gravura dele. Era uma gravura muito interessante.

(SP) – de vez em quando vemos algumas pessoas fazendo confrontos entre a produção daqui de Fortaleza e de Juazeiro. O que você pensa disso?

(GC) – há sim uma recorrente prática comparativa, que por vezes gera certo enfrentamento; apesar disso existem semelhanças em alguns pontos das duas produções, por exemplo, as dificuldades da sobrevivência como artista são as mesmas em Fortaleza e na região do Cariri. Acho que estas comparações me parecem inúteis, artificiais e que não levam a nada; é uma questão que vem muito da tentativa de se obter uma hegemonia, uma questão muito mais de poder, uma questão muito mais política do que de arte. Se somos a capital, se somos o núcleo mais importante por ser a cidade que mais arrecada, é onde está o maior fatia do PIB do Estado, então por que que vai se querer que a produção simbólica, artística, estética, esteja no interior?

(SP) – poderíamos então afirmar que a diferença mais acentuada estaria exatamente na questão do mercado, que em Fortaleza não há, como também na prática de encomendas para os artistas, que em Juazeiro talvez seja o maior fator que tem impulsionado a produção da xilogravura desde a sua origem.

(GC) – Eu acredito que exista um problema de dedicação exclusiva, que praticamente não tem em Fortaleza, com algumas exceções. Até onde eu sei, você, Sebastião, e o Nauer são gravadores. Eu quero dizer que, outras pessoas que são importantes na gravura de Fortaleza se dividem em outras atividades, por exemplo, o Roberto Galvão é uma pessoa que pinta, o Eloy pinta, tem outros tipos de interferência, mexe com outras mídias, com outras tecnologias, com outros suportes; para eles dois, a gravura é uma das formas de manifestação, bem diferente quando você só tem aquela forma de expressão e não vai ter que resolver problemas de outro foco.

(SP) – você acha que existem influências mútuas entre a produção da região do Cariri e de Fortaleza?

(GC) – O mundo é feito de trocas, nada existe em estado “puro”, tudo se contamina, se tangencia, se toca, mesmo que depois haja a repulsa ou a negação. A xilogravura se insere em um contexto amplo de imagens que passam pela fotografia, pelo cinema, pelos quadrinhos, pela televisão, pela internet. Creio que seja inevitável o diálogo, a captura de algo que está no ar. Tanto a tradição pode buscar a novidade como o contemporâneo pode se ancorar no que foi feito antes. Não vejo a xilo do Juazeiro e a de Fortaleza como antagônicas, elas fazem parte de um mesmo processo e talvez tenham mais pontos em comum que divergentes.

(SP) – que mais o atrai na xilogravura?

Gilmar de Carvalho – é você conseguir dizer alguma coisa, construir um mundo, com tão poucos elementos, com um pedaço de madeira, com um canivete. Se você não tiver o rolo, você pode até passar a tinta com a mão. Claro que tem artistas que apresentam sofisticções, que vai do Goeldi a Maria Bonomi, entre outros.

(SP) – como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(GC) – eu vejo com muita curiosidade; acho bom que estejam havendo estas rupturas, estas novas propostas. Acho que na verdade vivemos um momento muito complicado, de início de milênio; já se falou muito em quebras de paradigmas. Então, se diante disso tudo se têm novas possibilidades de experimentar, quem quiser ficar só nas referências do passado vai perder a possibilidade de atingir outros públicos, de atrair outras pessoas mais inquietas que não estão querendo pegar um pedaço de umburana ou um estilete para realizar uma xilogravura, estão querendo fazer obras por intermédio de outros processos em que se use as tecnologias da atualidade.

(SP) – professor, quais são as perspectivas da xilogravura tradicional diante destas novas manifestações?

(GC) – tudo é catastrofismo, é muito engraçado, porque o Sílvio Romero dizia que o jornal ia acabar com o cordel. Sempre tem alguém que diz que alguma tecnologia vai acabar com o que estava sendo feito. Pessoas mais próximas a mim, gravadores, como o João Pedro, vive muito assim esta angústia, porque ele precisa sobreviver disso. Então faz camiseta, faz *silkscreen*, faz bule com aplicação de xilogravura, faz o que for preciso que ele acha que possa vender, porque ele tem essa tensão do provedor, do pai de família. Não é um adolescente bancado com mesada, que pode ficar só inventando, criando para superar os limites da gravura, seria maravilhoso que todo mundo tivesse este tipo de oportunidade. Então, acho que tanto vai se poder fazer instalações ou ocupar espaços em lugares por onde as pessoas circulem, assim como vai continuar também sendo feita a velha capa do cordel.

(SP) – bem professor, dentro do roteiro da entrevista, esta foi a última pergunta. Agora eu o deixo à vontade para acrescentar o que desejar sobre qualquer tema, que em sua concepção eu deveria ter perguntado e não perguntei.

(GC) – inquieta-me, não quero que as pessoas fiquem fazendo Mestre Noza o resto da vida. Inquieta-me também, de certo modo, acho que houve uma precipitação em antecipar o fim da pintura, acho que é possível fazer muita coisa ainda com ela. Acho que estamos muito deslumbrados pelas tecnologias e estamos tentando queimar etapas, o artista não deve só se mostrar antenado com o que se faz nos grandes centros; muitas vezes percebemos que algumas pessoas estão copiando o que se está fazendo nos grandes centros. Isto fica cada vez mais fácil de detectar, essa fraude pela própria internet, pelo Google, o que está se fazendo em Amsterdan, o que está se fazendo em Nova Iorque. Então, se não partimos do contexto, da realidade, da vivência, para tentar a partir daí criar, quebrar, superar o que está posto, acho que ficaremos sempre muito colonizados.

(SP) – professor Gilmar, agradeço-lhe a significativa contribuição que está proporcionando para a minha pesquisa, muito obrigado.

(GC) – estou à sua disposição quando você quiser conversar comigo.

Entrevista nº 9: Otávio Menezes - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Otávio Menezes, professor, cordelista e xilógrafo. Onde você nasceu? Em que ano? Onde mora e como tem sido sua vida no contexto da arte em geral, especificamente com xilogravura?

Otávio Menezes (OM) – Meu nome completo é Francisco Otávio de Menezes. Nasci em Fortaleza, em 1956. Meu pai era jornalista; em consequência sempre tive acesso à leitura de jornais, livros, principalmente de escritores do Ceará. Formei-me em História pela Universidade Federal do Ceará. Minha aproximação com a xilogravura se deu exatamente nesta fase de estudante, quando o professor da disciplina de Introdução à Antropologia pediu para fazer um trabalho sobre cantoria de viola, violeiros. A partir deste momento, comecei a ter uma visão mais séria do que era, realmente, a literatura de cordel, do que representava a xilogravura. Posteriormente, outra professora me pediu também para fazer um trabalho e deixou o tema livre. Como eu já tinha feito essa primeira visita histórica à literatura oral, eu passei para o cordel. Peguei um conto medieval, porque eu tinha encontrado um folheto em cordel e, casualmente, encontrei também um conto medieval com um mesmo título, era a mesma história, percebi que o poema tinha versado a história de um conto tradicional. A partir daí eu comecei a verificar essa relação estreita que havia na literatura de cordel, com os contos medievais, com a literatura oral medieval. Depois fui comprando livros, tive acesso também a uma coleção da Casa de Rui Barbosa, que tratava sobre literatura, a qual continha um volume grande, com mais de seiscentas páginas, contendo estudos sobre cordel. Outro volume também de tamanho grande, contendo seiscentas páginas, era um catálogo sobre literatura de cordel e referia-se basicamente à coleção da Casa de Rui Barbosa. Então, foi a partir desses livros que eu comecei a fazer uma leitura mais voltada para o cordel, passei também a ler os folhetos de cordel e passei assim intuitivamente a fazer versos, depois, em 1985, fiz o meu primeiro cordel: “a discussão da lavadeira com o trocador de ônibus do Zé Walter”.

(SP) – a partir daí você considera que seria a sua formação artística dentro do cordel?

(OM) – primeiro para o cordel, depois eu fui fazer xilogravura, ao contrário de muitos. Eu sempre gostei de fazer, acho que foi uma influência muito forte do meu avô, embora ele não tenha publicado cordel, exercitava-se em fazer versos rimados. Outro aspecto a ser ressaltado é que, com estes trabalhos que eu estava fazendo na universidade, me aproximei dos emboladores, porque no começo da década de 80, a praça do Ferreira era recheada de cantadores, emboladores aqui, depois na praça José de Alencar. Certos dias contavam-se até 12 duplas de emboladores e eu ficava ali ouvindo-os, batendo papo com eles. Tudo isto me favoreceu com que eu tivesse familiaridade com a literatura oral.

(SP) – como é que você chegou à xilogravura e de repente se interessou por fazer as suas próprias capas?

(OM) – em 1981, fui contatado para trabalhar na Biblioteca da Secretaria de Cultura, mas fui trabalhar no Centro Cultural de Referência do Estado (Ceres), onde havia um núcleo de estudo e pesquisa da cultura popular, na área: do cordel, do artesanato, das manifestações folclóricas, folguedos, etc. Pesquisando sobre os trabalhos que tinham sido realizados anteriormente, encontrei um sobre reedição de cordéis considerados clássicos. Já tinham sido publicadas duas antologias da literatura de cordel, denominadas de antologia 1 e 2, somando ao todo 12 títulos, entre 1979 e 1981. Retomei a reedição dos folhetos de cordel, voltada para os cordelistas que não tinham recursos para publicá-los, com uma tiragem de 1.000 exemplares, 800 para o autor, e 200 para a SECULT, para fazer divulgação nas bibliotecas. Mudei um pouco o projeto, deixando as antologias, investindo nos títulos de cordéis individualmente, dobrando o número de publicações, de 1988 a 1990, foram publicados 24 títulos. Aquele folheto grande encarecia o cordel. Um cordel daquele que você adquiria por um real naquela época, hoje uns dois reais, vai para quatro reais, então acessibilidade já fica difícil. O poeta também tem problemas de recursos, ele não vai poder publicar, ele vai querer esse que é mais fácil, mais em conta. Eu fiz uma reunião e disse como seria projeto: – os folhetos serão todos de oito páginas, porque se não vai encarecer, pagaremos o dobro. De oito páginas teremos dois folhetos e não um só, de dezesseis. Eles mandaram os folhetos e imprimimos. Nesse momento, entro em contato direto com a xilogravura, porque eu queria manter o cordel dentro do seu formato tradicional, pois eu não gostava daquele tipo de folheto de cordel que era publicado no Sul, grande, colorido, capa com policromia, que, além desvirtuar um pouco o conceito do cordel tradicional, encarecia muito. Os folhetos foram publicados com oito páginas, impressos na gráfica Lira Nordestina, em 1989, em Juazeiro do Norte, com ilustrações de Zé Lourenço. Foi o meu primeiro contato direto com a xilogravura, na teoria eu sabia como se dava o processo feito na madeira, mas nunca tinha tido aproximação com a prática. Pensava que fosse mais complicado; entretanto, observando como Zé Lourenço trabalhava, comecei a fazer também. Com a criação do SECORDEL, passei a fazer parte dele, era eu, o Guatuan Vieira, o Pardal e o Paulo de Tarso, era o pessoal que estava começando a fazer cordel naquele tempo. O SECORDEL foi um grupo criado para trabalhar, para discutir sobre cultura, fazíamos dessa forma naquele tempo, como a gente tinha acesso e conhecia os meios, não tinha dinheiro, o pessoal trabalhava para fazer o cordel no estêncil, tanto o corpo do cordel era feito no estêncil

datilografado, e a capa desenhávamos ou pegávamos ilustração de revista, de jornal e queimava no estêncil eletrônico, fazia todo o cordel no estêncil. Nós até que fizemos algumas incursões nessa época, fizemos xilogravura e passamos para o estêncil, mas não dava um bom resultado, dava outra coisa, porque a tinta se espalhava e borrava, tinha sempre um detalhe que diferenciava e não adiantava. Nós passamos uns três anos publicando cordel no estêncil. Eu tenho vários exemplares publicados deste modo.

(SP) – como se dá o seu processo de criação artística? Gostaria que você falasse como você cria o seu cordel e como cria a xilogravura.

(OM) – o ramo do cordel em que eu trabalho é o circunstancial, o do fato, da ocorrência, alguém foi baleado ali, morreu com 50 tiros no peito, é manchete no jornal, aí eu pego esta história da manchete, passo da linguagem jornalística, para a linguagem versejada no cordel. Geralmente é um fato em que envolve a sociedade, causando na imprensa grande repercussão. Então, neste momento o cordel vem como difusão, informação, pegando um gancho histórico como jornal informativo. O meu problema é que se eu fizer o cordel, quero vê-lo impresso amanhã, por qualquer interrupção engaveto e não imprimo mais. Eu tinha esse problema se eu fosse fazer a capa em xilogravura, teria que esperar até o fim de semana para concluir o trabalho, aí o assunto morria. Estes são alguns dos motivos que me levaram em uma fase minha da minha produção de cordel, ilustrá-los somente com recortes de jornal ou então desenhado.

(SP) – você fazia a capa paralelamente ao cordel ou somente quando terminava os versos?

(OM) – primeiro era trabalhado o cordel, a capa vinha depois. Quando o tema era extraído de jornal, eu aproveitava a fotografia da manchete e fazia um clichêzinho para a capa; quando não havia uma fotografia ilustrando a notícia, eu desenhava, como fiz no folheto sobre a perna cabeluda, mas dificilmente eu transformava em gravura, por causa da falta de tempo.

(SP) – sua habilidade com o desenho vem de alguma formação?

(OM) – não, é natural mesmo. Eu lia muito quadrinho, acho que isto também me favoreceu na facilidade de fazer um desenho. Comecei a fazer xilogravura para os outros, porque para mim eu não queria, porque demorava muito para imprimir o meu cordel; como eu falei, se eu fizer um cordel hoje, eu tenho que imprimir amanhã, aproveitando a bomba da notícia em cima do fato. Se eu demorasse uma semana não tinha graça; além disso, é uma forma também de provar que o cordel é uma linguagem do improviso, característica principal da linguagem do repentista.

(SP) – a xilogravura você só faz para cordel? Nunca fez na folha solta, independentemente da ilustração?

(OM) – até hoje só fiz para cordel.

(SP) – quer dizer que o que lhe motiva a trabalhar a xilogravura é realizar a capa do cordel?

(OM) – a capa do cordel. Especificamente, é isto.

(SP) – o que o motiva a trabalhar com o cordel?

(OM) – o assunto é quem vai dizer se eu faço o cordel ou não. Por exemplo, eu estava lendo o jornal um dia e encontrei lá uma história de um bezerro que nasceu sem as pernas dianteiras. O vaqueiro quis mandar matar, mas o patrão se consternou, o filho dele também não quis, criou amor por aquele bicho sem as pernas da frente, decidiu-se que não iria matá-lo. Isso para mim já foi um motivo, um assunto que pertence ao do universo do cordel, que é um fenômeno.

(SP) – por que o cordel, em Fortaleza, não teve a mesma importância que teve na região do Cariri e por que, na maioria dos folhetos em Fortaleza, não se usa a capa com xilogravura?

(OM) – o Juazeiro do Norte se fixou em função de um determinismo, de uma circunstância. O cordel veio de Pernambuco para o Ceará; somente bem mais tarde Juazeiro desenvolveu sua matriz, grande parte dela fundamentada na repercussão da atuação e a da história do Padre Cícero, que contribuiu muito para ampliar a versatilidade da literatura popular e do universo do artesanato como um todo. Juazeiro do Norte emancipou-se do Crato na década de 1911, mas desde o final do século XIX, já era uma Meca por causa do Padre Cícero, da beata Maria de Araújo, que, em sua boca, a hóstia transformava-se em sangue, em 1889. Em Juazeiro, no começo do século XX, já tinha uma grande concentração deromeiros por conta desta característica religiosa, porque muitos acreditavam no milagre, fato que favoreceu o surgimento das romarias que vinham de Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Bahia e de todo sertão nordestino. Em Juazeiro foi criada a Tipografia São Francisco, que na década de 1970 passou a ser denominada de Lira Nordestina; gráfica especializada em cordel, que recebeu, posteriormente, o significativo acervo de cordel, comprado em Pernambuco, de João Martins de Ataíde, grande parte do qual adquirido na Paraíba, pertencente a Leandro Gomes de Barros. Desta forma, foi para Juazeiro a maior parte do acervo da literatura de cordel do Nordeste.

(SP) – você acha que existe alguma relação do contexto onde o artista vive na sua produção artística?

(OM) – o contexto influencia, mas não determina, assim como muitos pesquisadores querem relacionar a formação psicótica. Parto do princípio de que você tem uma técnica, que você traz essa técnica para fazer a xilogravura, para fazer o desenho. Agora, o seu universo cultural é que vai fazer com que você coloque dentro deste quadro sua cultura, o seu universo. Claro que o Nordeste, como um todo, tem uma cultura muito singular. Vejo certa diferença com relação ao Abraão Batista dentro daquele universo cultural do Juazeiro do Norte, mitológico, ele tem um tipo de trabalho que denota o seu meio. O trabalho dele é sobre o Padre Cícero, porém, ele coloca muitos elementos do seu universo. No meu caso, muito particularmente falando, embora eu tenha esta vivência literária do Nordeste, a minha vivência é outra aqui dentro deste espaço urbano. Então, me influencio aqui mesmo, você está vendo uma cidade aqui, por que essa cidade apareceu aqui? Claro que ela também tem uma função, mas em geral, você está sempre colocando alguma coisa do seu universo dentro do seu trabalho. Isto ocorre muitas vezes, pois elementos aparecem sem você planejar [o entrevistado procura comprovar a influência do contexto, mostrando elementos do meio onde vive, mostrando uma capa de cordel realizada por ele].

(SP) – você já demonstrou que conhece bem a xilogravura da região do Cariri. O você conhece da xilogravura de Fortaleza? Você acha que existem influências entre essas duas regiões?

(OM) – eu tenho dificuldade de tratar esse tema de influência, principalmente quando se trata de xilogravura. Eu percebo assim, é uma técnica que qualquer um pode se apropriar dela, você tem uma superfície, você tem os equipamentos, você tem o seu desenho, você sabendo como é que se desenvolve o processo, faz xilogravura sem nenhum problema. Claro que isto vai levar tempo, até você se familiarizar com o corte, com a textura, com a madeira, com a cor, com a dimensão, o tamanho, etc. Tudo isto vai ser levado em conta, no trabalho que você está fazendo, mas em termos de influência, não sei como seria essa influência, entendeu? Aprendi fazer xilogravura em Juazeiro do Norte, mas não vejo nenhum tipo de influência da gravura que eu faço com a produção de lá, são universos diferentes, são pessoas diferentes que fazem em Juazeiro do Norte.

(SP) – da produção daqui de Fortaleza o que é que você conhece? Estou me referindo à xilogravura artística, não a de ilustração da capa do cordel.

(OM) – aqui você vai encontrar o Klevisson Viana, que faz xilogravura partindo do desenho, pois ele era mais cartunista do que gravurista, passando a trabalhar com xilogravura também em função do cordel. É um grande poeta, aperfeiçoando-se a cada vez mais a partir do momento em que começou a colecionar e a estudar sobre cordel.

O traço dele é mais voltado para o desenho, característica que traz da experiência como pintor e ilustrador, esta última atividade, em grande parte, desenvolvida no jornal *O Povo*. Aqui em Fortaleza nós temos o Guaipuan Vieira, ele não faz um trabalho criativo, assim de desenhar aquilo que ele imagina, ele tem sempre uma referência do jornal, recorta, desenha. Muitas das gravuras que ele fez ele não desenhou, pegou das capas de cordéis, de pessoas que desenharam para ele e transformou. Ele se apropriou da técnica, mas não desenvolveu a lógica da criação, de expressar o pensamento dele, como ele acha que é o cangaceiro. Se eu for fazer o cangaceiro, eu não vou me guiar pelo desenho que todo mundo conhece de Lampião, eu faço a minha visão do cangaceiro. O Arievaldo Viana também faz xilogravura.

(SP) – dos artistas em Fortaleza, que não estão voltados para a produção de xilogravura na área do cordel, você conhece alguém?

(OM) – eu já vi o seu trabalho, o do Elóy, o do Hélio Rola e do Carlos Macedo, que também é um bom poeta.

(SP) – como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(OM) – hoje já começamos a ter problemas com a madeira para o artesanato, um tipo de madeira especial para o cordel que é a imburana, um tipo de madeira que está entrando em fase de extinção. Aí se tem que recorrer ao cedro, para outras variações no campo da xilogravura. Alguns cordelistas começaram a fazer intervenções em outro tipo de suporte. Lá em Pernambuco, o Dila já grava em borracha. São essas mutações que vamos ter de absorver.

.

(SP) – Otávio, você vive só da venda de suas obras ou exerce outra atividade?

(OM) – não, sou funcionário público estadual, de vez em quando também sou professor de História.

(SP) – esta foi a última pergunta do roteiro. Agora, deixo-o à vontade. Se você tem algo a acrescentar, sobre algum outro tema, o que gostaria que tivesse sido abordado.

(OM) – acho que houve um desenvolvimento tanto no cordel aqui no Ceará na década de 1980 quando tivemos a criação do CECORDEL, com o objetivo de absorver os poetas que não tinham espaço na Academia de Cordel, fundada pelo Vidal Santos, F. S. Nascimento, composta por uma turma de estudiosos que

faziam também cordel, contudo eram mais estudiosos e pesquisadores do que cordelistas e poetas.

(SP) – muito bem, Otávio, eu lhe agradeço a contribuição, muito obrigado.

(OM) – por nada.

Entrevista nº 10: Francisco Bandeira - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Francisco Bandeira, fotógrafo, pintor, gravador, professor de Arte. Onde você nasceu?

Francisco Bandeira (FB) – nasci em 1983, em Fortaleza, onde moro.

(SP) – como tem sido sua vida no contexto da arte em geral, especificamente com a xilogravura?

(FB) – comecei com pintura. Na década de 1990, fui aluno do Sebastião, do Nauer e do Eloy; nesta época em que estavam ocorrendo as oficinas no Museu de Arte da UFC. Havia um grupo muito bom que se interessou por gravura: Francisco de Almeida, Alexia, Digeórgia, Júlio Silveira, entre outros, que no momento não me recordo. Movimento que começou com a vinda do Eloy para Fortaleza, ele trouxe uma prensa, promovendo uma grande efervescência, conseqüentemente muitos artistas passaram a fazer gravura.

(SP) – como se deu seu processo de formação artística?

(FB) – comecei com pintura, depois veio o desenho por intermédio de um curso de quadrinhos do qual participei na Universidade Federal do Ceará, instituição na qual trabalho, pois sou funcionário público há mais ou menos uns 20 anos. A minha principal atividade na Universidade se desenvolveu no laboratório fotográfico do Curso de Comunicação; a partir destas experiências, passei a desenvolver um trabalho

com fotografia e desenho; o processo se dá velando papéis, criando efeitos de luz, chamados de fotogramas, que me influenciaram muito para chegar ao trabalho que faço hoje em dia. Foram 23 anos trabalhando no laboratório de fotografia.

(SP) – Bandeira, como se dá seu processo de criação artística?

(FB) – antes eu tinha a fotografia pura mesmo, eu mesmo revelava os filmes com a fotografia preta e branca, e deixava secar aquela foto, e vinha com a xilogravura e imprimia por cima da fotografia. Hoje em dia eu já uso do recurso da computação, eu fotografo e faço interferência em cima da fotografia.

(SP) – o que o motiva a trabalhar com xilogravura?

(FB) – o que me motiva a trabalhar com a xilogravura é ter descoberto que a fotografia pode se juntar com a xilogravura e criar um universo infinito. Consegui realizar um filmezinho, no formato de uma animação, tudo realizado em xilogravura, com um personagem inspirado no folclore de Juazeiro, batendo num zabumba; quando você clica, os elementos que compõem a cena vão aparecendo aos poucos, o sol, um zabumba, um sanfoneiro. Também realizo intervenções em estátuas de pessoas importantes, como Rachel de Queirós, por exemplo, será com uma imagem dela o próximo trabalho que pretendo realizar. Em 2004, utilizei fotografias de 1950; uma era de uma criança se agachando, então perto dela coloquei algo como se fosse um som do *hap*. Em outra, uma senhora ia passando com uma sombrinha em frente de uma loja, coloquei motel, em cima de uma casa coloquei uma antena da SKY. Então era o contemporâneo voltando para o antigo. Como eu posso fazer o antigo voltando para o contemporâneo.

(SP) – você acha que o contexto onde vive o artista pode influenciar na sua produção?

(FB) – acredito que pode influenciar, a partir do momento em que se faz uma pesquisa, existem artistas que, de repente tem aquela sacação (*sic*) e faz o momentâneo, não consegue desenvolver um trabalho completo. Acredito muito quando se vai fazer um trabalho, deve-se fazer uma pesquisa para realizar um trabalho mais concreto. Nesse meu trabalho, fiz uma pesquisa, comecei com a fotografia e inseri a xilogravura.

(SP) – o que você conhece da produção da região do Cariri?

(FB) – conheço obras do Stênio Diniz, do Francorli, do José Lourenço, que já expuseram aqui no museu da UFC, que têm no seu acervo trabalho deles.

(SP) – você acha que existem influências entre as produções xilográficas destas duas regiões: Fortaleza e Cariri?

(FB) – acredito que não. São poucos os artistas daqui de Fortaleza que trabalham com gravuras no estilo do Cariri. Em geral, os que desenvolvem trabalhos neste segmento são sempre pessoas que nasceram no Cariri e moram aqui, principalmente gravadores que vieram de Juazeiro. De Fortaleza para o Cariri, acho que também não vai influenciar muito, porque eles têm um traço característico, a linguagens deles, que é muito rica e muito bonita.

(SP) – como é que você vê essas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(FB) – Fiz um trabalho, em formato de uma caixa, na qual aparece o Centro Cultural Dragão do Mar sendo invadido por vários calangos, que sofrem uma mutação, transformando-se em anjos. Na tampa da caixa, preguei uma calunga que representa a cadência dos maracatus, realizada em xilogravura. Utilizei ainda elementos carnavalescos e de tradições folclóricas, contudo, todas as outras imagens foram realizadas por intermédio de plotagem de fotografias. Usei vários recursos técnicos, misturando várias linguagens nesse trabalho.

(SP) – o que você acha dessas novas possibilidades? Você falou do seu trabalho, mas como é que você vê isso? Esta abertura das fronteiras da gravura com estes intercâmbios, com estas inserções com outras linguagens?

(FB) – vejo é que estão surgindo cada vez mais linguagens diferentes a partir da xilogravura, captando cada vez mais elementos contemporâneos, que podem ser usados em conjunto com a xilogravura.

(SP) – quais são as perspectivas da xilogravura tradicional diante destas novas manifestações? O que você pensa que pode acontecer, vai acabar? Vai continuar abrindo novos campos, o que acontecerá?

(FB) – olhe, não vai acabar nunca! Faço esse trabalho de pesquisa de que eu gosto, mas eu acho a xilogravura pura, uma coisa belíssima. Eu adoro a xilogravura do Juazeiro, gosto muito da xilogravura “pura”. Pode-se dizer a xilogravura “pura”, porque não se está usando outros recursos, como a computação, por exemplo; e não vai acabar porque o gravador gosta e vai estar sempre fazendo xilogravura pura, eu

mesmo sempre faço alguma. Uma gravura pode ser feita na forma de colagem, a partir de recortes de jornais, de revista, por intermédio de plotagem, da utilização do *fotoshop*, ser pregada em cima de uma tela, usar recursos da fotografia, inserir alguns elementos com grafite, resultando em uma técnica mista. Indendentemente de todas estas inovações, a xilogravura pura jamais vai deixar de existir.

(SP) – você vive só da venda das suas obras ou desempenha outra atividade?

(FB) – eu desempenho outra profissão; sou funcionário público, tenho 30 anos de Universidade. É necessário desempenhar outra atividade, não dá para sobreviver somente como artista em Fortaleza, é difícil você vender gravura, porque existe preconceito com relação ao papel.

(SP) – bom, Bandeira, esta é a última pergunta desta entrevista. Deixo-o à vontade para você acrescentar algo mais que você achar que eu deveria ter perguntado sobre algum tema que você gostaria de falar.

(FB) – acredito que no segmento da xilogravura demos um passo bem além, porque, hoje em dia, temos algumas prensas na cidade. A UNIFOR tem prensa, o CEFET tem prensa, o Dragão do Mar tem prensa, a UFC tem prensa. Algumas pessoas da cidade que têm certa condição financeira também têm suas prensas particulares, algo que antes não existia em Fortaleza. Apesar de que não se imprime somente em prensa, este processo pode ser realizado também com uma colher de pau. Fico gratificado por poder repassar conhecimentos para as escolas públicas, estimulando essa garotada toda a fazer xilogravura. Agradeço-lhe, Sebastião, por me incluir em suas entrevistas, possibilitando-me, desta forma, falar um pouco sobre o trabalho que faço.

(SP) – Bandeira, eu é que lhe agradeço a participação e a colaboração. Muito obrigado.

Entrevista n° 11: Jeová Franklin - realizada por e-mail, o entrevistado mora em Brasília, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Jeová Franklin, professor, escritor, colecionador de xilogravura e de folhetos de cordel. Onde você nasceu, em que ano, onde mora e como tem sido sua relação com a arte de uma forma geral e, especificamente, com a xilogravura?

Jeová Franklin (JF) – Nasci em Seabra (Bahia) em 1941, resido em Brasília. Desde 1982 venho me dedicando a colecionar xilogravuras, atividade que me foi estimulada dois anos antes, quando fiz duas matérias para a revista *Interior*, editada pelo Ministério do Interior. Na pesquisa de campo, coletei xilogravuras e matrizes da *via-Sacra da Gravura Sertaneja*, no intuito de ilustrar a reportagem, porém um fato inusitado ocorreu, o contratante da matéria se recusou a me indenizar pela aquisição do material conseguido com os entrevistados; supreso com aquela atitude, não sabia o que fazer com ele ao terminar o ensaio. Foi desta forma que passei a colecionar xilogravuras nordestinas. Ainda em 1982, o Banco do Nordeste me encomendou um ensaio sobre a xilogravura nordestina para um livro a ser editado. Mediante aos trabalhos desenvolvidos, tornei-me amigo dos xilogravadores do Ceará, Abraão Batista, Zé Lourenço, Stênio Diniz, e de Pernambuco, J. Borges, Marcelo Soares e Manassés e J. Miguel; e sempre aproveitei a vinda deles a Brasília para adquirir mais obras. Minha coleção é de 4 mil gravuras populares e de 5 mil cordéis digitalizados. Este material me serviu para realizar a exposição em 2007, sobre os 100 anos do surgimento da xilogravura no cordel, no Palácio do Planalto, em Brasília, No Centro Cultural do Banco do Nordeste de Juazeiro do Norte e em Santiago do Chile representando o Brasil na feira anual de Livros.

(SP) – Qual é a relação entre o contexto onde vive o artista e a sua produção artística?

(JF) – a mudança do contexto dificilmente afetaria o trabalho do xilogravador. Temos artistas como Jerônimo, Erivaldo, J. Barros, Franklin Maxado que mudaram para o Rio de Janeiro e para São Paulo, e pouca influência modificou seus traços. Stênio Diniz estaria realizando as inovações caso ele morasse em Juazeiro do Norte ou em Brasília. Quase nada conheço das gravuras populares produzidas em Fortaleza. A xilogravura popular mostra o que de mais importante tem para ser mostrado, com ou sem contexto da gravura, a imagem aparecerá em traços chapados e resumidos ao máximo. Se você retirar o contexto das gravuras de Zé Lourenço, verificará que a figura principal será, essencialmente, igual à de J. Borges ou J. Miguel. Embora tenha algumas obras da xilogravura chamadas eruditas, não me preocupo em estabelecer diferenças com a imagem popular.

(SP) – o que você conhece da produção de Xilogravura na região do Cariri e na região de Fortaleza? Você acha que existem influências mútuas entre a produção destas regiões?

(JF) – em minha opinião, a feitura da xilogravura obedece a duas escolas: a *cearense* com a figura principal misturada a detalhes, em estilo que chamo *barroco*. Abraão Batista fala que os detalhes de sua gravura são chamados movimento, que expressa a reverberação do sol nordestino. As xilogravuras do Ceará são difíceis de colorir. Este estilo *barroco* está preso à cultura mais sertaneja. Citei como exemplo a atração de Juazeiro do Norte no turismo religioso como se ela estivesse presa ao contexto rural. O fato é que a gravura do Ceará oferece mais possibilidades de criação. O exemplo máximo desta possibilidade está nas curvas de Stênio Diniz. A *escola pernambucana*,

situada no litoral, limpa a parte de fundo da xilogravura e se aproxima dos desenhos publicitários.

(SP) – o que mais o atrai na Xilogravura?

(JF) – passei minha vida preocupado com o aspecto cultural, a cultura popular, por excelência. No final, a imagem feita pelo povo brasileiro era minha atração. Os cordéis de romances ou de safadezas me atraíam. Brasília, por ser o centro da cultura nacional, me levou a realizar o trabalho de colecionador. Em outro lugar seria difícil colecionar gravuras de praticamente todos os xilogravadores.

(SP) – Como você vê as novas manifestações na área da gravura, onde os artistas têm abandonando a tiragem, apresentando cópia única, a matriz como a própria obra, misturando com outras linguagens artísticas, como também por meio do uso das novas tecnologias. Estas quebras de fronteiras estão sendo denominadas: gravura atuando em um campo ampliado. Além disso, ainda tem sido considerado como gravura, obras realizadas com estêncil, cujos suportes são: as ruas, os prédios, os muros, as calçadas. Manifestações artísticas provenientes dessas ações têm sido denominadas *Intervenções Urbanas*.

(JF) – A xilogravura como manifestação social está sujeita a várias mudanças; no entanto, elas não me interessam. Estou preocupado com as matrizes e com a impressão delas em papel, pois são elas que coleciono.

(SP) – Quais as perspectivas da xilogravura tradicional diante destas novas manifestações?

(JF) – As perspectivas da gravura tradicional continuarão como também continuará o formato do folheto popular. As inovações, como são moda, acho que com o tempo desaparece.

Entrevista nº 12: Sérvulo Esmeraldo - realizada em Fortaleza, em 2011

Sérvulo Esmeraldo (SE) – em 1929, no Crato, moro em Fortaleza.

(SP) – no início da década de 1950, você foi para São Paulo?

(SE) – fui para São Paulo com o objetivo de estudar arquitetura, mas não era a minha vocação, não era o que eu pretendia. Então, fiquei como desenhista de arquitetura e engenharia. Trabalhei uns dois anos neste ramo, depois me dediquei à xilogravura, um meio de expressão que utilizei durante muitos anos.

(SP) – existem alguns registros de uma exposição sua em Fortaleza com xilogravura no museu da Universidade. A xilogravura foi a sua primeira manifestação artística?

(SE) – sim, com xilogravura, no Crato. Tenho boas referências a respeito destas xilogravuras, porque foi feito um livro do qual eu participo. Então, comecei fazendo xilogravuras e também fazia pinturas.

(SP) – em que período era? Você lembra?

(SE) – na década de 50.

(SP) – a exposição do museu foi depois que você foi para São Paulo ou logo que você veio para Fortaleza?

(SE) – expus em Fortaleza, bem antes de 1961, nas salas da reitoria da Universidade Federal do Ceará, porque ainda não havia o Museu, foi a minha primeira exposição, bem antes de ir para São Paulo. Expus também no Crato, em uma sociedade de artistas plásticos de lá.

(SP) – como se deu o seu processo de formação artística?

(SE) – a minha formação inicial aconteceu de forma inusitada; meu pai tinha um

engenho de fazer rapadura; frequentemente, no começo das moagens, vinham uns ciganos para consertar os tanques de cobre; eu era muito curioso, ficava observando-os enquanto trabalhavam, martelando, botando pregos nos tanques; eles deixavam restos de lâminas de cobre em pedacinhos; então eu utilizei este material para fazer esculturas: as minhas primeiras esculturas. Tive os ciganos como os meus primeiros professores, com os quais eu aprendi a trabalhar o aço e o metal.

(SP) – no período em que você estava iniciando suas atividades artísticas com a xilogravura no Crato, você conhecia outros artistas que trabalhavam com xilogravura na região do Cariri?

(SE) – não.

(SP) – como foi que você começou? De onde foi que veio essa ideia de trabalhar com xilogravura?

(SE) – Eu comecei a fazer xilogravura de uma maneira inesperada, eu não tinha o objetivo de imprimir, trabalhava a madeira no intuito de fazer um objeto. Porém, tive acesso a um livro em xilogravura no hemisfério ocidental, impresso pela embaixada de Londres no Brasil. Eu perguntei ao meu pai o que era xilogravura? Ele me explicou que era a gravura em madeira e isso me despertou a consciência de que eu estava fazendo produtos que eram xilogravura e comecei a imprimir. Meu pai também me explicou que as capas dos folhetos de cordel eram ilustradas com xilogravuras. A partir deste momento passei a me interessar pelas capas dos folhetos de cordel.

(SP) – quando você veio para Fortaleza, conheceu algum artista que trabalhasse com xilogravura?

(SE) – não. Tive lições técnicas com um francês que morava em Fortaleza chamado Jean-Pierre Chabloz, que me deu mais informações sobre a xilogravura, e eu fiz xilogravuras nessa época. Contudo, era uma técnica não despertava muito interesse junto ao grupo de artistas que eu frequentava, que faziam parte da SCAP, eles eram mais voltados para a pintura e para o desenho. Em razão disso me direcionei mais para a pintura e para o desenho.

(SP) – Sérvulo, como é que se dá o seu processo de criação artística?

(SE) – comecei de forma semelhante à maioria dos artistas, iniciando pelo desenho e depois passando para a pintura. Os meus mestres, que pertenciam a SCAP, foram

muito importantes na minha formação, eu acompanhava o desenvolvimento deles, observações que serviam também de lições para mim.

(SP) – quanto tempo você estudou na SCAP?

(SE) – Uns dois anos, pintura e desenho.

(SP) – escultura também?

(SE) – Escultura não.

(SP) – o que o motivou ou o motiva a trabalhar com a xilogravura?

(SE) – eu já lhe disse que entrei por acaso, depois é que compreendi que fazia xilogravura, mas não imprimia.

(SP) – mesmo tendo iniciado por acaso, sua produção é extensa e significativa, o que o fez continuar?

(SE) – quando estava no Crato, produzia mais do que quando vim para Fortaleza, porque na SCAP o pessoal se dedicava especialmente à pintura e ao desenho.

(SP) – em São Paulo, você trabalhou com gravura?

(SE) – em São Paulo sim, conheci o Lívio Abramo, ele foi uma das pessoas que me mais me estimulou a trabalhar em xilo. Então foi um dos períodos mais ricos do meu trabalho.

(SP) – e na Europa, você trabalhou com gravura também?

(SE) – quando eu cheguei à França, eu estudava, sobretudo, gravura em metal.

(SP) – você era um especialista em buril?

(SE) – era em buril, exato. Na França, eu estudava, sobretudo em gravura em metal, no ateliê do Friedlaender. Foi um grande gravador. Ele tinha uma técnica muito específica, ele trabalhava com a mistura de buril e água-tinta e também água-forte. Ele fazia uma série de misturas, porque gostava muito de técnica mista.

(SP) – o José Tarcísio me falou que estava em Paris quando você ganhou um prêmio muito importante, não me lembro o ano. Foi escolhido como melhor gravador da França, você se lembra?

(SE) – foi a melhor exposição. Acontecia anualmente de os críticos escolherem obras e artistas que se destacavam; e a minha exposição foi escolhida entre os destaques daquele ano.

(SP) – Sérvulo, o contexto influencia na produção artística?

(SE) – acho que é uma questão de tempo, de ocasião, mais do que tempo é de ocasião. Na França, a gravura em madeira era muito pouco utilizada, então me dediquei a gravura em metal. Foi um período em que produzi muita gravura em metal, e a gravura em madeira ficou de lado. Eu fui retomar a gravura em madeira, praticamente, na volta ao Brasil; na França também fiz, mas muito esporadicamente.

(SP) – você acha que sua ida à Europa modificou o seu trabalho? O fato de você ter ido e ter vivido dentro daquele contexto cultural mais efervescente na época lhe proporcionou maior projeção, principalmente no Brasil?

(SE) – sim.

(SP) – sei que você conhece muito bem tanto a gravura da região do Cariri quanto a da região de Fortaleza, e, por sinal, você tem uma participação importante, inclusive na questão conceitual, que provocou mudanças na gravura do Juazeiro, quando você leva a proposta da via-sacra, que por lá ainda não existia. Há até uma entrevista do Walderêdo, na qual ele afirma que a série *Apocalipse* foi você que sugeriu a ele.

(SE) – foi. Eu morava na França, na década de 1960; estava em férias aqui no Ceará; O Martins Filho me encarregou de ir a Juazeiro do Norte, encontrei a coisa mais morta que você possa imaginar. Não tinha um gravador atuando, uns trabalhavam no campo,

outros eram funcionários e ninguém fazia mais gravura. Eu achei aquilo absurdo e fui atrás de um deles que estava fazendo cabo de revólver para as indústrias de São Paulo, que era o Noza, que ainda não era considerado o Mestre Noza. Era apenas o Noza que trabalhava com madeira. Perguntei se ele não faria umas gravuras para mim, ele disse: – mas eu não posso porque eu ganho o meu dinheiro com isso. – Eu disse: – lhe dou trezentos reais para você me fazer um número de gravuras, que era a via-sacra. O Mestre Noza fez a via-sacra para mim a partir de um livro que lhe dei, o qual continha uma estampa de uma via-sacra de origem italiana. Voltei para a França levando aquelas gravuras comigo, e nada aconteceu fora isso.

(SP) – foi você também que encomendou o álbum sobre Lampião?

(SE) – não, vem depois. Em 1965, consegui que a via-sacra de Mestre Noza fosse publicada na França.

(SP) – você acha que existe alguma influência entre as regiões do Cariri e de Fortaleza com relação à produção de gravura?

(SE) – acho que não. A xilogravura do Cariri era muito forte. Ela estava escondida, porque artistas já não estavam fazendo a xilogravura para a capa dos cordéis e as gráficas estavam usando processos mais industriais. O livro foi editado na França, tendo boa receptividade. Mandei umas gravuras para o Mestre Noza e outras para o professor Martins Filho, ocorrendo desta forma, o processo de divulgação no Ceará. A partir de então, várias pessoas em Juazeiro passaram a se interessar por xilogravura realizando encomendas a Mestre Noza. Ele repetiu a via-sacra em várias versões, deixando de fazer os cabos de revólveres. O escritor Fran Martins e o Milton Dias me contaram que a via-sacra era uma novidade, que tinha causado um grande efeito, tinha sido uma porta de entrada, pela qual recomeçou o movimento da gravura em Juazeiro.

(SP) – como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado? Diante destas novas manifestações atuais, que poderá acontecer com a xilogravura tradicional?

(SE) – eu tenho a impressão de que a partir de certo momento a xilogravura é uma coisa tão forte que vai acabar saindo vitoriosa. Vejo que o abandono da tiragem é um procedimento que não é muito feliz, é um erro! Entendo que a gravura é para ser impressa e divulgada. Faz-se uma obra, e essa obra é múltipla.

(SP) – Sérvulo, você vive só da venda de suas obras ou desempenha outra profissão?

(SE) – eu trabalho unicamente com arte. Eu tenho a inserção da minha obra no mercado de arte brasileiro, principalmente no Sudeste, como também no mercado internacional; trabalho com galerias tanto nos Estados Unidos quanto na França.

(SP) – no roteiro da entrevista esta foi a última pergunta. Deixo-o à vontade para acrescentar algo mais que você acha que deveria ter sido perguntado.

(SE) – estou satisfeito, e lhe agradeço.

(SP) – sou eu que devo lhe agradecer pela sua contribuição, muito obrigado.

Entrevista nº 13: Kleber Ventura - realizada em Fortaleza, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Kleber Ventura, xilógrafo, desenhista, pintor, escultor e *performer*. Onde você nasceu? Em que ano? Onde mora?

Kleber Ventura (KV) – nasci em Itapipoca em 1950. Com 13 anos de idade vim morar em Fortaleza. Em 1964, veio uma professora, uma gravadora, uma artista chamada Mizabel Pedrosa, ela veio dar um curso aqui em Fortaleza, com o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura. Eu tinha 14 anos, era o primeiro contato que eu estava tendo com o mundo das artes, eu não conhecia artista nenhum. Era um garoto vindo do interior.

(SP) – você lembra que outros artistas fizeram esse curso?

(KV) – lembro do Leão Junior, Regina Célia, Ximenes e Sérgio Lima.

(SP) – a Mariza chegou a estudar na sua turma?

(KV) – não, a Mariza foi muito depois, porque a Mizabel Pedrosa esteve aqui em 1964, e voltou possivelmente em 1969, para ministrar outro curso na Casa de Cultura Raimundo Cela, se não me engano, aí muitas pessoas participaram. Eu também tive orientação do Hansen Bahia em Salvador, e depois com o Marcelo Grassman em São Paulo.

(SP) – você teve a oportunidade de conviver com grandes gravadores, principalmente em Salvador, mas você morou também em São Paulo?

(KV) – passei uma temporada em São Paulo e fiz o curso com o Marcelo, que estava acontecendo lá no MASP. O Valmir Ayala, quando me apresentou em uma exposição que realizei, falei para ele que tinha estudado com o Hansen na Bahia, e com o Marcelo em São Paulo. Ele fez uma apresentação muito interessante, na qual escreveu que o meu trabalho não apresentava influências nem de um, nem de outro, apesar de ter estudado com estes dois grandes mestres.

(SP) – como se dá o seu processo de criação? Você se baseia em quê? É intuitivo? É o entorno que o estimula? Algo que acontece no mundo? Qual é a referência para você criar?

(KV) – eu nunca determino um tema, sempre vou pela intuição, pelo que me vem à cabeça, vou fazer isto, vou trabalhar em cima disto. Na minha fase inicial eu fiz muita coisa religiosa, Cristo, freiras. Eu ganhei até um prêmio no Salão de Abril de 77, com o *Diário das Carmelitas*, que eram três freiras. Então era Cristo, Nossa Senhora, tinha outros motivos religiosos, porque essa fase religiosa vinha da minha infância, que eu era garoto de interior, era de uma família muito religiosa, ia à igreja, à missa todo domingo. Depois estudei no colégio de freira lá no interior, era de uma família muito religiosa, ia à igreja, à missa todo domingo. Depois estudei no colégio de freira lá no interior. Na segunda fase eu parti para o regional, mas não determinado, vou fazer regional, não. Fiz uma fiandeira, fim de feira. Depois eu parti para a fase de prédios arquitetônicos, eu fiz o elevador Lacerda, casarões de São Luis. Quando eu cheguei na minha terceira fase de gravura, então eu apresentei um trabalho que era a capoeira. Quando eu tomei conhecimento de que eu podia trabalhar com outros elementos, quando o Hansen disse que eu poderia usar qualquer coisa, realizar montagens, trabalhar uma madeira, e tirar uma impressão de tudo, até de pedra, porque tudo que você imprime é uma gravura. Seguindo estas orientações, fiz uma xilogravura com o rosto de uma deusa, o cabelo dela resultou da impressão de folhas. O trabalho foi questionado se seria ou não gravura, porque não estava dentro da concepção tradicional. Nessa época, em Fortaleza, só era considerada gravura se fosse realizada com madeira e dentro da estética do cordel. Se você não fizesse o que Walderêdo, o Noza, o Stênio e outros faziam não era xilogravura. Tive outra fase, a das carnaúbas, que é um tema bem regional. Para realizar o trabalho, usei aquele metalzinho que era utilizado para imprimir jornal por intermédio do *offset*. Eu pegava aquela placa, dava-lhe um banho de verniz, depois mergulhava-a no ácido rapidamente, porque era muito fininha e, rapidamente, retirava. O que estava protegido pelo verniz permanecia,

o que estava exposto era corroído, processo similar ao da gravura em metal. Então, ficava uma tramazinha muito delicada; efeito parecido obtive também utilizando a fibra da bananeira. Como artista, posso extravasar; um dia, me sentei em cima da tinta e fiz a impressão da minha bunda, ficou um efeito muito interessante, bem diferente, um abstrato; apresentei em uma exposição na categoria de gravura e o trabalho foi premiado. O resultado poderia ser considerado contraditório, pois quando eu abordava um tema sério era contestado, quando ironizei fui premiado. Atuei também na área do teatro, encenei uma peça em 1970, chamada *Anjos teleguiados, virgens metalizadas*. Era uma crítica ao teatro e ao cinema. O espetáculo foi apresentado no teatro José de Alencar, causando grande repercussão na cidade, porque várias pessoas ficavam nuas em cena, inclusive eu. Imagine este tipo de apresentação em 1970, era um escândalo; a maior parte das dondocas (*sic*) da sociedade se levantou apavorada e foi embora.

(SP) – você nunca teve problemas com a ditadura?

(KV) – não, engraçado, eu sempre driblei a ditadura.

(SP) – o que o motiva a continuar trabalhando com xilogravura?

(KV) – acho que a linguagem mexeu um pouco comigo, com meu brio, com a minha autoestima. A partir de certa época, comecei a fazer pintura, hoje faço tudo, desenho, escultura.

(SP) – como a gravura era recebida na época?

(KV) – era chamada “pretume”. Você tinha de começar a conscientizar as pessoas, isto aqui é gravada na madeira, uma verdadeira alfabetização artística.

(SP) – você acha que o contexto influencia na produção do artista?

(KV) – para mim, tanto faz, nada me abala, nada muda o meu pensar. Eu posso passar por todas as intempéries da vida, chego à minha casa, trabalho, começo a fazer o meu desenhinho, começo a fazer os meus projetos. O meu trabalho é o meu alimento. Se você disser assim: – rapaz você não vai fazer mais nada! Você acabou com o Kleber sabe! Porque eu não sei fazer outra coisa.

(SP) – o que você conhece da produção de xilogravura na região do Cariri?

(KV) – eu conheço bem, porque estudo muito, procuro me inteirar. Além disso, fiquei amigo de vários artistas de lá, por exemplo, Abraão Bezerra Batista, grande gravador. Depois eu conheci Stênio Diniz.

(SP) – você acha que existem influências entre as produções das duas regiões, Fortaleza e Cariri?

(KV) – não tem, são duas regiões completamente diferentes, uma não tem nada a ver com a outra. Por exemplo, aqui nós temos o Zenon Barreto, que fazia gravuras, inclusive com temas regionais, mas que também não se liga ao trabalho do pessoal do Juazeiro.

(SP) – por que você vê esta diferença? Por que é tão diferente?

(KV) – talvez o traço. A madeira não, porque é a mesma, as goivas são as mesmas, mas não acho que tenha influência nenhuma. Por exemplo, o Sérvulo Esmeraldo, apesar de ser daquela região, você não pode associar o trabalho dele com Juazeiro, nem o trabalho do Aldemir Martins. O meu trabalho de xilogravura, você não pode associar nada a Juazeiro, como também o do Roberto Galvão, o seu não tem nada a ver.

(SP) – como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(KV) – acho interessante, porque todas as manifestações artísticas são válidas. Por que a gravura tem que ser sempre da forma tradicional, sobre madeira? A técnica não pode evoluir? A medicina não evoluiu? A tecnologia não está evoluindo? Em 1970, eu procurava extrapolar estes limites, fiz um trabalho sob o título, *Deuses padronizados*; era só a silhueta de uma mulher nua, deitada ao lado de um cara, no meio de uma pequena vegetação. Recortei uma fotografia do Caetano Veloso e coleí por trás. Usei uma montagem com fotografia, algo que os artistas estão usando hoje.

(SP) – hoje, com toda esta invasão tecnológica aceita pela arte, que você acha que poderá acontecer com a xilogravura tradicional?

(KV) – a xilogravura tradicional vai continuar existindo, até como fonte de pesquisa para outros trabalhos. Você não deve começar pela era tecnológica quando for ensinar ou quando for aprender, você vai ter que aprender pelo primeiro degrau, pelo ABC da história. Então faz parte do ABC do aprendizado a xilo, a gravura em metal, a linoleogravura, a pirogravura. Você aprendendo todas estas técnicas que não vão morrer nunca, que continuarão sendo ensinadas para que se chegue à era tecnológica, aos computadores, às expressões que estão sendo feitas por aí. A gravura vai servir sempre de base para o ensino. Para se chegar às manifestações de hoje, tem de se ter base.

(SP) – você vive das vendas das suas obras ou exerce outra atividade?

(KV) – eu vivo disso, eu não tenho emprego, eu não tenho aposentadoria, eu não tenho nada. Vivo da minha arte. Se hoje eu como é porque eu vendo o meu trabalho. Nunca me dei o luxo de certas coisas, de certas extravagâncias, porque o mercado para o meu trabalho é limitado, porque se é difícil vender pintura, já imaginou você viver de gravura no Ceará?

(SP) – Kleber, dentro do roteiro da entrevista, esta foi a última pergunta. Agora deixo-o à vontade, caso queira falar sobre algo que deveria ter lhe perguntado e não perguntei.

(KV) – quero dizer que faço todo o tipo de arte gráfica, da xilogravura ao *offset*; talvez por esta razão eu tenha sido o precursor de uma geração de gravura no Ceará. Além disso, eu trabalhava dia e noite nisso. Fiz deste ofício um sacerdócio, eu só trabalhava em prol disso.

(SP) – Kleber, eu lhe agradeço a colaboração, muito obrigado.

(KV) – eu que agradeço a você.

Entrevista nº 14: José Lourenço - realizada em Juazeiro do Norte, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – José Lourenço, xilógrafo e professor de arte. Onde você nasceu, em que ano e onde mora?

José Lourenço (JL) – bom dia Sebastião, para mim é um prazer poder recebê-lo na Lira Nordestina, porque sempre tivemos esta preocupação de a Lira ser um local que agrega, que recebe artistas, pesquisadores e pessoas que têm interesse pelo cordel e pela xilogravura. Eu nasci em 1964, moro aqui em Juazeiro mesmo.

(SP) – como tem sido a sua vida no contexto da arte, especificamente com a xilogravura?

(JL) – o meu avô foi quem me trouxe para cá com 8 anos de idade, ele era a pessoa que trabalhava na guilhotina aparando os cordéis. Comecei a trabalhar na tipografia juntando papel, varrendo a gráfica; neste ambiente fui vendo os cordelistas, e mantive contato direto com Abraão Batista, Stênio Diniz, Patativa do Assaré e tantos poetas que estavam sempre envolvidos neste trabalho. Naturalmente, fui me envolvendo e, aos poucos, me interessando por esse tipo de arte: a ilustração das capas de cordéis, porque antes eu não era gravador, era impressor gráfico.

(SP) – como foi que você se tornou gravador?

(JL) – no finalzinho de 1983 para 1984, a tipografia estava com dificuldades para receber encomendas. Quando às vezes aparecia algum serviço não havia gravador para executá-lo, a escassez era devido a produção do cordel ter diminuído muito na época. Então, os gravadores estavam trabalhando em outras atividades. O Abraão Batista era professor universitário e muitas vezes não podia atender a urgência das encomendas. O Stênio Diniz tinha viajado para Alemanha; não havia, pois, quem fizesse capas de cordel. Então, comecei aos poucos. Um dia, mexendo numa capa de cordel, copiei atrás da capa de um clichê, fiz um casal abraçado, que era uma cópia, se não me engano, do “*Côco verde melancia*”. Ao terminar, vi que ficou todo torto, a figura deformada, mas o Expedito, que era o gerente da Lira Nordestina, estava vendo o meu trabalho. Eu não estava com interesse em fazer uma capa; no outro dia, chegou um rapaz para fazer um cordel e o Expedito logo falou: – pronto, aqui eu já tenho quem faça a capa; pois a dificuldade era fazer a capa, e a gráfica sem nenhuma encomenda, quando apareceu este filho de Deus com este trabalho. Ele chamou: – Zé, vem cá, pronto, está aqui o rapaz que vai fazer a capa da seu cordel. – Eu?! Assustei-me, pois eu nunca tinha feito uma capa de cordel; mesmo assim, o Expedito comentou: – mas você fez uma ontem e ficou bem-feita. Aí o rapaz me pagou logo, pois o Expedito foi quem cobrou, porque eu não tinha noção nenhuma de preço de gravura, o meu negócio era imprimir cordel. A capa era para ser um casamento matuto nas festas juninas, tinha de ter um casal. Levei aquele dinheiro, precisando, mas estava com medo de não conseguir realizar a gravura. Chegando à minha casa, consegui um pedaço de madeira de cedro branco. Eu tinha noção da altura ideal e de que a mesma tinha que ser lixada, pois eu era impressor. Então, botei a madeirinha em cima de uma mesinha e fiquei olhando, ao mesmo tempo olhando para o dinheiro, precisando dele, sem coragem de gastar. Finalmente, por volta de uma e meia da manhã, consegui fazer um desenho, criar uma capa de cordel, da qual ainda hoje me

lembro. Era a noiva para um lado e o noivo para o outro e um jumentinho no meio, debaixo de uma árvore. Então, foi a primeira experiência. Como a necessidade de gravadores estava grande na época, logo eu passei a ter várias capas para fazer. O Otávio Menezes foi uma pessoa que me ajudou muito no início, ele trazia de 20 cordéis para eu fazer, dizia sempre: – ô Zé, aqui é para você fazer todas as capas, embaixo de todas elas, coloque a expressão assim: “xilogravura de Zé Lourenço”. Este foi o início do meu trabalho.

(SP) – como é que você vê este interesse das pessoas, atualmente, pela xilogravura na capa de cordel? Que foi que mudou na sua visão?

(JL) – nós temos tido dificuldades até mesmo com gravadores, porque muitas vezes, pegam um desenho ou uma figura qualquer na internet e jogam na capa do cordel. Só que essas pessoas se esquecem de valorizar um cordel feito com xilogravura, que agrega cinco artes, que são: o poeta cria a poesia; o gravador, a capa; o desenho; o entalhe e a impressão gráfica. Sem estes processos perdemos muito.

(SP) – você considera que o seu processo de formação artística se deu nesta convivência dentro da Lira Nordestina?

(JL) – Com certeza! Eu acredito que não só minha, mas acho que da maioria dos gravadores de Juazeiro, todos eles passaram por aqui pela Lira, partindo da capinha do cordel. O João Pedro e tantos outros, os antigos como Walderêdo Gonçalves, Mestre Noza, todos impulsionados por essa tipografia. Hoje ainda têm um bom movimento, pessoas que só vem visitar, pesquisadores; aqui também são dadas aulas para crianças, principalmente das escolas públicas. Hoje mantemos um contato direto com curso de arte da Universidade da URCA, trocando experiências, eles, mais com a teoria e nós, com a prática. Com certeza, se eu não estivesse aqui, eu não sei se seria gravador.

(SP) – como se dá seu processo de criação artística? Você parte do quê? A capa do cordel, em geral, é fruto de uma encomenda?

(JL) – sim, predomina a encomenda.

(SP) – você faz só capas de cordel ou trabalha também com edições, álbuns, vias-sacras?

(JL) – no início trabalhei muitos temas ligados à agricultura, motivado pela profissão

do meu pai, que era agricultor. Então, eu via todo aquele movimento agrícola, via os vaqueiros. Depois comecei também a abordar os problemas da poluição do planeta. Então, o tema depende muito do momento do artista; esta é a forma que ele tem para transmitir o que está sentindo, por intermédio das imagens. Por exemplo, o álbum da Lira, eu queria mostrar o nosso processo de trabalho, como é que impresso o cordel, até ser vendido na feira. Com o álbum do Patativa, quis homenagear seus 90 anos.

(SP) – desculpe-me interrompê-lo, mas fiquei curioso, você teve a oportunidade de conviver com o Patativa, realizando, inclusive, um trabalho sobre ele. Qual foi a opinião dele sobre o trabalho?

(JL) – interessante foi que o Patativa deixava as pessoas bem à vontade. Na época em que fiz o álbum, ele já estava bem velhinho, acho que com mais de 90 anos; conhecia-me há muito tempo, por ele frequentar a Lira, por isso foi totalmente tranquilo o desenvolvimento do trabalho. Quando ele começava a recitar, esquecia das horas; certa vez, eu e o professor Gilmar de Carvalho chegamos à sua casa, por volta das nove horas da manhã, até as duas horas da tarde, o Patativa ainda estava recitando sem querer parar para almoçar. Há desenhos que fiz rabiscando rápido, sentindo aquela energia toda, ele vibrando com o poema, falando que a Terra era natural, que aquela terra era do povo. Ele era uma pessoa maravilhosa!

(SP) – você acha que o contexto, o ambiente onde o artista vive influencia na sua produção?

(JL) – com certeza! Por exemplo, eu vejo a gravura daqui do Juazeiro, ela já tem um diferencial da gravura produzida na cidade vizinha, o Crato. Você percebe as diferenças por causa da influência religiosa, principalmente na época das romarias, como a do Dia de Finados, o grande fluxo de romeiros a cidade de Juazeiro se torna uma loucura por causa da influência da religiosidade, da romaria, desse calor humano que é imenso, principalmente agora nessa época, surgindo uma variedade de ideias, influenciando no processo de criação, por esta razão, os temas religiosos são muito importantes. Acredito também que o artista pode estar aqui e, ao mesmo tempo, está fazendo um trabalho que está defendendo, por exemplo, manifestações que ocorram na Europa, a queda das Torres Gêmeas nos Estados Unidos; o artista pode estar aqui criando, mas durante o processo de criação transportar-se para transmitir a dor que aquele povo estava passando naquele momento. Acredito que sempre haverá essa influência do contexto.

(SP) – o que conhece você da produção de xilogravura de Fortaleza? Você acha que existe alguma influência da região do Cariri para Fortaleza ou vice-versa?

(JL) – para mim é outro universo, ver a gravura de Fortaleza, por exemplo, os seus

trabalhos, os do Nauer, os do Galvão, e de outros, percebo que é outra proposta, que é outra visão. Eu não sei se é exatamente pelo meio. Aqui, a nossa gravura é mais voltada para o cordel, alguns gravadores como Stênio e outros que, apesar de produzirem suas gravuras voltadas também para este segmento, já buscam explorar outros temas. Eu também tenho feito isto em alguns trabalhos, buscando me libertar um pouco das temáticas tradicionais, expressando minhas ideias sobre o que acho do mundo.

(SP) – o cordel não tem mais a mesma demanda de impressão, nem de produção dos poetas que teve entre as décadas de 1930 e 1940. Por que a produção xilográfica de Juazeiro mantém ainda hoje vínculo tão grande com o cordel?

(JL) – eu acredito que existem influências também por parte do público, as pessoas que vêm de fora procurando um local onde possa ver uma xilogravura dizem: – isso é imagem de cordel. Elas já agregam este valor sem nem a gente perceber. Quanto a nós, acredito que o principal motivo seja pelo fato de que sempre tivemos essa vivência com a xilogravura ligada ao segmento do cordel na região do Cariri. Além disso, a xilogravura está sendo atualmente o principal atrativo da Lira Nordestina, apesar de a mesma ser, antes de tudo, uma gráfica de cordel.

(SP) – que mais o atrai na xilogravura?

(JL) – a rusticidade do preto e branco, mesmo quando estou imprimindo xilogravura apenas com estas tonalidades consigo visualizar várias cores.

(SP) – como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(JL) – estas mudanças começaram a povoar a minha cabeça No início do ano 2000, comecei a participar de alguns eventos e as pessoas diziam: – eu queria muito comprar uma gravura dessas, mas lá onde eu moro não tem condição de colocar uma gravura, a umidade acaba com o papel rapidinho. Por que você não faz alguma coisa simples? – Foi aí onde surgiu a ideia, eu vi aqueles azulejos lá do Maranhão e a partir deles surgiu os quadrinhos, o primeiro produto que criei. Uma gravura grande, original, numerada, aqui nós vendemos por R\$:100,00. Eu passava um ano, dois anos, para vender duas ou três gravuras e tinha que sobreviver desta produção.

eu já comecei a usar o computador para reduzir as gravuras. Fazia a matriz; da matriz fazia a copiazinha da própria xilogravura e botava nos quadrinhos, daí surgiram vários produtos, as canecas, as sandálias, camisetas, cartões-postais. Os produtos foram

pensados também para outro público, os estudantes, principalmente os da escola pública, que expressam a vontade de comprar uma gravura, mas não têm a condição financeira. Apesar da produção dos objetos, temos a preocupação de não deixar de produzir a gravura em papel, que é a nossa atividade principal.

(SP) – que você acha que vai acontecer com a gravura tradicional diante destas possibilidades tecnológicas?

(JL) – A preocupação é essa, o povo começar a ver os objetos confundir com xilogravura, isto às vezes já tem ocorrido, quando mostramos o produto tem pessoa que dizem: – olha com esta gravura é boa! Eu digo: – não, isto é um produto feito da xilogravura, a original está aqui no papel. Isto aqui é uma cópia reproduzida pelo computador, é outra coisa. A preocupação é tanta que eu comecei a fazer cartões também já pensando nisto, em não desvalorizar a gravura tradicional, porque a pessoa que conhece, estuda, não vai desvalorizar. Mas quem não conhece, o leigo, ele pode está comprando um quadro de cinco reais, pensando que está comprando uma gravura original.

(SP) – como é que você lida com esta questão de em determinados momentos ser considerado artista, e em outros momentos sere considerados artesão?

(JL) – Isso é um processo das organizações, por exemplo, a CEARTE, às vezes nos convidam como artista, às vezes como artesão. O SEBRAE, predominantemente como artesão, eles trabalham mais com a categoria do artesanato. Às vezes, somos convidados por uma galeria em São Paulo, no Rio de Janeiro, aí levamos as gravuras. Por exemplo, agora eu vou ministrar uma oficina em Goiás, já é como artista, como artesão vou para Belo Horizonte. Como eu sobrevivo desse trabalho, apesar de que a arte não é só sobrevivência, o artista tem de ter também a sua liberdade, e por esta razão que não sou funcionário nem da Lira, nem da URCA.

(SP) – você vive só da venda de suas obras ou desempenha outra atividade?

(JL) – eu não tenho um salário, nenhum vínculo empregatício, nem com a Universidade do Vale do Cariri, nem com o governo do Estado, nem com a prefeitura, nem com outra instituição. Sobrevivo do meu trabalho, tenho que produzir todo dia, tenho de ir para a feira ou para galeria.

(SP) – esta foi a última pergunta do roteiro de entrevista. Agora deixo-o à vontade para acrescentar algo que você acha que deveria ter sido abordado e não abordei.

(JL) – agradeço. Aqui na Lira nós sempre tivemos esta preocupação de manter a tradição de ser uma família. Estamos sempre aqui à disposição, principalmente a você, que é um artista, que é amigo, que está sempre em contato; as portas estão sempre abertas para você e para seus alunos e para seus amigos.

(SP) – muito obrigado!

Entrevista nº 15: Stênio Diniz - realizada em Juazeiro do Norte, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Stênio de Diniz, desenhista, xilógrafo, pintor, compositor, cordelista e professor de arte. Onde você nasceu, em que ano e onde mora?

Stênio Diniz (SD) – meu nome completo, José Stênio Silva Diniz, nascido em 1953, aqui em Juazeiro, onde moro.

(SP) – ~~Stênio~~, como tem sido sua vida no contexto da arte de uma forma geral e especificamente com a xilogravura?

(SD) – Eu comecei fazendo capa de cordel, inclusive resgatando as gravuras antigas que eram feitas em madeira. Teve um período que trocaram para metal, a gravura em chumbo, clichê, as ilustrações eram em desenho e fotografia. Esse modelo deteriorava, desviava um pouco o rumo do cordel; para mim, as capas tinham que ser em gravura. A partir de 1970, troquei várias que estavam em clichê de metal, transformava em madeira, porém foi difícil das pessoas que já estavam acostumadas com o clichê de metal aceitar, achavam que era plágio. A xilogravura prevaleceu nas capas e não o clichê de metal, por sinal, se tivesse deixado como estava continuava da mesma forma até hoje, porque a xilo estava meio decadente naquele período, não estava tendo muito incentivo. Após uns três anos em que eu já fazia gravura, senti vontade de sair da capa do cordel, pelo fato de na maioria das vezes haver a obrigatoriedade de sempre se fazer a ilustração de acordo com a estória; obrigação que, em parte, limita o processo criativo. Além disso, senti a necessidade de fazer gravuras maiores, voltadas também para decoração e para cartazes.

(SP) – você tocou num ponto que, para mim, é muito interessante; por gentileza esclareça; fale de sua ida a Brasília e de um artista que você conheceu e ao qual tentou vender suas matrizes.

(SD) – ele foi importante, comprou apenas algumas estampas, mas orientou-me sobre a importância da matriz no segmento da xilogravura. Além das aquisições, seduziu-me a fazer gravuras maiores.

(SP) – você foi o primeiro artista da região do Cariri a trabalhar sem estar atrelado a encomenda? Ou Noza e o Walderêdo trabalharam desta forma primeiro?

(SD) – não, quando eu comecei a gravar eles faziam para o cordel. Assim, para decoração, fui eu.

(SP) – você já tinha começado a gravar independente da ilustração quando o Sérvulo Esmeraldo encomendou a via-sacra ao Noza?

(SD) – ela é apenas um pouquinho maior do que a gravura em cordel. Inclusive, fui intermediário do Noza para o *marchand* Ranulfo de Pernambuco. Ele encomendou ao Walderêdo, ao Noza, a mim e ao Expedito (poeta e cordelista); ele fez nessa época algumas gravuras com minha ajuda; ele não era gravador, mas para ganhar um dinheirinho, dei um incentivo e ele fez uma seis pranchas, com uma dimensão de 20 x 25 cm, mais ou menos.

(SP) – desde que você trabalha com arte, como se dá seu processo de formação artística?

(SD) – eu era amigo do Noza, constantemente eu ia à sua casa levar madeira para ele trabalhar, e, às vezes, turistas que apareciam na gráfica querendo conhecê-lo.

(SP) – você conviveu com ele aproximadamente por quantos anos?

(SD) – por mais de 30 anos. Desde a minha infância até o falecimento dele.

(SP) – você conviveu muito com a gravura do Noza, na qual predominava um corte mais simples, com raríssimas áreas de texturas, predominando as massas de preto, sem um refinamento da forma, mas de uma beleza estética singular. Características que, para alguns, tornavam suas obras rudes, toscas. O seu trabalho possui um refinamento, um tratamento diferenciado. De onde veio o refinamento da sua gravura?

(SD) – exatamente dos mestres Walderêdo e Damázio, que tinham um trabalho muito refinado. Então, ele fazia uma gravura, depois fazia dez, 20, 30, ia aprimorando, modificando o traço; porque existem xilógrafos que se limitam a fazer um determinado traço e conserva-o. Como exemplo, o J. Borges, o próprio Abraão Batista, que tem há 30 anos o mesmo traço. Gosto de um processo evolutivo como professor, quando eu olhava as primeiras gravuras dos meus alunos, eu sempre orientava para que fizessem um trabalho mais refinado. Não é desmerecendo o trabalho rústico.

(SP) – Stênio, como se dá o seu processo de criação artística?

Stênio Diniz – dá-se de forma espontânea, às vezes passo até um ano sem fazer uma gravura, porque eu não gosto de fazer por fazer, mas sempre que tenho um sentimento, que vem para protestar ou para retratar. Por exemplo, usei muito a gravura como forma de protesto, fazendo trabalhos abordando a Anistia, na época da ditadura militar, período em que havia muitas prisões ilegais e, por esta razão, eu odiava aquele regime e me sentia na obrigação de fazer frente. Em 1970, explorei também temáticas voltadas para as eleições diretas.

(SP) – a região onde o artista vive influencia na sua produção?

(SD) – eu acredito que sim, no meu caso, influe. Houve uma época de seca tremenda aqui no Juazeiro e na região, por volta de 1974, 1975, o meu trabalho foi todo voltado para retratar este flagelo. Então, o meio está ali influenciado, mas não vou dizer também que o meio sempre imponha a temática ao artista, por exemplo, Juazeiro é uma terra extremamente religiosa, repleta de romarias, mas, na minha produção em xilogravura, existem poucos temas ligados à religiosidade, quase nada tem a ver com o próprio Padre Cícero; escrevi um livro sobre ele que vai ser publicado no formato de cordel. Entretanto eu posso estar aqui neste meio e desenvolver uma temática europeia, chinesa.

(SP) – o que você conhece da produção de xilogravura de Fortaleza? Você acha que existe alguma influência da produção do Cariri para Fortaleza ou vice-versa?

(SD) – pode ser que é gravura daqui chegue a influenciar a produção de Fortaleza; mas de Fortaleza para cá, eu não acredito que haja influência. Nem resquício que eu possa ver de lá. As pessoas daqui pouco conhecem o pessoal de Fortaleza, desta forma, não teria como influenciar, se não tem acesso à própria produção. Aqui em Juazeiro, eu considero que é o maior centro produtor de xilogravura do Brasil. Você não vai encontrar nem na capital, Fortaleza, nem mesmo em Pernambuco, nem no Rio, você não vai encontrar uma produção de tantos xilógrafos atuando. Não vai encontrar em lugar nenhum, eu tenho viajado muito pela Europa, em muitos outros países, e também por lá não se encontra a gravura tão presente como tem em Juazeiro, e por obra e graça da

gráfica Lira Nordestina. Sem essa gráfica a gravura aqui não iria existir.

(SP) – por que Juazeiro tem essa efervescência tão grande no segmento da xilogravura?

(SD) – primeiro por Juazeiro ser esse centro de romaria e essa gráfica está situada aqui; segundo, por ser Juazeiro este centro de romaria. Eu me sinto também com certa responsabilidade nisto, porque incentivei muitos cursos, porque houve um tempo que aqui só tinha dois ou três gravadores: dos mais antigos, só restava o Walderêdo; o Abraão surgiu bem depois. Agora, se forem procurar quem faz gravura aqui, vão encontrar mais de quarenta pessoas.

(SP) – como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(SD) – qualquer tipo de manifestação é válida. Eu não gosto é quando interferem em prédios históricos; se a intervenção ocorre em muros, aí está certo, pois são os locais adequados, tanto para o grafite como para os lambe-lambes. Acho que estas manifestações são outras formas de a gravura aparecer, penso até que deveriam existir mais projetos neste sentido, para poder incentivar as pessoas a fazerem uma espécie de *outdoor* manual usando a gravura.

(SP) – com a inserção destas outras áreas das artes, unidas com as tecnologias, quais serão as perspectivas da gravura tradicional, diante destas novas manifestações?

(SD) – acho que resiste. Podemos dizer também que a tecnologia chega a reprimir um pouco o xilógrafo, ajuda em muitos aspectos, mas muitas vezes prejudica em outros. Muitos xilógrafos também se acomodam ao fazer uma gravura, eles já não pensam mais, vai ao computador e captam uma imagem, deixando de lado a responsabilidade da criação.

(SP) – que mais o atrai na xilogravura?

(SD) – o que me atrai a trabalhar com xilogravura é o resultado. É como uma mágica, você faz uma paisagem, uma pessoa, você está dando vida a um material, porque para mim, uma obra de arte é uma coisa viva.

(SP) – você vive só da sua produção ou desempenha outra profissão?

(SD) – vivo na marra (*sic*), porque viver só da gravura em Juazeiro é um grande desafio, é difícil. Antigamente, havia muita procura por xilogravura pelos visitantes, hoje não há mais, você tem que viajar participando de exposições para poder se manter. Faço também cordel, um pouco de música, atendo a encomendas de pintura, restauração; porém, à xilogravura, faço independentemente de encomendas. Atualmente, tenho algumas matrizes que deixo em alguns barzinhos em que ando, no dia em que eu for por lá, tenho o que fazer, pois há uma matriz minha ali, vou beber cerveja, mas eu não vou perder tempo, vou pegar a matriz e trabalhar.

(SP) – Stênio, esta é a última pergunta no roteiro da entrevista, agora deixo-o à vontade para acrescentar algo mais, que você gostaria que tivesse sido abordado.

(SD) – o que eu posso falar é o seguinte: – esperar uma retomada das atividades dessas instituições culturais, olhando mais para a nossa região. Na atualidade, não se veem ações da Secretaria de Cultura, tanto do estado quanto do município, no sentido de valorizar o artista popular, o artista plástico, o músico, o ator; todos, em nossa região, estão abandonados; mesmo assim, continuam fazendo sua parte, criando seus trabalhos, deixando o seu legado. São eles que constroem parte da história do município, da cidade, do estado, entretanto, vivem à margem das políticas culturais dos mesmos. Antigamente, havia mais incentivos por intermédio dos salões, dos editais, das exposições do Cariri em Fortaleza. Hoje em dia, existem algumas ações isoladas, de vez em quando é que vem uma pessoa da capital organizar um trabalho por aqui, mas não tem um calendário de apresentação, um local adequado onde se possa expor. Outro grave problema é a falta de uma galeria de arte em Juazeiro do Norte, existe apenas, uma sala adaptada no teatro, sendo a mesma muito distante do centro, além disso, o espaço é insuficiente para comportar uma exposição de médio porte. Existe o espaço cultural do Banco do Nordeste, porém o acesso é muito complicado em consequência da grande burocracia existente no processo seletivo das mostras, pois o seu uso se dá por intermédio de editais.

(SP) – Stênio, agradeço-lhe a contribuição, muito obrigado.

(SD) – não há de que.

Entrevista nº 16: Renato Dantas - realizada em Juazeiro do Norte, em 2011

Sebastião de Paula (SP) – Renato Dantas, professor e escritor. Onde você nasceu? Em que ano e onde mora?

Renato Dantas (RD) – meu nome completo é Francisco Renato de Souza Dantas, tenho 62 anos, nasci em 1949, em Juazeiro do Norte, onde moro. Minha formação acadêmica é em Educação Física, minha relação mais íntima com a xilogravura ocorreu no final da década de 1960, época em que criamos uma série de movimentos culturais aqui na região do Cariri, onde os diversos tipos de manifestação artística eram agrupadas. Faziam parte desses encontros, grupos de teatro, grupos de artes visuais, grupos de leitura, que permeavam por toda a produção artística da região. Como a xilogravura faz parte do cotidiano e é uma marca registrada de Juazeiro do Norte, por conta da folheteria São Francisco, sempre caminhou lado a lado com o teatro, com a música, com a pintura. Além disso, tive a oportunidade de criar o Departamento de Cultura do SESC aqui em Juazeiro, onde eu era funcionário na área de Educação Física, e fui convidado para trabalhar no departamento de arte. Uma das primeiras ações que empreendi foi justamente trazer a xilogravura para dentro do SESC por intermédio dos artistas que o frequentavam e faziam exposições, como foi o caso do Francorli, com o qual fizemos “O nascimento, vida e morte de Luiz Gonzaga” em xilogravura. Este álbum excursionou por todo Ceará e também para Exu, em Pernambuco, na casa de shows, construída por Luiz Gonzaga.

(SP) – o senhor acha que existe alguma relação entre o local onde vive o artista e a sua produção?

(RD) – intimamente ligado. Quando você apresentou no roteiro essa pergunta, lembrei-me logo dessa relação com o contexto, estou falando aqui da produção específica de vários xilógrafos daqui da região que eu tenho oportunidade de conhecer, inclusive de conviver. Eles retratam, de uma maneira tão fiel, determinados assuntos, que é como se eles estivessem contando visualmente a oralidade que permeia Juazeiro e o Cariri. Nós temos uma tradição muito grande da oralidade das lendas, dos mitos, das construções místicas, das construções religiosas, de beatas e de beatos. Os gravadores conseguem traduzir esta oralidade por meio da xilogravura.

(SP) – o professor Gilmar de Carvalho fez uma observação muito interessante de que no Ceará, no final do século XIX, em vários municípios, existiam jornais, mas em nenhum deles houve este movimento, esta força da xilogravura e do cordel que há em Juazeiro. A quem o senhor credita este movimento e este desenvolvimento tão grande, tanto da xilogravura quanto do cordel, somente em Juazeiro?

(RD) – a princípio, faço uma leitura da possível vinda de xilógrafos do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco, na primeira década do século XX; estes artistas teriam trazido esta técnica para ilustrar o jornal *O Rebate*. Existem alguns xilos que devem ter servido de referência para Walderêdo, pois o traço das ilustrações que aparecem n’*O Rebate* é tão similar aos das obras dele que podemos fazer esta ligação.

(SP) – mas, pelo que senhor observa, pelo seu conhecimento, as ilustrações eram de um ou de vários gravadores?

(RD) – eu não posso dizer isto. Esta informação é oral e não tem muito fundamento, não há nem um registro disso. Então, se procede à vinda destes gravadores, eles encontram no Juazeiro um grupo de escultores intuitivos, que talhavam em madeira imagens sacras para atender ao movimento religioso. Bom, se existia pessoas que sabiam talhar madeira, facilmente houve a transferência da tecnologia do fazer da imagem, para a prancha da xilogravura. Isto é uma conjectura minha, que estou fazendo, para que eu possa compreender uma hipótese que procede. O jornal *O Rebate* propiciou a chegada da xilogravura e dentro deste contexto de que falei pode ter acontecido que algumas pessoas tenham se valido da técnica da xilogravura. Ora, quem esculpe uma imagem detém capacidade para gravar uma prancha de xilogravura.

(SP) – esta informação se coloca em consonância com uma resposta que ouvi de Stênio ontem; ao entrevistá-lo, perguntei de onde viria o refinamento da sua xilogravura; ele me falou que era do Walderêdo e do Damázio. Da nova geração, o Zé Lourenço, o próprio Francorli e alguns desses meninos novos, nota-se em suas xilogravuras um tratamento de cinzas, efeitos que possivelmente, eles já viram nas obras dos pioneiros e, em parte, nas obras do Stênio. A influência do Walderêdo e do Damázio de onde viria?

(RD) – é válido destacar que, se *O Rebate* trouxe estes gravadores, não teriam condição de mantê-los em Juazeiro por durante dois anos. O conseqüente surgimento de muitos jornais na região do Cariri, onde existia a ilustração com xilogravura, no momento em que se dominou esta técnica, trabalhando com mais frequência, surge a Folheteria São Francisco com aquela necessidade de ilustrar capas de cordéis, para um mercado [que] estava aberto. Como em Pernambuco, na primeira década do século XX, começaram ilustrar as capas dos folhetos na Literatura de Cordel com xilogravura, acredito que houve a necessidade de substituir a zincogravura, por esta razão procuraram artistas intuitivos, no caso Mestre Noza e, posteriormente, Walderêdo; enfim, fez-se a mesma transferência. Está aqui o nosso conselheiro, faz um desenho parecido com este, porque havia as fotografias de artistas nas capas dos cordéis. Eu penso que a trajetória foi esta.

(SP) – o que o senhor conhece da produção de xilogravura de Fortaleza?

(RD) – muito pouco. Sempre que vou a Fortaleza, procuro visitar as exposições realizadas na UNIFOR, na UFC, no Dragão do Mar, e não me recordo de ter visto uma só exposição de xilogravura em Fortaleza, nem de algum artista de lá, que, por acaso, tenha vindo expor aqui em Juazeiro. Eu sinto uma distância muito grande entre o que se faz artisticamente em Fortaleza e o que se faz artisticamente no Cariri. Então, eu realmente não conheço a produção xilográfica de Fortaleza.

(SP) – o que mais o atrai na xilogravura?

(RD) – a representatividade da oralidade; você pega uma capa de cordel e, muitas vezes, nela está expressa muito da ação do cordel, porque o artista tem essa capacidade de sintetizar num pequeno taco o enredo do cordel; Stênio Diniz, Zé Lourenço e o próprio Francorli são mestres neste tipo de manifestação. Então, o que me prende mais na xilogravura é, justamente, tornar concreta a abstração do pensamento artístico na região do Cariri.

(SP) – o que acha o senhor das intervenções da Universidade Federal do Ceará e, depois, das ações promovidas pelo professor Gilmar de Carvalho, na produção xilográfica aqui da região do Cariri?

(RD) – para mim a Universidade Federal do Ceará foi muito perspicaz ao perceber que a xilogravura na região do Cariri, especificamente a de Juazeiro, onde há maior produção, fala de uma vivência, de suas expressões sociais, culturais. O que academia tem de fazer é justamente isto, ver como o artista está vendo, lendo e interpretando as expressões do povo e, a impressão que a sua produção pode causar nas pessoas. O resultado surge da tradução do pensamento popular, burilado por uma pessoa que tem capacidade de produzir uma obra de arte por intermédio da xilogravura. Isto é riquíssimo! Aí chega o Gilmar e deu um ânimo novo aos artistas, mostrou que eles podiam fazer uma grande produção, desta forma, eles saíram do marasmo que estavam. A Tipografia São Francisco estava em declínio, os gravadores não tinham para quem fazer capa de cordel, com a produção em crise, diante da concepção de que o cordel morre hoje e nasce amanhã, ressuscita depois de amanhã, entretanto, tem resistido a essas oscilações, se mantendo em atividade até atualidade. Gilmar deu norte, conseguiu mostrar a capacidade de produção dos artistas aqui da região do Cariri.

(SP) – mediante as suas informações, se pode afirmar que se o Gilmar não tivesse chegado aqui com essa visão de estimular os antigos e novos gravadores talvez muitos deles não fossem nem artistas?

(RD) – Teve um curso aqui, dado pelo PIPIMOR, não me pergunte o que significa, talvez fosse uma instituição ligada à SUDENE ou a algum outro órgão público que

veio a Juazeiro na década de 1970, se não me engano, e realizou uma oficina de gravura. Muitos desses novos xilógrafos, que hoje consideramos feras, mestres, eles aprenderam neste curso. Se não estou enganado, um dos instrutores foi o Stênio Diniz. Vários rapazes e mulheres começaram a gravar nesse período, e hoje, temos vários xilógrafos.

(SP) – como é que o senhor vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(RD) – eu vejo com bons olhos a junção de várias vertentes saindo de uma matriz comum, no caso a xilo. Eu não sabia que havia este nome que você me falou; outro dia eu vi paredes em Juazeiro revestidas de jornais, cobertas por estas intervenções, achei aquilo de uma riqueza tão grande. Ao transcender da raiz, há um ganho artístico, a produção ganha asa, porém vai tendo a raiz como o fio condutor; ocorre assim, a mutação da cultura dentro de um processo salutar, vamos dizer benigno, bom. Diferente daquelas intervenções que vêm de cima para baixo, impondo a forma como têm que ser feita, porque este modelo aqui é o que agrada. Esta aí não, ela aos poucos vai dizendo que a xilogravura, ela pode ser bem mais rica, tornar-se bem mais vista, mediante determinadas manifestações.

(SP) – muito bem senhor Renato, diante destas novas manifestações qual são as perspectivas da xilogravura tradicional?

(RD) – ela continua sendo a matriz, na minha concepção, ela vai ser sempre a raiz, que vai permitir todos estes voos, todas estas novas formas de expressão que enobrecem, como já frisei, o que já está posto, o que já existe. Nós tivemos a oportunidade aqui de misturar as cores na xilogravura, parece que os nossos artistas não adotam as modas de quem vem de fora. Isto não significa que não se deva experimentar, pelo contrário, a xilogravura pode se expressar em outras cores, eu acho fantástico. Só que, o preto e o branco da xilogravura são muito característicos da região do Cariri, são muito característicos da região Nordeste. Ao mesmo tempo que ela expressa o escuro, o branco permite a explosão do sol, da claridade, criando outros tons de claro-escuro, que permite até a visualização de outros tons dentro da xilogravura. Para mim, ela vai ser sempre mãe de um monte de filhos e filhas, que estão aí para embelezar os nossos olhos.

(SP) – senhor Renato, esta foi a última pergunta, agora deixo-o à vontade, caso o senhor queira falar a respeito de algum outro tema que não abordei e que o senhor acha que deveria ter sido abordado.

(RD) – vou expressar algo muito particular, de que eu sinto muito falta aqui em Juazeiro, de um espaço que abrigue a memória da xilogravura, até para saber o que foi feito nos primórdios, a consequência desta produção hoje, como também o que está acontecendo na atualidade e quais são as perspectivas futuras. Nós não temos ainda esta percepção, pois eu não conheço nenhuma instituição em Juazeiro que possua um taco de Mestre Noza; conheço pessoas que possuem, mas não há uma instituição que mostre que socialize, não vejo nada disto aqui em Juazeiro. Até dos novos, que seria por intermédio da Lira Nordestina, que aqui é o receptáculo de toda a produção do cordel e da xilogravura na nossa região, principalmente aqui em Juazeiro do Norte, ela não possui nenhum acervo que conte a nossa história. Isto não é saudosismo, mas uma providência objetivando que, em futuras intervenções, que porventura venham a ser feitas aqui na xilogravura, elas tenham um fundo de verdade, elas sejam verdadeiras e que não venham de cima pra baixo, como já foi feito. Então, na minha concepção, falta um local onde se possa ver dinamicamente toda a tradição e, a estas transformações, que estão acontecendo, que estão cada vez mais, enriquecendo essa produção da xilogravura.

(SP) – senhor Renato, agradeço-lhe pela contribuição, muito obrigado.

Entrevista nº 17: Carlos Henrique - realizada no Crato, em 2013

Sebastião de Paula (SP): Carlos Henrique, professor de arte, escultor, desenhista, xilógrafo, trabalha com intervenções urbanas. Onde você nasceu, em que ano e como tem sido a sua vida com a arte, de uma forma geral e, especificamente com a xilogravura?

Carlos Henrique (CH): sou Carlos Henrique Soares, natural de Crato, onde moro. Nunca sai daqui para morar em outra região. O meu contato com a gravura se deu por aqui mesmo, há alguns anos. A minha experiência com a arte ocorreu desde menino, quando, por volta de 1984, eu já vinha fazendo alguns trabalhos, tais como esculturas, clichês de casca de cajá, algumas xilogravuras, mas sem saber o que era que estava fazendo. Como toda criança tem sempre curiosidade de estar confeccionando, mexendo em alguma coisa, fazendo um pião, que não deixa de ser uma escultura, construindo os próprios brinquedos com lata de sardinha. No segmento da xilogravura iniciei com casca de cajá; as primeiras ilustrações nas capas de cordel surgiram por intermédio do Maércio, manifestação que ele conheceu e se interessou quando ingressou no Curso

de Letras. Eu já conhecia as imagens, mas não sabia o que era xilogravura. No ano de 2001, se não me falha a memória, Maércio me fez uma encomenda, me explicou como seria feito. Inclusive, quando ele viu os meus trabalhos, disse: – ah! Carlos, tu faz xilogravura. De lá para cá, continuei com a minha produção de xilogravura, a qual me proporcionou o ingresso na Academia dos Cordelistas do Crato, da qual hoje sou membro permanente.

(SP): você também faz cordel?

(CH): não, a ACC é composta por vinte poetas, e um deles é o poeta da imagem que sou eu, entendeu? Ocupo a cadeira de número vinte, cujo patrono é Walderêdo Gonçalves, que ainda era vivo, quando eu comecei a fazer xilogravura. Eu o conhecia, conversava com ele lá na Praça Cristo Rei e na Praça da Sé onde ele gostava de ficar; mas nunca falei com Walderêdo a respeito de xilogravura, eu nem sabia que aquele senhor também fazia xilogravura. Com a morte de Walderêdo, surgiu esta ideia da cadeira ter no nome do patrono de Walderêdo Gonçalves, porque é Cratense; é um dos pioneiros da xilogravura de capa de cordel na nossa região.

(SP): as capas de cordel para Academia, quem fazia?

(CH): acho que era Walderêdo, José Lourenço e o Nilo. Depois, em outro período, os próprios cordelistas. O Eloy não sabia fazer xilogravura, mas tinha a ideia de como seria todo o processo, mediante a carência de gravadores, colocava os poetas para fazer a sua própria capa de cordel. Alguns não tinham domínio da técnica do desenho, como também do fazer da xilogravura, por isto, se achavam incapazes de realizarem as ilustrações; desta forma, sentiram a necessidade de contratar uma pessoa para fazer as capas dos cordéis. Foi nesse período que Maércio me convidou para realizar a capa do seu folheto, foi desta forma que se deu o meu ingresso lá na Academia, em razão da xilogravura e do cordel.

(SP): você tem o domínio técnico apuradíssimo, no domínio de luz, de sombra, que lembra e se aproxima muito da obra de artistas que têm formação erudita. De onde vem sua formação? De onde foi esta vivência? Estudou com alguém ou é autodidata? Como foi este seu processo de formação?

(CH): Sebastião, cheguei aonde cheguei (o domínio técnico) por intermédio de pesquisa, de muita curiosidade em conhecer trabalhos de outros artistas como: Walderêdo, José Lourenço e Stênio Diniz, grande artista, com gravuras completamente diferentes da gravura tradicional daqui; sua produção apresenta uma outra linha, alguns de seus trabalhos lembram muito os do Escher, não sei se inspirou-se nele. Estas minhas buscas me deram oportunidade de conhecer, pessoalmente, artistas, possibilitando fazer alianças com alguns deles, o que veio melhorar muito o meu trabalho. Depois

que conheci este pessoal do Cariri e a forma de trabalhar deles, consegui expandir mais os meus conhecimentos. Contudo, resolvi extrapolar as fronteiras do estado do Ceará, fazendo alianças com gravadores de São Paulo, entretanto, com os de Fortaleza, na nossa capital, não tive muito sucesso nas tentativas de intercâmbios, também porque os contatos por lá foram menos. A minha primeira gravura surgiu inspirada na escola de Caruarú; porém, o desenho não é meu, é de Maércio. A minha segunda gravura, a terceira e a quarta, apresentaram avanços técnicos significativos, pois, a partir daí, eu já trabalhava volumes, perspectivas, mais texturas, aproveitando todo o espaço da matriz, que se for dividida em nove ou de dez pedaços, cada um deles é como se fosse uma gravura, porque ela tem textura de primeiro plano, de segundo plano, de terceiro plano e tem volume, efeitos que caracterizam a identidade da gravura do Cariri, aspectos que diferenciam da escola de Caruarú. Quero lhe dizer que foi por intermédio destas pesquisas que cheguei a este refinamento. Outra coisa, que é bem importante destacar, quando eu pegava uma gravura de outros artistas para estudar, não ia simplesmente estudar o desenho, o formato, procurava descobrir a forma como fora gravada, com que ferramenta, foi quando percebi que eles usavam tipos de ferramentas que para mim ainda eram desconhecidas, as goivas. Eu trabalhava somente com um canivete e uma faca feita de uma tesoura, então, a partir deste momento, passei a confeccionar as minhas próprias goivas, de haste de guarda-chuva. Desde que comecei a confeccionar e a manusear este material, foi que cheguei ao nível de hoje, mais voltado para gravura ornamental, sem também fugir da capa de cordel; porque não há meio de você fugir de uma tradição que já está ali no seu sangue.

(SP): como é que se dá o seu processo de criação artística? O que o estimula para isto?

(CH): o meu processo de criação é simples, não sou daqueles artistas que fica procurando inspiração, já vi que isto não funciona. Dirijo-me a um tema, porém procuro fugir destes temas que são muito explorados aqui: Padre Cícero, Patativa do Assaré, porque a gravura que faço hoje é bem mais universal, em razão dos conhecimentos adquiridos, porque antes era só o conhecimento regional. Quero reforçar que o que me fez chegar até aqui foram as alianças, trazendo artistas de outros estados para trabalhar junto comigo. Além disso, o meu interesse de viajar, conhecer outras regiões e a produção de outros artistas. A minha curiosidade me ajudou a fugir um pouco da gravura da capa de cordel, sem querer desmerecê-la, pois é uma gravura tradicional, porque a gravura tradicional e a contemporânea têm que andar juntas, porque uma se alimenta da outra. A gravura tradicional estará sempre no mundo contemporâneo, resistindo a toda tecnologia, que jamais vai desbancar a xilogravura, a capa de cordel, pelo contrário, acho que estas manifestações vão se eternizar cada vez mais.

(SP): diante deste mundo tão tecnológico, o que o motiva ainda a trabalhar com xilogravura?

(CH): em primeiro lugar, amo o meu trabalho, amo o que faço. O que me incentiva

muito a produzir xilogravura em um mundo tão cheio de tecnologia é evitar que esta manifestação não venha a morrer, ser engolida pela tecnologia, ficando apenas na história, pertencendo a um período passado, distante para os dias de hoje; com a resistência, porém, que nós estamos oferecendo hoje com o objetivo de formar novos gravadores, novos artistas que vão entrando para conhecer os processos de gravação em madeira, a tecnologia, não vai proporcionar nem o desaparecimento da xilogravura nem da capa de cordel.

(SP): você acha que o contexto influencia a produção do artista?

(CH): sim, tem toda uma diferença, porque a maioria dos gravadores daqui da nossa região, quando vai gravar, inspiram-se no contexto geográfico, cultural, na cultura popular e na e imagem do Padre Cícero. No Crato, fugimos completamente disso.

(SP): o que você conhece da produção de xilogravura de Fortaleza? Existe alguma influência de uma região para outra?

(CH): Fortaleza está um pouco distante da região do Cariri, mas eu ainda não procurei observar sobre isso; de Fortaleza, conheço a produção do João Pedro e aquele seu trabalho da “piracema” da sua exposição individual realizada em 2010, no MAUC, Sebastião.

(SP): mas de outros gravadores de Fortaleza você não conhece a produção?

(CH): outros gravadores de Fortaleza não, a não ser você e João Pedro. Se há uma ligação entre a produção do Cariri e a de Fortaleza, não posso afirmar, porque não conheço.

(SP): como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(CH): aqui na nossa região há um curso de nível superior na Escola de Artes Visuais que funciona na URCA. Muitos alunos não sabiam da existência da gravura aqui na nossa região, por isto não havia interesse de conhecê-la. Muitos só passaram a se interessar por conta destas novas manifestações da arte contemporânea, principalmente por parte dos alunos que cursam a cadeira de Gravura. Eles não têm muita curiosidade de procurar saber o que está distante do mundo tecnológico,

do mundo contemporâneo. É aí que trabalhamos com os dois segmentos gravura: a de lambe-lambe e a tradicional. A gravura de lambe-lambe, que é um tipo cartaz de grande formato, que tem desenvolvido uma função similar a um grafite, que é uma das manifestações da arte urbana, que sai do ateliê e vai para galerias, que sai das galerias e vai para ruas, que sai das ruas e que entre na galeria e que volta ao mesmo tempo para o ateliê. Ou seja, ela circula entre as pessoas, funciona ali entre as comunidades. Muitos não conheciam esta técnica da gravura de lambe-lambe, hoje, a maioria dos alunos que procuram, sabe que existe. O processo é o mesmo da xilogravura, mas tem outra dinâmica, que os alunos acham muito mais prazerosa do que produção de um álbum. Esta gravura atuando em um campo ampliado, que estamos desenvolvendo aqui na nossa região, tem como objetivo mostrar que existem outras formas de se trabalhar a gravura.

(SP): qual é a perspectiva da xilogravura tradicional diante dessas intervenções, dessas novas manifestações?

(CH): ela jamais vai se engolida por este rolo esmagador, desde que não deixem de existir pessoas com o mesmo pensamento que eu, Maércio, Franklin, Adriano e tantas outras.

(SP): você vive só da venda de suas obras ou desempenha outra profissão?

(CH): antes, eu era servente de pedreiro, fazia pintura de casas, para garantir o sustento da minha família, quando entrei na gravura foi com a ideia de que, dali, eu iria tirar o meu sustento; de tanta insistência, de tanto acreditar, passei a ter retorno. Hoje, a gravura melhorou a minha economia de forma acentuada, por intermédio de vendas das obras para pessoas que me ligam, me contata por e-mail, também por intermédio de projetos que realizo que sempre tem pró-labore.

(SP): essas vendas acontecem também para pessoas do Crato ou somente para pessoas de fora?

(CH): nunca vendi uma obra para uma pessoa daqui do Crato. Geralmente, costumo presentear; quando eu faço uma tiragem, que normalmente é dez cópias, aí eu separo cinco, faço doação; e deixo umas reservadas para se chegar alguém de fora, um pesquisador que queira conhecer o meu trabalho, eu posso vender ou também doar. Se vender, vou achar bom demais, mas eu quero dizer que tenho doado mais do que vendido. Tenho vendido para pessoas de São Paulo, que viram na internet, mas também existem as que fazem encomendas lá e de Pernambuco.

(SP): Carlos Henrique, esta foi a última pergunta do roteiro da entrevista, agora deixo-o à vontade, caso queira acrescentar algo que você acha que eu não abordei, mas que deveria ter abordado.

(CH): eu gostaria de falar com relação às gravuras que faço hoje, da contribuição da amiga, Yili Hojas, artista colombiana, que temos participado de projetos juntos. Foi ela que trouxe a xilogravura de lambe-lambe, de cartaz, para nossa região, mediante o projeto “Artistas em viagem”, executado na finalização do trabalho de mestrado dela. Esta ideia aqui ninguém conhecia ainda, depois das ações da Yili, a maioria das pessoas passaram a se interessar por lambe-lambe, principalmente por parte dos alunos do curso de arte lá na URCA, que hoje fazem intervenção urbana conosco. A intervenção urbana já acontecia aqui antes, mas era só com o grafite, todo ano, durante a Mostra de Arte do Cariri, com Robézio e o grupo ACIDUM.

(SP): Carlos Henrique, eu agradeço a sua contribuição, muito obrigado.

(CH): eu é que agradeço, por este trabalho tão importante, observo que voce é mais um que vem lutando pelo reconhecimento da gravura. Meu muito obrigado.

Entrevista nº 18: Maércio Lopes - realizada no Crato, em 2013

Sebastião de Paula (SP): Maércio Lopes, professor, cordelista, desenhista, xilógrafo. Onde foi que você nasceu, em que ano e como tem sido sua vida no contexto da arte até os dias de hoje?

Maércio Lopes (ML): nasci em Santana do Cariri, cidade próxima do Crato, em 1977. Vim para o Crato em 1985. Desde então, tenho morado aqui, com alguns momentos fora, para dar continuidade a meus estudos, por um ou dois anos. No que se refere à arte, ela surgiu desde cedo na minha vida, inicialmente me interessando pelo desenho animado; além disso, admirava os colegas da escola que sempre conseguiam melhor desempenho nas tarefas relacionadas ao desenho; desta forma, tentava imitar seus traços, alimentando sempre um sonho de conseguir desenvolver uma atividade voltada para a arte, porém a vida me encaminhou por outras vias, inclusive cheguei a ensinar com 19 anos.

(SP): que tipo de ensino?

(ML): ensinava português. Ao mesmo tempo, comecei o curso de Letras, onde me deparei com a linguagem da xilogravura; não conhecia muito bem, não sabia que fazia parte de um contexto cultural muito importante, mundialmente e regionalmente. Então, o interesse pela literatura de cordel despertou; já tinha lido alguma coisa da história em um viés mais acadêmico, foi quando produzi o meu primeiro cordel. Ao me dirigir à gráfica da Academia de Cordelistas do Crato, para tratar da impressão, deparei com matrizes de xilogravura, algo que eu nunca tinha visto, a não ser nos manuais, nos livros que falavam a respeito, mas via aquilo somente como algo distante. O contato com as matrizes me impressionou muito, havia, inclusive, uma de José Lourenço retratando Dom Nilton de Holanda, arcebispo do Crato, entre outras. Observando-as pensei que talvez eu conseguisse fazer xilogravura, embora não tivesse nenhum traquejo com a madeira, com o corte, com incisão; porém o rapaz da gráfica disse: – você podia fazer a sua xilogravura e foi logo me dando uma madeira. Em seguida, fui procurar o senhor Eloi, que me mostrou mais gravuras de outros artistas; a partir destas observações, fiz a minha primeira matriz. Tornei-me gravador; desta forma, proporcionei um alívio para os poetas da Academia do Crato, pois eles estavam com dificuldades de contratar os artistas de Juazeiro, empecilho que demandava tempo, tempo que nem sempre a academia podia dispor; assim sendo, eles passaram a me encarregar da execução dessas gravuras. Eu fazia sempre com aquele preconceito de que a gravura tinha de ter aquele traço rústico, aquele traço bem primitivista, então, procurei imitar aquele modelo de modo mais aproximado possível. Por conta dos inúmeros compromissos do trabalho, do ensino e do estudo, fui impedido de continuar realizando as capas para [o] ACC. Tive a felicidade de encaminhar esta tarefa para o Carlos Henrique. Eu já era conhecedor das suas habilidades, mas o resultado da gravura me espantou, foi de excelente qualidade desde o início, a maneira como ele corta, a habilidade como ele conseguia fazer a incisão, me admiravam, mesmo que o desenho tenha sido meu. Então, deixei todo este trabalho com ele, porém fui acompanhando o seu progresso e, ao mesmo tempo, me entusiasmando. Em 2004, voltei a me interessar em fazer xilogravura, contudo, somente em 2006, eu procurei me aperfeiçoar. Eu fui aprendendo com o Carlos Henrique. A esta altura, ele já tinha adquirido um nível técnico muito bom, quem olhava para sua gravura se perguntava: “puxa vida isto é possível?” Em razão do seu aperfeiçoamento técnico, conseguiu uma repercussão muito boa na região,

(SP): você considera que a sua formação artística foi estudando com Carlos Henrique?

(ML): no que diz respeito ao trato com a madeira, a maneira de cortar, ao posicionamento de ferramentas, como fazer uma impressão, sim. A parte do desenho, eu já vinha estudando há certo tempo.

(SP): de forma autodidata?

(ML): de forma autodidata, com colegas desenhistas, procurando os manuais, estudando a teoria do desenho, a perspectiva, dentro de uma abordagem mais teórica, mais científica, tentando incorporar isto na gravura. Existe um modelo de gravura que uso como referência, a gravura de Dürer, quando descobri as ilustrações da *Divina Comédia* e da Bíblia, questionei como é possível que seja gravura? Só depois é que vim saber que era xilogravura de topo, técnica que permite toda uma texturização diferente da madeira a fio. Então, procurei reproduzir na minha gravura, algo que lembrasse as ilustrações do Dürer, como as escalas de cinza, os sombreados, criando a ilusão de não ser somente preto e branco, em razão do jogo de linhas paralelas, conseguindo dar uma ideia da escala de cinzas. Então, a minha formação foi autodidata mesmo, tentando aprender com os livros e imitando Dürer.

(SP): como é que se dá o seu processo de criação artística?

(ML): quando eu quero criar algo, a ideia que surge na minha cabeça é o guia, pois eu já estou envolvido com o tema. Quando a ideia é proposta por terceiros, fruto de encomenda, eu procuro absorvê-la, internalizá-la para poder desenhar. Por exemplo, numa ilustração, o texto em geral é de outra pessoa, que, às vezes, sugere uma imagem, sugere uma figura, o tema, a disposição das figuras na xilogravura ou então deixa a criação total ao meu encargo. Geralmente, procuro ser fiel ao tema no máximo, utilizando o maior número de elementos do texto, sobre o qual a ilustração está sendo desenvolvida.

(SP): o que o motiva a trabalhar com xilogravura neste mundo de tanta tecnologia?

(ML): o que me motiva é a imagem, o visual que se circunscreve naquele espaço restrito e que é um mundo. Eu não faço uma comparação nem com o movimento da arte atual, nem com o seu estado evolutivo, a imagem é o que me interessa. O meu interesse se encontra na motivação atemporal, não tenho nenhum estímulo em dialogar com a tecnologia, nem com nada entendeu? Neste ponto, sou egoísta, este é meu ponto de vista e pronto.

(SP): você acha que o contexto influencia na produção do artista?

(ML): acredito que ele estimula, ele propõe desafios; há uma motivação interna diante do contexto, você dará seguimento ou não, se ele apresentar condições para você desenvolver. Infelizmente, embora a nossa região seja chamada a “capital da cultura”, não há no contexto da nossa sociedade um clima intelectual, cultural que estimule isto. O contexto vem sofrendo pequenas modificações de uns tempos para cá, mas ainda não favorece aos artistas, de modo que você tenha uma ideia, tenha um projeto a ser realizado no campo da arte.

(SP): o pessoal de Juazeiro reclamou muito, da falta de valorização do artista por parte das pessoas daqui da região. Existe essa desvalorização do artista local também aqui no Crato?

(ML): há realmente, porém vem mudando um pouco, porque o cordel vem sendo inserido no sistema de estudo formal nas escolas; mas há esta desvalorização, não existe um ambiente que estimule um jovem a ser artista, porque não há uma aura artística ou conspiração a este favor. Se você quiser ser artista, sabe que vai penar, sabe que vai ter que enfrentar muitas dificuldades de aceitação que o seu trabalho não vai ter vendas, a menos que você se incorpore a alguns movimentos artísticos apoiados pelo Ministério da Cultura. Surge, porém, algumas perspectivas com a chegada do Centro Cultural do Banco do Nordeste, com as atividades do SESC, estes são apoios que vêm sendo conquistados.

(SP): já são percebidas algumas mudanças com a implantação destes centros culturais aqui na região do Cariri?

(ML): não vejo muita mudança. São mais espaços que se abriram, mas as pessoas que frequentam são sempre as mesmas.

(SP): estas instituições dão oportunidades aos artistas da região do Cariri?

(ML): restritas, mas dão, quem se empenhar tem a sua oportunidade.

(SP): que é que você conhece da produção de xilogravura lá de Fortaleza? Você acha que há uma troca, uma influência entre as duas regiões?

(ML): fiquei surpreso em saber que o senhor gravava, mas não conheço nenhum trabalho de Fortaleza, exceto algumas gravuras e desenhos de Arievaldo Viana e do seu irmão Klévisson Viana, ambos cordelistas e ilustradores. Fora disso não conheço, como também não sinto nenhuma influência de lá para cá, não sei afirmar se existe alguma daqui para lá.

(SP): como é que você vê estas novas manifestações na área da gravura, na mistura das diferentes linguagens artísticas como o desenho, a pintura, a fotografia, o estêncil, as intervenções urbanas, a utilização das tecnologias, levando a gravura a atuar em campo ampliado?

(ML): eu não vejo com maus olhos, mas também não me interessa muito. Não sei por

que, não sei se isto tem a ver com o papel que a xilogravura representa em minha vida. Reconheço a importância deste trabalho, que vem atender as necessidades atuais do momento, sei que é algo que está relacionado ao tempo em que estamos vivendo, que está movimentando e levando muitas pessoas que não estão em sintonia com um trabalho mais tradicional.

(SP): Maércio, o grupo XICRA faz várias intervenções urbanas utilizando também a linguagem da xilogravura atuando em um campo ampliado, você faz parte do XICRA, e quando ocorre uma intervenção você não participa?

(ML): não participo, não me envolvo com os movimentos do XICRA, porque não é um tipo de atividade artística que me empolgue, pela qual eu tenha interesse.

(SP): quais as perspectivas que você vê para a xilogravura tradicional diante deste mundo tecnológico, destas misturas, destas quebras de fronteiras, destas intervenções urbanas?

(ML): eu penso que ela vai continuar, quer em alta, mais ativamente ou mais discretamente, ali incubada, mas nunca vai deixar de existir, porque vai sempre ter um retorno a ela. Porque a xilogravura é um tipo de arte que dá resultados, que nem uma outra linguagem dá. Claro que cada uma proporciona certos efeitos, mas a xilogravura permite um relacionamento com o fazer da arte que é todo corporal. A própria expressividade das imagens da gravura faz com que sempre voltemos a ela, para tentar pelo menos um ensaio ou simplesmente se aventurar nela. Em minha opinião ela permanecerá, não vai sentir o abalo da tecnologia.

(SP): você vive da venda de suas obras ou desempenha outra atividade?

(ML): não, a xilogravura me permite uma renda extra, mas eu desenvolvo outras atividades, às vezes dou aula; atualmente, estou trabalhando um expediente em um cartório de minha família.

(SP): Maércio, estas foram às perguntas que compõem o roteiro da entrevista. Agora vou deixá-lo à vontade para acrescentar algo sobre um tema ou um assunto que não abordei, mas que você acha que deveria ter sido abordado.

(ML): alegro-me muito com a sua iniciativa de fazer este levantamento da história da xilogravura aqui no Cariri e Fortaleza, porque vai fornecer aos gravadores futuros mais elementos materiais de pesquisa, de fundamentação. Foi um prazer poder falar

um pouco sobre a xilogravura.

(SP): eu agradeço a sua contribuição Maércio, muito obrigado.

FIM

APÊNDICE B

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

a) Bloco para os profissionais que atuam ou mantêm relações com a área das artes.

1. Onde você nasceu, em que ano, onde mora e como tem sido sua relação com o contexto da arte em geral, e, especificamente, com a xilogravura?
2. Qual a relação entre o contexto onde vive o artista e a sua produção artística?
3. O que você conhece da produção de Xilogravura na região do Cariri e na região de Fortaleza? (**o complemento da pergunta só será realizado se o entrevistado responder que conhece algo da produção das duas regiões**). Você acha que existem influências mútuas entre a produção destas regiões?
4. O que mais lhe atrai na xilogravura?
5. Como você vê as novas manifestações na área da gravura, abandonando a tiragem, apresentando-se como cópia única a matriz como a própria obra, o estêncil nas intervenções urbanas, a mistura com outras linguagens artísticas, que estão sendo denominadas de “gravura no campo ampliado”?
6. Quais as perspectivas da xilogravura mais tradicional diante dessas novas manifestações?

b) Bloco somente para os artistas

1. Onde você nasceu, em que ano, onde mora e como tem sido sua vida no contexto da arte em geral, e, especificamente, com a xilogravura?
2. Desde quando você trabalha com arte, e como se deu seu processo de formação artística?

3. Como se dá seu processo de criação artística?
4. O que lhe motiva a trabalhar com xilogravura?
5. Qual a relação entre o contexto onde vive o artista e a sua produção artística?
6. O que você conhece da produção de xilogravura na região do Cariri e na região de Fortaleza? (**o complemento da pergunta só será realizado se o entrevistado responder que conhece algo da produção das duas regiões**). Você acha que existem influências mútuas entre a produção destas regiões?
7. Como você vê as novas manifestações na área da gravura, abandonando a tiragem, apresentando-se como cópia única a matriz como a própria obra, o estêncil nas intervenções urbanas, a mistura com outras linguagens artísticas, que estão sendo denominadas de “gravura no campo ampliado”?
8. Quais as perspectivas da xilogravura mais tradicional diante dessas novas manifestações?
9. Você vive só da venda de suas obras ou desempenha outra profissão?

