

**GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Desenho Cultura e Interatividade**



**Franklin Maxado e a Xilogravura:
o artista contemporâneo e a *matriz* da cultura popular
nordestina.**

Luciana Maciel Boeira

Feira de Santana, BA, abril de 2008

LUCIANA MACIEL BOEIRA

**Franklin Maxado e a Xilogravura:
o artista contemporâneo e a *matriz* da cultura popular nordestina.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, sob a orientação do Professor Doutor Claudio Cledson Novaes.

UEFS
Feira de Santana, BA, abril de 2008

Universidade Estadual de Feira de Santana
Departamento de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Desenho Cultura e Interatividade

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação *Franklin Maxado e a Xilogravura: o artista contemporâneo e a matriz da cultura popular nordestina*, elaborada por *Luciana Maciel Boeira*, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.

Comissão Examinadora:

Orientador
Presidente da Banca

Examinador 1

Examinador 2

Feira de Santana, BA, abril de 2008

“O futuro pertence a aqueles que acreditam e realizam os seus sonhos.”

Roberto Medina

*Dedico este estudo a meus pais, Célia e Adroaldo Boeira;
Samuel e Maria Eduarda*

Agradecimentos:

*Ao meu orientador, Cláudio Cledson Novaes,
pela sábia atenção e carinho de um grande mestre;*

*Aos meus amigos da turma de Mestrado
Germana, Maria de Lourdes, Isabela, Homero, Gilsimar,
Eudaldo, Jany, Arcanjo, Vivaldo, Marcelo, Ceiza e Carol;*

*Aos professores do curso de Pós-Graduação
em Desenho, Cultura e Interatividade.*

A Bianca, Sávio, Anderson e Fernanda

A Matheus Pessoa, pelo companheirismo;

*A torcida incondicional de Kareen
e todos meus grandes amigos que me acompanham;*

À professora Jerusa Pires;

*A Johnny, Eduardo; Israel Isalto e Emanuel
por terem me ajudado na realização do capítulo audiovisual;*

E principalmente, a Franklin Maxado.

Resumo

Título da Dissertação:

Franklin Maxado e a Xilogravura: o artista contemporâneo e a matriz da cultura popular nordestina.

Autora: **Luciana Maciel Boeira / luboeira@hotmail.com**

Palavras-chave: **Franklin Maxado, Xilogravura, Matriz da Cultura Popular Nordestina**

Orientador: Cláudio Cledson Novaes

Instituição: UEFS – PPgDCI, Bahia, Brasil

Local e data: Feira de Santana, 11 de abril de 2008.

“Franklin Maxado e a Xilogravura: o artista contemporâneo e a *matriz* da Cultura Popular Nordestina” é um recorte do imaginário popular dentro do contexto social nordestino, concentrado na expressão e representação de alguns ícones de identidade cultural através da técnica e arte xilográfica de um expoente da Literatura de Cordel. O presente trabalho consiste no levantamento e interpretação da obra iconográfica do artista, as ilustrações em xilogravura sob o tema Cangaço, onde se destaca a análise crítica da imagem de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Após a convergência entre a expressão do expoente artístico popular contemporâneo e a forma de representação que é considerada como uma das *matrizes* da Cultura Popular Nordestina, nasce o filme *A História Cavada na Madeira: o Cangaço por Franklin Maxado*. A pesquisa busca a compreensão do valor simbólico cultural da forma de produção material através da xilogravura; na interpretação e análise da fonte temática de inspiração que faz parte do imaginário popular Nordestino; e finalmente, a compreensão da expressão e representação de Franklin Maxado através da *matriz* da Cultura Popular Nordestina.

Abstract

Dissertation Title:

'Franklin Maxado and Woodcut: the contemporary artist and the head of Northeastern Popular Culture' is a piece of the contemporary popular fancy

Author: **Luciana Maciel Boeira / luboeira@hotmail.com**

Key-words: **Franklin Maxado, Northeastern Popular Culture, Woodcut**

Adviser: Cláudio Cledson Novaes

Institution: UEFS – PPgDCI, Bahia, Brazil

Place and date: Feira de Santana, 11 de abril de 2008.

Within the Northeastern context, concentrated on some icons of cultural identity through the woodcut technique and the art of one notable “cordelista” poet the present paper consists of a survey and interpretation of the author’s iconographic work with the theme “Cangaço banditry” with emphasis on a critical analysis of its main character – Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. The “corpus” of the research, interpretation cultural and analyses can be found on the woodcut illustrations made by Franklin Maxado. Who reports the “Cangaço” and his most known representative. The final criticism is on a piece of the whole work by Franklin Maxado and, from that, the artist come up to the artist world with a work considered the first northeastern popular culture the woodcut. And then, it was produced the film “A história cavada na Madeira: o Cangaço, por Franklin Maxado”. Starting from the imbrication - from of representation and contemporary artistic expression - this research was outlined in search of cultural symbolic values through woodcut, under Franklin Maxado’s points of view and expressions.

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 – Casamento de Franklin Machado e Helena, 1970, Feira de Santana. Fonte: *Franklin Machado: o Poeta desnudo*, por Antonio Luiz Reis Rosa
- FIGURA 2 - Cartaz de divulgação *Terra de Lucas*, 1970. Fonte: Antônio Luiz Reis Rosa
- FIGURA 3 - Ilustração em Xilogravura *O Poeta que fez Imagem no Cordel*. Fonte: Franklin Maxado Nordestino.
- FIGURA 4 - Destaque da capa do livro *Profissão de Poeta*, 1988. Fonte: Biblioteca Central da UEFS
- FIGURA 5 e 6 - Exemplos de matriz a corte de topo, à esquerda; e a fio, à direita. Fonte: Herskovits (1986, p.64)
- FIGURA 7 - “Veado macho adulto” de Thomas Bewick, 1824, Inglaterra. Fonte: Costella (2003, p.39)
- FIGURA 8 - “Mãe descascando a maçã com o filho” de Utamaro Kitagawa (1753 – 1806), Japão. Fonte: Costella (2003, p.33)
- FIGURA 9 - “Buda pregando no jardim de Jetavana” da “Sutra Diamante” de Wang Chieh, 868, China. Fonte: Costella (2003, p.11)
- FIGURA 10 - “Crucificação” (fragmento), data presumida 1370/ 1380, França. Fonte: Costella (2003, p.13)
- FIGURA 11 – “Carta de Baralho” de Jean Dale, 1470, França. Fonte: Costella (2003, p.15)
- FIGURA 12 - “Bíblia Pauperum (Bíblia dos pobres), 1440, França. Fonte: Costella (2003, p.19)
- FIGURA 13 - “Crônica de Nuremberg, 1493, Alemanha. Fonte: Costella (2003, p.27)
- FIGURA 14 - “Bíblia” (detalhes de uma letra capitular e cercaduras) de Fust e Schöffer, 1456, Alemanha. Fonte: Costella (2003, p.25)
- FIGURA 15 - “S. Miguel em luta contra o dragão” de Albrecht Dürer, 1498, Alemanha. Fonte: Costella (2003, p.31)
- FIGURA 16 - “Hokusai”, da série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji”, 1760 – 1849, Japão. Fonte: Herskovits (1986, p.113)
- FIGURA 17 - Touro Selvagem em ChilinghamI, 1790, de Thomas Bewick, Inglaterra. Fonte: Herskovits (1986, p.115)

- FIGURA 18 - *Num Alto Sólido...*, retirado do livro *O Paraíso Perdido* de Milton, ilustração de Doré, gravado por Pannemaker, França. Fonte: Costella (2003, p.41)
- FIGURA 19 - *Contos de Canterbury*, 1896, de Edward Burne-Jones, impressa pela Kelmscott Press, *private press* de William Morris, Inglaterra. Fonte: Costella (2003, p.43)
- FIGURA 20 - *Primavera*, 1890, gravura de topo baseada em Botticelli, de Timothy Colle, Inglaterra. Fonte: Herskovits (1986, p.116)
- FIGURA 21 - *O Carregador de Bananas*, 1897, de Paul Gauguin, França. Fonte: Herskovits (1986, p.121)
- FIGURA 22 - *Nu*, 1906, de Henri Matisse, França. Fonte: Costella (2003, p.45)
- FIGURA 23 - *Cabeça de Moça*, 1906, de Pablo Picasso, França. Fonte: Costella (2003, p.49)
- FIGURA 24 - *As Mães*, 1922-23, de Käthe Kollwitz, Alemanha. Fonte: Herskovits (1986, p.124)
- FIGURA 25 - Ilustração retirada do livro *Cordel, Xilogravuras e Ilustrações* (1982, p.33). Fonte: Franklin Maxado
- FIGURA 26 - Capa de livreto de Cordel O Japonês que ficou Roxo pela Mulata, de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado
- FIGURA 27 - Foto do bando de Lampião/ desconhecemos o autor e a data. Fonte: internet
- FIGURA 28 - Foto de Lampião e Maria Bonita por Benjamim Abraão, em 1936. Fonte: internet
- FIGURA 29 - Foto de Lampião em Juazeiro, por Lauro Cabral de Oliveira. Fonte: internet
- FIGURA 30 - Ilustração em Xilogravura: O Anjo Amoroso e São Cosme e São Damião, de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado
- FIGURA 31 - Ilustração em Xilogravura: Dono do Sertão de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado.
- FIGURA 32 - Destaque de ilustração – ferramenta da linguagem HQ. Fonte: Franklin Maxado
- FIGURA 33 - Ilustração em Xilogravura: O Cangaceiro Moderno de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado

FIGURA 34 - Destaque da Ilustração em Xilogravura: O Cangaceiro Moderno de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado

FIGURA 35 - Ilustração em Xilogravura: O Cangaceiro e o Samurai de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado

FIGURA 36 - Destaque da ilustração O Cangaceiro e o Samurai – Franklin Maxado, o cangaceiro. Fonte: Franklin Maxado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I - Franklin Cerqueira Machado, <i>o Maxado Nordestino</i> .	19
1.1 Um intelectual da cultura popular sertaneja.	20
1.2 O artista popular e a sua produção teórica e ficcional.	34
CAPÍTULO II - Ilustrações em Xilogravuras de Cordel: imagens <i>matriz</i> da Cultura Popular Nordestina.	41
2.1. Xilogravura: técnica e arte.	42
2.2. História de uma técnica que se transformou em arte.	49
2.3. Xilogravura e a Literatura de Cordel	71
2.4. Ilustrações em Xilogravura de Cordel no Brasil: <i>matriz</i> da Cultura Popular Nordestina.	81
CAPÍTULO III - Franklin Maxado: o imaginário da Cultura Popular Nordestina.	88
3.1. Xilogravuras: o Imaginário da Cultura Popular.	88
3.2. Ilustrações em Xilogravura por Franklin Maxado: a materialização do imaginário popular.	99
CAPÍTULO IV - A História <i>cavada</i> na madeira: o Cangaço por Franklin Maxado. (<i>Capítulo em formato audiovisual</i>)	110
CAPÍTULO V - O artista contemporâneo e a <i>matriz</i> da Cultura Popular Nordestina.	111
5.1. Franklin Maxado: o “cangaceiro” reiventado.	111
CONCLUSÃO - Ilustrações em Xilogravura e Contemporaneidade em Franklin Maxado	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

INTRODUÇÃO

“Franklin Maxado e a Xilogravura: o artista contemporâneo e a *matriz* da Cultura Popular Nordestina” é um estudo do recorte do imaginário popular dentro do contexto social nordestino, concentrado na expressão e representação de alguns ícones de identidade cultural, através da análise da técnica e arte xilográfica de um artista contemporâneo da Literatura de Cordel. O trabalho é um levantamento biográfico-bibliográfico de Frankin Cerqueira Machado, com uma interpretação da sua obra iconográfica, especificadamente das suas Ilustrações em Xilogravura sobre o tema Cangaço, das quais destaca-se a imagem de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

Franklin Cerqueira Machado nasceu em 15 de março de 1943, na cidade de Feira de Santana, Bahia. Teve a infância e a adolescência vividas em meio aos costumes da região, conviveu com vaqueiros, feirantes, rezadeiras, beatas, descendentes de escravos e também prostitutas. Ainda criança, assistia atentamente às apresentações de trovadores, trios de forró e capoeiristas, demonstrando, desde cedo, curiosidade e interesse sobre os costumes populares da sua terra natal.

Formou-se Bacharel em Direito pela Universidade Católica de Salvador e em Jornalismo na Universidade Federal da Bahia. Franklin tornou-se um intelectual ativo nas ações e reflexões de cunhos sociais e políticos, sempre se manifestando em defesa dos direitos humanos e da cultura do nordestino, sobretudo a de Feira de Santana. Trabalhou nos principais jornais da região, presenciou a ascensão do parque industrial desta cidade e da evolução do comércio e serviços na região, bem como das transformações ocorridas na infra-estrutura local. Esses fatos vinculados ao desenvolvimento geraram uma forte ação sobre os costumes, artes, arquitetura e especialmente sobre a memória da cultura local, o que despertou a preocupação de Franklin, que já dava fortes sinais de sua atenção voltada para as matrizes da cultura sertaneja.

Paralelamente às atividades profissionais, Franklin praticava suas habilidades de ilustrador e poeta. Revelou-se também um agitador teatral e aos poucos foi assumindo sua essência artística. Em 1970, chamou a atenção da imprensa nacional e internacional, quando realizou seu casamento sob os moldes tropicalista e folclórico, transformando as ruas do centro de Feira de Santana numa passarela de um cortejo festivo.

Por volta de 1973, foi morar em São Paulo, onde inicialmente atuou como advogado e jornalista. Lá, conheceu o poeta popular Rodolfo Cavalcante, que lhe sugeriu aderir à Literatura de Cordel e assim ele o fez. Franklin acionou a memória de suas raízes culturais, permitindo ao seu *eu* artístico produzir arte *popular*.

Em meados da década de 70, ele abandonou seus empregos e passou a dedicar-se exclusivamente à Literatura Popular, tornando-se um cordelista e trovador. Este fato sobre a vida do artista nos remete ao enredo do filme *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade, que se passa entre os anos 70 e 80 e o personagem principal é um cordelista que vende cordéis nas feiras e praças de São Paulo. Este personagem é confundido com um operário que num momento de rebelião contra o contexto social que o alienava, assassina o patrão na cerimônia de entrega do prêmio de “Operário Padrão”. O cordelista e o operário são representados pelo mesmo ator, José Dummont, e a condição de ambos se cruza como alegoria às condições de opressão às classes e da diferença cultural que eles denunciavam. As desventuras de Franklin, como todos os nordestinos que se encontravam na São Paulo da época, são nítidas inspirações para a autoria deste filme.

Então nasce o Franklin Maxado (com “x”) poeta popular que desenvolve sua expressão e representação gráfica, transformando-se também num xilógrafo e tornando-se completo na arte da Literatura de Cordel. Assim, o artista materializa em versos, sons e cores a imagem da cultura sertaneja, transitando pela memória coletiva e reforçando a identidade desse povo na contemporaneidade.

Assim segue sua carreira artística e também parte para a pesquisa, para a crítica e para as publicações sobre a Literatura de Cordel e a Xilogravura. E passa a ser conhecido como “Doutor do Cordel”, o intelectual da cultura popular nordestina.

Franklin Maxado Nordeste é reconhecido por sua personalidade singular, polêmica e de múltiplas facetas expressivas. Porém este trabalho não se trata de uma dissertação de cunho biográfico, embora seja importante o delinear cronológico do percurso artístico e intelectual do autor. Para a realização de uma investigação de cunho crítico sistematizado, faz-se necessário o recorte específico em sua obra. O objetivo desta pesquisa é discutir as *cores* e as *formas* da produção artística - especificamente a ficcional iconográfica.

O artista em questão é um expoente da cultura popular nordestina, e sua expressividade mais conhecida está na Literatura de Cordel. Esta produção cultural, o livreto de Cordel, é um painel de interação das mais diversas formas de expressão: dos versos, contos, cantorias, desenhos e histórias. Tal interação é de linguagens e está no fato de o texto materializar o conto ou cantoria; do desenho ser a representação gráfica da história contada, ou simplesmente a imagem do verso, impressa através da xilogravura.

No sentido de sistematizar a pesquisa dissertativa, primeiramente destacamos as linguagens que constituem a produção de um livreto de Cordel – a linguagem textual e a linguagem visual gráfica. O recorte destas investigações está concentrado na expressão e representação visual gráfica do artista. Subentende-se, então, que metodologicamente, para a análise crítica em separado, de cada forma de representação, se faz necessário o conhecimento do contexto relacionado ao tema e ao título do livreto que constituem; ou seja, para a interpretação e análise das ilustrações em xilogravura de Franklin Maxado - aquelas provenientes de livretos de Cordel - recorreríamos aos versos dos textos internos, com o objetivo de contextualizar a narrativa gráfica em abordagem.

Porém, quando partimos para a pesquisa de campo e o levantamento das peças gráficas, percebemos que muitas das ilustrações em xilogravuras sob o tema Cangaço, de Franklin Maxado, não compõem livretos de Cordel. Então, nesse detalhe, encontramos um ponto de desencontro metodológico, isto é, praticar diferentes formas de análise da obra iconográfica do artista pode gerar dúvidas na metodologia e nos resultados. Então tivemos que buscar algum outro processo que melhor atendesse a proposta central do trabalho. A solução encontrada foi entrevistar o artista, com o objetivo de o próprio descrever o título, o contexto e a intenção da narrativa representada nas suas ilustrações. Essas foram as fases de levantamento e interpretação das ilustrações em xilogravura sob a temática do fenômeno do Cangaço neste trabalho.

O Cangaço e seus atores históricos - nesta pesquisa destaca-se Lampião - transformaram-se nos elementos essenciais na constituição do imaginário e da produção material e imaterial da cultura popular nordestina na contemporaneidade. Vale destacar que em nossas análises, Franklin Maxado é considerado como um *corpus* do imaginário popular nordestino. Ou seja, o artista em questão nos serve como um recorte ou exemplo da forma como parte da população nordestina materializa sua imaginação

sobre os temas Cangaço e Lampião, tomando a obra do artista como fração da voz popular.

Sob essa perspectiva, entramos no momento da análise crítica da imagem de Virgulino Ferreira, o Lampião, expressa por Franklin Maxado. Busca-se através destas análises a compreensão da expressão do artista quando representa esse ícone da história social e elemento constituinte do imaginário popular nordestino.

Quando se trata de uma pesquisa de cunho crítico e sistematizado, tem-se a necessidade de cumprir alguma meta, responder alguma proposta. Então, nos determinamos a coletar dados e características das expressões e representações do artista a fim de responder a seguinte questão: Franklin Maxado Nordeste é um artista representante do pensamento e da crítica contemporânea?

Levantamos os principais momentos do seu percurso biográfico e trabalhamos junto a Franklin durante diversas sessões de entrevistas e gravações. Em consequência disto, convivemos com a intimidade do seu lar e família, observando seu comportamento enquanto artista e também enquanto intelectual. Isto é, durante toda a dissertação será encontrada uma diferenciação entre as duas facetas de Franklin: o *Cerqueira Machado* – o intelectual -, e o *Maxado Nordeste* – o múltiplo artista.

Pela proximidade com o objeto de estudo, tivemos dificuldades nas conclusões sobre a pesquisa, então recorreremos às entrevistas com amigos e pessoas que conhecem a produção crítica e artística de Franklin Maxado. Convergimos algumas conclusões extraídas da convivência com o *corpus* de análise, enquanto pesquisadores, com a opinião dos entrevistados. Isso nos fez perceber que chegar a alguma resposta definitiva sobre o pensamento e as críticas de um artista contemporâneo e em transformação é arriscado. Preferimos então nos conter em pontos característicos que nos levaram a algumas opiniões sobre a sua expressão artística e representação gráfica.

Entre os entraves e soluções de como percorrer a trilha desta pesquisa, surgiu a idéia de produzir um material audiovisual que acompanhasse em anexo o trabalho dissertativo. Ainda em projeto, esse material seria montado com todas as entrevistas coletadas durante a pesquisa de campo – de forma organizada. Ou seja, uma mídia ilustrativa no formato audiovisual com o sentido de facilitar o acesso às entrevistas registradas.

No entanto, durante uma conversa com o meu orientador, professor Doutor Cláudio Cledson Novaes, ele sugeriu uma entrevista e gravação com a professora PHD Jerusa Pires. Na opinião dele, a presença dessa pesquisadora da cultura popular do Nordeste e teórica nos registros audiovisuais, poderia dar novos rumos ao material, que deixaria de ser uma simples peça ilustrativa do texto para transformar-se num capítulo-documentário com fundamentação teórica e crítica.

Conseguimos a entrevista com a professora e, de fato, foi de substancial importância para o formato final do trabalho audiovisual, e principalmente, para o texto dissertativo. As propostas de Jerusa já faziam parte da fundamentação teórica da pesquisa, porém a interação dela com o produto de análise, as ilustrações em xilogravura de Franklin Maxado, gerou um conceito que definiu o desenho desta dissertação de Mestrado: a xilogravura é tratada como uma *matriz* da cultura popular nordestina. Por que a expressão *matriz da cultura*? Expliquemos:

A xilogravura é uma técnica de gravura sobre a superfície em madeira. Após o processo de gravação do desenho, o resultado em relevo na madeira é normalmente denominado por *matriz de impressão*, pois é usualmente utilizado para a produção e reprodução gráfica; por ser uma técnica de fácil acesso e feitiço de baixo custo, a xilogravura tornou-se um processo gráfico popular e comum nas expressões e representações visuais das culturas tradicionais desde seu surgimento; no que se refere à palavra *matriz*, em sua etimologia, traz o sentido de fonte geradora, origem. Assim, quando relacionamos xilogravura à *matriz* da cultura, nos remetemos à impressão gráfica de representações visuais das origens, das tradições das culturas; enfim, o conceito *matriz da cultura*, surgiu porque a xilogravura imprime expressões e representações inspiradas nas histórias, paisagens, lendas, fantasias e personagens das culturas populares.

Vale ressaltar que não definimos a xilogravura com “a” *matriz* da cultura, mas “uma” das matrizes da cultura popular nordestina, pois diversas são as formas de expressão e representação das culturas populares tradicionais. Outro fator importante é que o uso da xilogravura não se restringiu apenas a representação visual da cultura popular nordestina – este é o recorte do nosso trabalho. No entanto, é um processo praticado em todo o mundo, desde o medievo e perpetua-se até hoje, permeando do

popular ao erudito, dos fins estéticos aos comerciais como forma de expressão, representação e materialização das produções culturais.

A Xilogravura é a *matriz* que representa e imprime a expressão visual gráfica de Franklin Maxado. Assim nasce *A História Cavada na Madeira: o Cangaço por Franklin Maxado* – um filme que se transformou no IV Capítulo da dissertação *Franklin Maxado e a Xilogravura: o artista contemporâneo e a matriz da Cultura Popular Nordestina*. Torná-lo possível foi um desafio, pois não se resume apenas como uma peça ilustrativa; assim, para maior embasamento, principalmente acerca das teorias do desenho, contamos com entrevistas de outros pesquisadores, como a Dra Lígia Medeiros, por exemplo.

A História Cavada na Madeira: o Cangaço por Franklin Maxado, foi construído dentro de um argumento extraído do conceito *matriz da cultura*. Então sua elaboração, desde a imagem fílmica até a criação de sua trilha sonora segue esta linha conceitual: a xilogravura mantém-se presente por todo o filme, ilustrando e imprimindo, como origem e *matriz* do contexto apresentado.

Então, no sentido de complementar as análises propostas no capítulo audiovisual, a xilogravura foi descrita nos capítulos textuais, desde seu entendimento enquanto técnica, passando pelos aspectos históricos, características da sua representação e visualidade, a união e permanência com o cordel, e finalmente, sua produção independente na contemporaneidade.

A matriz em madeira e seus impressos chegam à contemporaneidade como *marcas* da visualidade da produção popular e representantes das narrativas das tradições. Partindo da imbricação entre forma de representação e da expressão artística contemporânea, percorremos os estudos na busca da compreensão do valor simbólico cultural da forma de produção material através da xilogravura; na interpretação e análise da fonte temática de inspiração que faz parte do imaginário da popular nordestino; e finalmente na compreensão da expressão e representação de Franklin Maxado através da *matriz* da cultura popular nordestina.

CAPÍTULO I

Franklin Cerqueira Machado, *o Maxado Nordestino*.

*Renego essas falsas culturas
que assolam o meu mundo atual
o desejo de ser perfeito
é superior – o IDEAL*

*Força de vontade, precisa,
por defendê-lo com ardor
discernimento de aspiração
idéia – real esplendor*

*[...] Desprezando a matéria
possuídos de coragem
miramos a objetividade.*

*Quando eu morrer
todos serão meus amigos
muitos dirão que me ajudaram
contarão até intimidades
e de como eu era criança*

*[...] Quem me amou e não me disse
se lamentará disso
porque quando eu morrer
já não existo mais*

*Deixarei de representar
o perigo potencial
e passarei a ser figura
decoração em salas nobres
como os títulos universitários*

*Enquanto eu não morrer
luto para ser compreendido
e para não comprometer
passo fome, sede e frio
supero necessidades
porque tenho ideais*

*Porque sou peça de um tempo
e dum espaço cultural
represento um povo
que nem sabe o que eu sou¹*

Franklin Maxado

¹ Poema *IDEAL*, extraído do livro *Profissão de Poeta*, Fundação Cultural de Feira de Santana, Bahia, 1988, página 42.

1.1. Um intelectual da cultura popular sertaneja.

Franklin Cerqueira Machado nasceu em 15 de março de 1943, na cidade de Feira de Santana, Bahia. De origem portuguesa, espanhola e judia, sua família é uma representante típica da classe média: avós fazendeiros; pai dentista, Isaac Barreiros Machado e mãe dona de casa, Anita Vitória de Cerqueira Barreiros; o mais velho de cinco irmãos, Mauro, Isani, Lúcia e Telma.

Ele e seus irmãos cresceram ao lado de intelectuais e artistas populares da cidade. Teve a infância e a adolescência vividas em meio aos costumes da região, conviveu com vaqueiros, feirantes, rezadeiras, beatas, descendentes de ex-escravos e também prostitutas. Ainda criança, assistia atentamente às apresentações de trovadores, trios de forró e capoeiristas. Revelou-se assim, desde cedo, um curioso observador sobre os costumes populares.

Em 1960, Franklin trocou o conforto do lar por uma dupla jornada, dividida entre o trabalho numa fábrica de sofás durante o dia e os estudos à noite, na cidade do Rio de Janeiro. Recebia pouca remuneração pelos serviços e percebeu-se como apenas mais um nordestino tentando progredir numa grande cidade do sudeste deste país. Retornou em 1961 para a cidade natal e assumiu os negócios da família. Sob pressão da mãe e das avós, Franklin retornou aos estudos, ingressou no curso de Direito da Universidade Católica de Salvador e formou-se Bacharel em 1963.

Começou advogar antes mesmo de se formar e, atraído pela área de Comunicação Social, também cursou jornalismo na Universidade Federal da Bahia. Em meados de 1964, período da ditadura militar e movimentos estudantis, já bacharel em Direito e profissional de jornalismo, Franklin participou de forma ativa nas ações e reflexões de cunho sociais e políticos, sempre se manifestando em defesa dos direitos humanos e da cultura do nordestino, sobretudo a da sua terra natal, Feira de Santana.

Trabalhou no Jornal Folha do Norte, na sucursal interior do Jornal da Bahia, no grupo que englobava a Rádio Sociedade da Bahia e a TV Itapoan – “Diários e Emissora Associados” -, no noticiário da Rádio Cultura e em 1968 foi o co-fundador e redator-chefe do jornal “Situação” de Feira de Santana. Através destes veículos de comunicação tornou-se uma importante testemunha e divulgador da história social e econômica da

região. Presenciou a ascensão do parque industrial e a evolução do comércio e serviços da cidade. Estas transformações promoveram a chegada de milhares de pessoas que, atraídas pelo sonho de um posto de trabalho e melhoria de vida, se instalaram em Feira. Ele percebeu que o rápido crescimento populacional gerou conseqüências e transformações na infra-estrutura local, além da ação sobre os costumes, artes, arquitetura e especialmente sobre a memória cultural. Neste período, Franklin já dava fortes sinais de sua paixão pela cultura do sertanejo.

Paralelamente às atividades profissionais, Franklin já praticava suas habilidades de ilustrador. Em 1966 editou seu primeiro livro, “o Álbum de Feira de Santana”: um livro de capa em couro com ilustrações retratando as paisagens urbanas da cidade. A partir daí o intelectual passou a trilhar pelos caminhos artísticos, expressando inicialmente através de traços, luzes e cores os seus sentimentos sobre a memória arquitetônica da sua cidade.

Por volta de 1967, os hippies chegaram à região. Primeiramente, atraídos pela Lagoa de São José, uma praia artificial criada pelo então prefeito Joselito Falcão de Amorim, no Distrito de Maria Quitéria. Era um local perfeito para se instalarem, distante dos ditames do capitalismo, ali foram se reunindo e acabaram transformando o local num grande acampamento de jovens. Defendiam o amor livre e contestavam os valores tradicionais da sociedade: tinham hábitos pouco comuns, roupas coloridas e cabelos longos passando então a agir sobre os costumes da região. O movimento hippie espalhou-se em todo o mundo de tal forma que reverberou também nas expressões e artes no sertão, sobretudo no teatro feirense, o qual Franklin já freqüentava. Por tais influências, tanto do movimento hippie como da arte cênica, o Bacharel encontrou a liberdade de expressão e aos poucos foi assumindo sua essência artística. A partir de então, revelou-se também um agitador teatral.

Nesta época, Franklin encontrava-se no posto de redator-chefe e diretor comercial do “Diário de Notícias” e criou uma grande polêmica em torno de sua figura usando ternos e gravatas coloridos inspirados no movimento da contra-cultura. Com espírito espontâneo e artístico, o bacharel em direito e jornalismo demonstrou ser um revolucionário e rompeu com as rígidas regras familiares e da sociedade da época: terminou o noivado com uma moça branca da aristocracia feirense e assumiu seu romance com uma atriz de teatro de origem negra.

Ele e sua companheira, conhecida como *Nega Helena*, apresentaram-se em teatros de Feira de Santana e Salvador com o espetáculo *Natal em Gotham City* (1969), dirigido por Deolindo Checutti. No mesmo período, Franklin chamou atenção fazendo de seu casamento com Helena, um evento marcante na história feirense: transformou as ruas do centro da cidade numa passarela da folia com direito a desfiles de carroças, cavalos e bandas, tudo no estilo carnavalesco, como um cortejo festivo para acompanhar a união do casal, influenciado pelo tropicalismo que invade as estruturas sociais do país.



Figura 01: Casamento de Franklin Machado e Helena, 1970, Feira de Santana
 Fonte: *Franklin Machado: o Poeta desnudo*, por Antonio Luiz Reis Rosa

O jornalista Antonio Luiz Reis Rosa fez a biografia autorizada de Franklin Machado, intitulando-a como *O Poeta Desnudo*. De seu texto, destacamos alguns trechos que narram o casamento de Franklin com Maria Helena:

A fama de Franklin Maxado, no cenário nacional, veio bem antes da venda de Cordel em São Paulo. Aos 27 anos de idade ele pirou a população de Feira de Santana, e micro-região, ao transformar sua decisão de unir-se a sua ex-secretária, Maria Helena, num casório tropicalista [...].

Feira de Santana, naquela época, 1970, tinha cerca de 180 mil habitantes, além destes, alguns curiosos saíram à rua; não para ver *A Banda do Chico Buarque* passar, mas para acompanhar o casamento inusitado entre um advogado e jornalista com uma atriz do teatro da vanguarda feirense [...] Ao invés dos engarrafamentos no trânsito que presenciamos hoje, as ruas de Feira de Santana ficaram lotadas, quando grupos nada homogêneos aderiram a folia: blocos carnavalescos da época, *os psicodélicos* e *os nacionais* que se uniram

aos umbandistas. Estes, por sua vez, se misturaram aos vaqueiros – devidamente trajados a caráter -, grupos de hippies, estudantes, todos acompanharam o cortejo que saiu da antiga praça da Feira do Gado, a mesma conhecida hoje por praça do Fórum, que se localiza em frente ao Fórum Desembargador Felinto Bastos.

O jornalista Geraldo Lima, recorda que a noiva – sua colega no teatro, Maria Helena – vinha montada em um carro-de-boi e o noivo de pé sobre uma charrete puxada por um burrico. (ROSA, 1995)

Geraldo Lima², jornalista, ator de teatro amador na cidade e amigo de Franklin, também participou da movimentação cultural da época. Ele foi testemunha do casamento civil, nos conta a mobilização que esta união provocou na cidade e resume: *“fantástica, linda, foi uma mistura de cores, raças... além de um evento nos moldes tropicalistas, que chamou atenção até da mídia nacional. Jornalistas do sul do país vieram pra registrar!”*

O casamento oficial foi realizado no mesmo dia, pela manhã, numa cerimônia simples na casa do padre Renato Galvão. Lá, eles acertaram que o casal receberia, à noite, uma benção simbólica do religioso na Praça da Matriz. Porém, a repercussão sobre uma segunda celebração, este, dentro dos moldes do Candomblé, fez com que o católico recusasse a cumprir o combinado. Franklin, numa entrevista a Antonio Rosa conta:

Era o seguinte: os integrantes dos candomblés mais representativos de Feira, sob a presidência do babalorixá Licinho da Jemeira, um mestiço indígena. Os noivos recolhidos numa camarinha, nus, saíam envoltos em lençóis brancos, conduzidos por filhos e filhas de santo, para o salão do Feira Tênis Clube, onde, em nome de Oxalá, seria oficializada a cerimônia. (ROSA, 1995)

“Não sei até hoje o que chocou mais em 1970: se foi o casamento em si, a manifestação folclórica, ou o ritual no ginásio do clube”, diz o radialista Gidarte Ramos – de fato as três situações separadamente avançaram os limites dos padrões da sociedade da época, mas tratando-se de Franklin Cerqueira Machado, este evento e toda repercussão foi um sinalizador do que viria futuramente: uma promissora carreira de produção artística.

Foi alvo de diversas críticas, dentre elas, um editorial de Odorico Tavares, que reprovou impiedosamente o casamento e a cerimônia fetichista. Franklin sentiu-se

² Entrevista em formato audiovisual se encontra em anexo à Dissertação.

pressionado e pediu demissão do Instituto Gastão Guimarães, onde era professor, e a partir daí começou a planejar sua mudança para outra cidade - ele já pensava em ir embora para São Paulo.

Em 1971 Franklin vai ao Rio de Janeiro e lá conhece Torquato Neto, se aproximam e por esta convivência nasce o artigo *O Candomblé como Underground* para o jornal de tendência tropicalista, *Flor do Mal*. O contato com o *tropicalismo* e a efervescência cultural da época o fez entender que deveria firmar-se na carreira artística, independente das críticas ou elogios que sofria.

Retorna à Feira de Santana e assiste ao nascimento do seu primeiro filho, o Lucas.

Lucas, o filho de Franklin Machado: este foi o primeiro registro com tal nome em Feira de Santana, pois *Lucas* foi o bandido mais conhecido da região no final do século dezenove e a partir de então, as pessoas não registravam seus filhos com este nome. Em torno deste ex-escravo formaram-se muitas lendas, dentre elas, o *Robin Hood do Sertão* – o Lucas da Feira -, que morreu enforcado no Rio de Janeiro a mando de Dom Pedro II.

Em 1970, Franklin já havia começado a pesquisar sobre a história deste bandido e juntamente com sua esposa Helena, Geraldo Lima, o cineasta Olney São Paulo e o escritor Helder de Alencar estavam propondo uma peça sobre o tema. Observe o seguinte poema:

Lucas da Feira - Protesto à Desuman-Idade (1970)

Dizem que o negro
 tinha o corpo fechado.
 (mas qual o escravo que não tinha?)

Pantera assaltante
 nas noites das sombras,
 rico branco atacava.
 Sombra na Sombra.

Criastes mundo,
 mundo dos sem mundo,
 sendo traído
 pela ingratidão.

Cortaram teus braços,
 mas aí está a revolta.
 Enforcaram-se, mas tua voz
 mais viva agora assalta.

- Lucas! Afinal quem és?
 - Eu sou a consciência da Feira,
 a justiça de Santana.
 Queria dar aquilo
 que tiraram daqueles.

- Lucas! Porque te chamaram de ladrão?
 se te roubaram teu pai, tua mãe,
 reduziram-te a escravo
 Te roubaram tudo – a LIBERDADE.

(Franklin Machado)

São versos com sabor de revelação de uma lenda da cultura popular da região. Franklin faz a *resignificação* de um personagem que ficou marcado por uma imagem construída a partir de fatos registrados e estórias narradas pelos populares. O autor relata o misticismo que encobriu a figura de Lucas: diziam que ele tinha *o corpo fechado* – segundo o próprio; Lucas foi *traído* pela *ingratidão*, pois contavam que o ladrão criara o *mundo dos sem mundo*, ajudando aqueles que não tinham condição - daí a lenda o *Robin Hood* do Sertão.

É evidente o protesto de Franklin contra o sistema escravista nesta representação. Ele aponta o *roubo* da liberdade dos negros e justifica a *revolta* do negro: “eu sou a consciência da Feira, a justiça de Santana, o Lucas da Feira.” É a voz do injustiçado traduzida pelo poeta. É como se o próprio artista se sentisse também escravizado pela sociedade. Seus versos representam sentimentos de protestos e de liberdade, com a emoção romântica do herói injustiçado.

LUCAS DA FEIRA
(BANDIDO OU HERÓI)

vã ao **TEATRO**

Margarida Ribeiro

dias: **30, 31 e 1.º**
(outo) (agosto)

Terra de Lucas

Um "show" de
Franklin MACHADO
com

ANTONIO MOREIRA
Cantadas de sua Mãe e
Lição de Armaria
Capota e inocência de mestre
simão
rão de vãto de Cavocãdo
e deãdo
Escola de Santa Helena deãdo
e deãdo

"Nega" Helena, Gerardo Lima,
Gilmar Ramos, etc.

Zé Carlos, Teófilo, Egberto
Costa, Genar Dhaldo, Wil
son "Semana", Alimour, Si
mo, Luis Artur, Jorge Luis

Cerveja **SKOL** ajuda emãdo
procure nos bares
e restaurantes

agora em **AGOSTO**
mersan calçados
vai reduzir seus preços ainda mais
2 casas na rua SALES BARBOSA 130 e 288

Figura 02: cartaz de divulgação *Terra de Lucas*, 1970
Fonte: Antônio Luiz Reis Rosa

Neste período, Franklin também se sentiu injustiçado, percebeu que para continuar a trilha artística deveria sair da sua terra natal. Em Feira de Santana, sofreu duras críticas e, como um ato de protesto e despedida, montou a peça *Terra de Lucas*, que em termos simbólicos da linguagem popular, significava *Terra de Ladrão*. Esta foi a resposta que o então poeta deu aqueles que tanto o criticaram:

Adeus! Cambada de camaradas. "TERRA DE LUCAS" é um espetáculo de despedida da minha "Terra de Lucas". Vou para São Paulo e lá quero realizar o que pesquisei aqui. Vou com saudades, mas tenho que partir, pois quero continuar sendo artista... Adeus! Parto, mas meu pensamento é voltar. Voltar realizado para o convívio dos que me desamaram Quero deixar claro que não "guardo ódio nem rancor" e apenas me mudo por questões de melhoria profissional. (ROSA, 1995, p.21)

Franklin e Maria Helena partem para São Paulo. Em 1974 adaptou a peça *Terra de Lucas* e deu-lhe um novo título: *Escravo Lucas, o Cristo Exu da Bahia*. Apresentou

em Santo André, São Bernardo dos Campos, Museu do MASP e Fundação Getúlio Vargas. Começou a dedicar-se à criação literária e abandonou os palcos em 1975.

Manteve as profissões de jornalista e advogado e dividiu-se entre três empregos, pois precisava manter a família que havia crescido com o nascimento do seu segundo filho, o Marcos. Franklin viu seus amigos Yara Cunha, Luciano Ribeiro e José Estrela serem presos pela repressão do governo Médici e este fato o impediu de relançar seu primeiro livro, *O Protesto à Desuman-Idade* na Bahia.

Enquanto jornalista, Franklin sentia-se um tanto frustrado, pois muitos dos seus textos eram modificados pela linguagem elitista dos jornais da época. Mudou o estilo de escrita, passando a narrar *as coisas do povo* e mais uma vez viu-se criticado.

O poeta popular Rodolfo Cavalcante sugeriu-lhe aderir à Literatura de Cordel e assim ele fez. Inicialmente percebeu-se distante da linguagem do povo, ou seja, um intelectual não teria o mesmo vocabulário das pessoas *simples*. Porém, como num *passe de mágica*, Franklin resgatou suas raízes culturais: lembrou-se dos tempos de infância e adolescência vividas em meio a feiras livres e roças; das cantigas de roda, das cantorias dos vaqueiros... Franklin permitiu seu *eu* artístico que já nascera, crescer, criar e produzir a sua arte *popular*.

Abandonou seus empregos e passou a dedicar-se à Literatura Popular, tornando-se um cordelista e trovador. Começou a vender seus livretos e apresentar-se no meio das ruas de São Paulo. Entre os anos de 1976 e 77, juntou-se ao grupo mineiro de raízes populares, o *Cacimba*, e percorreu os estados de São Paulo e Minas Gerais. Surpreendia por onde passava, pois no final de cada espetáculo apresentava a dança do xaxado, típica do nordeste brasileiro, e contagiava todos com sua alegria e originalidade.

Franklin, em contraposição às influências estrangeiras sobre a cultura brasileira, chamava a atenção dos jovens: *o cordel aproveita a música do nosso povo!* Desde o início da sua carreira, ele demonstrou atitude e argumentos a favor da preservação do folclore e das artes de raízes culturais do povo brasileiro. *É a preservação da memória!* – assim ele diz.

Terminou seu primeiro casamento; casou-se com Maria da Penha Guimarães, que teve uma filha, Fada Pietra. E logo após teve outra filha, Leila Aires, com a terceira

companheira, Maria Luísa, e foi morar na residência universitária da Universidade de São Paulo (USP).

A partir daí, Franklin passou a envolver-se politicamente com as questões sociais do país. Sua amizade com o escritor Cloves Moura rendeu a fundação do Instituto Brasileiro de Estudos Afros (IBEA), na cidade de São Paulo. Para ele, esta era uma porta aberta para reflexões e discussões em torno de um dos problemas que sempre lhe afligiam: o racismo.

Franklin tem sua obra marcada pelo protesto às regras e comportamentos impostos pela sociedade patriarcal. O racismo e o preconceito sempre foram temas que mais o motivaram. O Franklin Cerqueira Machado teve acesso ao conhecimento, compreendeu as raízes dos problemas de seu povo, por isso tornou-se um intelectual. O Franklin artista ingressou no universo dos pobres, dos negros, das religiões discriminadas, dos analfabetos, dos bêbados e das meretrizes, enfim, observou e percebeu e incorporou as *dores* dos excluídos pela sociedade elitista. O Franklin Cerqueira Machado entendeu o sentimento e a necessidade de manifestação popular. Ele fez-se o poeta da voz afiada que corta o preconceito e atinge direto a *soberba* da classe dominante. No final da década de 70, Franklin assume definitivamente a arte de protesto em favor de seu povo e passa a assinar suas produções como Franklin Maxado 'Nordestino'.

No período da mudança do governo das mãos dos militares para os civis, a chamada *transição democrática*, Franklin lança sua campanha para candidato a presidente do Brasil. Entre o estilo de protesto e a sátira, ele quis de fato chamar atenção de todos sobre o processo de transição governamental ainda com eleições indiretas. A campanha de Maxado era a favor das eleições diretas e a reforma da constituinte. Ele diz que sua candidatura era *entre aspas*, uma *gozação* ao sistema político do país.

Antonio Amaury de Araújo inspira-se na atitude de Franklin e escreve, em 1983, o cordel *O Espírito do Brasil Incorpora em Maxado*. Destacamos alguns trechos:

Aos meus amigos leitores
Peço a devida atenção
O assunto a ser tratado
É o da futura eleição
Do grande poeta MAXADO
pra governar a Nação.

[...]

MAXADO é tudo da terra
Do nosso amado Brasil
O verde das nossas matas
É o céu azul cor de anil
O amarelo do ouro
E tantas riquezas mil

[...]

Enfim, o Presidente MAXADO
Nos traz alegrias mil
Ele é a criança na escola
O soldado com fuzil
Pois tudo isso ele encarna
Porque MAXADO é Brasil.

Eu estou desconfiado
E juro por essa luz
Que o PRESIDENTE MAXADO
O homem que nos conduz
E o Cristo ressuscitado
O nosso amado Jesus!

(Antonio Amaury de Araújo)

Outros intelectuais aderiram ao movimento e também em protesto apoiaram à sua candidatura, dentre eles Flávio Rangel, Jaguar, Joseph Luyten, Salomão Gouvêdo, Antônio Amaury, Vera Ascha e o poeta Carlos Drummond de Andrade:

O PROGRAMA DE UM CANDIDATO POETA

Nossos poetas populares, no momento, dividem suas aspirações entre a dinamização da Academia Brasileira do Cordel e a Cantoria e a conquista da Presidência da República na sucessão do General Figueredo. Ou, antes, não dividem, pois duas metas são perfeitamente conciliáveis. Como a Academia é abstrata e a Presidência é concreta, nada impede que os acadêmicos se mobilizem para alcançar o mais alto deles. O candidato, como já se sabe, já foi lançado. É o poeta Franklin Maxado Nordeste, cujo programa de governo teve ensejo de divulgar em linhas gerais.

Dois poetas estão à frente do movimento pró-Maxado: Sá de João Pessoa e Raimundo Silva. Ambos acabam de editar folhetos em defesa da causa político-poética, ou poético-política. O primeiro, na previsão da vitória, cuidou de recomendar nomes para a composição do futuro Ministério:

Maxado pra Presidente,
aceite esta sugestão.
Dê a Rodolfo Cavalcanti,
trovador de grande ação,

um Ministério de Arte,
o da Comunicação.

A pasta da fazenda, na opinião de Sá, ficará bem nas mãos do poeta Apolônio [...] O homem para o Ministério da Previdência Social é Raimundo Santa Helena [...] Expedito ficará bem no Ministério da Justiça [...] Os demais ministérios, Sá de João Pessoa entrega-os à livre escolha da Presidência, uma vez que deixa de referi-los no folheto. Ou o poeta agiu com prudência, deixando de lembrar colegas para funções mais delicadas, como por exemplo as militares?

O outro paladino da candidatura Maxado – o cordelista Raimundo Silva – abstém-se de fazer indicações para a equipe presidencial. Prefere ocupar-se de uma estrutura partidária que dê respaldo à atuação político-administrativa do presidente-poeta. E informa que esse objetivo já é realidade: em 2 de julho lançou, juntamente com Joseph Luyten, Antônio Amaury Araújo e José Andrade, o pré-manifesto de fundação do P.K.(Partido Kordelista) que apoiará Maxado. Esse documento adota ortografia especial, justificando-a: *Eskrevemos como falamos. Assim o Brasil é com z, como nos xamam os iankes*. Como o jornal ,mantém a forma corrente da grafia das palavras, peço licença para fazer citações na forma comum. Eis aqui pontos programáticos do novo partido:

A nudez será permitida.
Porque somos liberais,
Levando-se em consideração
Nossas finanças atuais
E nossas maneiras práticas
Pelas condições climáticas
Próprias dos tropicais.
Criaremos a Prato-brás.
Diminuindo a importação
De trigo, maçã e pêras.
Fazendo substituição
Por macaxeira e banana,
Mandioca, aipim e cana,
Milho, inhame e fruta-pão.

Não haverá mais fome, e com isto acabará a violência, ficando a Patrobrás incubuda do sustento dos poetas e *cantadores de ciência* [...].

Raimundo cita Fernando Pessoa, sem nomeá-lo: *há um ditado que diz/ que o poeta é também/ um grande fingidor/ porque ta sempre além/ sacando o que tem atrás/ do seu e além mais/ captando muito bem*. Quem ler com atenção a brincalhona mas corajosa poesia popular brasileira, percebe que, sob o humilde revestimento de versos setissílabos ou do martelo galopante, nossos cordelistas têm consciência da realidade nacional e fazem a seu modo uma crítica social e política que fere fundo nossa hipocrisia cívica – e isto, na maioria dos casos, a poesia chamada culta não sabe ou não pretende fazer.

De acordo com as palavras de Drummond, ao *seu jeito* os cordelistas faziam - e fazem até hoje – suas críticas social e política à hipocrisia da sociedade culta. Franklin teve acesso a um elevado grau de formação intelectual, mas preferiu manter-se vinculado à cultura popular. Falar e escrever na linguagem das ruas, das roças e dos nordestinos. Ele buscou ancorar a voz dos seus trabalhos na forma de expressão da linguagem popular que representa em suas obras.

Enquanto cordelista, resolveu aprender a técnica da xilogravura, no sentido de ser um artista completo nas artes da Literatura Popular e também obteve grande sucesso. Recebeu muitos convites para ilustrar livretos de outros poetas populares; e também encantou os turistas quando o descobriram. Por ser um talentoso desenhista, Franklin aproveitou-se disso e terminou especializando-se na técnica da gravura sobre a madeira – estudou e escreveu sobre o assunto. Ele entende que esta forma de produção é uma importante forma de representação da cultura material e simbólica nordestina, além de um eficiente veículo de expressão do imaginário artístico popular.

Teve uma vida amorosa movimentada e irrequieta como seu espírito artístico, porém, com cada uma de suas companheiras viveu uma intensa história amorosa, sempre narrada em versos e sons de um poeta apaixonado. “Sem mulher não tenho inspiração”, assim ele confessa. Desde 1987 vive ao lado da alegre companheira Norma Cardoso, mãe da sua filha caçula, Maja Catarina. Dona Norma, numa conversa informal, disse ser dura a vida de *mulher de poeta*, e orgulhosa conta que *já correu o mundo* ao lado de Franklin Maxado.

Recentemente, entre os dias 18 de dezembro de 2007 a 27 de janeiro de 2008, no Espaço Cultural da Caixa (Rua Carlos Gomes, Salvador, BA), Franklin participou de uma exposição de artistas populares, onde mostrou ilustrações em xilogravura das capas do cordel acompanhadas com os respectivos livretos de sua autoria e produção. A exposição recebeu o título *Xilo Cordel Vivo*.

³ Trecho de artigo de Carlos Drummond de Andrade, escrito para o Jornal O Estado de São Paulo, em 19 de setembro de 1983, destacado do livro *Negraficamente (poemas)* de Franklin Maxado (1995, p.99).



Figura 03: Ilustração em Xilogravura *O Poeta que fez Imagem no Cordel*
 Fonte: Franklin Maxado Nordestino.

A mídia baiana cobriu o evento e deu grande destaque a este importante artista local:

[...] Xilo cordel vivo traz matrizes de xilogravuras e desenhos de capas dos folhetos de cordel (as respectivas publicações), criados por Franklin Maxado, artista erudito que se debruça sobre o popular, valorizando a literatura de cordel, publicação barata, muito comum no interior nordestino, feita por poetas do povo. É considerado o criador de novo cordel brasileiro pelo professor Raymond Contel, da Universidade de Sorbonne. Residente em Feira de Santana, Maxado é um combativo agitador cultural, trabalhando pela democratização da cultura. Jornalista, escritor, professor, ator, xilógrafo, compositor e fazendeiro, traz uma linguagem inovadora para o tradicional cordel [...] Chamou a atenção da crítica pela capacidade de reinventar e atualizar o tema cordel, em atuação pública, com grande interesse pelo social e suas conseqüências contemporâneas. Entre seus temas estão o time Corinthians, cultura nipônica, greves do ABC, Canudos, cangaço, o nordestino, homossexualismo, o negro, o índio, feminismo e socialismo cristão.

Nota do *Correio da Bahia* no dia 18 de dezembro de 2007

Este artigo é um resumo de como o poeta construiu sua imagem no universo das Artes e Literatura Popular, tornando-se um representante do imaginário de cultura, materializando em versos, sons, desenhos e ilustrações em xilogravura as imagens nordestinas.

O escritor e professor de Literatura da UEFS, Aleilton Fonseca, numa homenagem a Franklin diz:

Franklin Maxado, o nosso Maxado Nordestino, é um símbolo da resistência e da permanência da literatura de cordel e da xilogravura nos tempos atuais [...] Maxado é um artista que sempre se nutriu de inspiração e de aventura. No início dos anos 70, foi parar em São Paulo, onde viveu como cordelista e artista popular, fortalecendo as fileiras dos cantadores nordestinos que escreviam, editavam e divulgavam o cordel na grande metrópole.

A partir de 1976, o poeta se iniciou na arte da xilogravura. Começou com o tema “acidentes de trabalho”, a pedido de um sindicato paulista; depois passou a ilustrar as capas de seus folhetos, produzindo verdadeiros ícones da cultura e do imaginário popular brasileiro.

Aleilton Fonseca⁴

Enfim, este é o Franklin Cerqueira Machado, o *Maxado Nordestino*, um *intelectual* da cultura *popular* sertaneja:

CORDEL NA PANCADA MAXADA

Folheteiro feito no grito, no peito e na raça, Franklin Maxado “Nordestino” intercalou sua poesia com a sua camelotagem de voz direta e dela, heróica e passionalmente vem vivendo, com direitos próprios e adquiridos, chorados na pobreza limpa ou na bandeja asseada, sem compromissos com outros interesses alheios á seara.

Paulo Dantas⁵

Diante de Franklin Maxado, um intelectual e artista reconhecido por sua personalidade singular, polêmica e de múltiplas facetas expressionais, faz-se necessário o recorte específico em sua obra, para a realização de uma investigação de cunho crítico sistematizado, assim como delinear a cronologia do seu percurso artístico e intelectual.

⁴ Trecho destacado do folder de divulgação da Exposição Xilo Cordel Vivo, de Franklin Maxado. O evento e divulgação foram patrocinados pela Caixa Econômica Federal.

⁵ Trecho destacado do folder de divulgação da Exposição Xilo Cordel Vivo, de Franklin Maxado.

1.2. O artista popular e a sua produção teórica e ficcional.

A singularidade de Franklin não está apenas na diversidade de expressões no conjunto da obra artística, ele também é reconhecido por suas publicações teóricas dentro da área de Letras e Artes, focando seus estudos na Literatura de Cordel e na Cultura Popular Nordestina.

Desde o início de sua carreira artística e produção teórica, ele é convidado e participa de publicações, antologias sobre cordelistas e álbuns de xilogravuras, por exemplo: edição *Aos Poetas Feirenses*, pela Prefeitura Municipal de Feira de Santana, em 1972; aos *Poetas da Cacimba*, editado pelo Grupo Cacimba, em 1976; na Antologia da *Literatura de Cordel em braile* – exemplar único editado pelo Governo do Estado da Bahia e dos Poetas da Literatura de Cordel, para a Biblioteca Central da Bahia, em 1977; *Xilógrafos Nordestinos*, álbum editado pela Fundação Casa de Rui Barbosa do Rio de Janeiro, 1977; a edição do Centro de Estudos Brasileiros do Peru, 1978, o álbum *El Gravado em el Brasil*; o *Nordeste de Franklin Maxado em 22 xilogravuras*, pela Edicordel (SP) em 1980; entre outros.

Franklin escreveu um roteiro destinado ao cinema, *O Novo Sertão do Bem e do Mal*, e atualmente colabora com entrevistas para a produção do filme sobre Lucas da Feira. No teatro, elaborou textos como *A Rebelião des Boneques* (1970), *Televisão de Baiano*, e também atuou nas peças *Terra de Lucas* (1971) e *Escravo Lucas, o Cristo Exu da Bahia* (1974). Depois de ter considerada encerrada sua carreira nos palcos teatrais, ele assessorou na produção e participou da peça musical *Forró no Céu*, em São Paulo, 1979, pela Escola de Teatro da USP. Devido à sua produtividade e expressão, o artista tornou-se um importante colaborador das artes cênicas da cidade de Feira de Santana.

Como sabemos, ele debruçou-se na cultura popular nordestina e incorporou em suas obras as alegrias e as dores do seu povo. Em forma de protesto e também manifestando seus amores, ele editou diversos poemas, dentre eles: *Protesto à Desuman-Idade* (1970); *As minhas rimas*; *Às musas inspiradoras*; e *Negrificamente* (1995). Também publicou o romance *O Desnordestinado Cantador*, além de centenas de folhetos de cordel e ilustrações em xilogravuras.

Enquanto um erudito ávido pelo conhecimento, Franklin pesquisou sobre a literatura popular, cordel, folclore e cultura nordestina; e a partir daí passou também a escrever sobre o assunto. Em 1980 publicou o livro *O que é Literatura de Cordel?* Nele encontra-se uma abordagem crítica sobre o conceito, a história e a filosofia da linguagem do Cordel. Com dois prefácios, o primeiro, titulado *Profissão, Poeta*, de Juarez Bahia, que assim fala sobre o autor: “Sua profissão é poeta – e poeta do povo, como fica melhor a qualquer destino de vate”. O segundo prefácio é de Paulo Dantas, o *Cordel na Pancada Maxada*:

Franklin MAXADO NORDESTINO assume o Cordel e não arregaça a mochila, nem a rapadura. Sua feira é permanente, diária e urbana. E suas raízes são profundamente populares, sertanejeiras.

Como bom trovador que é, lenhador capina bem seu roçado, com foice afiada. Estrovoenga de corte certo na linha da regra inteira de um folheto em versos diversos, desde os trágicos até os brejeiros. Tudo com muita graça, inspiração popular e fabulação própria.

[...] Lutador, líder natural de um gênero poético que abraçou com unhas e dentes, MAXADO NORDESTINO, ex-advogado fracassado, tornou-se inspiração e necessidade, um puxador de fila ou condutor de cordão, não importando-lhe, as vezes, ser histriônico quando assume um tablado, onde pula, grita, dança, não por boniteza, mas na precisão do ronco ou do fole.

[...] Conheço-o e dele sou amigo desde os tempos de jornalista revoltado e marginalizado, lutando pelo ramo que procura implantar, com muito talento, no mercado, abridor de caminhos urbanos no velho cordel sertanejo.

Este livro é uma pesquisa honesta, sofrida, cavados nos estudos sérios e bem divulgados. Aumenta e honra com toda a valia, a bibliografia crescente, dignificando-a.

Presta serviço didático, ensina e conduz, introduzindo os leitores na história universal do cordel, suas origens e fins, modos e meios de comunicação.

Com MAXADO NORDESTINO, agora feito professor universitário da Universidade Popular do Cordel, o gênero se eleva, retoma rotas, engraxa os cascos e se arroja nos olhos e nas mãos dos leitores sôfregos por velhos conhecimentos novos.

Viva!

Paulo Dantas

O que é Literatura de Cordel? é resultado da experiência do artista somada ao do pesquisador e teórico. É produzido na linguagem do poeta, numa demonstração da característica de Franklin Maxado: um vocabulário simples e expressões comuns populares, ou melhor, *ensinando* os fundamentos da Literatura Popular. No final do livro, no último capítulo, ele abre um *parêntese* e diz, *Se me permitem... quero... :*

Há tempos que eu desejava escrever um livro mostrando o que é Literatura de Cordel, pois sei que tem muita gente fazendo folclore de gabinete. Descobri para outros a coisa que me descobriu.

[...] Formado em jornalista e advogado [...] não perdi os contatos com o povo do meu interior e capital. Estes cursos possibilitaram a encontrar as origens do Cordel. Agora, tinha uma visão mais profunda, apesar de continuar o tabaréu que alisou os bancos de universidades aproveitando o universal para desenvolver nossas coisas, ficando até refratário ao meio elitista. Era mais das rodas de samba de roda, capoeira, candomblé, futebol e feiras. Pude sentir a dimensão universal do regional.

[...] Engrossei depois as levas de nordestinos em São Paulo [...] acentuou-se o choque com esta elite que acha tudo brasileiro, provinciano e que só no exterior está a pedra filosofal. E que tudo deve ser medido em dinheiro. E tive que protestar para não morrer [...] E, reencontro mestre Rodolfo Coelho Cavalcante que me ilumina mais:

- Você é um dos nossos!

- Mas, como? O poeta de Cordel é sem instrução e pobre e eu sou formado e de classe média!

- E daí? Você acha que sou ignorante e que o povo vai ficar ignorante a vida toda? Já tem tanto colega formado e remediado!

Foi um estalo!

[...] Fui ser poeta profissional com banca na praça, deixando outras profissões mais rendosas numa época de ‘cortinas’.

[...] E dos poetas mais velhos que me passaram informações e experiências, confiando em mim como um dos continuadores de sua arte secular.

Aqui e agora, quero que meu irmão brasileiro sinta um pouco de nossas coisas e não tenha vergonha do Cordel. Assumamos isso e não fiquemos por aí querendo morar neste ou aquele país, com complexo de subdesenvolvido, achando que nada temos. Os desenvolvidos nos olham e nos invejam muitas coisas. Uma delas é a nossa poesia de Cordel. Procuremos então adubar nossas raízes. Plante que você se garante. E não fique desejando os frutos dos outros. Estes já estão colhidos ou talvez pecos. (MAXADO, 1980, p.125-128)

Neste *depoimento* do autor acerca de sua carreira ficcional e teórica, podemos observar, a sua luta em defesa da preservação das artes, da memória e dos costumes do povo sertanejo. E ressaltamos que no Capítulo IV desta dissertação, o capítulo audiovisual, iremos analisar a sua obra iconográfica, onde concentraremos nossas reflexões nos propósitos e ideais do artista em suas produções.

Em 1982, Franklin escreve o livro *Cordel, Xilogravuras e Ilustrações*, onde expande o objeto de seus estudos e reflexões para a xilogravura. Nesta publicação o autor levanta desde as origens da gravura sobre a madeira na China até a disseminação dessa prática na Europa medieval. Ele narra a chegada nas Américas, os temas mais

comuns abordados e como, esteticamente, a xilogravura tornou-se uma representante material da cultura nordestina; por fim, Franklin até argumenta sobre a sua preservação e a sobrevivência nas produções artísticas e na Literatura de Cordel - enquanto técnica de impressão é considerada arcaica para os tempos modernos.

Com o livro *Cordel Televisivo: futuro, presente e passado*, lançado em 1984, encontramos a direção para a resposta às nossas questões acerca dos ideais do artista, pesquisador e professor. Franklin explana o resultado das pesquisas em torno do fenômeno das manifestações populares através do Cordel, focando a reflexão nas novas formas de representação que a Literatura e a Xilogravura podem tomar, devido a interações com *outras* culturas e às imposições da maneira de produção ocasionadas pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação. Circunscreve o contexto social contemporâneo e as dificuldades relacionadas à criação, editoração e comercialização dos livretos populares. E conclui: por mais profundas que sejam as modificações na estrutura da sociedade, o canto, a poesia e a narrativa emanam do povo, e este jamais irá *morrer*; o cordel adapta-se, acompanha a história e o desenvolvimento da tecnologia, mas sua essência está assentada no passado, e seu *futuro a Deus pertence!* – concluiu.

Neste livro, o prefácio é de Jorge Amado, que parabeniza o trabalho, concorda com as previsões do autor, e sobre a *maleabilidade* do Cordel completa: “tudo é válido, sem dúvida, desde que as novas formas resguardem a condição popular e brasileira, como deseja Maxado e como desejamos todos nós”.



Figura 04: destaque da capa do livro *Profissão de Poeta*, 1988
 Fonte: Biblioteca Central da UEFS

O destaque da figura 03 é da capa do livro de poemas *Profissão de Poeta*, 1988, composta por colagens de xilogravuras produzidas por Franklin. Contém apresentações de Ronaldo Senna, Dival Pitombo e Raimundo Gama. O primeiro o nomeia lutador e diz que “se a televisão no Brasil fosse brasileira, Franklin Maxado seria o poeta das *Diretas Já*”. Dival Pitombo o elege para um posto bem mais encantador, o de mágico, “que nas feiras ou nos salões busca a singeleza do cotidiano para criar poesia”. E, para terminar a sessão de explanações em torno da figura do poeta, Raimundo Gama diz:

Novamente, Franklin aparece como um visionário. Não como mensageiro do apocalipse; como o trombeteiro anunciando o juízo final. Surge, com a sua principal arma, a palavra/poesia, a fazer uma alerta, a filosofar, a questionar o mundo contemporâneo, da evolução das comunicações, onde a palavra perde o sentido e a função principal, aproximar os homens.

[...] filósofo popular, artista do povo, angustiado com os desencontros do homem, consciente de sua limitação ilimitada, preocupado com o futuro, mas, como sempre durante a sua trajetória heróica e obstinada, sua vida de aventuras e coragem, resistindo pra que sua voz, sua palavra seja ouvida: *enquanto eu não morrer, luto para ser compreendido...* (MAXADO, 1988, p.7-8)

Em 1990, Franklin assume a direção do Museu Casa do Sertão, sediado no Campus da Universidade Estadual de Feira de Santana; e também ocupa a vice-presidência da Academia Feirense de Letras. Enquanto diretor do Museu, direcionou seus trabalhos para a preservação da memória da cultura popular sertaneja, ao reunir um significativo acervo de objetos de utilidades domésticas, roupas e utensílios típicos da região. Preparou uma biblioteca específica para a Literatura de Cordel e uma discografia que reúne composições de representantes da música popular nordestina.

Conciliou o trabalho com os exercícios de professor, poeta, xilógrafo e cordelista, até o ano de 2006, quando se aposentou pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Porém Franklin não pára, continua com suas criações artísticas e participou de um festival de música de Feira de Santana, em 2006, o Vozes da Terra. Causou polêmica com seu jeito despojado e satírico, pois se apresentou vestido apenas uma calcinha rosa, com o desenho de um coração na parte de trás. Geraldo Lima conta que estava presente no anfiteatro e assistiu a *platéia ir abaixo* com a atitude de Franklin. Correto ou não para os padrões de comportamento social, ele de fato conseguiu o que todo artista persegue: chamar atenção para sua Obra.

Com 65 anos, escreve artigos para jornais, participa de palestras e conferências, viaja *pelo mundo afora*, cria e produz xilogravuras e ainda apresenta seus versos com a mesma performance dos tempos áureos. Franklin Maxado é reconhecido por todo o mundo como o criador do *novo Cordel*. Mas, acreditamos nós, não só por esse motivo.

Em uma reunião com o Professor Dr. Cláudio Cledson Novaes, destinada às orientações para a pesquisa, este chamou atenção: *sua dissertação justifica-se por Franklin Maxado* - ouvi atentamente, concordei com suas palavras, mas até então não tinha a completa noção sobre quem era Franklin e o conjunto completo de sua obra.

Depois de terminado o levantamento da produção artística e teórica de Franklin Maxado como *corpus* de estudo, percebemos, de fato, a personalidade e sua importância para a cultura popular, especialmente para Feira de Santana. Pessoalmente, já havia uma admiração, mas agora podemos afirmar o compromisso crítico com a obra de Franklin Maxado e por biografia.

No capítulo seguinte, apresentaremos a fundamentação teórica para as interpretações e análises críticas da obra iconográfica de Franklin Maxado. Partimos da

produção crítica do autor a um suplemento teórico para a nossa abordagem com outros pesquisadores.

CAPÍTULO II

Ilustrações em Xilogravuras de Cordel: imagens *matriz* da Cultura Popular Nordestina.

- *Você não pode perder a idéia de matriz da xilogravura, porque são matrizes da cultura, desde aquela época que eram feitas artesanalmente... pega essa idéia da visualidade, da matriz de madeira como matriz cultural.*

Jerusa Pires Ferreira⁶

Começamos o capítulo com um trecho da entrevista com Jerusa⁷, porque a sugestão dela serviu como uma ponte em direção à compreensão e análise da Obra Iconográfica de Franklin Maxado:

Os ideais defendidos pelo artista e a declaração da professora convergem no seguinte sentido: do resgate e da preservação das práticas de expressão e de representação através da técnica e arte da xilogravura na contemporaneidade. Esta desempenha um papel fundamental para o alimento da memória de elementos materiais e imateriais das tradições que construíram a história social da cultura popular – neste caso, a cultura nordestina brasileira. Portanto, a analogia entre o sentido da palavra *matriz*⁸ com o termo *matriz cultural*, atende às perspectivas dos estudos relacionados à análise crítica das figurações de um ícone social através das ilustrações em xilogravura de Franklin.

⁶ Jerusa Pires Ferreira: Programa de Comunicação e Semiótica, PUC-SP (COS/PUC/SP). Comentando e justificando a expressão *matriz cultural*, ao se referir à xilogravura, em entrevista com Luciana Boeira, no dia 15 de janeiro de 2008, em Salvador.

⁷ Entrevista em formato audiovisual se encontra em anexo à Dissertação.

⁸ Etimologia: lat. *matrix, ícis* 'fêmea que está criando os filhos, que amamenta; galinha parideira; árvore que deita rebentos; mãe, tronco, origem; útero, ventre; registro público; metrópole'; Derivação por extensão do sentido: lugar onde algo é gerado e/ou criado; Derivação: sentido figurado: 1. aquilo que é fonte ou origem; 2. molde para fundição de uma peça; 3. placa (de metal, madeira etc.) em que se realiza trabalho de gravura (a entalhe, em relevo etc.) do qual se extraem cópias em papel ou material similar; 4. a casa paterna ou materna; Rubrica: artes gráficas: 1. pequeno bloco de metal marcado com um sinal tipográfico, que se adapta ao molde das máquinas fundidoras para reproduzir caracteres; 2. na composição a quente, cada um dos moldes usados para fundir caracteres e outros materiais tipográficos; 3. nas máquinas fotocompositoras, a chapa de vidro ou de outro material transparente que contém o caráter a ser projetado sobre a superfície sensibilizada; 4. contramolde de gesso, cera, cartão, guta-percha, chumbo etc., obtido de uma composição tipográfica, que é utilizado em reproduções por estereotipia ou galvanotipia; 5. qualquer placa de metal (clichê, chapa de ofsete etc.) sobre a qual são gravados as imagens e os textos a ser impressos. – disponível no Dicionário Huiass: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=matriz&stipe=k>

A partir dos próximos tópicos vamos discutir a xilogravura, desde seu entendimento enquanto técnica, passando pelos aspectos históricos, características da sua representação e visualidade até a permanência com o cordel na contemporaneidade.

2.1. Xilogravura: técnica e arte.

Xilo ou *xilon* em grego significa madeira, tronco, árvore. *Gravura* é a arte de confeccionar imagens sobre uma superfície, por meio de incisões, resultando assim, uma figura pictórica em relevo, a qual será reproduzida sobre papel ou outro suporte onde possa ser gravado, marcado ou impresso. Ou seja, a Xilogravura é uma técnica de impressão através do relevo em madeira - comumente denominada por matriz - onde a tinta atinge o local a ser impresso, transportada pelas partes altas da peça, exemplo semelhante a de um carimbo.

O processo de produção e reprodução de imagens através da xilogravura é artesanal. Uma série de conhecimentos peculiares devem ser apreendidos para o feitiço da gravura, assim, tratamo-la como uma técnica. Neste ínterim, *dominar a técnica da xilogravura pode resultar um produto de arte xilográfica*, diz Edson Ferreira em entrevista conosco. Então, a fim de melhor esclarecer o processo de feitura da xilogravura, extraímos trechos de relatos de gravuristas nordestinos brasileiros do livro de Gilmar de Carvalho, *Madeira Matriz: cultura e memória*. Vejamos o que diz o autor sobre tais entrevistas:

A idéia foi dar voz a estes produtores populares e fazer com que eles discorressem sobre o modo de fazer o que eles detêm [...] O que esteve em foco foi a consciência do processo criativo e o domínio de todas as etapas que envolvem a xilogravura, enquanto arte e técnica⁹ (CARVALHO, 1998, p.165).

Enfim, para cada etapa do fabril de uma ilustração em xilogravura, explanaremos alguns relatos de xilógrafos profissionais.

⁹ Sobre a transcrição dos relatos dos xilógrafos: “A transcrição procurou manter as marcas de uma oralidade que se manifestou no coloquial, nas repetições, onde, na verdade, as falas se teceram com todo o vigor com que emanaram, dando conta de uma complexidade de expressão que envolve a entonação, o gesto, o corpo inteiro que passa a significar, onde a palavra é uma das formas da performance que eles desempenharam” (CARVALHO, 1998, p. 165)

O trabalho inicia-se pela definição do tema e mensagem com a respectiva criação da figura pictórica que irá compor a estampa a ser impressa. Traceja-se o desenho sobre um papel, transfere-o para a superfície da madeira, ou então o esboça diretamente sobre o bloco.

(FRANCISCO CORREIA LIMA, o FRANCORLI) – [...] *jogo a figura principal, a mais importante do desenho no papel, passo e depois faço, no segundo plano, o fundo da imagem. Eu faço já direto na madeira. A primeira imagem eu faço no papel e passo com carbono, depois faço o segundo plano, já direto na madeira.* (in CARVALHO, 1998, p.180)

(ELOSMA DE OLIVEIRA SILVA) - *Desenho primeiro no papel, depois passo pra madeira, que seria a tábua e com papel carbono eu passo pro lado da madeira, aí então é que eu faço o trabalho da gravura, desenho, depois recorto.* (in CARVALHO, 1998, p.181)

Durante esta fase um detalhe técnico de execução merece destaque: é o efeito *ao contrário*, quando se deve ter atenção para o formato final da ilustração, pois o desenho base para o entalhe é traçado ao contrário sobre a matriz, como explica o autor:

Tanto na gravação sem desenho quanto na gravação com desenho direto sobre a matriz, a estampa nos causará surpresa, pois veremos a imagem invertida com relação à gravação. Com projeto sobre papel, a gravação é que estará invertida, mas a estampa aparecerá conforme o planejado. Este cuidado é importante, principalmente quando da gravação de letras, textos e números. (HERSKOVITS, 1986, p.19)

E sobre este detalhe técnico, vejamos o que diz o gravurista:

(JOSÉ LOURENÇO GONZAGA, JL) – *A diferença é, porque também, a xilo é o seguinte: você tem que ver, você tem que ter uma visão contrária, né. A xilo é um carimbo gráfico. Então você tem, a xilo, a diferença é assim, você desenhando, você ta vendo o desenho ali, como ele vai ficar. Já a xilo não, a xilo você tem que cavar e ter a visão contrária, você ta vendo, você ta fazendo aquele trabalho e imaginando ele ao contrário, e vendo a figura como é que tem que ficar. Então é essa a diferença e o complicado é isso aí, até no problema de letras, você vai botar um nome, o nome você vai ter que escrever ele voltando, né, não a contrário, é ele voltando, que é para quando você botar em cima do papel, ficar certo.* (in CARVALHO, 1998, p.184)

Terminado este processo, começa a segunda etapa que é a gravação, o entalhe, ou seja, o momento de *cavar* a madeira – assim como dizem os xilógrafos nordestinos. Mas qual o tipo ou a madeira que melhor atende a este fim?

(JOSÉ MARCIONILO PEREIRA, o NILO) – *Prefiro a umburana, acho melhor, é uma madeira macia, até agora das madeiras que eu já usei, como o cedro, louro canela, brumasa, eu acho a melhor madeira, porque ela dá o melhor corte, macia, no caso do lixamento, ela não fica com poros, com aquelas aberturazinhas que, muitas vezes, danificam a gravura, a gravação.* (in CARVALHO, 1998, p.166)

Assim, após a escolha da madeira, com a ajuda de instrumentos metálicos e pontiagudos *cava-se* ou fere o taco, até transformar a superfície que antes era lisa num desenho em alto relevo:

(FRANCORLI) – *Atualmente eu tou usando o estilete como se pega numa caneta pra escrever, na mesma posição que pego na caneta, com a mão esquerda, dando apoio na mão direita, pra evitar que o estilete escorregue e perca o corte.*

(NILO) – *O meu caso de estilete é bem semelhante ao de Francorli, pode até ser igual, porque a minha preocupação, uso a direita, apoio, né, com o polegar porque, na realidade, a preocupação é não deixar a mão na frente do estilete, porque você pode desvelar, certo, é corte na certa...* (in CARVALHO, 1998, p.177-178)

Desta maneira, “a gravura começa a tomar forma, a viver, a partir do momento da gravação. Retirando madeira estamos colocando brancos, luzes na gravura” (HERSKOVITS, 1986, p.26). Assim como complementa o autor, as partes que ficam em alto relevo são as que terão cor na impressão e o espaço onde as lascas da peça foram extraídas serão os brancos da figura que estampa o suporte.

A preparação de ilustrações através da xilogravura com o uso de cores é possível, porém, no Brasil o comum é encontrar imagens – a maioria relacionada às culturas tradicionais nordestinas - em preto e branco. Mas as representações e formas acompanham as tendências artísticas e técnicas do tempo em que são criadas, então o processo de produção da imagem sobre a madeira também tende a se transformar:

(JL) – *Eu acredito que é até a originalidade, quando a gente bota cores na xilo. Eu mesmo não gosto da xilo em cores, não, mas, ultimamente, eu tou usando um pouco de cor, porque muita gente ‘tão’ gostando dos trabalhos em cores. Eu acredito que até gente que*

não conhece, sei lá, eles acham bonito aquela cor [...] Mas eu acredito que o preto no branco ele ainda é mais bonito na xilo... (in CARVALHO, 1998, p.195)

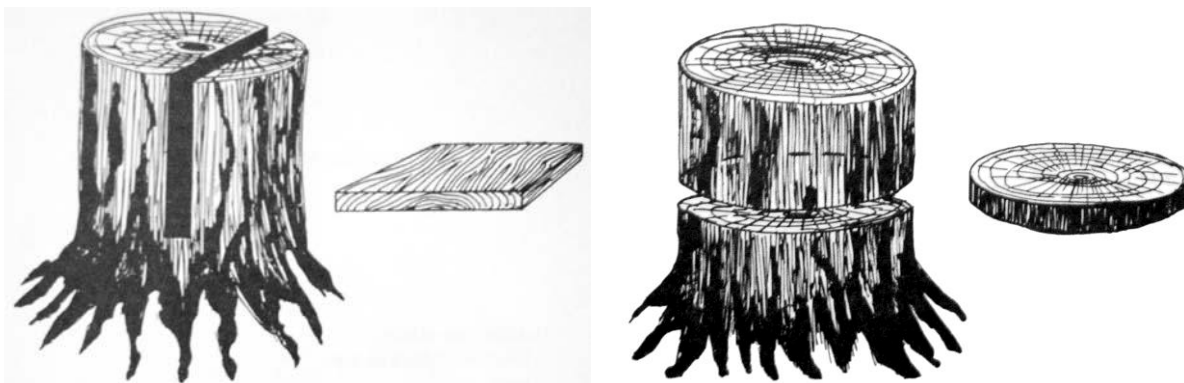
(NILO) – Eu acho que a cor na gravura, como foi frisado, na nossa gravura, a gente esbarra um pouco na questão dos detalhes. A gente trabalha com muito detalhe, então, mas eu penso, nessa parte de cor, em fazer umas gravuras com menos elementos, usar, quem sabe, até um pouco de chapado, mas eu vejo que a cor são experiências que nós temos que fazer, inclusive, porque a gente tem que pensar um pouco na questão do mercado, porque as pessoas, aí fora, elas querem também uma coisa um tanto diferente. Elas conhecem, já vêem bem um trabalho feito com preto e branco, elas gostam muito, né. Acho que é uma questão até da gente fazer uma experiência de mercado, porque você pode fazer preto e branco e a cores e ver, jogar pro público e ver o que é que o público aceita. (in CARVALHO, 1998, p.195-196)

E, tratando do processo de produção da imagem sobre a base de madeira, especificamente no Nordeste brasileiro, Jeová Franklin de Queiroz diz assim:

É talhada em madeira pelo gravador matuto, com tesoura de uma perna só banda de gilete, quicé¹⁰, formão ou canivete. Qualquer instrumento cortante, desde que tenha fio afiado suficiente para abrir os sulcos... (in LOPES, 1994, p.58)

Agora, referindo-se à Europa, entre os séculos XV e XVI a xilogravura foi largamente trabalhada em madeira ao fio: processo que leva este nome quando o corte da madeira é feito longitudinalmente, da parte superior para a inferior do tronco, dando origem a uma tábua. A partir do século XIX, difundiu-se a xilogravura de topo. Nesta, o corte da madeira é feito transversalmente, resultando num pedaço de madeira cujo formato segue o da árvore de onde se extraiu.

¹⁰ Faca de cortar fumo.



Figuras 05 e 06: exemplos de matriz a corte de topo, à esquerda; e a fio, à direita
 Fonte: Herskovits (1986, p.64)

Que diferença faz o tipo de corte da madeira no resultado da gravura ou no impresso?

Partindo do princípio de que a madeira é constituída por fibras, e estas seguem a direção do crescimento da árvore, isto é, no sentido vertical. Quando a retirada da peça é feita a fio, os veios da tábua estão paralelos uns aos outros, facilitando assim a manipulação da matriz durante o feitiço da gravura. No bloco a fio os talhos são executados sem dificuldade, pois acompanham o caminho dos filamentos que compõem a madeira. Já no corte de topo, acontece o contrário, as fibras estão perpendiculares à superfície do bloco tornando-se resistentes ao entalhamento, que é feito com o buril – instrumento metálico de ponta chanfrada, explica Costella (2003). Os blocos resultantes do corte oblíquo também suportam um maior número de cópias. Esta resistência efetuada sobre os processos de gravação e de impressão é quem vai caracterizar a *dureza* da madeira de topo, ou *maciez* como os xilógrafos brasileiros denominam.



Figura 07: “Veado macho adulto” de Thomas Bewick, 1824, Inglaterra
 Fonte: Costella (2003, p.39)

A diferença visível entre os dois métodos é o resultado das impressões. “A madeira de topo permite cortes em qualquer direção, sem lascas, proporcionando uma riqueza de detalhes e delicadeza de traços impossível na xilogravura de fio” (HERSKOVITS, 1986, p.63). Assim, depois que a técnica do corte da peça em oblíquo passou a ser empregada, possibilitou e difundiu-se ilustrações em xilogravura nos jornais e revistas de todo o mundo. Costella (2003) conta que “a fim de atender às inúmeras solicitações dos periódicos, formaram-se empresas de xilografia de topo”, onde o trabalho era em equipe e cada um dos membros tinha sua tarefa em específico: desenho, entalhe e impressão.

Outra diferença substancial entre as duas técnicas é que no corte a fio, a impressão denuncia os veios e marcas da matriz. Já na gravura na madeira de topo é possível confeccionar texturas, como linhas cruzadas, por exemplo, sem que as marcas da superfície do bloco interfiram na composição do desenho impresso.

E quando o assunto é impressão, destacamos abaixo mais um trecho do livro de Gilmar de Carvalho com o relato de um xilógrafo nordestino, que nos chama atenção pelo fato dele apreciar o trabalho manual:

(NILO) – Eu acho que é bom falar da impressão com a colher, que é a impressão mais primitiva, a impressão usada pelos chineses, consiste na seguinte etapa: você pega a matriz, entinta a matriz, pega o papel

que você vai fazer a impressão, coloca com calma, suave, ajustando os lados direitinho para centralizar a matriz de papel e segurando, com calma, mas com firmeza, se segura o papel e com uma colher de pau ou de alumínio, que são as duas melhores, porque a colher de pau é um material mais suave, pra trabalhar em cima da madeira, é madeira sobre a madeira [...] Começa a fazer movimentos circulares com a colher, o processo é esse, procurando cobrir, até pressentir que a matriz está totalmente impressa, você passa a puxar logo e a tirar pra ver o resultado final. Esse é o processo que se usa, geralmente, quando a gente não dispõe de uma prensa, é o processo mais antigo e mais simples e, de certa forma, mais gratificante, porque, na prensa, você não vai ter mais aquele contato mais direto com a matriz e ali, quando você começa a imprimir com a colher você começa a sentir a gravura ganhando forma... (in CARVALHO, 1998, p.191-192)

No oriente, especificamente no Japão, a xilogravura é milenar, e entre os séculos XVII e XIX, a técnica encontrou-se no auge da qualidade dos seus produtos impressos.



Figura 08: “Mãe descascando a maçã com o filho” de Utamaro Kitagawa (1753 – 1806), Japão.
Fonte: Costella (2003, p.33)

No século XVII nasceu o estilo *Ukiyo*¹¹, que influenciou as criações artísticas, exigiu aperfeiçoamento das técnicas de execução e aumento da produção. Diante do crescente mercado, criou-se o registro, isto é, um guia para impressão através de duas ou mais matrizes, o que permitiu imprimir ilustrações com várias cores. Assim, as gravuras que antes eram pintadas manualmente, depois desta inovação, puderam ser confeccionadas com maior número de cores, num menor espaço de tempo e de custo de produção. Vejamos como Costella explica a produção japonesa deste período:

Como estas xilogravuras passaram a ser usualmente coloridas, tornou-se necessário entalhar tantas matrizes, quantas fossem as tonalidades das cores, de tal modo que, por sucessivas impressões, todas elas se reunissem e se combinassem na mesma folha de papel. Assim, quando a equipe terminava o entalhe das matrizes e consultava o autor do desenho, este também corrigia eventuais desvios de cor que constataste. Somente depois dessa prova final, passava-se à impressão das cópias. (COSTELLA, 2003, p.34)

O resultado de tanto trabalho são imagens ricas em detalhes, cores, ilustrações com volume e conseqüentemente, criatividade e expressividade artística. Porém, estes impressos foram reconhecidos como obras de arte apenas quando chegaram na Europa, em meados do século XIX. Seu uso de cores, formatos e técnicas despertou admiração, influenciou na expressão de artistas e produção de estilos, como por exemplo, a arte impressionista.

Denominar a xilogravura como técnica de impressão é observá-la a partir da função gráfica que cumpre. No entanto, é no processo de feitura que recebe a áurea artística: ela reflete a expressão e estilo do gravurista; seus sentimentos por meio *da força* imposta no entalhe; o aprimoramento e domínio da técnica; e principalmente, no tipo de envolvimento e emoção que provoca no observador através da sua visualidade.

2.2. História de uma técnica que se transformou em arte.

A história da gravura está relacionada ao exercício e desenvolvimento das formas de comunicação do ser humano. “Na tentativa de expressar-se, o homem criou

¹¹ A palavra *Ukiyo* é referente aos costumes e hábitos da nascente sociedade burguesa do século XVII. As representações que atendiam o estilo *Ukiyo* eram uma reação à arte culta das classes elevadas, ou seja, uma ruptura em relação aos temas e técnicas de produção.

diferentes códigos a fim de registrar fatos da vida cotidiana, divulgar o conhecimento e transmitir a religião” (HERSKOVITS, 1986, p. 89). Evoluíram os sinais e signos criados e se organizaram em diferentes sistemas - as linguagens – e assim, respectivamente, desenvolveram as técnicas de representação. Desde os primórdios gravavam imagens sobre superfícies diversas: paredes das cavernas, barro, pedras, árvores e cascas que se desprendem dos troncos, encontradas pelos terrenos por onde passavam. Assim nasce a xilogravura.

Herskovits comenta que o desenvolvimento da técnica está ligado à história da escrita e do livro. Ele começa referindo-se aos chineses com suas criações, os ideogramas - símbolos que se originaram dos pictogramas, uma forma de linguagem escrita que expressa idéias e pensamentos - gravaram estes símbolos sobre superfícies de madeira e depois os imprimiam em tecidos. Partindo daí estes e outros povos evoluíram “para a escrita fonética e, posteriormente, para a criação de alfabetos, onde cada símbolo representa um som” (1986, p. 89). Concomitantemente às diversas linguagens, o homem teve a necessidade de aperfeiçoar as formas de representação, então ele criou e aprimorou ferramentas, matrizes de impressão, suportes e tintas para auxiliar no seu processo de expressão e comunicação.

Os chineses, por volta do ano de 105 d.C descobriram o processo de fabricação do papel, e a partir daí “utilizavam, como base de escrita para alguns documentos, a sua gravação sobre a madeira, praticando desde os séculos V e VI, a estampação de selos e carimbos sobre papel” (1986, p. 91), explica Herskovits. E com a evolução de tais processos surge a impressão tabular ou tabulária: aquela onde o texto é gravado sobre uma tábua de madeira.

A xilogravura era praticada desta forma pelos orientais há mais de um milênio e meio, e segundo Costella (2003), eles imprimiram orações budistas, papel-moeda e cartas de baralho. Por volta do ano de 770 d.C e “motivada pela fé budista levada ao Japão por influência chinesa, a imperatriz nipônica Shotoku mandou imprimir, para distribuição popular, um milhão de exemplares de um talismã búdico” diz Herskovits (1986). Estes são os primeiros registros sobre a técnica da gravura em madeira e a popularização dos escritos impressos. Até então a prática da leitura e o domínio sobre as ciências e artes eram acessíveis apenas à classe alta, funcionários do governo e religiosos daquela sociedade. Enfim, foi sob o signo da multiexemplaridade - ou seja,

pela reprodutibilidade - e não propriamente como uma arte que a técnica da xilogravura nasceu e difundiu-se. Desde o princípio da sua história, ligou-se estreitamente à sua utilidade: produção, reprodução e multiplicação da escrita, assim afirma Herskovits.



Figura 09: “Buda pregando no jardim de Jetavana” da “Sutra Diamante” de Wang Chieh, 868, China

Fonte: Costella (2003, p.11)

Numa caverna próxima à cidade chinesa de Tun-huang, em 1900, descobriu-se o primeiro livro impresso pelo homem, o ‘Sutra Diamante’, o qual se presume que foi produzido por volta de 868 d.C, e nele se encontra a imagem ‘O Buda pregando no Jardim de Jetavana’, uma ilustração em xilogravura, impressa por Wang Chieh.. “O livro é tabular, isto é, feito por impressão xilográfica, usando tábuas ou pranchas gravadas” – afirma Maxado (1982) – que ainda comenta a cultura do povo chinês e a sua dedicação ao desenvolvimento de técnicas de impressão que se tornaram exemplos e ponto de partida para o desenvolvimento de outras, como por exemplo, a prensa tipográfica, criada pelo alemão Johann Gutemberg, por volta do século XV. O desenvolvimento destes e outros processos possibilitaram a multiplicação de materiais escritos, acessibilidade à leitura, a popularização do conhecimento científico e das artes - um marco para a evolução cultural da humanidade.

Embora não haja registros, acredita-se que na Europa, as primeiras impressões através desta técnica foram tecidos estampados com motivos religiosos e isto ocorreu

por volta do século sexto, em plena Idade Média. Os trabalhos eram executados por artífices e na maioria das vezes, encomendados pela Igreja, a fim de decorar os altares de seus templos. Na França, foi encontrado o fragmento de uma matriz de xilogravura que se presume ser a mais antiga da Europa. Composta pela ilustração *O Centurião e dois Soldados*, provavelmente representando a *Crucificação de Cristo*, onde se encontra a legenda em latim que diz assim: *Este era o verdadeiro filho de Deus*.



Figura 10: “Crucificação” (fragmento), data presumida 1370/ 1380, França
Fonte: Costella (2003, p.13)

Segundo Herskovits (1986) “não é possível ligar a gravura e a imprensa chinesa ao seu uso no ocidente”, porém no período entre os séculos XV e XVI, a introdução das técnicas orientais se deu pelo momento histórico social da Europa: a passagem da Idade Média para a Renascença. Em consequência, aconteceram conquistas territoriais, peregrinações e comercialização de mercadorias, ou seja, a interação e interferência cultural entre as duas civilizações. Além destes, outros fatores também foram relevantes

no processo de difusão tecnológica: na Europa, utilizava-se a prensa para a estampagem de tecidos; e o papel já funcionava como suporte para a escrita.

O uso da xilogravura foi se tornando habitual porque seu processo de reprodução é em série, fato que favorece o investimento para a produção e proporciona um menor custo final para a venda de cada exemplar impresso. Por exemplo: cartas de baralho anteriormente eram desenhadas e pintadas a mão, uma a uma, então passaram a ser confeccionadas através desta técnica - “na impressão com matrizes de xilogravura, o custo do entalhe nas placas de madeira foi se diluindo na mesma proporção em que se cresceu o número de cópias produzidas” (COSTELA, 2003, p.14). Resultado: os baralhos que antes eram caros popularizaram-se por volta do século quinze, primeiramente na França e Itália, depois difundiram-se por toda a Europa.



Figura 11: “Carta de Baralho” de Jean Dale, 1470, França
Fonte: Costella (2003, p.15)

Para Franklin Maxado, a propagação da xilogravura se deve à invenção do alemão Johannes Gutenberg: a prensa móvel, ou seja, um processo gráfico onde os tipos são construídos individualmente e organizados em blocos, formando textos. Após esta invenção, uniram-se as formas de produção: a tipografia - nome dado a prensa de tipos móveis – na função de executar os textos; e a xilogravura na finalização de adornos e imagens. Este fato ocasionou a facilidade no feitiço e o barateamento dos custos de impressão, especialmente à de livros e bíblias. Daí em diante, o homem deu passos largos para a evolução da tecnologia, pois desenvolveu processos e matérias-primas, percebeu a possibilidade do conforto físico, desenhou soluções e criou novos produtos. Concomitantemente, ele percebeu que poderia conquistar um lugar no mercado de trabalho, que também estava passando por sua transformação naquela época. Porém, precisaria especializar-se em algum ofício, e para isso, surgiu a necessidade de saber ler, escrever e adquirir o conhecimento.

Surgiram escolas, universidades, e com elas nasceram corporações de livretos: oficinas onde se reuniam escritores, artistas e artesãos gráficos para planejar, confeccionar e reproduzir livros para atender a necessidade deste mercado em ascensão. Os livros passaram a ser produzidos em larga escala. Estas foram as condições sociais e materiais para o desenvolvimento e rápida absorção da imprensa de Gutenberg. A impressão em massa de livros foi revolucionária, diz Herskovits, ela possibilitou a propagação e difusão de conhecimentos e idéias, o que foi fundamental para o desenvolvimento intelectual da sociedade da época. “A xilogravura começou a ser largamente utilizada na impressão de livros, porque a altura dos tacos para a ilustração, sendo a mesma das letras, permitia a impressão simultânea do texto com a imagem.” (HERSKOVITS, 1986, p. 104).

No Oriente, a xilogravura foi a técnica primeira para a produção e reprodução de livros, sempre relacionada a impressão de tipos, ou seja, letras. Já no Ocidente, esta técnica foi largamente difundida para a confecção de imagens, como já comentamos: as religiosas. E com o desenvolvimento de outras formas de reprodução, os elementos impressos por esta técnica passaram a compor principalmente as capas, páginas ilustrativas, vinhetas e adornos para os textos. Vejamos o que diz Maxado sobre os impressos através desta técnica:

Os monges medievais também imprimiam estampas de santos, utilizando a técnica da xilogravura. Algumas dessas estampas continham um pequeno texto. Na Alemanha, essas reproduções eram chamadas de ‘helligen’. Proliferaram bastante entre as massas analfabetas [...] a ‘bíblia dos pobres’, que eram impressas em pranchas de madeira, gravadas com letras, números e figuras em alto-relevos. Ou, como as broadsides e ballads, na Inglaterra. (1982, p.19).

As impressões de livros tabulares continuaram a ser utilizadas até o final do século XV, porém com o advento da tipografia, o uso da matriz em madeira foi se direcionando apenas para a impressão de imagens. Herskovits também faz um comparativo entre procedimentos *antes* e *depois* da ascensão da imprensa e, enquanto relata esta transformação, ele destaca o usual emprego de imagens nas páginas impressas, ainda explicando por quais objetivos. Vejamos o que diz o autor:

Os conventos e mosteiros armazenavam em suas bibliotecas as obras que continham o conhecimento da época. O clero tomou a si a função de preservar e difundir esse conhecimento e reproduzir essas obras através da cópia manual. A princípio simples manuscritos, as obras foram se enriquecendo com miniaturas e finas iluminuras¹².

O analfabetismo era regra geral. Para facilitar o trabalho da grande maioria de pregadores, as obras foram, então, fartamente ilustradas, avivando-lhes a memória sobre passagens e histórias da *Bíblia*. (HERSKOVITS, 1986, p. 99)

Compreendemos então que as ilustrações são elementos essenciais na composição de livros e bíblias. As imagens, desde aqueles tempos, foram aplicadas com o intuito de auxiliar aqueles que não sabiam ler, pois através delas é possível a compreensão de partes do conteúdo do impresso que são representadas através desta linguagem. A técnica da xilogravura, desde então se associou diretamente a estes fins: viabilizar a produção e reprodução de materiais que veiculassem o saber para as classes menos favorecidas que não tinham acesso a leitura escrita: Assim afirma Barbero:

A relação das classes populares com a imagem é muito distinta da sua relação com os textos escritos. Cifradas também, mas a partir de códigos de composição e de leitura “secundários”, as imagens foram desde a Idade Média o “livro dos pobres”, o texto em que as massas aprenderam uma história e uma visão do mundo *imaginadas* em chave cristã. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p.158)

¹² Iluminuras: arte ou ato de ornar um texto, página, letra capitular com desenhos, arabescos, miniaturas, grafismos diversos – disponível no dicionário Houaiss: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=iluminura&styp=k>.

Costella (2003) também confirma a finalidade da utilização da imagem juntamente com os textos escritos. Ele diz que “graças às gravuras, os menos letrados tiveram a oportunidade de compreender facilmente a narrativa, mesmo sem o socorro das letras” (p.18). E ainda no período do século XV, o processo de reprodução aberto pela gravura possibilitou que “as imagens escapassem a sua fixação a determinados lugares¹³ para invadir o espaço cotidiano das casas, dos vestidos e dos objetos” (BARBERO, 2006, p.158). A maioria delas atendia à temática religiosa, sobretudo a católica. Os impressos eram com desenhos de santos e anjos, passagens do livro sagrado e também orações.



Figura 12: “Bíblia Pauperum (Bíblia dos pobres), 1440, França
Fonte: Costella (2003, p.19)

¹³ MARTÍN-BARBERO refere-se às cenas dos retábulos (estrutura ornamental), capitéis (pilastra), esculturas e ornamentos das catedrais e igrejas.

Juntamente a estas peças literárias, havia textos de origem na Antiguidade, que registraram a história, artes e ciências daqueles longínquos tempos. Porém, esta riqueza do saber encontrava-se detida sob a vigilância daqueles que dominaram durante toda a Idade Média, o Clero e o Estado. E graças às modificações na estrutura da sociedade europeia e o desenvolvimento dos processos gráficos, muitos destes materiais foram recuperados, copiados e reproduzidos. “Isto se dá com o fim do Estado feudal, a organização das relações sociais em moldes pré-capitalistas e as Reformas protestante e católica” (VASSALLO, 1993, p. 51). Assim começa um novo período na história social da Europa, a Renascença ou Renascimento.

Como já comentamos, a xilogravura barateou a impressão do livro por meio de sucessivas tiragens. Porém, é um bloco de madeira esculpido onde as letras e ilustrações não podem ser reaproveitadas separadamente, aí está o inconveniente desta técnica. Com o advento da tipografia, surgiu a possibilidade da produção de matrizes em metal para o fabril de letras isoladas. É a *libertação* das letras, elas podem “ser reunidas e amarradas para formar e imprimir uma página, e, depois de novamente serem soltas, serem reagrupadas para imprimir outros textos”, afirma Costella (2003, p.20). Esta condição de facilidade e alta capacidade de reaproveitamento deu à tipografia uma posição de vantagem diante da sua ascendente, a xilogravura. Então, no decorrer da história, vai se definindo naturalmente o papel para cada uma destas técnicas dentro do cenário de uma oficina gráfica: a tipografia grafando textos e a xilogravura imprimindo adornos, cenas do cotidiano, fatos históricos, paisagens e fantasias através das imagens.



Figura 14: “Bíblia” (detalhes de uma letra capitular e cercaduras) de Fust e Schöffer, 1456, Alemanha
 Fonte: Costella (2003, p.25)

Herskovits afirma que a xilogravura serviu para ilustrar livros, como também partiu para trilhar “o caminho popular como imagem solta ou na forma de livretos, cartazes, panfletos e calendários” (1986, p.106). Assim, desvinculando-se da obrigatoriedade de traduzir em imagens momentos dos textos escritos, a xilogravura conheceu a liberdade e autonomia de imprimir outros tipos de expressões, como as artísticas por exemplo. Este fato exigiu maior atenção e cuidado por parte dos profissionais, na hora da execução do trabalho. Anteriormente, artistas anônimos preparavam a ilustração e eles mesmos as gravavam na madeira. Depois que a xilogravura encontrou o valor de obra autônoma, o artista passou a apenas preparar o desenho, o xilógrafo talhava a madeira e um terceiro profissional fazia a impressão no suporte. Desta maneira, a técnica evoluiu e “deu um salto de qualidade, adquirindo as marcas da Renascença, como profundidade, rigor de desenho e um realismo acrescido

de dramaticidade e misticismo” (HERSKOVITS ,1986,106). Diante de tais fatos, a técnica da xilogravura, no período da Renascença, encontrou-se com a arte, ou seja, quem as confeccionava percebeu que podia representar não só imagens do cotidiano, como também manifestar seus sentimentos relacionados ao tema proposto.

Justamente por ser apenas artesão, o xilógrafo limitava-se a reproduzir na madeira as linhas do desenho fornecido por um artista. Mas a xilografia, esteticamente, poderia render muito mais em termos de expressão, já que os traços do desenho em carvão ou grafite não atingem a força dos contrastes peculiares permitidos pela impressão xilográfica. (COSTELLA, 2003, p. 30)

É o que diz Costella ao analisar o resultado estético de uma obra produzida através da xilogravura. Ele destaca a expressividade que acontece pela relação entre a representatividade gráfica do artista ilustrador com a revelação dos sentimentos do xilógrafo, por meio da força imposta na madeira para gravar os contrastes e luzes do desenho a ser impresso.

A técnica da xilogravura é vista como uma arte pelo meio artesanal que é concebida. E no momento que ela perde espaço e funcionalidade dentro de oficina de impressão gráfica, ganha a atenção pela forma que se impõe através da sua visualidade. Percebe-se que o xilógrafo se manifesta no momento do entalhe em que há um envolvimento emocional e no papel, o seu sentimento é impresso por via de formas simplificadas, porém marcantes; e por contrastes de luz e sombras que terminam por cumprir o papel de expressividade do artista. Desta forma, já com ares de obra de arte, a xilogravura perpetrou-se também em outros espaços e finalidades.

Albrecht Dürer (1471-1528), pintor e xilógrafo alemão, é um exemplo notável da época renascentista. Criativo, desenhava diretamente sobre o bloco de madeira, deixando o entalhe para os artesãos, resultou-se assim, ilustrações ricas e de elevada qualidade plástica. Dürer produziu *folhas soltas*, ou seja, gravuras independentes de textos, deu ênfase estético nos materiais impressos através da xilogravura e acabou criando uma nova linguagem, diz Costella (2003). Maxado (1980) complementa que ele e outros artistas faziam cópias de seus trabalhos e vendiam em feiras livres das cidades. Este foi o comportamento da xilogravura entre os séculos XV e XVI, seus níveis de produção, qualidade técnica das ilustrações detalhadas, e especialmente, sua expressividade artística.



Figura 15: “S. Miguel em luta contra o dragão” de Albrecht Dürer, 1498, Alemanha
Fonte: Costella (2003, p.31)

Em contrapartida à elevação dos seus valores estéticos naquele período, ocorre paralelamente a rápida ascensão da tipografia e a evolução técnica da gravura em metal. Estes métodos se aperfeiçoaram e se tornaram mais rápidos e baratos. Por conta disso, ocorreram sucessivas substituições entre as formas de produção, decorrendo numa crescente decadência na utilização da xilogravura. Por outro lado, a técnica caracterizava-se pelo baixo custo, e continuou servindo às classes de pouco poder aquisitivo, imprimindo imagens para panfletos, capas de livretos e cartazes.

Observem que não é perdido o traço de reprodutibilidade, neste momento a xilogravura absorve outras características: expressar e representar peças artísticas; e produzir e reproduzir materiais gráficos destinados às classes populares.

No Japão, período entre o século XVII e XIX, a xilogravura atingiu seu ápice de produção, expressão e qualidade, isto se iniciou com o fim de uma longa guerra civil,

quando o país se viu aliviado financeiramente e partiu para a expansão nos campos da cultura, da indústria e do comércio. As classes sociais eram rigidamente divididas: o poder político estava nas mãos dos militares – os samurais; com a aristocracia concentravam-se as riquezas; os comerciantes e agricultores formavam a classe popular.

Em plena ascensão financeira, a organização social do Japão começou a se remodelar, os comerciantes enriqueceram e a partir daí, passaram a exigir seu espaço em todos os setores, inclusive os artísticos. Então “forjam uma arte própria que lhes diga respeito [...] Essa arte representa uma reação à arte culta das classes elevadas e é uma ruptura, tanto em relação aos temas que utiliza, quanto à forma de representá-los” (HERSKOVITS, 1986, p.109).

Para atender esta perspectiva nasce o estilo *Ukiyo-e*, que significa retratos do mundo flutuante ou *estampa japonesa*¹⁵. Amplamente difundido e sob temas que tratavam do cotidiano e do efêmero, estas peças eram produzidas em xilogravura.

A técnica que até então realizava ilustrações monocromáticas, isto é, com apenas uma cor, ou então pintadas manualmente, evoluiu e passou a adotar a policromia - impressão com duas ou mais cores. Com a produção em série, direcionava-se às estampas livres e populares, dirigindo-se também à literatura. A xilogravura japonesa, entre os séculos XVII e XVIII espalhou-se rapidamente, pois foi usada para produzir estampas e capas de livros, cartazes e panfletos, chegando às mãos de todas as classes da população.



Figura 16: “Hokusai”, da série “Trinta e seis vistas do Monte Fuji”, 1760 – 1849, Japão
Fonte: Herskovits (1986, p.113)

¹⁵ Enciclopédia Virtual Wikipédia, disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e>

Herkovits (1986, p.112) conta que por volta de 1660, Hishikawa Moronobu, ilustrador de livros, sugeriu ao editor a publicação de uma gravura em folha solta e sem texto. O sucesso foi imediato, pois na maioria das vezes, os temas das ilustrações seguiam os das obras de artistas famosos, os quais eram direcionados às classes altas. A gravura tornara-se acessível, ou seja, com menor custo de aquisição, desta forma elas se popularizaram, com a produção e a reprodução atingindo uma escala tamanha que ocasionou um surto destes materiais por todo o Japão, e conseqüentemente, a desvalorização destes materiais enquanto obras de arte.

Os historiadores japoneses contemporâneos ao surto da gravura *Ukiyo-e* não lhe atribuíram o menor valor, pois, sendo aristocratas e membros da elite da época, desprezavam essa arte de comerciantes burgueses. Mas as gravuras *Ukiyo-e* conseguiram chegar ao Ocidente no século dezenove, muitas vezes como papel de embrulho para porcelanas. Chegaram e encantaram os artistas europeus, dentre eles, por exemplo, os pintores impressionistas. Disputadas por colecionadores, valorizaram-se enormemente. No século vinte, o governo japonês viu-se obrigado a adquirir gravuras *Ukiyo-e* em leilões de Londres para, tardiamente, poder exibir algumas nos museus do Japão. (COSTELLA, 2003, p.36)

O relato do autor demonstra como e quanto o estilo da gravura *Ukiyo-e* influenciou os artistas da Europa, onde a xilogravura havia perdido espaço para outras técnicas desde meados do século XVI. Nos séculos XVII e XIX a produção xilográfica sofreu diversas modificações: foi substituída pela gravura em metal; passou a ser complemento (adorno) da tipografia na reprodução de publicações populares; e aperfeiçoou-se esteticamente com o surgimento da gravura em madeira de topo.

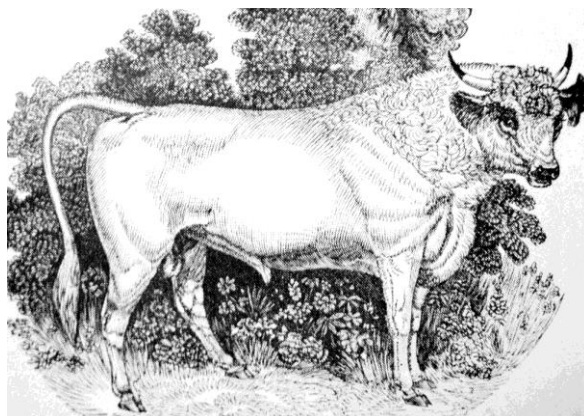


Figura 17: *Touro Selvagem em ChilinghamI*, 1790, de Thomas Bewick, Inglaterra.
Fonte: Herskovits (1986, p.115)

O autor do exemplo acima, o inglês Thomas Bewick (1753 – 1828) e o francês do exemplo abaixo Gustav Doré (1833-1883) foram nomes em destaque daquela época. O primeiro foi um grande divulgador da técnica e com ele também trabalharam entalhadores de renome como John Gilbert e Richard Doyle. Já o francês era mestre em desenho e contava com a colaboração de experientes xilógrafos como Francisco Adolfo Pannemaker, Heliodoro Pisan e Jourdan. Estes e tantos outros artistas e entalhadores produziram através do corte de topo e passaram a atender publicações como jornais e revistas até os meados do século XIX.

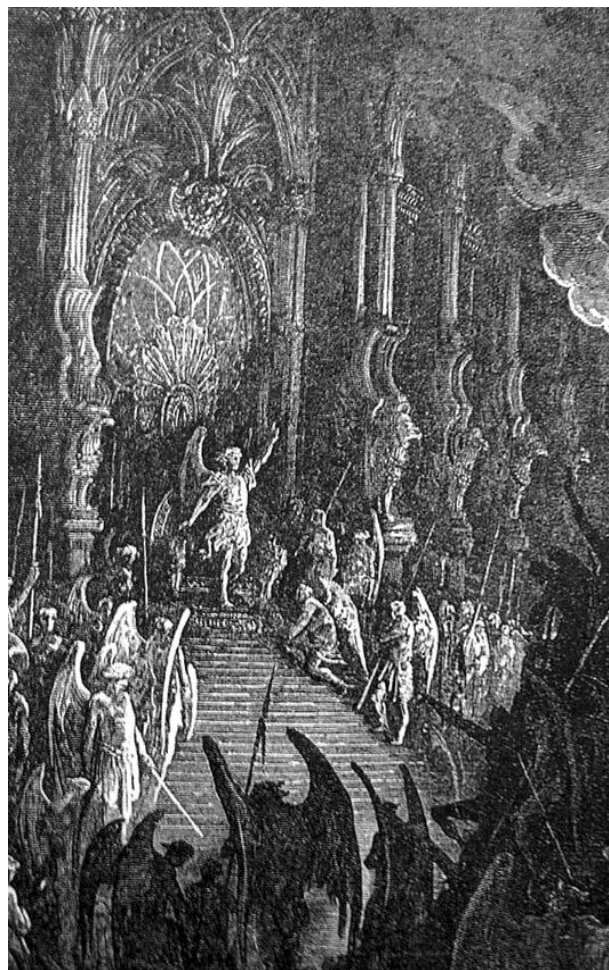


Figura 18: *Num Alto Sólido...*, retirado do livro *O Paraíso Perdido* de Milton, ilustração de Doré, gravado por Pannemaker, França.

Fonte: Costella (2003, p.41)

Enquanto isso, na Inglaterra, na segunda metade do século XVIII, inicia-se a Revolução Industrial. E segundo Maxado (1982), a partir daí, “a prensa impressora saiu da estrutura da madeira para a de ferro, e ainda teve adaptado o vapor, dispensando a

mão-de-obra como energia motora” (p.22). Desenvolveram meios químico-fotográficos para a obtenção de matrizes metálicas - os clichês - e desta forma, a impressão tornou-se mais rápida e com menor custo de produção. Também surgiu o *linotipo*, criado pelo alemão Ottmar Mergenthaler em 1890: uma máquina que funde em bloco cada linha de caracteres tipográficos, composta de um teclado, como o da máquina de escrever¹⁶. Esta máquina dispensou o trabalho manual para organizar os tipos, o que tornou o processo ainda mais rápido. A impressão passou a ser rotativa e em papéis contínuos, conseqüentemente, as tiragens agigantaram-se, diz Costella (2003).

A cada passo que se deu para a evolução foi um espaço perdido no uso e prática da xilogravura. O momento era da Revolução Industrial e do advento do capitalismo, o *homem* precisava produzir mais num menor espaço de tempo, este foi o lema da época. Não havia espaço para técnicas e materiais que eram considerados ultrapassados.

Porém, na mesma Inglaterra genitora de tal Revolução, nasce um movimento apaixonado e com ideais tradicionalistas, encabeçado por William Morris, que visava a revalorização da arte tipográfica e ilustração direta¹⁷ de livros. Estes artistas e artesãos argumentavam que a qualidade da produção decaía em conseqüência das exigências de reprodutibilidade e rapidez dos impressos. Então eles inauguraram tipografias privadas, onde editaram livros de luxo, de alto padrão gráfico. Estas gráficas ficaram conhecidas por *private press*. Costella (2003) denomina os produtos destas gráficas como obras primas, pois foram gerados em pequenas séries, destinados a colecionadores, pois estes não se preocupavam com o preço do exemplar, apenas com a qualidade técnica de produção e a *beleza* do impresso.

Existe uma polêmica em torno da xilogravura: sua prática após a evolução das técnicas de impressão do final do século XIX até os nossos tempos, a era digital, é considerada como romântica, nostálgica e saudosista. Durante a nossa pesquisa, localizamos este movimento na Inglaterra como o primeiro a gerar esta polêmica.

¹⁶ Descrição retirada da Enciclopédia Wikipédia, disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Linotipo>

¹⁷ Impressão direta: quando se emprega o bloco de madeira diretamente ao papel. Hoje em dia os livros são reproduzidos por meios de chapas de impressão geradas por fotolitos ou arquivos digitais (COSTELLA, 2003, p.44).

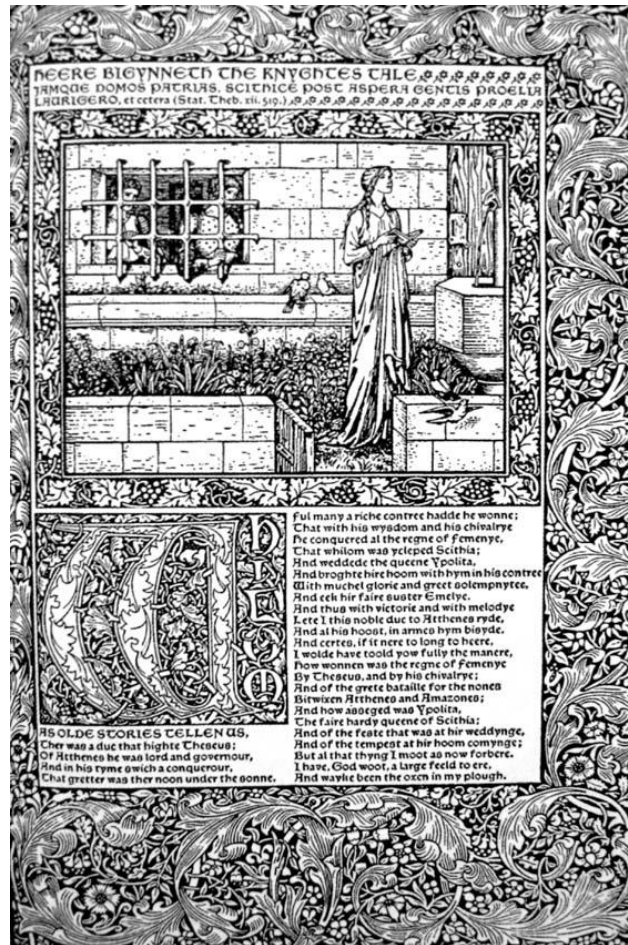


Figura 19: *Contos de Canterbury*, 1896, de Edward Burne-Jones, impressa pela Kelmscott Press, *private press* de William Morris, Inglaterra
 Fonte: Costella (2003, p.43)

Retornando: Heskovits (1986) e Costella (2003) atribuem ao surgimento e evolução de outros processos gráficos a *liberdade* da xilogravura, ou seja, sua finalidade desatou-se das amarras da ilustração direta e da reprodução em série. No final do século XIX a xilogravura livra-se destas funções e passa a encantar enquanto veículo de expressão artística.



Figura 20: *Primavera*, 1890, gravura de topo baseada em Botticelli, de Timothy Colle, Inglaterra -
Fonte: Herskovits (1986, p.116)

Com objetivos estéticos, o artista se expressa, recorrendo à matriz em madeira, desde a criação da imagem até a impressão. A arte japonesa já influenciava. Os artistas exaltaram-se nos traços, nas cores, e neste meio de tantas mudanças nas artes, a xilogravura se impõe e também contribui para o cenário. Vejamos como explica o autor:

Logo que o Japão abre suas portas para a Europa, esta se deixa encantar pelo exotismo de sua civilização. Há uma invasão da arte e de objetos orientais [...] Absorvido o impacto inicial, os artistas se interessam pela composição revolucionária das suas gravuras, pelo uso da cor e pela maneira de representar o espaço e o ângulo... (HERSKOVITS, 1986, p. 118)

Através dos traços fortes e contrastes marcantes, pratica-se a linguagem que definimos como dramática da xilogravura. Artistas fauvistas e impressionistas como Henri Matisse, Vallaton, Gauguin, Munch e Pablo Picasso se aproveitaram destas características e compuseram belíssimas obras.

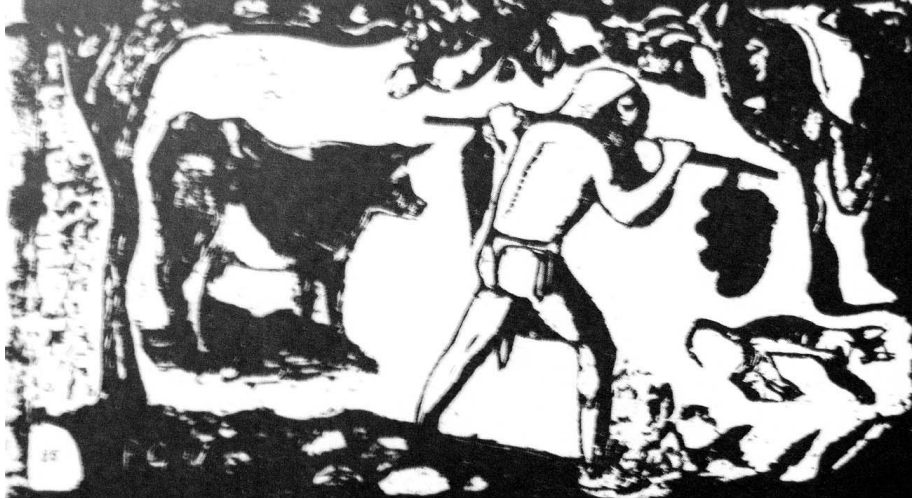


Figura 21: *O Carregador de Bananas*, 1897, de Paul Gauguin, França
 Fonte: Herskovits (1986, p.121)



Figura 22: *Nu*, 1906, de Henri Matisse, França
 Fonte: Costella (2003, p.45)

A xilogravura a fio retorna aos trabalhos por opção de efeitos na composição gráfica e os artistas passaram a experimentar todas as possibilidades plásticas, pois o que valia na escolha era a textura e a expressividade da madeira. Diversificaram também nas ferramentas de entalhe, buscaram o auxílio de objetos como lixas e pregos. Os japoneses apresentaram variações no uso de cores como os aquarelados e transparências. Enfim, diversas foram as experiências e formas de representação, mas o que valeu de fato foi a expressividade e a visualidade das obras.



Figura 23: *Cabeça de Moça*, 1906, de Pablo Picasso, França
Fonte: Costella (2003, p.49)

A época foi de ruptura com os moldes e regras do academicismo vigente. Os artistas que propuseram a xilogravura resgataram o tradicional em contraponto ao tecnicismo da Revolução Industrial. A representação realista perdera o sentido com o surgimento da fotografia no final do século XIX. Então chegou o momento de manifestar os sentimentos, a fantasia, a imaginação, os medos, os sonhos, a contradição humana: então nasce o Modernismo e a xilogravura passa a ser vista como Arte.



Figura 24: *As Mães*, 1922-23, de Käthe Kollwitz, Alemanha
Fonte: Herskovits (1986, p.124)

Desta época até os nossos tempos, a xilogravura é difundida e praticada em todo mundo, não se apresentando apenas através dos movimentos e estilos artísticos, mas também como *forma gráfica de representação* a diversos fins, desde as ilustrações de livretos de cordel aos meios de comunicação visual, como por exemplo: cartazes de filmes, capas de cd's de músicas; em revistas e livros; identidade visual para a televisão; marcas; embalagens e etc.

Quando mencionamos *forma gráfica de representação*, estamos nos referindo à expressividade resultante no produto impresso, ou seja, o sentimento que é provocado no observador através da sua visualidade. É este o fator que permanece até os nossos tempos, pois a evolução dos softwares gráficos nos possibilita o desenvolvimento de composições de peças gráficas com estes efeitos que são características determinantes da xilogravura.

Outra singularidade importante é que não só o produto impresso através da madeira tem validade, mas a própria matriz também é considerada como um produto estético. Atualmente, tacos gravados são solicitados aos artistas para atender enquanto objetos decorativos e a colecionadores também. Há casos em que os artistas expõem publicamente seus acervos, como Franklin Maxado por exemplo, com sua Exposição Xilo Cordel Vivo, que esteve em Salvador e agora, em maio, na cidade de Feira de Santana.

O Professor do Curso de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (Lato Sensu) do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana, Robérico Celso¹⁸, nos cedeu uma entrevista e quando perguntamos sobre a funcionalidade da xilogravura, ele disse:

- Ela pode ser uma peça em si, como suporte, encerrar o trabalho, como também para reproduzir... Então a xilogravura tem essa dupla função: ela pode ser uma arte encerrada no entalhe como também uma arte encerrada na reprodução.

Diversas são as facetas da xilogravura: técnica de impressão; arte da gravura; geradora de produtos artísticos; e outros funcionais. O que de fato vai determinar o seu valor estético é a forma de preparação da matriz; a manifestação do artista através do entalhe, o tema e, principalmente, a visualidade da peça e seu produto. Enfim, nascida

¹⁸ Entrevista completa em formato audiovisual se encontra em anexo à Dissertação.

como uma técnica de impressão, o seu percurso na história a transformou e hoje nos convida a denominá-la como Arte Xilográfica.

2.3. Xilogravura e a Literatura de Cordel

Uma das facetas da literatura de cordel é, justamente, a xilogravura como ilustração. Aliás, é a sua face, pois vem na capa do folheto, chamando a atenção (juntamente com o título, claro!). E essa arte da ilustração remonta à Antiguidade, quando o homem inventou a escrita com os caracteres desenhados.

A xilogravura, como ilustração tipográfica, casava com a impressão, poesia, texto, canto, música, o primitivo jornalismo e o comércio desses impressos.

Atualmente, a xilogravura está sendo revalorizada com seu aproveitamento para quadros, capas de discos, álbuns, ilustrações de livros, cartões de boas festas, convites, cartões de visita, sacolas, rótulos comerciais e outras utilidades. Isto após experimentar um período de ostracismo em que esteve agonizante com o desenvolvimento de novas técnicas de impressão.

Franklin Maxado¹⁹

No subcapítulo anterior, contamos a história da xilogravura, deste seu surgimento e função enquanto técnica de impressão até tornar-se um importante suporte de manifestação de movimentos artísticos. Porém, a xilogravura, num dado momento, encontrou-se com outro veículo de comunicação e expressão, e desde então, trilham juntos até os nossos dias.

Esta união acontece quando as ilustrações em xilogravura começam a imprimir em traços, formas e cores as imagens da Literatura de Cordel.

Mas, o que é Literatura de Cordel?

Em entrevista, Jerusa Pires nos responde:

- O Cordel é um painel imenso de interação de linguagens, mas é, sobretudo, a história de um povo, é a história viva: da vida popular, da expressão dos seus poetas, dos seus artistas, dos seus xilógrafos, dos seus cantadores, dos seus contadores... Porque no Cordel, tanto você tem a situação do presente, como aquela que aconteceu; do sucesso; da enchente; você tem os grandes temas míticos também; as estórias de encantamento...

¹⁹ Prefácio do livro *Cordel, Xilogravura e Ilustrações*. De Franklin Maxado (1982).

Quando a professora nos traz a expressão *painel de interação de linguagens*, nos remetemos à exposição das mais diversas formas de expressões: dos versos, contos, cantorias, desenhos e histórias. E esta interação está no fato de o texto ser a materialização do conto ou cantoria, do desenho ser a representação gráfica da história contada, ou simplesmente a imagem do verso, impressa através da xilogravura.

Franklin Machado, em seu livro *O que é Literatura de Cordel*, diz:

A Imprensa escrita possibilitou a publicação rápida e a baixo custo de um enorme manancial de literatura oral conservado de memória, por narradores ou cantadores, de geração em geração, sem se saber de autores definidos.

O termo Literatura Oral, com essa acepção, foi criado pelo estudioso francês Paul Sebillot, em 1881, para denominar o folclore dos contos, cantos, fábulas, lendas, mitos, anedotas, anexins, adivinhações, parlendas, rondas e jogos infantis, enigmas, charadas, provérbios, orações, canções, frases feitas, autos, receitas, danças cantadas, desafios, acalantos, aboios, superstições, conselhos, casos, máximas, aforismas, adágios, ditados, estórias, gestas, xácaras, baladas, enfim, tudo o que o povo cria e conserva para a sua conversação e lazer.

Uma particularidade é a de que cada povo recria as estórias de acordo com o seu caráter e época, atualizando essa oralidade, que deve vir de milênios.

Já o Folclore, como o estudo das manifestações populares, foi idealizado em 1846 pelo francês William John Thoms.

A Literatura de Cordel é, enfim, tudo isso impresso. Pode ser em prosa ou em verso. Atualmente no Brasil, o fenômeno é mais com estórias versadas e impressas em folhetos baratos.

O nome de Literatura de Cordel vem da península ibérica, onde esses impressos eram exibidos e vendidos dependurados ou cavalgando cordões. E cordões, em língua provençal, quer dizer cordel. (MACHADO, 1980, p. 23-24)

Observem que o autor relaciona o nascimento do Cordel à Literatura Oral e ao Folclore, ou seja, na sua opinião, o impresso é o registro destas expressões populares, esta é outra forma de representação através da linguagem escrita.

O surgimento da Literatura de Cordel ocorreu no final do século XV, graças ao advento da Imprensa de Gutemberg, e como já comentamos, o desenvolvimento dos processos gráficos possibilitou a publicação de textos, pesquisas, teorias, romances, artes, etc, isto é, o conhecimento e as informações, desatando-os das mãos das classes dominantes da época. Mas não foram apenas os produtos intelectuais das classes altas e eruditas que foram difundidos; este fato proporcionou a divulgação de “uma cultura de raízes tradicionais, consumida por gente que não pertencia aos grandes salões”

(MACHADO, 1982, p.12), que se mantinha através dos tempos e precisava ser registrada, materializada - cultura esta, a oral. Então, com o auxílio das técnicas de impressão, as manifestações populares passaram a ser representadas e reproduzidas através desta linguagem.

Luyten associa o surgimento do Cordel à necessidade de comunicação interpessoal e às interferências e trocas entre as manifestações das classes sociais, isto é, o trânsito de informações, experiências e fantasias entre letrados e iletrados. Naquele período, poucos sabiam ler e escrever, estes, pertenciam às classes sociais superiores, prestigiados pelo acesso ao conhecimento, então foram nomeados como *eruditos* e aos demais, os analfabetos e semi-analfabetos, foi-lhes atribuído o *popular*. Esta sociedade estava - e está até hoje – dividida em classes, mas isto não impede que os costumes, histórias e fantasias circulem entre elas. Barbero aponta a Literatura de Cordel como uma das linguagens responsáveis por tal movimentação:

Há uma *literatura* que, ausente por inteiro das bibliotecas e livrarias de seu tempo, foi contudo a que tornou possível para as classes populares o trânsito do oral ao escrito, e na qual se produz a transformação do folclórico em *popular*. Refiro-me àquela literatura que se tem chamado na Espanha *de cordel* e na França de *colportage*. (BARBERO, 2006, p. 149)

Naqueles tempos pré-capitalistas, a sociedade estava em plena reestruturação, e as classes populares também acompanharam este processo, separando-se em dois grupos distintos: o urbano e o rural. Seguindo os costumes do seu público, a literatura foi inicialmente classificada em: de *colportage*, predominantemente direcionada à população camponesa, e de *cordel*, para as classes populares das cidades. Ou seja, a diferença entre estas duas formas de expressão está na cultura de quem é originária e produzida: nas suas tradições, nos fatos históricos, nas fantasias e nas paisagens onde vive.

Franklin Machado (1980) acrescenta algumas outras denominações à Literatura de Cordel: além da *Literatura de Colportage* francesa, ele explana as nomeações espanholas – *hojas* ou *pliegos sueltos* -; e a denominação de Portugal, onde os livretos eram conhecidos como *Literatura de Cego*, “haja vista que só esses deficientes tinham autorização legal para a venda dos impressos, devido ao decreto do rei João V, em 1769” (MACHADO, 1980, p. 24).

A Literatura de Cordel ou a de *Colportage* desempenha o papel de linguagem escrita, porém é construída a partir da estrutura da literatura oral, isto é, em poesia²⁰ e prosa²¹. Por este motivo, Barbero (2006) a considera paradoxal e justifica: “não só por estar em boa parte escrita em *verso*, pois transcreve canções e romances, *coplas* e refrões, mas também porque está sociologicamente destinada a ser *lida em voz alta*²², coletivamente” (p.149).

“Na expressão de Paul Zumthor, a literatura de cordel é o mundo da voz, elemento formador da consciência do grupo, traço marcante daqueles camponeses e guerreiros” (VASSALO, 1993, p.75). Ela transformou a cultura imaterial em material,

²⁰ A **poesia oral**, geralmente tanto mais forte quanto maior o teor de analfabetismo, trata da fixação de idéias, relatos e exemplos, e tem muita possibilidade de expansão no nível público, pois costuma ser *cantada*. Existem inclusive melodias específicas para determinados assuntos, o que facilita ainda mais o reconhecimento por parte do público [...] A poesia tende a perdurar, independentemente de ter sido registrada e publicada. No entanto, eu gostaria de fazer uma distinção entre poesia “fixa” e a “móvel”. A fixa é constituída por poemas e versos que são decorados e, assim, passados adiante. Como por exemplo, temos canções infantis e de ninar [...] Outros poemas fixos são os “cancioneiros” – histórias rimadas -, com forte poder emotivo e algum ensinamento [...] Existem outras expressões poéticas populares que são produzidas ao sabor do momento. São chamadas de “repentes”, improvisações de poetas, geralmente cantadores, a sós ou em duplas, que encantam os ouvintes com rapidez da formação dos versos e da certeza com que os exprimem (LUYTEN, 2005, p.25-27-28)

²¹ A **prosa** engloba contos e lendas, de um lado, e teatro do outro. Há também ditados e provérbios, mas esses podem ser tanto em prosa, como ritmados. O teatro popular tem sua origem nos chamados *autos* medievais, que eram apresentados antes ou após alguma cerimônia religiosa [...] As histórias e lendas, fatos ocorridos ou não, são contadas de pai para filho ou por pessoas idosas, com certa habilidade, para pequenos grupos, geralmente com finalidades educativa e de exemplaridade (LUYTEN, 2005, p. 25-26)

²² O **cantador popular de cordel**, nômade como o jogral de quem é herdeiro, é depositário de um *corpus* de *topoi*, situações e imagens que conjugam tradições diversas e longínquas, atestando extraordinária vitalidade dos arquétipos e matrizes culturais multisseculares, sendo um deles o cantor cego. Para Zumthor (1980), estes curtos poemas narrativos aparecem como um verdadeiro conservatório do imaginário e do discurso poético medievais. Essa permanência foi determinante na fixação das formas estilísticas do cordel e manifestas explicitamente ao nível temático (paladinos de França, temas cavaleirescos com nomes tipicamente medievais, relatos maravilhosos). As narrativas são organizadas em vários ciclos, cujas classificações, variadas e discutíveis, obedecem a um dominante ético ou heróico, com os quais o receptor se identifica. Os executantes distinguem a “obra feita” (conforme os cânones costumeiros) e os “versos de momento”, improvisados. A rapidez da execução implica uma automatização que indica uma longa tradição, como a forma dialogada dos desafios e pelejas, que retomam as formas e o cerimonial dos “contrastes” e “tensões” medievais. Os artistas tocam um instrumento de origem árabe – a rabeça. Eles recitam, cantam, fazem mímica – isto é, realizam aquilo que Zumthor (1980) considera uma *performance*. Não há barreiras entre a cantoria e o folheto, porque a leitura e a audição se equivalem dentro desse contexto cultural. No repertório da tradição oral, o texto impresso não implica em degustação silenciosa e solitária, mas em leitura em voz alta para os menos instruídos. A passagem para a escrita não depende do oral, mas tudo que é escrito torna-se oralizável. Aí reside uma das causas para problemas de autoria. Estes esquemas e modelos tradicionais, reflexo de uma imaginação coletiva, atravessam expressões diversas porém com estrutura fixa, tal como é imóvel no tempo a sociedade de que são expressão[...] A cantoria de cordel, bem como a literatura oral, exerce funções de entretenimento, diversão, informação, enunciação de uma moral coletiva, homogeneização do grupo social e da comunidade, para um público de pequenos camponeses semi-analfabetos, para quem o engenho e a fazenda tornam-se o castelo das histórias de além-mar. (VASSALLO, 1993, p. 75-76-77)

manteve as tradições como as leituras em reuniões de grupos, as performances²³, as cantorias e as representações de personagens históricos e fantasiosos.

A sociedade evoluiu e desencadeou significativas mudanças em sua estrutura. Dentre elas, o nascente capitalismo criou atores sociais, diversificou as relações e impôs novas necessidades: formam-se portos, feiras-livres, bancos e oficinas; juntamente, surgem os comerciantes, os financiadores, os artesãos e os *menestréis* - mas quem eram, e o que faziam?

Responderemos a esta indagação com as palavras de Franklin Machado:

Aí, surge o menestrel, com sua viola às costas cantando ambulante por essas feiras. Obra decorada ou improvisada. Com o menestrel, o poeta, o músico, o palhaço, o mímico, o ator, enfim, artistas que andavam recitando, cantando, representando ou executando a sua arte.

O menestrel também podia vender a sua poesia ou canção, agora já impressa em papel. Sua poesia era mais trova, quadras ou coplas, chegando a sextilhas. Já se tinha o costume de ditar a um escriba ou mesmo tirar cópias manuscritas dessas canções, passando-as de mão em mão. A imprensa facilitava as coisas agora.

Autores e vendedores, então, puderam exhibir os impressos dependurados em barbantes. Ou lerem, declamarem ou cantarem a viva voz (o chamado a palo seco) seu conteúdo a fim de melhor incentivar a venda.

O poeta era mais um artista que um vendedor. E o povo vinha dos campos para comerciar, vender, comprar, namorar, encontrar amigos, passear, visitar conhecidos, saber das novidades, confessar, orar, casar, batizar, etc. A feira não era só um evento semanal de trocas. Era uma festa. (MACHADO, 1980, p.22-23)

Para Vassallo (1993), os menestréis ou cantadores popular de cordel carregavam a herança dos jograis em sua essência e performance artística. Eles mantiveram viva a tradição da cultura oral, determinando temas e direcionando formas estilísticas dos textos escritos. Estes agentes eram importantes para o contexto social da época: eles liam, traduziam, representavam, ou seja, contavam histórias que estavam escritas para aqueles que não sabiam ler, pois os livretos inicialmente eram destinados para as classes dos analfabetos e dos semi-analfabetos, aqueles que não tinham acesso ao conhecimento, o povo – estes eram os *livros dos pobres*.

²³ Ver Capítulo III – Performance, p.155 à 217, em ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Editora Hucitec, São Paulo: 1997.

Com o advento dos processos gráficos a partir do início do século XVII, a reprodução literária foi facilitada, ocasionando uma vasta distribuição de livros por toda a sociedade. Ao mesmo passo, os livretos direcionados aos populares, por não exigirem esmero de qualidade e estética, tinham baixo custo de produção e menor valor de aquisição por exemplar, assim, difundiram-se por toda a Europa, embarcaram nos navios ibéricos conquistaram o Novo Mundo. Vejamos:

Os exemplos de uma literatura destinada ao “povo” abundam na Itália, na França, com a célebre *Bibliothèque bleue de Troie*, mas também em diversos países da América Latina (México, Argentina, etc.). Na Península Ibérica, os relatos impressos, às vezes ilustrados, era, inicialmente, ligados ao romanceiro e ao teatro de rua. Reunidos sob o termo genérico de literatura de *colportagem*, os almanaques – que eram também tratados de medicina empírica e que continham conselhos aos agricultores -, as vidas dos santos, as histórias exemplares, os romances populares, os lamentos e canções impressas circulam largamente em todo o Velho Continente, do século XVII ao XIX. (CAVIGNAC, 2006, p.81)

Os livretos cumpriram diversas funções além da materialização das tradições culturais e o entretenimento através da leitura, dentre estes objetivos, produziram-se textos com o intuito de educar, levar informações sobre cuidados com a saúde, catequizar, transmitir notícias e fatos históricos ocorridos ao redor do mundo - todos expressos e representados sob a linguagem da literatura *do povo* e veiculados na forma de Cordel.

Até o momento indicamos certos fatos que desencadearam o surgimento e determinaram algumas características e estilos que influenciam na construção de textos do cordel, porém, este não é o ponto central do nosso trabalho. Ao circunscrever citações de alguns autores e explanar superficialmente acerca deste assunto, contextualizamos outra forma de expressão e representação que também circula através do Cordel: as ilustrações em xilogravura.

Começamos este subcapítulo comentando sobre a *união* entre a Literatura de Cordel e a Xilogravura. Este fato remonta ao século XV e acontece até os nossos tempos. Vejamos que no Cordel, as tradições, costumes, histórias, informações e paisagens estão representadas através das rimas e versos da linguagem escrita. Os traços, as formas e cores das ilustrações compõem passagens que estão nos textos dos livretos, traduzidas sob a linguagem do desenho e transformadas em imagens. A

Literatura de Cordel desde seu nascimento teve o auxílio do contador de histórias, o menestrel, este se encontrava no centro do círculo de criação e representação daqueles textos. Mas para quem não sabia ler, ocorre a necessidade de *visualizar a imagem* do texto, o *rosto* do personagem, o *lugar* onde ele se encontrava, então, como recurso de *leitura* daquele título recorre-se ao uso da imagem. Como solução à necessidade, começaram a ilustrar as capas dos livretos através da xilogravura, a técnica de impressão praticada naquela época.

Sabemos que o uso da imagem como auxílio aos analfabetos e semi-analfabetos não é um recurso apenas do Cordel. “Durante o século XV, a Igreja é a grande distribuidora de imagens, seja através de *confrarias* [...] ou das *indulgências* associadas a determinadas devoções que exigiam a presença de uma determinada imagem para cumprir seu efeito”, afirma Barbero (2006, p. 159). Estas imagens atendiam aos temas religiosos, mas naquela época havia também as que trabalhavam para o *profano* representando lendas, contos e sátiras relacionados aos contornos populares através da xilogravura de cordel.

Ocorre que o advento das técnicas de impressão e o domínio da distribuição da produção literária saiu das mãos da Igreja; os livros ganharam outros formatos – que eram de acordo com o poder aquisitivo do público a quem se dirigia - e suas ilustrações tornaram-se livres para complementar seus títulos, sejam eles *sagrados* ou *profanos*.

Daí ocorreu o surgimento da Literatura direcionada ao *povo*, seja esta produzida *para ele ou por ele*, com intuito de entretenimento, educacional ou de registrar tradições. Não importava o tema ou título, a produção do livro tinha que ser *barata*: então reduziram as dimensões e também o número das páginas - eis o novo formato, assim chamado de livreto-; o uso de cores ficou limitado no *preto*, pois o *colorido* equivalia ao aumento dos custos de produção; e como já sabemos, assim nasceu o Cordel, com livretos direcionados às classes mais pobres da sociedade, que eram vendidos em feiras livres, pendurados em cordas de varal.

No período entre os séculos XV e XVI, a xilogravura já concorria com outros processos gráficos, e sempre tinha vantagem quando a exigência era o menor valor de investimento para a produção. “Daí, os modestos folhetos de cordel encontraram na xilografia um recurso de ilustração que se revelou acessível, barato e eficiente para

enriquecer-lhes as capas”, argumenta Costella (2003, p.60) sobre um dos motivos que fez o Cordel recorrer à impressão de imagens através da Xilogravura.

Inicialmente os livretos não eram feitos com desenhos que compõem imagens figurativas, ou seja, com formas reconhecíveis, e sim por bordas – as chamadas cercaduras –, arranjos com vinhetas, filetes e letras ornamentais feitas no sentido de decorar os títulos das capas. Observem o exemplo:

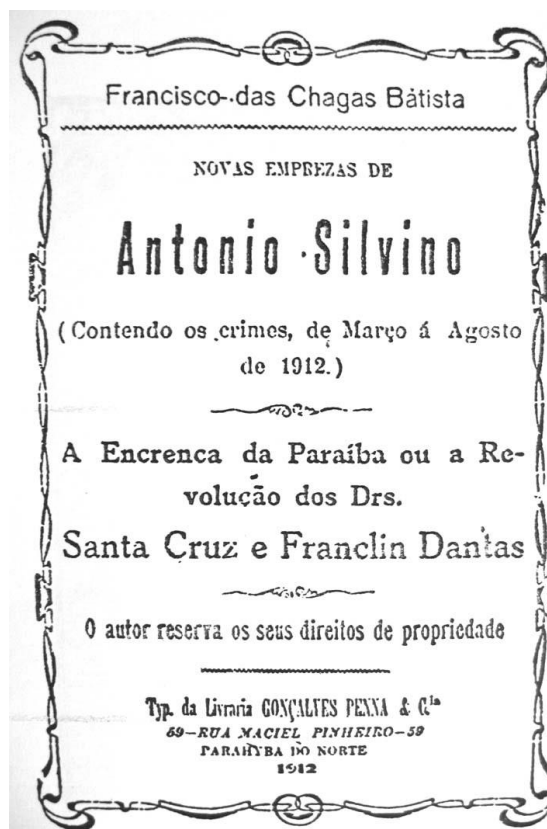


Figura 25: ilustração retirada do livro *Cordel, Xilogravuras e Ilustrações* (1982, p.33)
Fonte: Franklin Maxado

A necessidade de *ilustrar as imagens* representadas nos textos dos livretos fez com que os autores e editores desses impressos recorressem aos artistas desenhadores (ilustradores) e aos xilógrafos para a criação e confecção destes materiais, além dos tipógrafos que já faziam parte das oficinas gráficas.

As imagens compõem as capas representando alguma passagem narrada através dos versos e rimas dos textos internos dos livretos. Geralmente a ilustração representa, através dos seus traços e cores, a cena do título, para quando leitor – alfabetizado ou não – observar a face do livreto, compreender rapidamente qual o tema abordado. E não

apenas na frente, “a ilustração, ou a xilogravura, pode vir também em páginas do meio, ou miolo, do folheto de cordel, embora seja mais raro. Quando existe, torna-se uma espécie de “alunzinho”, explica o professor Franklin Machado (1982, p.48).

As ilustrações em xilogravura passaram a compor o Cordel pela necessidade do uso de imagens nos livretos e por ser um processo de baixo custo, mas será que são apenas estes os motivos que os fazem trilhar juntos até hoje?

Este fato se deve principalmente aos temas e suas recriações, pois são eles que motivaram – e motivam até hoje - as manifestações, criações e representações textuais dos livretos. Os títulos dos versos e rimas das poesias têm seu referencial de criação e produção nas tradições orais, nos fatos históricos, nas lendas, nos romances e nas histórias da cultura que representa. São criações que partem do *imaginário popular*. Professor Dr. Edson Dias Ferreira diz que são manifestações que emanam do povo. Ele explica que esta motivação temática resulta “das relações com o grupo de pertencimento e/ou convívio, com o tempo e com o espaço onde as produções são realizadas. Estes agentes motivadores são, muitas vezes, determinantes do forte apelo exercido pelos traços referenciais culturais que atuam no processo de criação.” (FERREIRA, ARTIGO)

Ora, se a Literatura de Cordel é considerada a materialização da literatura oral, do folclore e das tradições do povo que representa, os desenhos e imagens que compõem as capas e interior dos livretos, os quais complementam as mensagens textuais através da linguagem gráfica, também são inspirados nestes referenciais culturais. Então, se o texto narra algum fato histórico ou é um conto fantástico, a imagem gráfica também será construída a partir da mesma temática.

Vale ressaltar que as imagens que compõem as capas vêm sempre acompanhadas dos títulos e nome dos autores dos livretos. Em muitas obras o autor dos textos não é o mesmo da imagem, pois nem sempre o poeta é também ilustrador e xilógrafo; daí contrata-se ou convida-se um especialista nesta área. Existem casos em que três artistas diferentes participam da confecção de um folheto de Cordel: um poeta, um ilustrador e um xilógrafo – não mencionamos os tipógrafos, pois estes fazem parte da cena de uma oficina gráfica.

O poeta cria ou recria uma história ou um conto, representando as *imagens* de sua inspiração por meio de versos e rimas e passa esse texto para o ilustrador – isso

quando o próprio poeta não é desenhista. Após a leitura, o artista gráfico influenciado pelas narrativas textuais, destaca a cena principal – na maioria das vezes, aquela que representa o título –, e se expressa através de traços, cores, figuras e paisagens gráficas. Logo após, vem o momento da produção gráfica, ou seja, com a ilustração em mãos, o xilógrafo entalha a madeira e a prepara para a impressão e reprodução dos livretos de Cordel.

Muitos poetas também são desenhistas e xilógrafos, como é o caso de Franklin Cerqueira Machado, que enquanto artista de Cordel, assina como Maxado Nordeste. Vejam o exemplo de uma de suas produções:



Figura 26: Capa de livreto de Cordel *O Japonês que ficou Roxo pela Mulata*, de Franklin Maxado
Fonte: Franklin Maxado

Comentando sobre o Cordel, Jerusa Pires Ferreira nos diz que ele foi trazido à contemporaneidade pelos intérpretes populares mais antigos, que se transformou e se adaptou à modernização das linguagens e dos meios de comunicação, atendendo hoje aos movimentos de recriação dos seus temas tradicionais. Assim, a xilogravura segue no mesmo caminho: *vem da tradição, entra na idéia de edição, passa a ilustrar e depois*

entra no consumo, daquilo que chamo de turistas da cultura [...] a xilogravura tem isso de ir e vir [...] foi se ajustando ao mercado que pediu coisas novas. Enfim, na essência característica da forma de representação, se mantêm até os nossos dias, e para isto se moldaram às novas técnicas e aos veículos de expressão popular da contemporaneidade.

2.4. Ilustrações em Xilogravura de Cordel no Brasil: *matriz* da Cultura Popular Nordestina.

Quando Jerusa Pires Ferreira sugere relacionar a xilogravura à *matriz* cultural do Nordeste, entendemos que há uma fundamentação histórica para tal conotação, pois as duas formas de expressão e representação – o cordel e a xilogravura - que passaram a trilhar juntas desde o medievo na Europa, aportaram no Brasil com os colonizadores. E a partir daí, retomaram em seus percursos, separadamente na época, mas no decorrer de suas histórias se solidificaram como meio de expressão artística e de comunicação, receberam traços de identidade cultural e seguem até hoje, principalmente no Nordeste, onde são consideradas características da produção da cultura popular.

A Xilogravura aportou no Brasil pelas mãos dos jesuítas, que ensinaram a escultura em madeira para os índios, produzindo imagens de santos católicos, a fim de catequizar os povos do lugar. Franklin Maxado (1982) conta que estas imagens, depois de prontas, eram jogadas em lagoas, rios, florestas, grutas e campos, e quando *ao acaso* eram encontradas, atribuíam-se um *milagre* para o santo representado na imagem, fato que facilitava a catequese católica.

A Imprensa foi proibida no Brasil até a chegada da Família Real, em 1808, que instalada, fundou no Rio de Janeiro a Imprensa Régia – uma tipografia – que, a priori, foi destinada à publicação de atos oficiais, mas com o passar do tempo, começou a atender a outras necessidades e a imprimir também trabalhos particulares. No entanto, alguns historiadores dizem que esta não foi a primeira oficina gráfica do país:

Muitos especulam que o liberal e progressista Conde Mauricio de Nassau montou uma tipografia em Recife, quando chefiava o governo da colônia holandesa no Brasil. Isso no segundo cartel do século XVII, quando as oficinas já estavam espalhadas pela Europa. Mesmo

sem haver provas, parece ser a tipografia a que o padre Serafim Leite se refere existir lá, em 1706.

O fato é que o Conde de Nassau deu condições para florescer uma arte local, com artistas trazidos de sua metrópole, um dos focos da nascente burguesia européia. (MAXADO, 1982, p.28)

Indícios nos apontam que no Brasil, a técnica de impressão através da xilogravura desenvolveu-se nas oficinas tipográficas e por décadas foi praticada desta forma. Se considerarmos a história a partir da Europa, o que ocorre é um reencontro com o Cordel, porém não há registros que nos assegurem dizer que a prática européia veio a influenciar esta união que permanece até os nossos dias. De acordo com Lopes (1994), não há como afirmar os fatores que levaram o Cordel e Xilogravura se posicionarem como uma das principais expressões da cultura material do Nordeste, pois há uma “carência geral de documentos e fatos”, e a maioria que *conta* sobre o assunto adiciona “uma boa dose de imaginação” – vale lembrar que esta é a essência fundamental destas formas de expressão e representação. Então retornemos à história:

Após a abertura dos portos do Brasil às nações amigas e da proclamação da Independência, por D. Pedro, em 1922, as tipografias começaram a ser montadas no país.

[...] O escritor Orígenes Lessa possui, em sua coleção de cordel, um folheto datado de 1865, impresso na Typographia da F.C. Lemos & Silva, em Recife, intitulado ‘Testamento que faz um macaco, especificando suas gentilezas, gaiatices, sagacidade, etc.’, de autor anônimo. O folheto apresenta uma capa com vinhetas, sem outras ilustrações.

Várias outras tipografias imprimiram folhetos sob encomenda dos seus autores ou editores. Nisso, trabalhava a tipografia da Imprensa Industrial, a do Jornal de Recife e a da Livraria Francesa, todas em Pernambuco. (MAXADO, 1982, p.28-29).

Enquanto os primeiros folhetos eram impressos sem ilustrações, no interior do Rio Grande do Norte, o jornal “O Mossoroense” já utilizava a técnica da xilogravura para ilustrar e imprimir destaques de notícias em suas edições. Este jornal é um dos mais antigos do Brasil, e Ribamar Lopes conta que suas gravuras eram talhadas por João Escóssia, diretor e proprietário. “Eram trabalhos caracterizados por um surpreendente detalhamento de traços e poder de síntese na representação do drama, da aflição e dos raros momentos de alegria da gente secularmente companheira da escassez” (in LOPES, 1994, p. 61).

Também no interior do Rio Grande do Norte, em Currais Novos, havia o jornal “O Progresso” onde, em seu acervo, foram encontrados tacos e matrizes que serviram para ilustrar jornais, folhetos de Cordel, rótulos e outros produtos gráficos para a região.

No sudeste do país, especificadamente em São Paulo, em 1915, o tipógrafo português José Pinto de Souza, fundou a “Typographia Souza”, onde publicava peças da Literatura Popular: iniciou-se com modinhas em folhas soltas, depois quadras e sextilhas escritas por poetas nordestinos. Franklin Maxado conta que depois de 1930 passou-se a publicar trabalhos de escritores paulistas também, porém muitos destes textos eram versões de folhetos clássicos europeus e histórias nordestinas – todos impressos decorados com vinhetas em suas capas.

Os folhetos populares já circulavam no Rio de Janeiro neste período: os primeiros vieram de Portugal e Espanha; e depois os poetas locais começaram a dominar o espaço da mesma forma que os paulistas. Embora muitos artistas sulistas se inspirassem em folhetos e temas nordestinos, as metrópoles com seus acontecimentos e modernas novidades, motivaram as criações e as refletiram em seus versos. Assim a produção popular debruçou-se em outras fontes, estas, influenciadas pela motivação e progresso das grandes cidades, ou seja, do seu local de origem.

Os primeiros folhetos populares produzidos no Brasil tinham apenas arranjos, vinhetas e filetes como ornamento em suas capas. Algumas hipóteses levantadas sugerem que estes efeitos foram impressos através da xilogravura. Porém, na Europa e Estados Unidos, esta técnica encontrava-se ultrapassada, onde praticavam além da tipografia com seus tipos móveis fundidos em chumbo, outros processos como a zincogravura e a litogravura. E neste ínterim, a fotografia – que nascera no início do século XIX – começou a ser praticada pelas artes gráficas européias e norte-americanas. Com este novo recurso de imagem, os processos gráficos desenvolveram-se de forma rápida e eficiente para a confecção de seus produtos e as artes gráficas brasileiras estavam consideravelmente atrasadas em relação aos outros países – os europeus e o norte-americano.

A partir do início do século XIX, as riquezas brasileiras concentraram-se basicamente no eixo sul-sudeste, assim é fácil compreender o porquê destas regiões adquirirem primeiro as novidades da industrialização com seus avanços tecnológicos. Certo que as capitais nordestinas não ficaram para trás, cidades como Recife e Salvador,

mesmo depois da transferência do governo e do centro financeiro para o Sudeste, mantiveram-se atualizadas junto ao progresso. Porém, por falta de recursos e precariedade das estradas, o interior do país, principalmente do Nordeste, não teve o mesmo acesso. Justificando-se assim as causas das oficinas gráficas do interior manterem suas práticas e equipamentos, o que nos norteia para a compreensão sobre o *relativo atraso* – técnico – das produções das comunidades interioranas:

A adoção da xilogravura na imprensa nordestina, principalmente no interior, foi 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 de aguardente. O processo mais moderno de reprodução de imagens em zincogravura era, à época, demasiadamente caro para o sertão. (LOPES, 1994, p.61).

Distante por décadas também, a produção literária da cultura popular do interior do país manteve-se das influências da *modernidade*: das vanguardas modernistas do início do século XX que influenciaram a maioria as formas de expressões e representações artísticas de todo o mundo; e principalmente, das evoluções e revoluções dos meios de divulgação e produções culturais:

Embora, nessa época, o clichê metálico já existisse, seu emprego no sertão era problemático, pois precisava ser encomendado às clichérias, e estas eram encontradas somente nas cidades grandes, distantes. Daí, os modestos folhetos de cordel encontraram na xilogravura um recurso de ilustração que revelou-se acessível, barato e eficiente para enriquecer-lhes as capas, e, encomendando matrizes durante décadas, estimularam a formação de uma plêiade de xilógrafos populares. (COSTELLA, 2003, p.60)

Paralelamente à modernidade das metrópoles, a literatura popular do interior começou a predominar como foco de manifestação e expressão artística, contando em prosa e versos as histórias, os contos, as agruras e o folclore nordestino. E a impressão xilográfica foi o recurso apropriado para ornamentar as capas dos livretos de Cordel, por ser mais barato, de fácil acesso e manuseio. Conseqüentemente, desenvolveram-se as técnicas de gravura na madeira, que denominamos por *gravuras populares*.

Percebemos então que os cenários afastados dos centros urbanos tornaram-se favoráveis para o desenvolvimento das técnicas e multiplicação das gravuras populares no Nordeste. Assim a produção gráfica através da Xilogravura perpetrou-se e

transformou a região num berço de xilógrafos. Como já comentamos inicialmente, a maioria dos trabalhos atendia na ilustração de jornais e peças direcionadas para a comunicação visual. Mas foi a união com a Literatura de Cordel que assegurou a divulgação da Xilogravura e fê-la tornar-se representante da cultura popular nordestina a partir das primeiras décadas do século XX.

Atribuem ao pernambucano erradicado em Juazeiro do Norte, Ceará, Inocêncio da Costa Nick, o “Mestre Noza”, ser o precursor da união da xilogravura com o cordel e fundar uma tradição que se mantém até a contemporaneidade. Muitos são os nomes que estão *talhados* na história como representantes da cultura do Nordeste brasileiro, porém, por não ser este o foco deste trabalho, não vamos anunciá-los, deixando registrado aqui, nossa particular admiração por todos estes grandes artistas.

“Nos anos 40, a xilogravura passa por sua fase áurea, a reboque do Cordel, que chega ao apogeu no Nordeste Rural” (in LOPES, 1994, p.65), porém as técnicas concorrentes e os recursos de imagem, como a fotografia por exemplo, foram ocupando gradativamente seu espaço. Embora tardio, o progresso chegou ao interior, e tão forte e revolucionário como há anos atrás. Com sua *modernidade* característica, inseriu outros veículos de expressão, informação e entretenimento como as revistas, as histórias em quadrinhos, o rádio e o cinema:

A lua-de-mel do Cordel com a xilogravura durou pouco. A fotografia popularizou-se no sertão, através das revistas ilustradas e pelas mãos dos fotógrafos ‘lambe-lambe’, que, sem saberem, limpavam o terreno para a invasão da imagem em movimento (cinema). Passada a Segunda Grande Guerra, chega a televisão, com a ilusão de integrar o Nordeste Rural na chamada Civilização da Imagem (LOPES, 1994, p.70).

Toda esta evolução fascinou o povo sertanejo, que começou a exigir *coisas novas*, com fotos dos artistas da *TV* e de *Hollywood*. Então o Cordel atualizou-se e as ilustrações em xilogravura começaram a ceder espaço para as imagens fotográficas impressas em suas capas. Esta é uma *face* do desenvolvimento das técnicas e evolução dos veículos: a perda de espaço das expressões tradicionais locais para *outras*, originadas num lugar qualquer do mundo. A outra face da evolução pós-guerra, ou melhor, da contemporaneidade, está na divulgação de produtos locais originários de culturas tradicionais, os livretos de cordel com ilustrações em xilogravura são exemplo

disto: por conta das facilidades de circulação através dos mais diversos meios eles chegaram às mãos de leitores de todo Brasil e do mundo. Então, o que era *local* para o sertanejo, tornou-se conhecido para o gaúcho, ou para o francês. É o resultado do *ir e vir* da *ultra-modernização* das produções e dos veículos que ao mesmo tempo em que sufoca as manifestações locais, as divulga e multiplica, ampliando as possibilidades de recepção, percepção e consumo de seus produtos.

Historiadores, analistas e críticos da época anunciaram a *morte* da xilogravura de cordel, mas ela não perdeu espaço. A partir desta época ela passou a compartilhar com *outras* formas de representação, como a fotografia e os quadrinhos, por exemplo, e por isso moldou-se, isto é, deixou-se *fluir* nas influências da modernidade, atualizou a linguagem - suas formas e temas - sem perder as características essenciais de sua origem.

Além disso, a xilogravura declamou sua independência e tornou-se uma obra autônoma, sendo produzida a partir de expressões espontâneas, com temas próprios e longe da preocupação de ilustrar textos do cordel. Então começou-se a criar e produzir matrizes para atender encomendas: tacos gravados como objetos de decoração e também para colecionadores; impressão de produtos direcionados para a propaganda e comunicação visual; e principalmente, para os *turistas culturais*, como afirma Jerusa Pires Ferreira. Percebemos então que os traços, formas e expressões da xilogravura, as gravuras populares, começam a disseminar de tal forma que aos poucos a sua visualidade torna-se uma *marca* da produção nordestina. “No dizer do pesquisador cearense Gilmar de Carvalho, os xilógrafos populares criaram assim *as bases de um design popular e sertanejo*” (COSTELLA, 2003, p.62).

Este foi o momento crucial na história da xilogravura no Brasil, difundida e reconhecida como representante da expressão popular nordestina, ela atingiu outras trilhas, estas, carregando em si o tom da sofisticação cultural: tornou-se objeto de estudo para pesquisadores; obra importante em coleções e museus e fonte de inspiração estilística e temática para gravuristas considerados eruditos.

O tempo passou e o contexto mundial se transformou, mas a origem temática se mantém e a xilogravura encontrou espaço para ganhar personalidade própria. Ficou no campo em que a fotografia não conseguia penetrar: o imaginário, o mundo habitado por

seres fantásticos e cheios de mistério, que não se deixam nunca apanhar por processos mecânicos de captação de imagem.

Devemos ressaltar que a xilogravura não ficou *isolada* no Nordeste. Desde seu nascimento ela foi praticada em todo o mundo, das tradições à contemporaneidade, e no Brasil segue os mesmos caminhos. Há significativas produções em São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiás, Amazonas, etc., onde encontramos também, traços, cores, costumes, paisagens e temas inspirados em suas origens – esta é a característica essencial da expressão xilográfica e a cultura local é a principal fonte de inspiração e motivação das suas manifestações e produções.

Por serem inúmeras as possibilidades de foco de estudo, convergimos nossa pesquisa na expressão xilográfica da cultura popular nordestina, onde Franklin Maxado está inserido, pois será através de sua obra iconográfica que iremos analisar a imagem de um ícone social, o Lampião, que por sua história tornou-se um elemento fundamental do imaginário popular.

O foco do presente trabalho está nos traços fortes que se transformam em formas sintéticas e expressivas, que representam temas originários da história social até os contos e fantasias há séculos, aquelas “imagens que eram bem mais que capas de folhetos, eram códigos de uma expressão sertaneja, um modo desses artistas olharem o mundo em que viviam e darem conta de sua representação visual” (CARVALHO, 1998, p. 266). Estes códigos, impressos através da madeira, chegam à contemporaneidade como *marcas* da visualidade da produção popular, são as xilogravuras, uma das *matrizes* culturais do Nordeste.

CAPÍTULO III

Franklin Maxado: o imaginário da Cultura Popular Nordestina.

3.1. Xilogravuras: o Imaginário da Cultura Popular.

Para criar e produzir algum material, com finalidade estética ou utilitária, o homem exerce uma faculdade que lhe é da própria natureza: a imaginação, ou seja, ele coloca em ação uma atividade intelectual que tem capacidade criativa. Ao ativar este recurso do cérebro, o homem produz representações mentais – as imagens - de seres ou objetos externos que foram percebidos pelos sentidos através da experiência de vida. Tal exercício é executado na *imaginação reprodutiva*. Porém, o indivíduo não *reproduz* apenas imagens que constituem o repertório da sua memória, ele também *cria* ou *modifica* algo existente, e “para que isso ocorra é necessário imaginar”, diz Pitta (2005, p.12).

Ser criativo é mobilizar o pensamento com objetivo inovador ou transformador para representar um significado já conhecido, ou ressignificar um objeto. Segundo o *Dicionário Básico de Filosofia* (JAPIASSÚ, 2006), Descartes denominou tais criações, transformações ou novos significados por “idéias da imaginação” ou “idéias produzidas pela mente (a quimera, a sereia) que não correspondem a objetos da experiência”; em Kant, “a imaginação é uma faculdade da consciência que unifica e sintetiza a diversidade dos dados da intuição, constituindo assim a condição de possibilidade do conhecimento”; estas idéias não correspondem àquelas coisas externas, naturais ou sociais, captadas e memorizadas durante a vida do indivíduo; elas são produtos do pensamento que se denomina por *imaginação criadora* ou *inovadora*.

As *imagens mentais* são representações de objetos ou fatos externos retratados pelo intelecto humano. Estas “imagens são construções obtidas pelas experiências visuais anteriores. Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva” (LAPLANTINE, 2003, p.10).

O resultado da experiência entre os sentimentos individuais, o objeto ou fato percebidos pelos sentidos e as informações histórico-culturais é o que chamamos de *valor simbólico*. Ou seja, atribui-se um significado ao objeto ou fato em decorrência da relação do mesmo com um indivíduo ou um grupo de indivíduos. Devemos atentar que o contexto histórico e sócio-cultural também exerce influência na construção do significado ou na ressignificação simbólica de tal material, seja ele social ou natural.

Assim, a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo. Não concebemos as imagens como passivas, pois de qualquer maneira constituem-se a forma como, em momentos diversos, percebemos a vida social, a natureza e as pessoas que nos circundam: construídas no universo mental, superpõem-se, alteram-se, transformam-se. (LAPLANTINE, 2003, p.10).

A partir da associação destes fatores, entendemos que o artista agrega um determinado valor a algo que representa. Através da sua imaginação, ele *cria e recria* significados para as coisas naturais ou sociais, transformando assim o sentido da sua relação com o mundo.

Por exemplo, na análise proposta por esta dissertação sobre as significações e ressignificações da *imagem* de Virgulino Ferreira, o Lampião, através das ilustrações em xilogravura de Franklin Maxado, a crítica se debruça sobre a forma como o artista *cria* ou *recria* o ícone do Cangaço em suas ilustrações.

Quando nos referimos aos produtos ou criações da imaginação, sejam reprodutivos ou criativos, logo nos remetemos ao *imaginário*, observe:

Imaginário (lat. *Imaninarius*): 1. Que existe apenas como produto da imaginação, que não tem existência real. Ex.: o centauro é um ser imaginário. *Oposto ao real*.
2. Em sentido mais específico, é o conjunto de representações, crenças, desejos, sentimentos, através dos quais um indivíduo ou grupo de indivíduos vê a realidade e a si mesmo. (JAPIASSÚ, 2006, p. 143)

Primeiramente o autor relaciona o *imaginário* àquilo que não tem referência com o *real*, ou seja, com aquilo que não está inserido no mundo material e perceptível aos sentidos; desta forma, ele nos reporta à *fantasia* da mente humana. Porém, na segunda acepção ele acrescenta outro valor ao conceito anterior, dizendo que o *imaginário* é um conjunto de representações através das quais o indivíduo ou um grupo de indivíduos vê

ou *acredita* ser a realidade. Assim, baseados na opinião deste autor, entendemos que o *imaginário* é produto da imaginação, seja ele *ilusório* ou *real*.

Danielle Pita (2005, p.15), em seu livro *Iniciação à Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand*, resume os estudos e reflexões do teórico para conceituar o imaginário; “como essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe”.

Vale destacar que em nossas análises, Franklin Maxado é considerado como um *corpus* do imaginário popular nordestino. Ou seja, o artista em questão nos serve como um recorte ou exemplo da forma como parte da população nordestina materializa sua imaginação sobre os temas Cangaço e Lampião, tomando a obra do artista como fração da voz popular.

O Cangaço foi um fenômeno social gerado pelo latifúndio, pela exploração braçal e repressão ao trabalhador. Foi motivado pelo ataque ao código de honra entre os homens da região, pela seca, fome e miséria. E nasceu com a face do abandono de quem o semeou: a face do Brasil *sulista* que virou as costas para suas agruras. O Cangaço foi uma resposta à dor com sabor de vingança, foi a revolta de um povo derrocado que não tinha para onde ir.

Foi o movimento de homens simples, sem conhecimento intelectual, sem consciência política e seu instrumento foi a violência. O Cangaço rebelou os filhos da agressão. Estes homens aterrorizaram, roubaram e espalharam o medo pelo sertão nordestino. Transformaram-se na notícia do momento na história social e ataçaram a imaginação do povo. Os cangaceiros viraram personagens de contos e causos, tornaram-se lendas e fantasias.



Figura 27: Foto do bando de Lampião/ desconhecemos o autor e a data.

Fonte: internet

No Nordeste daquela época, início do século XX, a lei era ditada por quem detinha a força, logo existia um código de lei próprio, e sob esta ótica, os cangaceiros faziam justiça com as próprias mãos. Mas ao mesmo tempo a violência os perseguia em suas incursões. Os cangaceiros também inspiravam proteção: em troca de favores, faziam *justiça* em nome dos injustiçados, e assim, de temidos bandidos transformavam-se às vezes, em heróis, bastava-se trocar os papéis sociais e incorporar os motivos de quem estava gerando a ação.

Algumas mulheres abandonaram seus lares sem esperança de um futuro digno, para acompanhar aqueles homens que de alguma forma lhe inspiravam uma alternativa melhor; outras foram raptadas por alguns cangaceiros, no intuito de transformá-las em companheiras nas suas incursões. As cangaceiras levaram consigo a graça feminina e fizeram nascer o sentido familiar dentro dos bandos. O respeito e a moral entre os casais era lei, e num grupo formado por homens rudes, até mesmo cruéis, encontrava-se o amor, a amizade, a alegria e a harmonia.



Figura 28: Foto de Lampião e Maria Bonita por Benjamim Abraão, em 1936.
Fonte: internet

Como todo grupo social, os cangaceiros também tiveram seus líderes, e o mais conhecido entre deles, é Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, que ao lado da sua companheira, Maria Bonita, percorreu o sertão nordestino por mais de duas décadas, deixando histórias e estórias por onde passava. Homem com fama de valente, surpreendeu a todos pela inteligência e estratégia:

[...] Em 1926, a Coluna Prestes percorria o Nordeste. Forças do governo perseguiram-na com total incompetência. Ela passou a ser prioridade da repressão [...] O governo não só deixou os cangaceiros em paz como os aliciou para combaterem a Coluna. O padre Cícero e Floro Bartolomeu receberam armas e dinheiro para pagar e municiar mercenários. Tinham autoridade legal para engajar criminosos e bandidos no chamado Exército Patriota, formado especificamente para evitar que os revoltosos invadissem o Ceará. (CHIAVENATO, 1990, p.76)

[...] Lampião veio de Carnaúba, a trezentos quilômetros do Juazeiro. Cuidadoso, só se mostrou ao ter certeza da proteção do seu “padim”.

A conversa foi rápida. Foi incorporado ao Exército Patriota como Capitão. Vários dos seus homens receberam divisas de oficiais. É a partir desse episódio que nasce o capitão Virgulino Ferreira da Silva – o título militar não foi uma bazófia do cangaceiro, mas patente que, por vias tortas, o Estado lhe deu. As patentes eram legais – como todas as do Exército Patriota, uma artimanha para atrair jagunços e cangaceiros. Mas os fuzis entregues a Lampião eram reais: armas modernas, inclusive duas metralhadoras, munição e fardamento. (CHIAVENATO, 1990, p.78)

Depois de receber a patente de Capitão, os armamentos e a munição, juntamente com seu bando, *ganhou a estrada*. Chiavenato (1990) conta que o cangaceiro evitou o embate, e a Coluna nunca enfrentou Lampião. Esta foi uma prova da sua destreza: agindo de forma inteligente, Lampião percebeu que estava sendo manipulado, e como resposta, ou vingança, recebeu as condecorações certo que jamais iria lutar contra Luis Carlos Prestes.

Em meio as suas andanças pelos sertões, Lampião foi mitificado. Segundo Barthes a função do mito para uma sociedade, “é transformar uma intenção histórica em natureza, uma eventualidade em eternidade” (2003, p. 234), pois o mito é um instrumento de inversão ideológica próprio da burguesia, pois esta enfrenta seu próprio mito e não aceita a denominação *burguês*:

Se a nossa sociedade é objetivamente o campo privilegiado das significações míticas, é porque o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica que a define: a todos os níveis da comunicação humana, o mito realiza a passagem da *antiphysis* para a *pseudophysis*.

O que o mundo fornece ao mito é um real histórico, definido, por mais longe que se recue no tempo, pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e que o mito restitui é uma linguagem *natural* desse real. (BARTHES, 2003. p. 234)

Desta forma, entendemos que a construção do mito Lampião não foi um fato gerado apenas pela cultura oral popular ou nas representações artísticas da época, o Cordel e a Xilogravura, por exemplo. O mito Lampião foi alimentado ingenuamente pelo povo nordestino e também pelos seus perseguidores, pelo idealismo dos intelectuais, políticos e pela imprensa. E cada um destes grupos lhe atribui um valor diferente, herói ou bandido, a fim de atender os interesses ou necessidades.

Na foto seguinte, Lampião está vestido de voluntário dos Batalhões Patrióticos custeados pelo governo federal para o combate à Coluna Prestes. Em vida, o cangaceiro já se destacava como símbolo maior do Cangaço.



Figura 29: Foto de Lampião em Juazeiro, por Lauro Cabral de Oliveira.
Fonte: internet

Os mitos sobre o cangaço multiplicam-se. Dos ingênuos poetas populares aos expoentes da cultura e da ciência, cresce a lenda da valentia, da revolta social, do justiceiro, do bom ladrão e, também, do fatalismo racial, das maldades cometidas por degeneração moral inata em “gente inferior”. Os cangaceiros são “conservados” na literatura de cordel ou no formol. Cantadores alimentam o mito para o povo. Cientistas medem crânios e pesam cérebros, tentando confirmar teorias absurdas [...] Para os sertanejos, Lampião foi uma “potência”. Os livretos descrevem suas vitórias contra a polícia e Satanás, com excessos de sopapos e facadas.

[...] No entanto, Lampião era apenas um nordestino, sem nada que o distingue fisicamente [...] Mas toda “potência”, em sociedades atrasadas como a nordestina, alimenta-se de credices. Os cangaceiros transformados em super-homem eram, conseqüentemente, invencíveis. O mito exalta a força, como induz e justifica a submissão ao cangaço. Mas coragem e violência não bastam para sustentar o mito: o medo é o componente mais forte nessa crença no caráter diabólico ou heróico dos bandidos. Neste aspecto, Lampião é o símbolo por excelência de seu povo. Nele está o mal, o bem, a miséria e o sofrimento. O símbolo, que tem em sua gênese um alto grau de

alienação, sendo nordestino naquele momento, expressa a incompreensão do povo diante de sua realidade. Como símbolo, Lampião representa o Nordeste, nas suas formas exteriores. Herói ou bandido conforme a ocasião, mas super-homem sempre, neste processo primário que vê o cangaço como “potência. Sendo um símbolo tão marcante, alimentando furtamente o mito, é natural que seja verdade. Para a gente simples, ele é verdade: morto há mais de cinquenta anos, Lampião vive como símbolo e é amado, pois ele já não representa perigo algum. Lampião está no Nordeste. A literatura de cordel traduz esse sentimento e divulga a imagem do justiceiro, amigo do pobre, que condena a injustiça. (CHIAVENATO, 1990, p.51-52)

Adentrar na história do Cangaço e de seu ícone, não é o objetivo da nossa dissertação. Embora seja de suma importância conhecer suas causas, vamos nos deter em destacar uma de suas principais consequências: o Cangaço e seus atores históricos transformaram-se em elementos essenciais na constituição do imaginário e da produção material e imaterial da cultura popular nordestina na contemporaneidade.

O artista plástico Juracy Dórea²⁴ nos conta que no período da sua infância, pelas mediações de Feira de Santana, Bahia, as pessoas viviam aterrorizadas com a suposição dos cangaceiros estarem por perto, gritavam: *corre, que é vem Lampião!* – O fato torna-se curioso porque o Cangaço foi extinto com a morte do cangaceiro Corisco, em 1940, e esta passagem contada por Juracy, ocorreu na década de 50. Ou seja, mesmo passados anos do término do fenômeno, o mito do Cangaço e seus personagens permaneceram vivos no imaginário nordestino. Isto é, histórias ainda são e serão contadas, *recriadas* e reproduzidas.

Lampião morreu em 1938 e Franklin Maxado nasceu em 1943, subtende-se que o artista o *recria* ou o *ressignifica* a partir dos elementos do seu imaginário constituído pelo curso de manifestações após a morte do cangaceiro. O sentido de herói ou bandido, dado por Franklin a Virgulino, é resultado da convergência entre as seguintes informações: os fatos históricos registrados oficialmente; e às narrativas orais, situações contadas e *recontadas* no decorrer dos tempos, algumas delas, dos contos ou das lendas; os elementos constitutivos da memória coletiva. E para melhor compreensão sobre o processo da memória coletiva, destacamos um texto de Halbwachs:

Admitamos todavia que haja, para as lembranças, duas maneiras de se organizar e que possam ora se agrupar em torno de uma pessoa

²⁴ Entrevista em formato audiovisual se encontra em anexo à Dissertação.

definida, que as considere de seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. (1990, p.53)

A memória enquanto um fenômeno social é construída coletivamente e submetida a flutuações, transformações e mudanças constantes. Estas transformações ocorrem na imaginação criativa do indivíduo ou grupo de indivíduos que *recriam* fatos ou estórias – lembre-se que o período histórico de um dado contexto cultural são fatores de influência sobre a produção artística. A partir daí, entendemos que o Lampião *recriado* por Franklin é produto do encontro dos registros oficiais e das *estórias* de Virgulino que circulam por décadas até os nossos tempos, somados a sua imaginação.

Gilmar de Carvalho, em seu livro *Madeira Matriz*, analisa o mito Padre Cícero nos livretos da Literatura Popular e sua imagem através das ilustrações em xilogravura por artistas locais. No Capítulo VII – *Questões da Memória* – ele explica:

A memória de Juazeiro do Norte é a soma de várias camadas que se superpõem, como tecido vivo e se interpenetram, na tessitura se um texto maior, que compreende todas as experiências e vivências que têm-se acumulado, ao longo do tempo, num delicado e dialético processo de sedimentação e erosão.

A memória é o que resulta desse embate entre lembranças e esquecimento, entre o que foi selecionado para permanecer e o que foi condenado pelo olvido.

Nesse sentido, num contexto em que vigora uma oralidade, determinante de todo o encadeamento da história, o cordel e a xilogravura constituiriam fontes para a compreensão de todo o processo histórico e se apresentariam como valiosos reforços do mito. A hipótese é de que, em uma cidade de lembranças recentes, em que as pessoas das camadas subalternas desempenharam um papel decisivo na maior parte dos acontecimentos, a História se apresenta como manifestação viva, que se perfaz no cotidiano.

E o cordel e a xilogravura se afirmam como elementos que fazem com que a memória se cristalize e que a História ganhe forma, se mova e avance, numa perspectiva que não se reduz ao meramente cronológico. (CARVALHO, 1998, p. 265)

Com base na opinião do autor, retornemos para as *recriações* dos cangaceiros pelos artistas populares, em especial, Franklin Maxado: o valor simbólico de um mito representado através das ilustrações em xilogravura é resultado da memória e seqüência de uma história, que no decorrer dos tempos, atualiza-se e adquire outras dimensões, é o que ele descreve como *sedimentação, erosão e reforço do mito*. Ou seja, Virgulino

Ferreira e os outros cangaceiros, enquanto vivos, eram vistos como bandidos temidos por todo o Nordeste. Passados quase 70 anos da extinção do Cangaço, Lampião e seus discípulos não representam perigo e, já não trazem determinados valores morais – *bandidos* - quando são materializados pelos artistas em suas obras. Jerusa Pires os denomina como *heróis rebeldes*, e sob esta ótica, destacamos o fato que estes personagens históricos não tinham intenções políticas, mas em meio a andanças, tiroteios e fugas, foram corajosos e lutaram em nome de uma *justiça*. A partir daí construíram mito de *heróis* – ainda em vida. Eles foram *rebeldes* porque não se acomodaram diante da condição da miséria, da exploração e do abandono. O Cangaço foi um fenômeno social que se rebelou contra um sistema, o coronelismo e seu latifúndio, chamou atenção dos governantes e implantou o medo - caso esta revolta se espalhasse por todo o país, seria uma ameaça real aos seus domínios. Então o *Brasil* sentiu-se obrigado a tomar providências cabais contra esses *bandidos*. Mas nesse momento, para parte do povo nordestino, já se transformaram em *heróis*. Um exemplo da *transformação, sedimentação e reforço* destes mitos está nesta *recriações* desses personagens:



Figura 30: Ilustração em Xilogravura: *O Anjo Amoroso e São Cosme e São Damião*, de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado

Na figura 30 estão representados um Anjo e os irmãos, santos católicos: São Cosme e São Damião. O nome dado ao Anjo por Franklin é *Amoroso*, que traz em suas mãos: um coração e uma *varinha mágica*, símbolos gráficos que expressam o amor e a bênção. Os santos encontram-se envoltos por um coração de cabeça para baixo, trazendo consigo alimentos e cada um com uma vela que é tipicamente usada para *agradecer as graças* atendidas – vale ressaltar que estamos interpretando a imagem sob a lente da religião católica, tradicional no Nordeste brasileiro. Logo atrás dos irmãos, tem um desenho que primeiramente nos lembra a bíblia, porém observando melhor, percebemos com clareza que há um símbolo localizado na página direita do livro que representa a Medicina. Analisando os símbolos gráficos, concluímos que o artista tenta passar o sentido de cura, de bondade, do auxílio da medicina e, principalmente de uma graça atendida. Ou seja, algum milagre que foi atribuído ao *Anjo Amoroso* e a *São Cosme e São Damião*.

No entanto, na concepção de Franklin Maxado, os irmãos estão vestidos com a indumentária típica dos cangaceiros, pessoas, que segundo dados históricos foram fiéis católicos, mas pelos seus estilos de vida, estão distantes de qualquer possibilidade de entrar em algum processo de canonização.

A nossa interpretação estaria equivocada? E a intenção do artista seria passar que o *Anjo Amoroso* abençoou os cangaceiros com sua *varinha mágica e milagrosamente* eles se transformaram em santos? Perguntando a Franklin Maxado sobre a intenção que o levou a produzir esta ilustração: ele conta que fez a pedido - uma encomenda - e que não teve um propósito determinado para a construção do significado da mensagem do desenho; apenas quis passar o sentido de cura e solidariedade. Mas a representação do chapéu e do bernal dos cangaceiros? – *O Cangaço faz parte do meu imaginário, da memória, é a minha marca* – Franklin Maxado diz.

O Cangaço, Lampião e todos os cangaceiros foram mitificados: *bandidos, heróis, heróis rebeldes* e desta forma inseridos nos contos da tradição oral, transformando-se em personagens e temas que inspiram a produção da cultura popular nordestina, mantendo-se presentes nas mais diversas expressões, como na literatura de cordel e nas ilustrações em xilogravura, representando a dinâmica da memória e do imaginário da cultura na contemporaneidade.

- A observação de tudo isso, é a observação dos passos da nossa cultura, do que há de mais fundamental na nossa cultura. Uma perspectiva que nos traz os tempos da construção da nossa nacionalidade e que avança pelo milênio novo.

Acrescenta Jerusa Pires sobre a importância em destacar, interpretar e analisar as ilustrações em xilogravura de cordel de Franklin Maxado, sob os temas Cangaço e Lampião. Estas produções representam o processo de construção da nossa sociedade.

3.2. Ilustrações em Xilogravura por Franklin Maxado: a materialização do imaginário popular.

Perguntamos a Lígia Medeiros²⁵ sobre a relação entre a representação gráfica – a Ilustração – a história e as culturas tradicionais:

- Existem dois aspectos que a gente pode considerar nesta relação entre a representação gráfica, o desenho, e as culturas tradicionais: a primeira é a validade, a importância e a necessidade de se registrar através das inúmeras representações gráficas, as imagens, os signos e os símbolos da história, dos personagens, das tradições, das relações... Então, são esses os documentos que vão ficar para a posteridade; O segundo aspecto é quando a cultura se torna um elemento de inspiração para o artista ou para profissionais que trabalham com essa representação: o que a gente pode considerar é a questão da originalidade. As pessoas às vezes, quando pensam em originalidade, pensam que original é uma coisa inédita, porém, se a gente for pensar na etimologia da palavra 'originalidade', ela vem de 'origem', então o artista que busca originalidade, ele deve também buscar sua origem, por quê? Porque só a partir da sua história, da sua formação, do seu passado, da sua bagagem, ele vai ser a única pessoa capaz de interpretar daquele jeito, e, portanto, a probabilidade dele ser realmente diferente de todos os outros, ou seja, que ele tem uma identidade e uma personalidade bastante definida vai ser maior. Então vários artistas podem pegar o mesmo tema, mas a originalidade de cada um vai depender da sua origem, da sua interpretação daquele conjunto de elementos.

Tomando a opinião da pesquisadora como fundamento, focalizamos a obra iconográfica de Franklin Maxado e destacamos a sua produção quando o tema é Cangaço. A partir de então, começamos a compreender as características da sua criação, expressão e representação estética.

Debruçaremos sobre os traços e formas desenhados por Franklin para buscarmos nas representações a sua *originalidade*, ou seja, sua singularidade: a forma particular de expressar e representar um determinado tema. Lembremos que em nossa pesquisa, a obra iconográfica de Franklin nos serve como um exemplo da forma como parte da população nordestina se expressa e representa seus produtos imaginários.

Desenhar é uma habilidade humana que consiste em expressar seres, objetos, materializar os sentimentos e os produtos da imaginação através da representação gráfica. O desenho está a serviço do desenvolvimento e comunicação para o homem. É uma “atividade de dar corpo e matéria a idéias, planos, desejos e necessidades materiais humanas” (MEDEIROS, 2004, p.03). A partir daí, compreendemos que o conjunto de

²⁵ Entrevista completa em formato audiovisual se encontra em anexo à Dissertação.

elementos que compõem suas representações e os objetivos que cumprem, transformam o desenho numa linguagem, a linguagem visual.

Esta linguagem possui um sistema de códigos, sinais, signos e símbolos que são construídos graficamente através de pontos, linhas e formas. Através dela o indivíduo se expressa, produz registros materiais e históricos que revelam sua cultura, permitindo-o interagir com e para quem destina a mensagem representada na figura. A partir do desenho, constroem-se objetos, indivíduos, tipos físicos, adornos, ferramentas, vestuários, expressões corporais e faciais, fantasias, rituais, mitos, fatos e personagens históricos, flora e fauna, uso simbólico do espaço e arquitetura. Desta maneira, o desenho torna-se discurso, diálogo ou narrativa sócio-cultural. É “a circunscrição e a inscrição de valores do desenhador e da sociedade a qual ele pertence; aos elementos que ele desenha para montar a cultura material”, explana Luis Vidal Negreiros Gomes e completa:

É uma linguagem e como tal, uma das formas de expressão humana que melhor permite a representação das coisas concretas e abstratas que compõem o mundo natural ou artificial em que vivemos, que dá condições de discernir e expandir o conhecimento e a consciência crítica sobre a funcionalidade e estética das mensagens, artefatos e ambientes presentes no cotidiano (LUIZ VIDAL GOMES).

A evolução tecnológica da humanidade está diretamente relacionada com a habilidade que o homem tem em representar graficamente as *coisas* criadas por ele a fim de atender às suas necessidades práticas surgidas no passar dos tempos. Através do desenho o ser humano planeja, expõe, desenvolve e transforma idéias. Ele compõe objetos, artefatos, ferramentas e ambientes para obter soluções funcionais e estéticas ao seu dia-a-dia. O homem cria e desenha a própria evolução!

Através de sua expressão, o desenhador “circunscreve uma vasta gama de valores culturais relacionados com as idéias e comportamentos do grupo de indivíduos para os quais o desenho se destina” – diz De Piles. Assim, o homem representa o contexto material no qual está inserido como também exprime o *simbólico* da sua cultura nos remetendo à *imagem* do seu *lugar*:

“Quando o enfoque é dado nos significados que os homens, ao nível consciente de suas motivações, interesses e intenções, atribuem significados aos objetos. A idéia como representação mental de uma

coisa concreta ou abstrata é considerada como elemento consciente do universo simbólico.” (LAPLANTINE, 2003, p.16).

É uma forma de demonstrar significados atribuídos às práticas, mitos e objetos sociais, personagens históricos e ambientes, ou seja, do *simbólico imaginário* do indivíduo. Assim, o homem exprime o que ele percebe, elabora, interpreta, critica e ressignifica algo ou alguém, dando a estas representações um significado social, pois elas funcionam também como registros de memória e identidade cultural.

Através da expressão do desenho, o autor evoca qualidades atribuídas àquele objeto natural ou social representado. Estes atributos são históricos e sócio-culturais, manifestados e representados graficamente por um ou mais indivíduos pertencentes àquela cultura. Ao significado, conteúdo ou mensagem destas representações é o que estamos denominando por *imagens*. Então, ao nos referirmos às *imagens* representadas através do desenho, não estamos considerando apenas a semelhança de forma com o objeto representado, nos remetemos também aos valores simbólicos que ali estão enquanto elementos constituintes do conteúdo da mensagem. Essa explicação em torno da intenção de abordagem do termo *imagens* justifica-se por nossa pesquisa localizar-se no recorte iconográfico da obra de Franklin Maxado, onde destacamos as ilustrações em xilogravura em que a figura de Virgulino Ferreira, o Lampião, esteja presente. No capítulo audiovisual faremos a interpretação e análise crítica da *imagem* deste personagem, um ícone do contexto histórico e social do Cangaço, expressa e representada pelo artista.

Portanto, o desenho é arte, pois desperta um tipo de envolvimento pela emoção que expressa através dos traços, formas e cores. Desenho consiste num meio de comunicação, expressando o que ele reflete e o que provoca. E por fim, desenho é imagem, pois representa aquilo que simboliza.

Agora vamos convergir o desenho e a xilogravura, isto é, a expressão e a forma de fazer: a xilogravura é a gravura em madeira, onde um determinado desenho é traçado no suporte com o auxílio de instrumentos cortantes. Sob este aspecto, entendemos que o suporte impõe à expressão certas limitações, e a partir daí gera características que são

próprias. Vejamos como Edson Ferreira²⁶ explica, quando o perguntamos sobre a relação do desenho – a expressão, e a xilogravura – a forma de representação:

- Relacionada aos modos de fazer, a expressão pode representar um estilo que vai caracterizar necessariamente o tipo de suporte que ela abarca. A xilogravura é um tipo de impressão chapada, onde há pouca perspectiva e onde as representações têm uma configuração muito simples no ponto de vista visual, quase sempre bidimensional. Então, enquanto representação gráfica ela prima por este estilo... A própria madeira, por ser um organismo vivo, vai se expressar de uma maneira muito orgânica: a textura dialoga e faz parte do desenho, ela vai se apresentar e se impor, inclusive no resultado plástico do desenho que vai ser marcado; ela passa a constituir num dado momento, como fundo, é a sua estrutura. Então, essa figura vai representar a própria estrutura das texturas que ela carrega, e neste sentido há um diálogo.

Entendemos então que a forma de representação, a Xilogravura, se impõe e também se expressa, pois os veios, rachaduras e falhas da matriz são sinais que se fazem presentes no impresso e terminam por interferir na composição e significado da ilustração final. Diferente de uma ilustração aplicada a lápis diretamente em um papel *em branco* - um suporte sem expressividade para a mensagem. O conjunto destes aspectos forma a linguagem xilográfica.

Uma dada maneira de feitura não se impõe em si, dela se apropria um grupo social em específico, e essa apropriação é quem vai dar à técnica um significado representativo e conseqüentemente, um valor simbólico cultural. É o caso da xilogravura, uma opção estética de produção e reprodução gráfica, típica de culturas tradicionalistas. Onde a própria escolha da forma de produção vai determinar significados ao conteúdo da forma expressa.

“Perceber a relação da significação é separar a idéia do conceito a ser expresso dos meios de expressão. E perceber a relação de construção é separar a idéia da função a ser cumprida dos meios de cumpri-la.”
(PANOFSKY, 2002, p.24)

Discordamos do autor quando temos em análise uma ilustração em xilogravura. Pois sabemos que este é um suporte que traz consigo uma bagagem histórica com valor de representatividade cultural. Há tempos que consideram a opção em expressar o imaginário através da xilogravura como uma atitude de cunho tradicionalista, nostálgica

²⁶ Entrevista completa em formato audiovisual se encontra em anexo à Dissertação.

ou romântica, porque em comparação aos processos de impressão e veículos de representações modernos, esta técnica torna-se ultrapassada. Concluímos que perceber, interpretar e analisar a significação do conteúdo de uma dada peça xilográfica é somar a idéia do conceito expresso ao valor cultural do meio de expressão.

Mas aí surge outra questão: e quando o objeto de análise é alguma peça produzida através de interfaces gráficas em que o conceito da composição visual tem como estilo a forma de visualidade de uma impressão feita através da madeira? É o resultado gráfico da visualidade, aquela que segue as formas gráficas da xilogravura, quem vai se impor na interpretação e atribuir o valor histórico cultural no resultado final.

O valor simbólico cultural da forma de produção e a fonte temática de inspiração fazem parte da significação do conteúdo expresso na mensagem de um desenho que resulta de uma impressão xilográfica. Nesta dimensão, vamos fazer convergir agora, o desenho, a xilogravura e a expressividade de Franklin Maxado:

A nossa reflexão vai circular em torno da motivação à expressão e produção do artista. Sabemos que Franklin Maxado é nordestino e, como tal, é neste contexto histórico e social onde ele vai buscar suas inspirações, na sua origem.



Figura 31: Ilustração em Xilogravura: *Dono do Sertão* de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado.

Observem que a última ilustração revela o retrato do coronelismo e sua repressão. Uma demonstração clara da representação de uma fato social e o rompimento de um código de honra através de um ato de injustiça às famílias dos trabalhadores rurais nordestinos, causas que semearam o fenômeno do Cangaço. Franklin apresenta um homem montado em seu cavalo que, através da ampliação do seu gesto autoritário, impõe à mulher e à menina que se retirem de suas casas. O artista integra a cena em uma paisagem e complementa o conteúdo da sua expressão com o desenho de um animal caído ao chão, supostamente um jegue morto – animal que serve ao nordestino também como transporte de cargas – obrigando as personagens a carregar seus pertences em suas cabeças. Estas figuras nos transmitem a miséria e a humilhação. Enfim, interpretando a mensagem desta imagem, entendemos que o artista tenta denunciar o poder repressor do coronel com sua injustiça e todas as agruras da população rural nordestina.

Franklin resgata uma das causas essenciais do Cangaço em sua inspiração, representa através de uma ilustração em xilogravura e ressignifica o momento histórico, nos direcionando a um sentido à mensagem, que é a sua ótica sobre o fato. E para facilitar a valorização simbólica deste conteúdo, ele usa uma das ferramentas da linguagem HQ - Histórias em Quadrinhos²⁷: amplia o gesto do personagem para denunciar o poder imperativo dos senhores do latifúndio.

²⁷ Tomando o modo como a HQ se explana, graficamente falando, é possível remontar aos tipos de registro pictórico utilizados pelo homem pré-histórico para representar, por meio de desenhos, as suas crenças e o mundo ao seu redor. Ao longo da História esse tipo de registro se desenvolveu de várias formas, desde a escrita hieroglífica egípcia até às tapeçarias medievais, bem como aos códigos/histórias contidos numa única pintura. Por exemplo, a obra de Bosch no Museu de Arte Antiga, em Portugal, "As Tentações de Santo Antão", representam sequencialmente passos da vida do santo. Porém, a história em quadrinho não se confina à obra original, sendo antes um produto que nasce da novidade que foi a Imprensa escrita. Assim, terá de ser impressa e distribuída por formatos como sejam a revista ou o álbum. Só assim é a arte que conhecemos. Qualquer analogia com aqueles exemplos históricos é apenas coincidência, pois a BD não é a única arte a contar uma história por método sequencial. Advindo dessa sua ligação embrionária à Imprensa, a história em quadrinho encontra seus precedentes nas sátiras políticas publicadas por jornais europeus e norte-americanos, que traziam caricaturas acompanhadas de comentários ou pequenos diálogos humorísticos entre as personagens retratados. Mais tarde esse recurso daria origem aos "balões", recurso gráfico que indica ao leitor qual das personagens em cena está falando (donde o termo italiano "fumetti" - os balões lembram fumaça saindo da boca dos interlocutores). No século XIX o livro *Max und Moritz*, do escritor e desenhista alemão Wilhem Busch é considerado como o precursor dos quadrinhos - pois cada ação era ricamente ilustrada, tornando o texto mais agradável ao público infantil. Porém, a primeira obra com as histórias em quadrinhos conhecidas hoje em dia foi um livro de Rodolphe Töpffer. Detalhes na versão em inglês, digitando-se "comics". Deve-se registrar ainda o trabalho original publicado na imprensa do Brasil, de autoria do artista italiano Ângelo Agostini, que fez inúmeras charges e caricaturas de figuras políticas da época de Dom Pedro, além de criar história em quadrinhos com textos na forma de legenda, consideradas por vários como igualmente precursoras desse

tipo de arte. Os quadrinhos de 1897 e editados até os dias atuais, a usar o formato pelo qual passaram os quadrinhos a ser identificados, foram criados pelo teuto-americano Rudolph Dirks, retratando as aprontações de um par de gêmeos, Hanz e Fritz - editados no Brasil como *Os Sobrinhos do Capitão*, e título original *Katzenjammer Kids*. Outra personagem antiga que sobreviveu ao tempo foi Popeye, criado ainda em 1929. No ocidente, a forma de publicação mais popular era basicamente em tiras, como as publicadas pelos jornais ainda hoje, e em páginas dominicais coloridas. Com sua crescente popularidade, foram uma das molas propulsoras do crescimento dos impérios de mídia de William Randolph Hearst e Joseph Pulitzer. Distribuídas por agências (syndicates), essas tiras dominicais da década de 1920 conquistaram a imaginação de leitores do mundo inteiro e foram adaptados para o cinema, em seriados e filmes. Na década de 1930, essas tiras dominicais começaram a ser colecionadas em revistas, dando origem aos primeiros *comic books*. Esses primeiros *gibis* tiveram grande sucesso, e logo o material disponível não era suficiente. Surgiram então os estúdios especializados na produção de histórias produzidas especificamente para a página de revistas. A liberdade de usar a página (livre das restrições da *tira*) permitiu aos quadrinhos um salto criativo. Em 1938, com a publicação e o estrondoso sucesso da primeira história do *Superman*, surgiu o gênero dos *super-heróis*, que se tornaria o paradigma dos quadrinhos norte-americanos. Em torno desses heróis mascarados, a partir da década de 1940, desenvolveu-se uma verdadeira indústria do entretenimento. Na década de 1950, a popularidade e a variedade das revistas em quadrinhos norte-americanas era enorme (a maioria traduzida ao redor do mundo). Faziam muito sucesso, além dos super-heróis, revistas de guerra e terror. Considerados excessivamente violentos e uma influência perniciosa para a *juventude*, os quadrinhos passaram a sofrer fortes pressões governamentais. Essas pressões acabaram por forçar, nos EUA, a criação do *Comic Code Authority*, um código de *ética* que conseguiu praticamente exterminar a criatividade dos quadrinhos norte-americanos nas duas décadas seguintes. Praticamente, porque na década de 1960 autores *underground* como Robert Crumb começaram a vender nas esquinas seus quadrinhos extremamente autorais, sem limites. Crumb e numerosos colaboradores da lendária *Zap Comix* influenciaram uma nova geração, mostrando que os quadrinhos eram um meio de expressão de grande potencial. Hoje, os quadrinhos são publicados em mídia impressa e eletrônica e agregam ao seu redor um universo de criações que são adaptadas aos jogos, ao cinema, às artes plásticas e a produtos como brinquedos, coleções de roupas, etc. Entre os elementos de linguagem, além do já citado balão, podem ser destacados: o uso de sinais gráficos convencionados (como as onomatopéias para a tradução dos sons, pequenas estrelas sobre a cabeça de um personagem indicando dor ou tontura, o próprio formato do balão pode indicar o volume ou tom da fala e até mesmo informar que se trata de um pensamento); uso da "calha" para separar um quadro de outro e estabelecer um sentido de evolução no tempo entre as cenas representadas; uso de cartelas ou recordatórios para estabelecer uma *voz do narrador* dentro da história; e o uso de diagramação versátil dos quadros, de acordo com a necessidade dramática de cada cena, entre outros. Com a popularização da impressão, a partir da começo do século XIX para o XX as histórias em quadrinhos tornaram-se imensamente popular em todo o mundo. A sua linguagem é cada vez mais apurada e, apesar de ser tratada, muitas vezes com preconceito, como uma forma de expressão menor seu respeito nos meios acadêmicos vem crescendo a cada dia. Os quadrinhos são lidos pelas mais diversas faixas etárias, desde crianças em idade de alfabetização a idosos colecionadores – Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/HQ>.



Figura 32: Destaque de ilustração – ferramenta da linguagem HQ. Fonte: Franklin Maxado

É uma ferramenta narrativa que “ao reduzir uma imagem a seu significado essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível para a arte realista” (McCLOUD, 1993, p.30); assim ressaltam-se idéias e sentimentos relacionados ao tema, direcionando a interpretação do observador. Sabemos que a gravura na madeira impõe limites à representação gráfica e buscar os recursos da linguagem da HQ é uma forma de superar as dificuldades em prol da interatividade entre o artista e o observador. As representações de Franklin Maxado são exemplo notório; inclusive, em entrevista ele confessa, de forma convicta que busca na HQ os recursos de representação.

A HQ é uma linguagem visual que tem como fundamento a seqüência narrativa num determinado espaço de tempo, diferente da xilogravura de cordel que representa graficamente apenas um trecho do texto interno do livreto. Porém, sobre a forma de representação, a linguagem xilográfica se assemelha, e até mesmo, busca recursos na HQ. Ambas dispõem de figuras pictóricas nas composições, os ícones: signos gráficos cuja forma sugere um significado, e além do significado, na linguagem HQ os ícones pictográficos são carregados de idéias e conceitos; então a representação torna-se variável e consegue fluir até a materialização do abstrato, ponto de encontro com a temática da linguagem xilográfica.

Tanto a xilogravura quanto a HQ trabalham com formas gráficas simples, em sua maioria bidimensional, onde a representação dos objetos naturais ou sociais é reduzida ao conceito ou idéias que se pretende expressar. A figura pictórica que serve como veículo de idéias, na linguagem HQ, é denominada por *cartoon*: este traz em si a semelhança com forma física que representa porém é a *imagem* daquele objeto que o

compõe. De certa forma é uma abstração da forma física, pois “quando abstraímos uma imagem através do *cartoon*, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos” (McCLOUD, 1993, p.30). Como se trata de um instrumento narrativo, o *cartoon* abstrai a forma física em *imagem*, ou seja, no valor simbólico da interpretação, e veicula uma idéia ou conceito que identifica o objeto. “Os objetos do mundo físico tomam identidades próprias: troca a aparência do mundo físico pela idéia da forma, o *cartoon* coloca-se no mundo dos conceitos” (McCLOUD, 1993, p.41). Desta forma, entramos no mundo dos símbolos – mais um ponto de semelhança com a linguagem xilográfica.

O símbolo, na definição de Lucia Santaella, é o signo ou conjunto de signos que possui um maior abrangente de significados, que além de representar, também contextualiza. Remetendo-nos à ilustração em xilogravura de cordel, os signos gráficos que compõem suas imagens são inspirados na paisagem, nos costumes, nas pessoas, nos objetos, nas lendas, no folclore e na história da cultura que representa, isto é, os símbolos daquela cultura. Desta forma, em busca de uma forma de representação eficiente que melhor denuncie o conteúdo de um dado signo ou ícone pictórico, o artista xilográfico vai buscar alguns recursos gráficos na linguagem HQ.

“Nossa cultura é cada vez mais inventada pelo símbolo. A medida que o século XXI se aproxima, a iconografia visual pode ajudar a perceber uma forma de comunicação universal – os ícones exigem nossa participação para funcionar” (McCLOUD, 1993, p.59). Nesta perspectiva, para interagir com determinados símbolos gráficos, precisamos necessariamente de conhecer anteriormente o seu respectivo contexto, para assim podermos decodificá-los, ou seja, perceber e interpretar a sua mensagem.

Barbero (2006) considera a história em quadrinhos como a narrativa moderna em imagens. E enquanto forma de comunicação, ele estampa uma ruptura com as culturas tradicionais, porém, a HQ também se apropria do imaginário popular, e neste sentido, sugere a continuidade das expressões e narrativas das culturas populares:

Na história em quadrinhos norte-americana dessa época, podemos ver em ação, com toda a nitidez, tanto a ruptura quanto a continuidade. A ruptura, na ‘marca registrada’ firmada pelos *syndicates*, que mediatizam o trabalho dos autores até estereotipar ao extremo os personagens, simplificando ao máximo os argumentos e barateando o

traço do desenho: a *narração* é assim empobrecida, desativada. No entanto, há continuidade na produção de um *folclore* que busca no antigo o anonimato, a repetição e a interpelação ao inconsciente coletivo que ‘vive’ na figura dos heróis e na linguagem de adágios e provérbios, nas facilidades de memorização e na transposição da narrativa para a cotidianidade em que se vive (BARBERO, 2006, p.201)

Assim, no sentido de dar *vida* aos seus *heróis*, a linguagem HQ tornou-se também uma influência nas representações xilográficas de Franklin Maxado, além de dispor recursos que auxiliam na interação da sua expressão artística com o conteúdo da mensagem e o observador. Através das suas formas simples, os ícones pictóricos e os *cartoons*, facilitam a comunicação interna e a divulgação das culturas tradicionais em todo o mundo. Nas representações de Franklin Maxado, este uso se torna característico.

Jerusa Pires Ferreira analisa uma de suas ilustrações e observa que a expressão do artista tem *um certo toque pop, popularesco*. Atribuímos a análise da pesquisadora à clara influência da linguagem HQ sobre as representações de Franklin Maxado.

A expressão do *sentido* da cultura popular nordestina através do uso de símbolos icônicos gráficos, *os cartoons*, se faz presente na maioria das ilustrações em xilogravura de Franklin Maxado. É o que demonstraremos no próximo capítulo desta dissertação que se encontra no *formato audiovisual*. Este material é composto pelo recorte da obra iconográfica de Franklin Maxado: destacamos as ilustrações em xilogravura que representam o tema *Cangaço*. E, a partir desta circunscrição temática, faremos uma análise crítica da *imagem* de Lampião, expressa pelo artista.

CAPÍTULO IV

Capítulo em formato audiovisual

A História *cavada* na madeira: o Cangaço por Franklin Maxado.

CAPÍTULO V

O artista contemporâneo e a *matriz* da Cultura Popular Nordestina.

5.1. Franklin Maxado: o “cangaceiro” reiventado.



Figura 33: Ilustração em Xilogravura: *O Cangaceiro Moderno* de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado

No capítulo audiovisual desta dissertação, *A História Cavada na Madeira: o Cangaço por Franklin Maxado*, apresentamos também um recorte da obra iconográfica do artista. Neste material, o próprio Franklin conta suas intenções ao desenhar as ilustrações e cavar xilogravura, revelando que seus sentimentos pessoais estavam expressos naquelas imagens, seus desejos e anseios; mesmo produzindo algum destes trabalhos sob encomenda.

Um exemplo é a figura 33, *o Cangaceiro Moderno*. Nesta ilustração, o artista conta que se inspirou no Cangaço e na paisagem do sertão nordestino; mas o personagem representado estaria morando e trabalhando na cidade de São Paulo, e suas

lembranças estavam no sertão, sua terra natal. Além disso, o artista teve a intenção de expressar o deslocamento social nordestino e a luta pela sobrevivência nas metrópoles do sul do país, esta história é narrada através da ilustração em xilogravura. Franklin Maxado, quando criou esta ilustração estava morando em São Paulo e com planos para retornar para Feira de Santana, no interior da Bahia, pois sentia saudades da cidade onde nasceu. Em entrevista, ele diz: *o pensamento do homem estava no sertão*. Observe o detalhe da figura 34, onde a paisagem nordestina está representada nos óculos do personagem da ilustração, funcionando como a emblemática imagem do espelho como dispersão do imaginário, o que reflete o olhar da memória sobreposto à visão do “real”, repercutindo a condição contemporânea da memória estilhaçada do *Cangaceiro Moderno*:

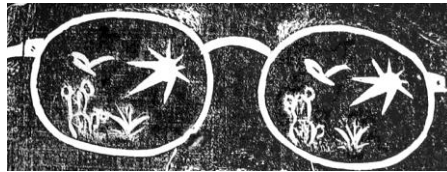


Figura 34: Destaque da Ilustração em Xilogravura: *O Cangaceiro Moderno* de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado

Outro exemplo do reflexo das memórias nos sentimentos do artista na sua produção gráfica é a ilustração do livreto de cordel *Pataquadas de Pao e Ku, dois chineses no Brasil*. O cordel conta uma história onde Franklin pretende expressar a amizade entre o Brasil e o Japão. O artista diz que o livreto - o texto e a ilustração da capa - foram inspirados num japonês, um amigo que fez no período em que morava em São Paulo.



Figura 35: Ilustração em Xilogravura: *O Cangaceiro e o Samurai* de Franklin Maxado. Fonte: Franklin Maxado

Ciente da intencionalidade, e também de que o objetivo intencional mobiliza a condição subjetiva da memória, percebemos que os personagens da figura representam na exterioridade da imagem o par de amigos e seus estereótipos: o personagem com roupas típicas japonesas, o amigo japonês; e o outro personagem, vestido com costumes cangaceiros, o próprio Franklin Maxado. Ainda na ilustração, na paisagem de fundo, encontramos o *sol nascente* e uma casa no estilo *pagode*: símbolos da cultura japonesa.

Depois do levantamento, interpretação e análise de sua produção gráfica, foi observado que Franklin representa através dos traços e das formas das suas ilustrações em xilogravura, o momento da sua vida pessoal.

Durante a análise da obra iconográfica observou-se também dois importantes traços da expressão gráfica de Franklin: ele recorre aos recursos da linguagem das Histórias em Quadrinhos, a HQ; e busca inspiração em símbolos de *outras* culturas, inclusive representações consideradas modernas. Estes fatores levantam a reflexão sobre dois aspectos:

O primeiro é que as Histórias em Quadrinhos – HQ – são consideradas por Scott McCloud como um meio em si, não como um objeto que serve simplesmente enquanto

mídia: ele expressa, ele representa e ele veicula. Por ter sido impulsionado pelo desenvolvimento dos processos gráficos no início do século XX e divulgado de forma rápida e eficaz em todo o mundo, através do *boom* das mídias, a HQ tornou-se um símbolo da modernidade das artes e veículos gráficos, da superação das distâncias e também da tentativa da formação de uma linguagem de códigos universais. A HQ tem em sua essência a produção para a população em geral, sem distinção de lugar, etnia, faixa etária, gênero ou grau de conhecimento – ela é uma representante do processo, ou da tentativa do processo de homogeneização cultural.

Em contraposição ao fato de Franklin recorrer às linguagens modernas, está o segundo aspecto que observamos: a opinião que muitas pessoas têm quando se referem à relação de Franklin Maxado com a modernização dos meios de expressão. Muitos o consideram um artista tradicionalista; outros o definem como um *radical* nostálgico e até mesmo como um *romântico*. Porém, tomando a experiência de pesquisa – enquanto *corpus* - no período das entrevistas e analisando suas expressões gráficas, concluímos que o valor de tradicionalista radical não se encaixa problemáticamente nas suas produções artísticas.

Por exemplo: numa dada sessão de entrevista, ele confessa que já fez uma *peleja* com outro poeta através de um *bate-papo* da internet. Ou seja, Franklin se serve dos instrumentos linguagens estritamente modernas, como a linguagem da HQ e de *bate-papos* virtuais, então não é prudente denominá-lo redutoramente como um artista tradicional. Estes exemplos destacados são provas de que ele está atento às transformações e *modernizações* das formas de representação e dos meios de veiculação.

Antes do *Franklin Maxado*, tem o *Franklin Cerqueira Machado*: formado em duas graduações, Direito e Jornalismo; estudioso e pesquisador interessado no conhecimento sobre o Folclore e a Cultura Popular Nordestina, especialmente a sertaneja, localizada na cidade de Feira de Santana. Estes fatores demonstram conhecimento e consciência sobre as ações relacionadas ao avanço e influência dos bens simbólicos e materiais das culturas *globais* na interação com a produção da cultura popular tradicional. Franklin entende que o resgate dos símbolos tradicionais nas produções é importante para a preservação da memória e reforço da identidade cultural do povo que representa – esta é a causa que defende. Ele é um intelectual de

personalidade forte, um artista expressivo e *polêmico*, sabe criar polêmicas em torno de sua figura, e mais, mesmo através de formas consideradas controversas, entende que é necessário chamar atenção para as causas que defende. Daí nasce o valor *radical* do seu tradicionalismo.

O simples fato do artista buscar nas artes e linguagens contemporâneas novas formas de representação nos mostra que ele está aberto para a modernidade: ele se apropria das suas novidades, se transforma e se adapta. Franklin Maxado, como tantos outros artistas nascidos nas culturas tradicionais - no caso dos nossos estudos, os xilógrafos - perceberam que negar de forma radical as ferramentas e os veículos da contemporaneidade, é negar a própria presença no processo de divulgação da cultura que representa, é reduzir as proporções de recepção, percepção e consumo de seus bens culturais. Ajustar-se ao mercado, às novas tecnologias e a todos os acontecimentos do novo milênio é reforçar as identidades culturais e participar da construção da nacionalidade da sua sociedade. Franklin Maxado reconhece o seu papel e participa ativamente na produção, divulgação e preservação da memória cultural. Ele é um interacionista simbólico: serve como um mediador dos valores, sentidos e símbolos da sua cultura. Esta é a concepção sociológica de identidade cultural proposta por Stuart Hall:

[...] formada na *interação* entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o *eu real*, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais *exteriores* e as identidades que esses mundos oferecem.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a *nós próprios* nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os *parte de nós*, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então costura (ou, para usar uma metáfora médica, *sutura*) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2005, p.11-12).

Investindo a teoria na análise da sua obra, percebemos que o artista é consciente em suas atitudes por entender o papel que desempenha na sociedade em que vive. Franklin Maxado luta radicalmente na preservação da memória e identidade da sua cultura.

Ao analisar seus trabalhos, percebe-se a repetição da aparição do personagem *cangaceiro*; porém, na construção do significado destas narrativas, estes personagens não têm atitudes tais como os atores históricos do fenômeno do Cangaço, ocorrido entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Nas ressignificações contemporâneas, o artista representa *o cangaceiro* sob *outros* valores: como no corpo de santos católicos, na ilustração *O Anjo Amoroso e São Cosme e São Damião*; no personagem saudosos em *O Cangaceiro Moderno*; e na última ilustração analisada, *O Cangaceiro e o Samurai*, onde o personagem *o cangaceiro* transmite o sentido de aliança ao abraçar o personagem japonês. Então, convergindo a expressividade emocional do artista, seus ideais intelectuais, e a constante presença do personagem *cangaceiro*, entende-se que há uma *auto-representação* em suas produções. Ou seja, Franklin incorpora o sentido de heroísmo popular dos cangaceiros e se demonstra com as suas vestes nas ilustrações. O artista vai *à luta* em defesa da cultura popular nordestina e suas armas são as cores, os traços e as formas representados através da xilogravura. Como prova desta característica, o próprio Franklin declara que foi intencional em representar o *amigo cangaceiro* como um auto-retrato na ilustração *O Cangaceiro e o Samurai*. Observe na figura 36 o destaque da ilustração:



Figura 36: Destaque da ilustração *O Cangaceiro e o Samurai* – Franklin Maxado, *o cangaceiro*.
Fonte: Franklin Maxado.

Estamos no século XXI, a *era da imagem* e da *informação*, período em que as produções culturais de todas as sociedades do mundo dialogam entre si, pois a *ultra-modernização* dos processos e técnicas de comunicação nos possibilitam *ir* para qualquer lugar do planeta através de meios avançados; desde a rede mundial de computadores – a internet -, até uma mensagem multimídia enviada por um aparelho de telefone celular. No entanto, ao passo que os produtos de culturas locais chegam até *outras* sociedades, encontra-se o movimento de retorno, o *vir* dos bens produzidos por *outras* culturas. É o *ir* e *vir* da *ultra-modernização* dos meios de comunicação na contemporaneidade. Estes fatores expõem as culturas tradicionais locais às influências de culturas exteriores, aquelas que são denominadas *globais*. Consequentemente, pode ocorrer uma alteração e até mesmo o achatamento das produções originais de uma tradição, o que vai se refletir na narração histórica de identidade cultural no processo de construção da nacionalidade destes grupos. No entanto a condição da matriz simbólica permanece como traço de resistência da tradicionalidade. Este movimento é que diferencia a tradição conservadora-passadista e ressentida da tradição dinâmica e apropriadora do presente.

Nestor Canclini (2006) explica que a identidade é uma construção que se narra:

Estabelecem-se acontecimentos fundadores, quase sempre relacionados à apropriação de um território por um povo ou à independência obtida através do enfrentamento dos estrangeiros. Vão se somando as façanhas em que os habitantes defendem esse território, ordenam seus conflitos e estabelecem os modos legítimos de convivência, a fim de se diferenciarem dos outros. Os livros escolares e os museus, assim como os rituais cívicos e os discursos políticos, foram durante muito tempo os dispositivos com que se formulou a Identidade de cada nação (assim com maiúsculo) e se consagrou a retórica narrativa. (CACNLINI, 2006, p. 129)

Decorre o progresso das técnicas e das tecnologias, no início do século XX e inauguram-se os meios de comunicação de massa. É o nascimento da *era da informação*, quando acontece o *boom* das mídias. O autor completa:

O rádio e o cinema contribuíram na primeira metade deste século para organizar os relatos da identidade e o sentido de cidadania nas sociedades nacionais. Agregaram às epopéias dos heróis e dos grandes acontecimentos coletivos, a crônica das peripécias cotidianas: os hábitos e os gostos comuns, os modos de falar e se vestir que

diferenciavam uns dos outros [...] Os noticiários que começaram a pôr em contato zonas distantes, assim como os filmes que ensinavam às massas de imigrantes como viver na cidade, tratando os filmes que ensinavam às massas de imigrantes como viver na cidade, tratando dos conflitos interculturais, propunham novas sínteses possíveis da identidade nacional em transformação.

O cinema mexicano e o argentino, que nos anos 1940 e 1950 situaram as narrativas da identidade numa cultura visual de massas, renovaram a sua função nos anos 1960, quando, aliados à incipiente televisão, estruturaram o imaginário da modernização desenvolvimentista. Os meios de massa foram agentes das inovações tecnológicas, nos sensibilizaram para o uso de aparelhos eletrônicos na vida doméstica e liberalizaram os costumes com um horizonte mais cosmopolita; mas ao mesmo tempo unificaram os padrões de consumo com a visão nacional. Como os meios eram predominantemente de capitais nacionais e aderiam à ideologia desenvolvimentista, que confiava a modernização à substituição de importações e ao fortalecimento industrial de cada país, mesmo os atores mais internacionalizados naquele momento – como a TV e a publicidade – nos incitavam a comprar produtos nacionais e difundiam o conhecimento do próprio.

Tudo isso começou a desmoronar nos anos de 1980. Abertura da economia de cada país aos mercados globais e a processos de integração regional foi reduzido o papel das culturas nacionais. A transnacionalização das tecnologias e da comercialização de bens culturais diminuiu a importância dos referenciais tradicionais de identidade. Nas redes globalizadas de produção e circulação simbólica se estabeleceram as tendências e os estilos das artes, das linhas editoriais, da publicidade e da moda. Grande parte do que se produz e se vê nos países periféricos é projetada e decidida nas galerias de arte e nas cadeias de televisão, nas editoras e nas agências de notícias dos Estados Unidos e da Europa. (CACNLINI, 2006, p. 129-130)

A preocupação de Franklin com as conseqüências provenientes da *ultra-modernização* dos processos contemporâneos sobre a identidade cultural e a construção social nordestina é constante. Este é o principal motivo que o faz se apropriar da imagem heróica dos cangaceiros. Aqueles se rebelaram contra a injustiça social; o artista se rebela contra o achatamento das expressões das culturas tradicionais, então resgata e representa símbolos do imaginário popular nordestino através da sua arte na contemporaneidade.

O artista não nega os meios modernos, ao contrário, faz uso de suas ferramentas. Franklin acompanhou o desenvolvimento tecnológico e moldou-se ao mercado do novo milênio. Isto lhe estabelece na contemporaneidade e *modernidade* dos meios de comunicação. No entanto, ele não lança mão das suas raízes, criando e recriando imagens e sons da tradição nordestina.

Neste momento, vale trazer novamente o trecho do livro *Cordel Televisivo: futuro, presente e passado* (1984), de Franklin Maxado. Nele se encontra uma reflexão acerca da modernização dos meios, as novas formas de representações culturais e os rumos que a literatura de cordel e a xilogravura podem tomar na contemporaneidade. Franklin compõe o contexto social da atualidade e as dificuldades relacionadas às criações, editoração e comercialização dos livretos populares. E conclui:

[...] por mais profundas que sejam as modificações na estrutura da sociedade, o canto, a poesia e a narrativa emanam do povo, e este jamais irá morrer; o cordel adapta-se, acompanha a história e o desenvolvimento da tecnologia, mas sua essência está assentada no passado, e seu futuro a Deus pertence!

Apaixonado por suas origens, diz: *sou um homem da roça, um vaqueiro, esta é minha raiz cultural*; e reconhece o seu papel social e artístico, não se acomodando como apenas um simples expectador. Franklin Maxado levanta as *armas* de artista, um representante do povo, e entra na *luta* pela preservação da sua cultura, *vestido* como um herói nordestino.

CONCLUSÃO

Ilustrações em Xilogravura e Contemporaneidade em Franklin Maxado

Um dos objetivos que moveu a presente pesquisa foi coletar dados contundentes nas expressões e representações de Franklin Maxado que respondessem à questão: Franklin Maxado Nordestino é um artista representante do pensamento e críticas contemporâneas?

A fim de compreendê-lo buscamos primeiramente entender o pensamento contemporâneo. E, após debruçarmos sobre algumas teorias, encontramos algumas definições, e dentre estas, destacamos o termo *pós-modernidade*, onde este não é denominado como um momento histórico nem um movimento estético. É a reflexão e crítica sobre os *tempos* modernos - o progresso das tecnologias; o avanço das mídias – e todas as conseqüências que vão ocorrer nos comportamentos e na produção dos bens culturais das sociedades.

O filósofo francês Jean-François Lyotard, em sua obra *A condição Pós-Moderna* (1979), conceitua o *pós-modernismo* como o fim de uma tradição de mudanças e rupturas que atingiu o setor estético e o social, pois as práticas de apropriação de bens culturais e das citações de obras do passado geraram a perda da historicidade. Ele anunciou a morte das *grandes narrativas sociais*, e atribui isso ao rompimento da fronteira entre a cultura popular e a cultura erudita.

Então, partindo deste pensamento, procurou-se diferenciar o popular do erudito e com Marilena Chauí (1997), encontrou-se uma definição que deu conta do que se procurava. A autora diz que:

[...] a cultura popular é vista como repositório e guardiã da tradição, enquanto a cultura não popular é vista como uma inventora e guardiã do futuro [...] a cultura popular é posta como integrável na qualidade de resíduo (folclore, artesanato), de diversidade empírica (regionalismo, localismo) e de continuidade temporal ou tradição (documento, monumento). (CHAUÍ, 1997, p.135-136).

A primeira, a cultura do povo, tem em seu poder o imaginário simbólico cultural que vem das tradições; e a outra, a cultura dos eruditos, com o poder do conhecimento e o domínio sobre ele, se apropria das produções e se encarrega da divulgação dos bens gerados pela cultura popular; porém, nessa relação de troca, existem interesses subentendidos e indizíveis por ambas as partes. Aí vem o que Nestor Caclini (2006) aponta como um acordo entre as culturas. É um acordo de trocas firmado pelo interesse, sem termos oficiais, mas com a mesma força, e assim as fazem seguirem juntas, e ao mesmo tempo separadas, no decorrer da história até a contemporaneidade. Então, as mídias – ou meios de comunicação - entram em cena. Este é o momento da divulgação e multiplicação dos bens culturais, da circulação rápida de informações entre grupos e indivíduos. No início do século XX, o avanço das técnicas de impressão, a propagação do cinema e o nascimento do rádio inauguram o que se denomina por *boom* das mídias da *era da informação*.

Retornando ao enfraquecimento das narrativas sociais levantado por Lyotard (1979), e relacionando esta teoria com a oculta dependência entre as culturas populares e eruditas, chega-se ao ponto fundamental do pensamento contemporâneo: a aceleração dos avanços tecnológicos possibilitou o desenvolvimento dos serviços de informação e de troca de bens culturais. Esse fato alimentou o consumismo que é o combustível do capitalismo da sociedade *pós-industrial*, esta, marcada pelo Modernismo do início do século XX, que segundo Perry Anderson²⁸, “era tomado por imagens de máquinas (as industriais)”. Então chega-se à *ultra-modernização* dos processos e meios, quando Anderson aponta o *pós-mordenismo* que “é usualmente tomado por máquinas de imagens”.

Estas mudanças, provenientes das *eras da informação* e da *imagem*, operam sobre os comportamentos sociais; sobre o imaginário simbólico e produção material das suas culturas, o que faz alterar ou deslocar as identidades das culturas nacionais, no ponto de vista do pensamento contemporâneo. Ou seja, este processo influencia a produção material do imaginário popular e termina por enfraquecer as narrativas sociais tradicionais.

²⁸ Perry Anderson escreveu a apresentação do livro de Frederic Jamerson, *o Pós-Moderno* (1991). O trecho explanado encontra-se na página 105 do livro.

Segundo estes pensadores, a sociedade em questão tornou-se homogênea pois, “os *fluxos culturais*, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de *identidades partilhadas*” (HALL, 2005, p. 74), transformando as culturas populares locais em culturas híbridas, isto é, uma massa supostamente universal, global.

Mas em contraposição a esta *movimentação* da contemporaneidade, “as identidades nacionais e outras identidades *locais* ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à *globalização*” (HALL, 2005, p. 69).

Neste contexto, primeiramente iremos refletir sobre o comportamento da xilogravura na contemporaneidade. Sabemos que é uma técnica de impressão milenar cujo processo de produção é basicamente manual. Se for compará-la com os processos gráficos atuais, a despeito da produção e reprodução, certamente chega-se à conclusão que ela está ultrapassada. No entanto, a Xilogravura vem sendo praticada até os nossos dias, e desde o início do século XX, ganha força, independência e representatividade estética. Hoje, a xilogravura é considerada como um ícone material de algumas culturas tradicionais. Então, por *resistir* aos meios avançados da contemporaneidade, a xilogravura e os seus produtos, estariam encaixados no pensamento contemporâneo?

No início do Capítulo II desta dissertação, foi apresentado um trecho da entrevista com Dra Jerusa Pires²⁹, onde ela sugere *não perder a idéia de matriz da xilogravura, porque são matrizes da cultura*. Tomada a opinião da professora como o centro da fundamentação teórica, então delineou-se a pesquisa no sentido de circundar suas afirmações. E, seguindo a sua sugestão, ao final do capítulo, concluí-se de fato que a xilogravura popular pode ser considerada uma *matriz* cultural, por dois aspectos: serve como suporte narrativo; e sua visualidade corresponde à cultura que representa. Ou seja, a xilogravura produz, transporta e representa as narrativas sociais, das tradicionais às contemporâneas, há milênios.

- A xilogravura é ícone, é matriz, é processo e serve a vários processos, se compõe de representações tradicionais e modernizantes. E nesse sentido você pode até falar de inserção no processo pós-moderno: ela não é pós-moderna, é uma criação que encontra abrigo exatamente por lidar com a cultura de massa, a cultura pop, ao mesmo tempo em que, com a cultura tradicional.

Jerusa Pires Ferreira, Salvador, 15 de janeiro de 2008.

²⁹ Entrevista em formato audiovisual se encontra em anexo à Dissertação.

Neste sentido, *matriz cultural*, a xilogravura não entra na definição de *pós-modernidade*. O que fê-la ser um ícone deste pensamento é a perspectiva de análise. Se tomarmos a sua prática na contemporaneidade com a intencional resistência e reforço das culturas tradicionais, de fato afirma-se: a xilogravura e seus produtos fazem parte da crítica à modernidade dos processos e meios de veiculação.

Aportando a xilogravura nas expressões artísticas contemporâneas de Franklin Maxado Nordestino, pontuaremos a questão central. O artista serve como um recorte do imaginário da cultura popular nordestina. Sabe-se que ele tem como ideal a defesa do *sentido* da cultura que representa através do resgate e preservação da memória coletiva que expressa. Estaria ele *resistindo* aos efeitos da *era da imagem*?

Foi apresentado anteriormente que Franklin não resiste ao progresso das técnicas e dos meios, ao contrário, ele até se utiliza das facilidades dos seus instrumentos para se expressar. Mas então, o que o faz lutar em defesa do *sentido*, ou seja, dos produtos do imaginário e da memória da cultura popular nordestina?

Frederic Jamerson (1991) argumenta que “qualquer ponto de vista a respeito do *pós-modernismo* na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias” (JAMERSON, 1991, p. 163).

Direcionando este aspecto para o intelectual Franklin Cerqueira Machado, percebe-se que há sim, uma posição política no seu ideário de luta. Franklin é consciente da importância da preservação da memória e do imaginário simbólico da sua cultura, então se faz ativo e não se cala diante certos fatos que acontecem na sua cidade, por exemplo: há pouco tempo ele rebelou-se contra a derrubada de prédios históricos de Feira de Santana e provocou de todas as formas uma reação da opinião pública. Ele é polêmico, polemiza, e por isso é considerado uma *radical* tradicionalista que age *contra o desenvolvimento e o progresso* – assim dizem alguns críticos de artes da região.

Nesta oportunidade, vale retomar alguns trechos do poema *Ideal*³⁰, escrito por Franklin para reforçar as conclusões:

³⁰ Apresentado no início do Capítulo I desta dissertação, o **Franklin Cerqueira Machado, o Maxado Nordestino**.

*Renego essas falsas culturas
que assolam o meu mundo atual
[...]
Enquanto eu não morrer
luto para ser compreendido
e para não comprometer
passo fome, sede e frio
supero necessidades
porque tenho ideais
Porque sou peça de um tempo
e dum espaço cultural
represento um povo
que nem sabe o que eu sou.*

Franklin entende que não é compreendido e talvez seja este o motivo de ser tão polêmico e querer chamar atenção: *luto para ser compreendido*. É certo que ele resiste à entrada de *outras culturas que assolam* seu mundo e é perceptível o fato dele reconhecer o seu papel enquanto agente cultural, social e artístico. Mas, quando diz *para não comprometer passo fome, sede e frio*, percebe-se o *não* interesse *político* ao defender suas causas. Franklin é um artista múltiplo, expressivo, que *provoca* a emoção, não importa se encanta ou não, ele quer provocar, esta é a sua real intenção.

No período em que estávamos nos encontrando com ele para fazermos as entrevistas e filmagens das nossas pesquisas, percebemos a simplicidade espontânea de Franklin Maxado. Entramos em sua residência, na sua intimidade familiar e conversamos com sua esposa, a Dona Norma, que de forma simpática, sempre nos oferecia um suco de maracujá. Lá nos deparamos com uma *bagunça criativa* - de livros, de cordéis e de xilogravuras – a qual nos apontou que ali reside um artista inquieto, em constante produção e transformação. No terceiro andar da sua casa, Franklin guarda um acervo com mais de 3 mil livros, onde, além da sua coleção de livretos de Cordel, encontra-se assuntos como: literatura de cordel; folclore; cultura; história e cangaço – estávamos na casa do intelectual Franklin Cerqueira Machado. Diante de tudo isso, logo pensamos, como vamos conseguir definir Franklin Maxado?

Desenhemos esta dissertação na tentativa de ilustrar a resposta para tal questão. De fato, chegamos em alguns pontos característicos que nos levaram algumas afirmações. Porém, a expressão de Franklin Maxado está em processo, em produção, em transformação, seria arriscado concluir alguma opinião.

Franklin é Cerqueira Machado³¹ é advogado; é jornalista. Franklin Maxado é poeta; é escritor; é teórico e professor. Franklin é candidato à Presidência da República, uma *maxadada* na ditadura. Franklin é cordelista, poeta trovador, é vendedor de livretos nas praças de São Paulo, é um marco feito a *maxado* na Literatura Popular. Franklin Maxado é desenhista; é xilógrafo. Franklin é Cultura Popular; é folclore. Maxado *cava* a história do povo nordestino na madeira; do povo sertanejo; do povo feirense; Franklin Maxado Nordestino é a *imagem* da cultura popular; um *cangaceiro* da *modernidade*.

³¹ Entrevista em formato audiovisual se encontra em anexo à Dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antonio Augusto. **O Que é Cultura Popular**. São Paulo: Brasiliense, 2006 – Coleção Primeiros Passos; 36.

ARAÚJO, Antonio Amaury Correia. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço, 1985.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo, Pioneira, 2002.

BARBOSA, Rui. **Desenho: um revolucionador de idéias [120 anos de discurso brasileiro]**; diretor editorial Luiz Vidal Negreiros Gomes. Santa Maria: sCHDs, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Mitologias**; tradução Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru- SP: EDUSC, 2004.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Tradução Maurício Santana Dias. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CARVALHO, Gilmar. **Madeira matriz: cultura e memória**. São Paulo: Annablume, 1998.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Cordel**. São Paulo: Hedra, 2000

CHIAVENATO, Júlio José. **Cangaço: A Força do Coronel**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

COSTELLA, Antonio Fernando. **Uma breve história ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

DUBOIS, Philipe. **O ato fotográfico**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas- SP: Papyrus, 1993.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral.** Tradução Hélder Godinho – 3º ed – São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbólicismo mágico-religioso.** Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno.** Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FACO, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos: gênese e lutas.** Rio de Janeiro: Certrand, 1991.

FELDMAM - BIANCO, Bela e LEITE, Mirian L. Moreira (org.) **Dasafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.** Campinas- SP.: Papyrus, 1998.

FERREIRA, Edson Dias. **Desenho e Antropologia: influências da cultura na produção autoral.** GRAPHICA: 2005

FERRO, Sérgio. **O Canteiro e o Desenho.** 2. ed. São Paulo: Projeto Editores, 1982.111p.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a Antropologia.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo.** Santa Maria- RS: editora da UFSM, 1996.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos.** Santa Maria- RS: Editora da UFSM, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva.** São Paulo: Vértice Editora, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopez Lauro; 10 Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: arte e técnica.** Porto Alegre: Tchê, 1986.

JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário básico de filosofia.** - 4.ed. atual. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas- SP: Papyrus, 1996.

LAPLANTINE, François, Liana Sálvia Trindade. **O que é Imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 2003 – Coleção primeiros passos, 309.

LOPES, José de Ribamar (Org.). **Literatura de Cordel: antologia**. 3ª ed. Fortaleza, Banco do Nordeste do Brasil, 1994. 704p. ilustr. (Monografia, 14).

LUYTEN, Joseph M.. **O Que é Literatura de Cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2005 – Coleção primeiros passos, 317.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia** / Jesús Martín-Barbero; Prefácio de Nestor Garcia Canclini: Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MAXADO, Franklin. **Cordel xilogravura e ilustrações**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

MAXADO, Franklin. **Negraficamente**. Feira de Santana: UEFS, 1995.

MAXADO, Franklin. **O cordel televisivo: futuro, presente e passado da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

MAXADO, Franklin. **O que é literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MAXADO, Franklin. **Profissão de poeta**. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1988.

MAXADO, Franklin. **Sem seca, a gente vê as belezas do sertão**. São Paulo: Codecri, 1985.

MEDEIROS, Ligia Maria Sampaio. **Desenhística: a ciência da arte de projetar desenhando**. Santa Maria: sCHDs Editora, 2004.

MELLO, Frederico Pernambucano. **Guerreiros do Sol: o banditismo no Nordeste do Brasil**. Prefácio de Gilberto Freire. Recife: Massangana, 1985.

MELLO, Frederico Pernambucano. **Quem foi Lampião**. Recife/ Zurich: Editora Stahl, 1993

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 7 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. 80 p ISBN 85-326-1145-1 (broch)

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**. Trad. Fernando de Castro Ferro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

MUNARI, Bruno. **Desenho e Comunicação Visual**. São Paulo: Loyola, 1993.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. **Estrutura e Mito: introdução a posições de Lévi-Strauss**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Fredrik Barth**. Tradução de Elcio Fernandes; São Paulo: UNESP, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**. Tradução de M. F. Sá Correia; Portugal: RÉS- Editora, 1988.

ROSA, Antônio Luiz ReiS Rosa. **Franklin Maxado: o poeta desnudo**. Feira de Santana: UEFS, 1995.

SANTAELLA, Maria Lúcia. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTAELLA, Maria Lúcia. **Imagem**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1999.

SANTOS, Robérico C. G. dos; FERREIRA, Edson Dias. **Desenho: arte, ciência ou tecnologia? In Anais do I Congresso Internacional de Engenharia Gráfica nas Artes e no Desenho**. Ouro Preto: 2000.

SOBREIRA, Geová. **Xilógrafos de Juazeiro**. Apresentação de Eduardo Diatahy B. de Menezes. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará/ PROED, 1984.

VASSALLO, Lúcia. **O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves (Ensaio e Crítica), 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Editora Hucitec. São Paulo: 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Editora Hucitec. São Paulo: 1997.