

Ilustrações de folhetos de cordel: uma síntese¹

Illustrations in cordel booklets: a synthesis

Everardo Ramos²

Resumo:

Por sua materialidade intrínseca, como obra gráfica impressa a partir de uma matriz gravada, as ilustrações de folhetos de cordel dependeram, ao longo de sua história, de vários fatores para além do poder criativo de seus autores. De maneira sintética, este trabalho evidencia alguns desses fatores, analisando os diferentes tipos de imagem que se sucederam na capa dos livretos e que não só ilustram um manancial incrível de histórias, mas também revelam a complexa relação entre popular e erudito, entre tradição e modernidade.

Palavras-chave: folhetos de cordel; ilustração popular; gravura popular.

Abstract:

Due to its intrinsic materiality, as a graphic work printed from an engraved matrix, the illustrations in cordel booklets have relied, throughout their history, on various factors beyond the creative power of their authors. This study concisely highlights some of these factors by analyzing the different types of images that have succeeded one another on the covers of these booklets. These images not only illustrate an incredible source of stories, but also unveil the complex relation between the popular and the erudite, between tradition and modernity.

Keywords: Brazilian chapbooks; popular illustration; popular engraving.

A importância do folheto de cordel como expressão e patrimônio da cultura brasileira só pode ser apreendida completamente se levarmos em conta seus dois principais componentes: texto e imagem de ilustração, o primeiro constituindo o miolo do livrinho e a segunda se apresentando em sua capa. Isso é ponto pacífico, tanto entre estudiosos quanto para o público em geral. No entanto, é interessante notar que os caminhos pelos quais esses dois elementos se

¹ Esse trabalho é dedicado à memória de Avelino Antônio da Costa, conhecido como Avelino, cujas obras marcaram decisivamente a história da ilustração de folhetos de cordel.

² Historiador da arte com Graduação e Mestrado pela Université de Franche-Comté (França) e Doutorado pela Université Paris X – Nanterre (França), onde defendeu uma tese sobre a gravura popular brasileira. Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal, onde também integra o Matizes-Grupo de Pesquisa em Artes Visuais e a equipe do Museu Câmara Cascudo. Autor de vários estudos publicados sobre arte popular, com destaque para a gravura e ilustrações de folhetos de cordel. E-mail: everardo.ramos@ufrn.br.

constituíram ao longo da história do impresso foram bastante específicos, o que se explica por suas próprias e distintas naturezas. O texto, em sua imaterialidade essencial, como obra literária, dependeu principalmente do talento dos poetas e das influências que tiveram, enquanto a imagem, por sua materialidade intrínseca, como obra gráfica impressa a partir de uma matriz gravada, dependeu de vários fatores para além do poder criativo de seus autores. Entre esses fatores, merecem destaque os meios técnicos das gráficas onde os folhetos foram impressos e os meios financeiros dos editores, ou seja, sua capacidade de pagar por ilustrações mais ou menos onerosas.

À luz dessas premissas de base, entendemos melhor a fantástica história das capas dos folhetos de cordel, com seus diversos tipos de ilustração definidos, muitas vezes, em função dos locais e períodos de publicação.

No Recife, berço e principal centro produtor de folhetos na primeira metade do século XX, os editores podiam contar com gráficas bem equipadas, que praticavam diferentes técnicas de reprodução de imagens desde o século XIX³. Mais ainda: tais gráficas dispunham geralmente de “imagens de reserva”, já prontas, que podiam ser utilizadas no cordel sem gastos suplementares. Foi assim que surgiram as primeiras capas ilustradas, ainda na década de 1900, com vinhetas tipográficas, ou seja, pequenas imagens industriais gravadas em metal para ornamentar diferentes impressos. Nos folhetos, as vinhetas evocam os personagens das histórias contidas no livrinho: em *O dinheiro*, por exemplo, ela remete ao cachorro que morre e é enterrado graças ao suborno feito a um padre e a um bispo (figura 1), enquanto três vinhetas distintas – representando uma mulher, um homem e um padre – são reunidas para evocar os protagonistas de *Casamento a prestação* (figura 2). Outros exemplos desse tipo, em que diferentes vinhetas são combinadas para uma maior aproximação com os títulos e as histórias dos folhetos, revelam que essas proto-imagens não tinham, portanto, um caráter simplesmente ornamental, mas já expressavam um verdadeiro desejo de ilustração por parte dos editores⁴.

Rapidamente, no entanto, Leandro Gomes de Barros (1865-1918) – poeta e editor que inicia a produção sistematizada de folhetos de cordel no Brasil – percebeu a necessidade de utilizar imagens mais eficazes que as simples vinhetas tipográficas para aumentar o poder de atração das capas, estabelecendo uma relação mais direta com os títulos e apresentando

³ Em outros estudos, analisamos rapidamente as diferentes técnicas de reprodução de imagens utilizadas na ilustração da imprensa recifense ao longo do século XIX (Ramos, 2005, p. 45-94), aprofundando a análise sobre a xilogravura, que surge na primeira metade desse século (Ramos, 2009).

⁴ Pudemos analisar essa questão mais longamente em outro estudo (Ramos, 2005, p. 115-122).



Figura 1 – Vinheta tipográfica
In: O dinheiro/Casamento do sapo [...]
 Recife, L. G. de Barros, 1909
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa



Figura 2 – Vinheta tipográfica
In: Casamento a prestação [...]
 Recife, L. G. de Barros, [1913-14]
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa

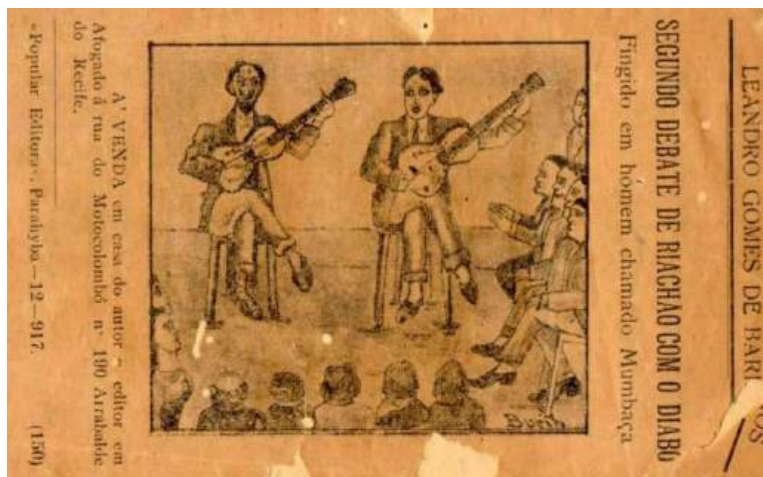


Figura 3 – Butil, zincogravura
In: Segundo debate de Riachão com o Diabo [...]
 Recife, Leandro Gomes de Barros, 1917
 Impresso na Tipografia Popular (Parahyba)
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa



Figura 4 – Silveiro, zincogravura
In: Historia de João da Cruz
 Recife, Leandro Gomes de Barros, 1917
 Impresso na Tipografia Popular (Parahyba)
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa

melhor as narrativas dos textos, a fim de seduzir os potenciais compradores. Isso explica as primeiras ilustrações encomendadas especialmente para certos títulos, com desenhos gravados em placas de zinco por processos fotomecânicos, segundo a técnica conhecida como zincogravura. É o caso da imagem de *Segundo debate de Riachão com o Diabo*, apresentando uma cena de repente com dois cantadores empunhando suas violas e um público assistindo ao desafio (figura 3), bem como a da *História de João da Cruz*, que representa a cena final da narrativa, em que São Miguel pesa a alma do protagonista, disputada pelo Diabo e pela Virgem Maria (figura 4). As assinaturas no canto inferior direito dessas imagens – Buriel e Silverio – revelam, por sua vez, o nome dos primeiros ilustradores de folhetos de cordel identificáveis no Brasil, sobre os quais, infelizmente, não conseguimos informações; no entanto, o estilo dos desenhos, bastante distante dos modelos acadêmicos, sugere que se tratava de autodidatas⁵.

O grande salto de qualidade na ilustração dos folhetos só acontece, porém, nas décadas de 1930 e 1940, quando João Martins de Athayde (1880-1959), principal editor da época, também instalado no Recife, encomenda suas capas a Avelino Antônio da Costa, desenhista que já trabalhava para a imprensa local⁶. As obras criadas por Avelino representam, de fato, uma verdadeira “revolução” na apresentação dos livrinhos (figuras 5 a 8): os desenhos passam a ocupar toda a página, englobando a imagem de ilustração, mas também as informações textuais (título, autor, preço), com formas variadas, em composições de grande efeito visual; as imagens se conectam ainda mais fortemente com os títulos e as histórias dos folhetos, enfatizando os gêneros de narrativa (cômico, poético, romanesco, etc.); o estilo revela um desenhista maduro, de traços firmes, que integra influências diversas, como caricatura, histórias em quadrinhos ou mesmo a arte erudita, que podia ser copiada de diferentes fontes (figuras 9 e 10). Avelino também inova ao elaborar colagens muito criativas associando desenho, fotografia e papéis ornamentados, com destaque para a imagem de casais apaixonados, geralmente

⁵ É interessante notar que os folhetos dados como exemplos, cuja diagramação é idêntica, foram confeccionados no mesmo ano (1917) e na mesma gráfica, a Popular Editora, em João Pessoa (que à época ainda se chamava Parahyba). Devemos concluir que os desenhistas moravam nessa cidade? É possível também que as ilustrações tenham sido feitas no Recife e levadas para João Pessoa.

⁶ Liêdo Maranhão (1981, p. 35), que conheceu Avelino na década de 1970, relata: “Foi o maior desenhista de capas de folhetos dos bons tempos. Com uma obra espalhada por todo o Nordeste, através dos romances de Athayde [...]. Nascido no Recife, em 1902, [...] diz que começou a desenhar para Athayde em 1918, quando trabalhava no *Jornal do Recife* e foi até 1940, mas já trabalhando no *Diário da Manhã*. No *Jornal do Recife*, [...] começou como copiador de clichê e depois passou a gravador”. O fato de Avelino ter começado a trabalhar tão cedo (com, pelo menos, 16 anos apenas) e como “copiador de clichê” sugere que ele não teve uma formação sistematizada, mas aprendeu a desenhar como autodidata, no próprio exercício da profissão, o que é corroborado por uma pequena nota sobre ele publicada no *Jornal do Recife* de 04/01/1925 (p. 5): “Muito moço, activo, trabalhador e inteligente o Avelino tem se feito por si, sem mestre e sem outro auxílio a não ser o de sua esclarecida intelligencia” (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional/RJ). A mesma nota confirma que Avelino, além de “desenhista e caricaturista” era também “encarregado na parte technica da confecção dos clichês”.



Figura 5 – Avelino, zincogravura
In: Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde
 Recife, João Martins de Athayde, 1939
 Fonte: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano-PE



Figura 6 – Avelino, zincogravura
In: O cavallo que defecava dinheiro
 Recife, João Martins de Athayde, 1939
 Fonte: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano-PE



Figura 7 – Avelino, zincogravura
In: Ai se o passado voltasse
 Recife, João Martins de Athayde, 1942
 Fonte: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano-PE

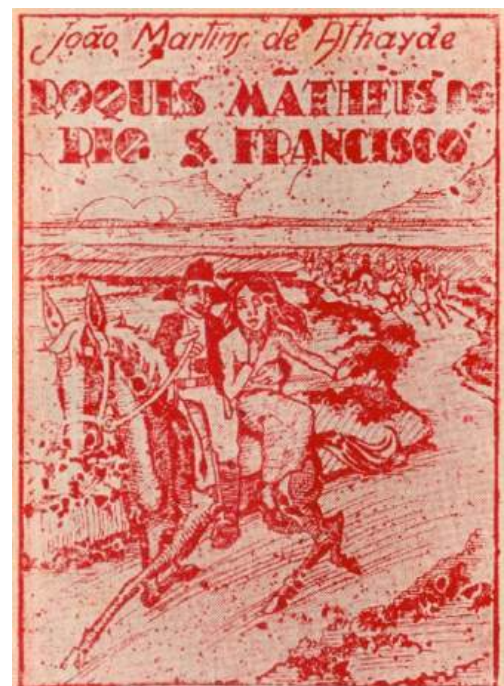


Figura 8 – Avelino, zincogravura
In: Roque Matheus do rio S. Francisco
 Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1954
 Fonte: Biblioteca Central Zila Mamede-UFRN



Figura 9 – Edmund Blair Leighton
The Accolade
 Óleo sobre tela, 1901
 Fonte: Coleção particular

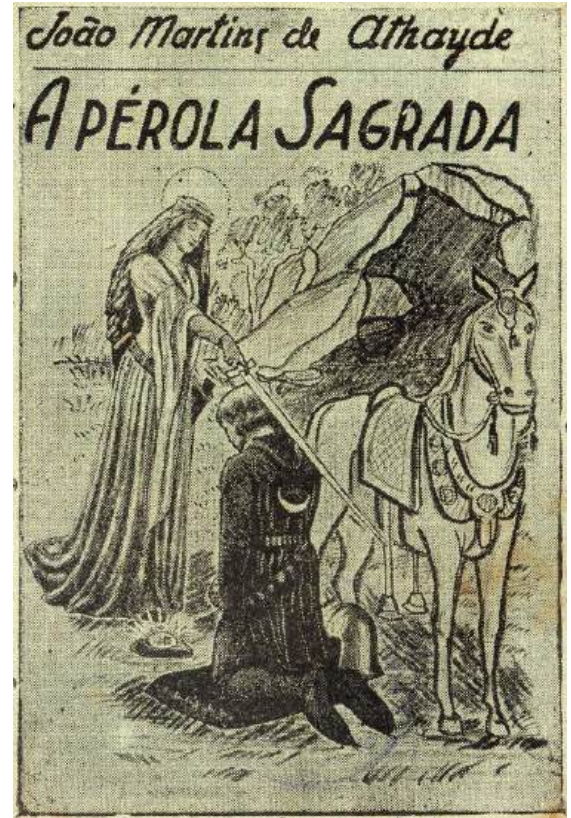


Figura 10 – Avelino, zincogravura
 In: *A pérola sagrada*
 Recife, João Martins de Athayde, 1946
 Fonte: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano-PE



Figura 11 – Avelino, zincogravura
 In: *O romance de um sentenciado*
 Recife, João Martins de Athayde, 1942
 Fonte: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano-PE



Figura 12 – Avelino, zincogravura
 In: *O premio do sacrificio ou os sofrimentos de Lindoia*
 Recife, João Martins de Athayde, 1943
 Fonte: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano-PE

recortadas de cartões postais sentimentais, recorrentes nas capas das histórias de amor, sofrimento, vingança e “reinos encantados”, que constituem os folhetos mais volumosos (entre 24 e 64 páginas), conhecidos como “romances” (figuras 11 e 12).

É preciso ressaltar a importância dessas capas, que se tornam as preferidas do público tradicional de folhetos. Na verdade, elas representam a transposição para o cordel de modelos de design gráfico muito em voga nas décadas de 1930 e 1940 em diferentes tipos de impressos de grande circulação, como cartazes e almanaques de farmácia, sempre conjugando imagens e grafismos diversos, com forte apelo visual (figuras 13 e 14). É bem verdade que esses exemplos se destacam ainda mais pela impressão em cores, quando as capas de Athayde são impressas com uma tinta apenas, quase sempre preta. No entanto, elas também conseguem chamar a atenção, fisgar o olhar e apresentar – de maneira direta e enfática – o conteúdo dos folhetos, seduzindo os compradores. Por isso, não é exagero afirmar que as ilustrações nascidas da parceria Athayde-Avelino estão entre os melhores exemplos de ilustração no Brasil da primeira metade do século XX, contribuindo decisivamente para o sucesso impressionante do cordel nas décadas de 1930 e 1940, quando os livrinhos publicados no Recife eram vendidos em todo o Nordeste e se exportavam para diversos estados do Norte e do Sudeste, em milhões de exemplares.

Ainda no Recife de meados do século XX, outro modelo de ilustração de grande êxito nasceu da reutilização de fotografias que tinham servido para promover os filmes da época na imprensa local. João José da Silva (1922-1997), que sucedeu a João Martins de Athayde como principal editor de folhetos no Recife, foi o que mais se utilizou desse recurso (Maranhão, 1981, p. 65). Assim, nas capas de seus folhetos, encontramos atores e atrizes de Hollywood das décadas de 1940 e 1950 ilustrando histórias bem brasileiras, como Douglas Fairbanks Jr. e Maria Montez (do filme *O exilado*, de 1947) evocando *As presepadas de Pedro Malazarte* (figura 15) e outro casal de artistas não identificados representando *Reinaldo e Marilena ou o valente alagoano* (figura 16). Longe da comicidade que despertam em nós hoje, essas associações deviam, no tempo de publicação dos folhetos, ser recebidas pelo público como um grande atrativo: na capa do livrinho, a fotografia se tornava o verdadeiro retrato dos protagonistas da história que seria lida, validando a narrativa e ajudando a gravá-la com mais força na mente do leitor⁷. Vale ressaltar ainda o tino comercial que estava por trás dessa prática,

⁷ Isso sem falar no público que podia reconhecer os artistas famosos fotografados: vale lembrar que, desde 1909, Recife passou a contar com salas de cinema que atraíam todos os públicos. Aliás, sabe-se que diversas histórias de cordel correspondem a transposições de narrativas de filmes assistidos pelos poetas populares.



Figura 13 – Cartaz do filme *Onde a terra acaba*, 1933
Fonte: Coleção particular



Figura 14 – *Almanaque do Biotônico para 1933*
Fonte: Coleção particular



Figura 15 – Anônimo, fotografatura
In: *As presepadas de Pedro Malazarte*
Recife, João José da Silva, s.d.
Fonte: Acervo Antônio Nóbrega



Figura 16 – Anônimo, fotografatura
In: *Reinaldo e Marilena ou o valente alagoano*
Recife, João José da Silva, s.d.
Fonte: Biblioteca Central Zila Mamede-UFRN

já que o editor conseguia as ilustrações pagando quase nada pelas matrizes já usadas nas gráficas dos jornais recifenses⁸.

Todas essas diferentes possibilidades de ilustração só eram acessíveis, no entanto, para os editores de um grande centro urbano como Recife. Para aqueles instalados em cidades bem menores, que só dispunham de gráficas rudimentares, geralmente só existia uma forma de ilustração, a mais simples e artesanal, conhecida como xilogravura⁹.

Isso explica o grande número de xilogravuras nos folhetos publicados por José Bernardo da Silva (1901-1972), importante editor contemporâneo de João Martins de Athayde, mas estabelecido em Juazeiro do Norte, no interior do Ceará¹⁰. E a especificidade técnica da xilogravura explica, por sua vez, a grande diferença dessas ilustrações em relação às do Recife. Agora, não se trata mais de desenhos e colagens que são fotografadas e gravadas no zinco por processos fotomecânicos, mas de desenhos entalhados na madeira manualmente, com instrumentos cortantes, o que induz a imagens muito mais simplificadas. Comparem-se, por exemplo, as ilustrações dos folhetos de peleja, narrando desafios de cantoria: graças à zincogravura, Avelino podia criar cenas bem detalhadas, representando os cantadores e um público numeroso ao seu redor (figura 5), enquanto o xilógrafo de Juazeiro se contenta com uma cena muito mais concisa, reduzindo o público a um homem e uma criança (figura 17). Da mesma forma, a imagem do casal fugindo a cavalo, que Avelino situa numa paisagem onde avistamos até os capangas do pai da moça vindo recuperá-la (figura 8), se reduz, em outra xilogravura anônima de Juazeiro, aos protagonistas acompanhados por um cachorro (figura 18). Por outro lado, em vez do naturalismo e da fluidez dos desenhos zincogravados, as imagens entalhadas na madeira se caracterizam por uma estilização generalizada, apresentando traços

⁸ Como revela Palito, poeta e gráfico que trabalhou para João José da Silva: “Aquilo era baratinho; aqueles clichês a gente comprava no ‘Jornal do Commercio’. Depois de usado durante a semana, como reclame de filme. E, foi não foi, a gente aparecia lá pela clicheria do jornal e perguntava: ‘Qual é a imundície que tem aí pra gente?’. E o pessoal lá já sabia e ia buscar clichê velho de cinema” (*apud* Maranhão, 1981. p. 65).

⁹ O editor interiorano podia encomendar matrizes zincogravadas no Recife, mas isso implicava em custos e prazos maiores para obtenção das imagens, como esclarece Manoel Camilo dos Santos (1905-1987), poeta e editor que teve gráfica própria em Guarabira e Campina Grande, na Paraíba, nas décadas de 1940, 1950 e 1960: “A gente trabalhava na madeira, porque não havia clichê no interior e custava caro fazer longe” (*apud* Lessa, 1984, p. 69). A fim de superar esse obstáculo, o próprio Manoel Camilo dos Santos se improvisou xilógrafo para criar as ilustrações de seus folhetos, além de encomendar xilogravuras a Álvaro Barbosa, Severino Vicente, Manuel Serafim e Antônio Lucena. Em outro estudo, pudemos reunir os dados biográficos conhecidos sobre esses e os outros ilustradores mencionados no presente trabalho, indicando as respectivas fontes (Ramos, 2005).

¹⁰ Em 1949, João Martins de Athayde cessa suas atividades, em razão de problemas de saúde, e vende toda sua obra – textos e ilustrações – para José Bernardo da Silva, que se torna, assim, o mais importante editor de cordel do Nordeste. Essa é a razão do grande número de folhetos publicados por este último, a partir desta data, que não são ilustrados por xilogravuras, mas pelas zincogravuras compradas a Athayde, cujo nome, gravado nas matrizes, continua em evidência nas capas (figura 8).



Figura 17 – Anônimo, xilogravura
 In: *Peleja de João Siqueira de Amorim com Benjamin Goiabeira*
 Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, [antes de 1942]
 Fonte: Biblioteca Central Zila Mamede-UFRN



Figura 18 – Anônimo, xilogravura
 In: *História de Mariquinha e José de Souza Leão*
 Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1951
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa



Figura 19 – Santinho
 Nossa Senhora do Perpétuo Socorro
 [São Paulo], Paulinas, s.d.
 Fonte: Coleção particular



Figura 20 – João Pereira da Silva, xilogravura
 Ilustração de folheto não identificado
 Antes de 1970, 8,5 x 6,8 cm
 Fonte: Coleção Geová Sobreira



Figura 21 – Anônimo, zincogravura
 In: *História sagrada – As sete espadas de dores [...]*
 Campina Grande, Estrela do Oriente, 1976
 Fonte: Coleção particular



Figura 22 – Damásio Paulo, xilogravura
 Ilustração de folheto não identificado
 Antes de 1960, 9,3 x 7,8 cm
 Fonte: Museu de Arte da Universidade do Ceará



Figura 23 – [João Pereira da Silva], xilogravura
 In: *História de Carlos e Adalgisa*
 Juazeiro do Norte, José Bernardo da Silva, 1956
 Fonte: Museu de Arte da Universidade do Ceará



Figura 24 – [Damásio Paulo], xilogravura
 Capa de *História de Juvenal e Leopoldina*
 Antes de 1960, 14 x 9,7 cm
 Fonte: Museu de Arte da Universidade do Ceará

rígidos e volumes chapados, que revelam autores sem formação e sem familiaridade com uma arte de tipo acadêmico¹¹.

No entanto, é preciso destacar que nem todos os xilógrafos de Juazeiro do Norte trabalhavam apenas dessa forma. Pelo menos dois deles, João Pereira da Silva e Damásio Paulo, se distinguiam por tentar diminuir a diferença entre xilogravura e zincogravura, transpondo para a madeira com grande fidelidade as imagens criadas por processos fotomecânicos ou industriais. Para ilustrar folhetos religiosos, por exemplo, copiavam imagens de santinhos, reproduzindo todos os elementos do desenho com linhas bem finas e delicadas, entalhadas certamente com a ajuda de buris¹² (figuras 19 a 22). Copiavam também os modelos criados por Avelino, no Recife, para a capa dos romances de Athayde, reproduzindo fotografias de casais apaixonados e colagens que integravam desenho, fotografia e informações textuais (título da história e nome do editor), não poupando esforços para entalhar as palavras no sentido inverso, na matriz de madeira, a fim de serem impressas no sentido correto (figuras 23 e 24). Assim, com talento, habilidade e empenho, criavam ilustrações artesanais que respondiam perfeitamente ao gosto do público pelas ilustrações mecanizadas do Recife¹³.

A história das ilustrações de cordel muda radicalmente, no entanto, na segunda metade do século XX, sob influência de dois fatores.

O primeiro é a crise que se instala no sistema editorial de folhetos a partir do final da década de 1950, tanto por razões econômicas – o aumento do custo de vida repercute diretamente sobre o preço dos livrinhos¹⁴ – quanto por uma mudança de comportamento no público tradicional, provocada pela industrialização crescente do país e pela modernização de

¹¹ Os principais xilógrafos que trabalharam para José Bernardo da Silva na primeira metade do século XX e na década de 1950 foram: João Pereira da Silva, Mestre Noza, Damásio Paulo, Walderêdo Gonçalves e Antônio Batista Silva.

¹² Ferramentas que podiam ser improvisadas a partir de objetos cortantes em metal, como prova o exemplo de Antônio Caetano Ramos de Sousa, xilógrafo autodidata do interior de Minas Gerais que, no início do século XX, fabricava seus buris a partir de aspas de guarda-chuva, a fim de confeccionar as ilustrações de um jornal local (Silva, 1941, p. 205).

¹³ Vale salientar que esse modo de trabalhar – transpondo fotografias e imagens naturalistas para a madeira de maneira literal, com buris que permitiam cortes muito finos e delicados, segundo o que se convencionou chamar de xilogravura “de reprodução” – correspondia à maneira tradicional de se fazer xilogravura desde o século XIX, inclusive nos meios eruditos: no Brasil, a xilogravura “artística”, com imagens originais, só surgiria no âmbito do Modernismo da década de 1920, com a obra de Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo (Ferreira, 1994, p. 224). Portanto, pela própria técnica que praticavam, João Pereira da Silva e Damásio Paulo também reproduziam modelos prestigiosos dos grandes centros, da mesma forma que outros xilógrafos autodidatas instalados em cidades pequenas, como Antônio Caetano Ramos de Sousa, citado na nota anterior, e João da Escóssia, redator, ilustrador e gerente do jornal *O Mossoroense*, ativo em Mossoró (RN) nas duas primeiras décadas do século XX (Augusto, 2000).

¹⁴ Liêdo Maranhão (1981, p. 20-23) analisa o aumento substancial no custo de produção e distribuição dos folhetos, que compromete a razão fundamental de seu sucesso: o preço módico, acessível a todos os bolsos.

hábitos, costumes e valores da sociedade. Nesse cenário, a poesia popular passa a concorrer com novas formas de entretenimento, como a televisão e novos impressos de massa¹⁵, e a ser vista como algo arcaico, como símbolo anacrônico de uma tradição do passado, o que leva a um desinteresse pelo cordel e, por consequência, a uma queda importante no consumo de folhetos e ao fechamento das grandes editoras do Nordeste¹⁶. Como resultado dessa crise, generaliza-se a prática dos próprios poetas não apenas publicarem seus folhetos por conta própria, mas também gravarem imagens na madeira para ilustrá-los, a fim de diminuir ao máximo os custos de edição, como fazem José Costa Leite, J. Borges e Dila, em Pernambuco, e Minelvino Silva, na Bahia¹⁷ (figuras 25 a 28). Sem nenhuma formação ou experiência prévia em relação ao desenho, esses xilógrafos “improvisados”, que também fazem ilustrações para outros poetas, criam sempre obras muito estilizadas, com formas bem livres e espontâneas. Mesmo quando copiam fotografias, não se preocupam em conservar o aspecto naturalista das imagens originais, entalhando os desenhos com linhas grossas e poucos detalhes¹⁸ (figuras 29 a 32).

O segundo e principal fator de mudança nessa história é, no entanto, a intervenção de intelectuais, artistas e instituições culturais, que começam a se interessar pelas ilustrações dos folhetos e acabam tirando-as dos livrinhos para promovê-las como obras de arte em exposições, publicações e coleções a partir do final da década de 1940¹⁹. Nesse movimento, porém, apenas uma categoria é privilegiada e valorizada: a xilogravura artesanal de aspecto rústico, que passa a ser exaltada como a ilustração mais característica do cordel e como um dos ícones da arte

¹⁵ Além de revistas, histórias em quadrinhos e fotonovelas, também é possível incluir nessa categoria os folhetos publicados em São Paulo a partir da década de 1950 pela Editora Prelúdio (que se torna Editora Luzeiro em 1970), com textos do repertório tradicional de cordel, mas características gráficas completamente diferentes das dos folhetos do Nordeste: impressos em *offset* e formato maior, com capa policromada e ilustrações inseridas no texto.

¹⁶ No Recife, João José da Silva vende sua tipografia em 1964. No ano seguinte, é a vez de Manoel Camilo dos Santos fazer o mesmo, em Campina Grande. Em Juazeiro do Norte, José Bernardo da Silva diminui drasticamente sua produção, vendendo parte de seus equipamentos em 1959; depois de sua morte, em 1972, suas filhas conseguem se manter por alguns anos, mas acabam vendendo tudo em 1982.

¹⁷ Outros poetas que também se improvisam xilógrafos de cordel, além de Manoel Camilo dos Santos, já citado anteriormente, são: Severino Gonçalves de Oliveira (Cirilo), José Martins dos Santos, Augusto Laurindo Alves (Cotinguiba), José Estácio Monteiro, Ailton Francisco da Silva (Inácio Carioca), Severino Marques de Souza (Palito), Expedito Sebastião da Silva, Manoel Caboclo e Silva, Abrahão Bezerra Batista, Enéias Tavares dos Santos e Antônio João de Barros (J. Barros).

¹⁸ No entanto, não se privam de assinar as matrizes gravadas, mesmo quando a imagem reproduzida não é deles, da mesma forma como faziam os xilógrafos anteriores (figuras 20 e 22). Em outro estudo, pudemos analisar esse processo generalizado de apropriação e transformação de modelos, que também é recorrente na criação dos textos dos folhetos de cordel (Ramos, 2007).

¹⁹ Analisamos esse movimento em outro estudo (Ramos, 2010). Além de promover as ilustrações de cordel, novas obras passam a ser encomendadas para constituir álbuns temáticos e serem impressas como estampas soltas, inclusive em grande formato, dando início a uma produção independente dos folhetos que se prolonga até hoje. Tivemos a oportunidade de também analisar essa produção em detalhes (Ramos, 2005, p. 333-392).

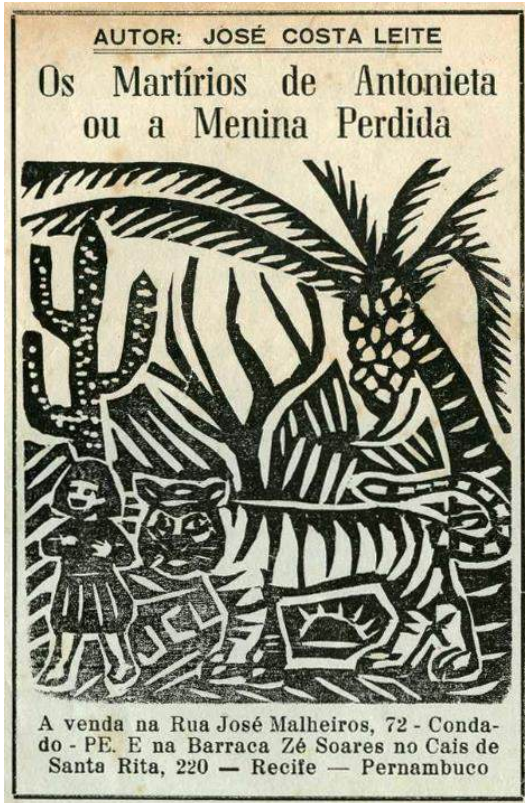


Figura 25 – José Costa Leite, xilogravura
 In: *Os martírios de Antonieta ou a menina perdida*
 Condaço, José Costa Leite, s.d.
 Fonte: Acervo Antônio Nóbrega



Figura 26 – J. Borges, xilogravura
 In: *O exemplo da moça do umbigo de fogo*
 Bezerros, José Francisco Borges, s.d.
 Fonte: Biblioteca Central Zila Mamede-UFRN

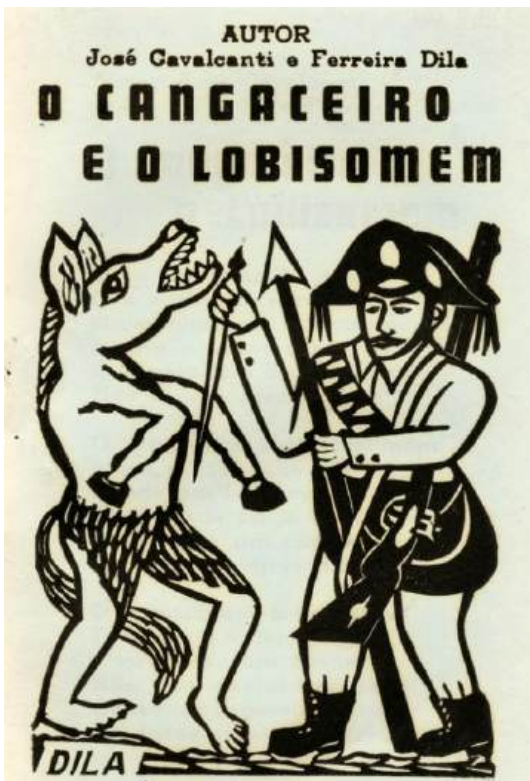


Figura 27 – Dila, xilogravura
 In: *O cangaceiro e o lobisomem*
 Caruaru, José Soares da Silva, s.d.
 Fontes: Biblioteca Central Zila Mamede-UFRN



Figura 28 – Minelvino, xilogravura
 In: *O disco voador que apareceu na praia de Ilhéus*
 Itabuna, Minelvino Francisco Silva, 1978
 Fontes: Fundação Casa de Rui Barbosa



Figura 29 – Ilustração de jornal, fotografia
O Dia
 Rio de Janeiro, 18/06/1977
 Fonte: Acervo Candace Slater



Figura 30 – José Costa Leite, xilogravura
 In: *O monstruoso crime de Serginho* [...]
 Rio de Janeiro, Apolônio Alves dos Santos, 1977
 Fonte: Acervo Candace Slater



Figura 31 – Fotogravura
 In: *Laureano e Carminha*
 Recife, João José da Silva, s.d.
 Fonte: Coleção particular



Figura 32 – J. Borges, xilogravura
 In: *Laureano e Carminha*
 Recife, João José da Silva, s.d.
 Fonte: Biblioteca Central Zila Mamede-UFRN

popular nordestina. Nenhum interesse é dado e nenhuma ação é dedicada à zincogravura, que é considerada incompatível com a noção de “popular” por seu caráter semimecânico e por apresentar imagens mais elaboradas. Ora, como prova a história anterior a esse momento, a zincogravura, justamente por permitir imagens diversificadas, que reproduziam modelos “modernos”, sempre foi o tipo de ilustração preferido do público tradicional de folhetos. Desconsiderar isso e definir que o popular – e o popular nordestino, em especial – só podia ser a técnica artesanal e as imagens entalhadas na madeira com formas estilizadas significa distorcer a realidade, moldando-a a conceitos equivocados e preconceituosos²⁰.

Seja como for, é a partir desse momento que a xilogravura passa a dominar a capa dos folhetos, não somente nas cidades do interior, mas também nos grandes centros²¹, impondo-se no imaginário contemporâneo como o principal tipo de ilustração de cordel. Diferentes iniciativas contribuem para isso, como a publicação de folhetos por universidades, órgãos públicos e instituições culturais preocupadas em manter o cordel vivo e em estimular a produção de xilogravuras²² (figuras 35 a 37). Por outro lado, os próprios profissionais do cordel também aderem a esse movimento, a exemplo de Stênio Diniz, jovem xilógrafo e neto do grande editor José Bernardo da Silva, de Juazeiro do Norte, que decide transpor para a madeira as imagens das zincogravuras que seu avô havia comprado a João Martins de Athayde, com desenhos e colagens de Avelino²³ (figuras 33 e 34). O modo como essa transposição é feita, no entanto,

²⁰ Essa situação não concerne apenas as ilustrações de cordel, mas também outras expressões que nascem às margens do sistema oficial e se tornam, a partir da intervenção de agentes desse sistema, categorias artísticas integradas a ele. Por exemplo, a arte de Xico Santeiro, escultor popular do Rio Grande do Norte, modificou-se temática e esteticamente quando ele foi reconhecido como artista e passou a produzir para colecionadores, instituições culturais e turistas (Ramos, 2015). Na verdade, o próprio conceito de “arte popular”, como uma alteridade perfeita de “arte erudita”, é impregnado de visões distorcidas, que refletem várias ideologias – folclorista, nacionalista, regionalista, populista – das classes dominantes. Acreditamos que já passou da hora de se rever esse conceito e de se propor uma visão menos estereotipada das produções populares. Como já teria dito o carnavalesco Joãozinho Trinta, em resposta às críticas que recebeu por transformar os desfiles das escolas de samba em espetáculo, na década de 1970: “Quem gosta de miséria é intelectual. O povo gosta mesmo é de luxo!”.

²¹ Note-se, porém, que entre as décadas de 1960 e 1980 ainda foram publicados folhetos ilustrados por zincogravura no Recife, com desenhos de Avelino, Lauro Batista Sobrinho (Lau) e Eliezer Ataíde, e em Salvador, com desenhos de Sinézio Alves.

²² Vale destacar a iniciativa da Casa das Crianças de Olinda, instituição filantrópica que no início da década de 1970 instala um parque gráfico, reúne vários profissionais que estavam sem trabalho com a crise na edição popular e publica inúmeros folhetos de cordel, em milhares de exemplares e com ilustrações de vários xilógrafos, inclusive de iniciantes como Marcelo Soares e Jerônimo Borges (figuras 35 e 36). Pudemos analisar a obra da Casa das Crianças de Olinda em favor da xilogravura popular em outro estudo (Ramos, 2005).

²³ O próprio Stênio Diniz explicou sua iniciativa, revelando a influência das ideias estabelecidas pela cultura oficial: “Fui a uma exposição em Brasília, em [19]72. Após essa exposição, eu tomei uma consciência maior do problema da capa de metal dentro do cordel, já que não é uma coisa primitiva, [é] uma coisa já sofisticada dentro. Aí eu comecei a trocar todas as capas de metal por xilogravura. O metal num tinha nada a ver, comecei a trocar. Tanto que troquei, em média, trinta, quarenta capas. Tenho hoje aí, de xilogravuras que eu fiz, o tanto de metal. Fui trocando, trocando. Até hoje, algumas, eu sempre tô mudando” (depoimento a Oswaldo Barroso e Edvar Costa, sem data, conservado no acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque, em Fortaleza, sob a referência FK7000445).



Figura 33 – Avelino, zincogravura
 In: *A princesa Rosamunda ou a morte do gigante*
 Recife, João Martins de Athayde, 1944
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa



Figura 34 – Stênio, xilogravura
 In: *A princesa Rosamunda ou a morte do gigante*
 Juazeiro do Norte, José Bernardo da Silva, 1973
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa

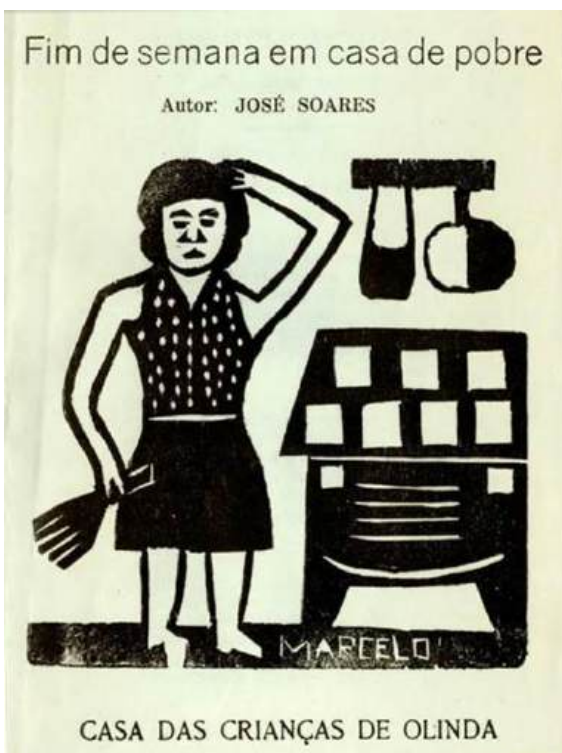


Figura 35 – Marcelo Soares, xilogravura
 In: *Fim de semana em casa de pobre*
 Olinda, Casa das Crianças de Olinda, s.d.
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa

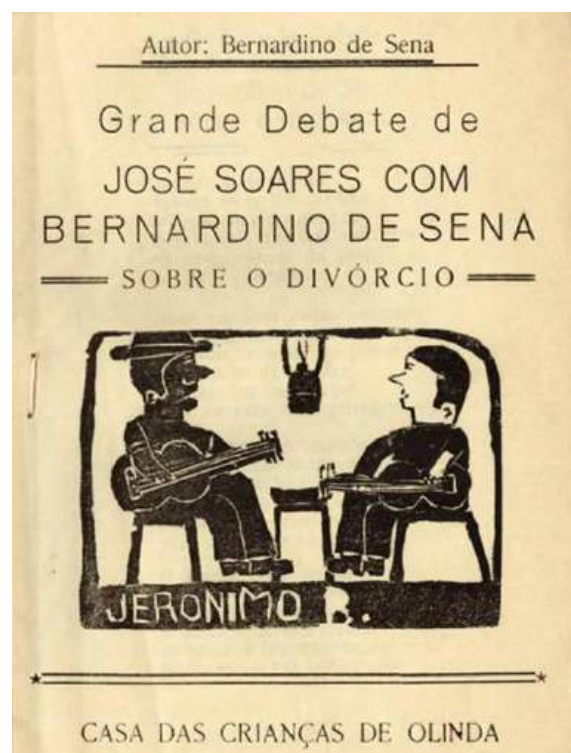


Figura 36 – Jerônimo Borges, xilogravura
 In: *Grande debate de José Soares com Bernardino [...]*
 Olinda, Casa das Crianças de Olinda, s.d.
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa



Figura 37 – Eneias Tavares dos Santos, xilogravura
In: A carestia da vida
 Maceió, Museu Théo Brandão-UFAL, 1976
 Fonte: Biblioteca Central Zila Mamede-UFRN



Figura 38 – Anônimo, fotografavura
In: Pedrinho e Julinha
 Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1959
 Fonte: Museu de Arte da Universidade do Ceará



Figura 39 – [João Pereira da Silva], xilogravura
 Capa do folheto *Pedrinho e Julinha*
 Antes de 1960, 14,5 x 9,1
 Fonte: Museu de Arte da Universidade do Ceará



Figura 40 – Stênio, xilogravura
In: Pedrinho e Julinha
 Juazeiro do Norte, José Bernardo da Silva, 1973
 Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa

difere completamente da técnica dos primeiros xilógrafos de Juazeiro, como fica evidente ao se comparar uma xilogravura antiga, provavelmente de João Pereira da Silva, e outra de Stênio, ambas copiando a mesma zincogravura com a fotografia de um casal (figura 38): enquanto o primeiro se esforçou para conservar o naturalismo da imagem original, reproduzindo todos os detalhes com linhas muito finas e fluidas (figura 39), o segundo faz uma cópia bastante aproximada, substituindo os detalhes por grandes massas de preto e entalhes grosseiros (figura 40).

Segundo a lógica que passou a predominar com a valorização da xilogravura popular, essas ilustrações mais estilizadas – ou outras ainda mais “primitivas” (figura 37) – corresponderiam melhor ao gosto do povo pelas “coisas rústicas” e, assim, poderiam despertar um novo interesse pelos folhetos, estimulando as vendas e, quem sabe, ajudando a edição popular a sair da crise que se arrastava desde a década de 1960. Teria essa lógica se confirmado, de fato? O longo testemunho de Edson Pinto da Silva, famoso revendedor de folhetos no Recife, ativo desde a década de 1930, é bastante esclarecedor:

A capa do folheto tem mais influência se for zincografada. Para os turistas, a gravura de madeira é melhor. Para o pessoal da praça do mercado, eles preferem a gravura de zinco. As novas, eles não gostam muito, porque pensam que é falsificada. [...] Eu já avisei a dona Maria José [filha de José Bernardo da Silva, que passa a dirigir a editora familiar quando o pai morre em 1972] que as gravuras que estão botando naqueles romances vai findar ninguém comprando mais. A não ser turista, porque turista compra. Sendo de zinco, ele não quer. **De madeira eles querem, porque interessa mais a gravura do que a história.** Agora mesmo, rejeitei o romance *Rosa Munda e a Morte do Gigante*, era uma capa de zinco, mudaram para madeira [figuras 34 e 35]. Se eu apresentar este romance a qualquer pessoa daqui da praça, eles vão dizer que é falsificado. Que isto não é *Rosa Munda*! Isto é qualquer coisa por aí! Quem lê folheto é gente quase analfabeta. É um sujeito que está acostumado com aquelas gravuras de Athayde. Olha, vê diferente, aí diz: ‘É outra coisa que fizeram por aí!’ E o prejuízo vem para mim, porque eu vendo ao pequeno folheteiro. **E a decadência do folheto vem por causa disso.** Uma gravura esquisita não fica idêntica ao que era antigamente e torna-se ruim para se vender. *Pedrinho e Julinha* é um folheto que se vendia muito. Mudaram a capa [figuras 38 a 40] e hoje ele fica mofando nas prateleiras (*apud* Maranhão, 1981, p. 25, grifos nossos).

Vê-se, portanto, que o movimento de valorização da xilogravura estilizada, com imagens simples e formas espontâneas, resultou em capas que atraíam e agradavam apenas aos turistas, intelectuais, estudiosos, colecionadores, enfim, a todos os “admiradores das coisas autênticas do povo”, que se guiavam pelos conceitos solidamente construídos em torno dessa

produção pela cultura oficial. Como esse novo público se tornou o principal consumidor de folhetos a partir da década de 1970, era normal que os produtores de cordel quisessem satisfazê-lo, ainda mais no cenário de crise que enfrentavam desde a década anterior, justamente pela redução drástica do consumo pelos leitores tradicionais²⁴. No entanto, para esses últimos, as novas capas xilogravadas não tinham interesse algum: eram apenas a marca evidente de uma “falsificação”, a prova de que aquele impresso – o folheto “politicamente correto” nascido das boas intenções da cultura oficial – não podia corresponder às suas expectativas. Alheio às discussões sobre o que é ou não “autenticamente popular”, o público tradicional continuaria privilegiando, portanto, o folheto de cordel “verdadeiro”, aquele que permite – graças à força, beleza e poesia de seu texto e de sua ilustração – fugir um pouco do cotidiano e criar, pela imaginação, uma realidade menos ingrata.

Assim, lidando com obstáculos e possibilidades, superando limitações materiais ou se adaptando a limitações ideológicas, as imagens construíram um percurso extraordinário na capa dos folhetos de cordel, ilustrando não só um manancial incrível de textos poéticos, mas também diferentes aspectos da complexa relação entre erudito e popular, entre tradição e modernidade²⁵.

Referências

- AUGUSTO, Cid. *Escóssia*. Mossoró: Fundação Vingt Rosado, 2000.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1994.
- LESSA, Orígenes. *A voz dos poetas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.
- MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1981.
- RAMOS, Everardo. Ariano Suassuna e a gravura popular brasileira ou a (de)formação de um pensamento crítico. In: ZACCARA, Madalena; PEDROSA, Sebastião (org.). *Artes visuais: conversando sobre*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008a.
- RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. *Visualidades: revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*, v. 8, n. 1. Goiânia: UFG-FAV, 2010.

²⁴ A adaptação do cordel ao novo público não se deu, no entanto, apenas em relação às ilustrações, mas também aos textos, como prova o testemunho de Rodolfo Coelho Cavalcante, importante poeta e editor de Salvador, em uma carta de 02/04/1976: “Quanto a Poesia Popular (os nossos livrinhos) tem razão, eles se elevaram de maneira tal no conceito social que até mesmo nós temos que mudar de gênero os levando para as classes mais altas. Assim ao povo que mais vendíamos a aceitação caiu bastante. Não digo isso oficialmente para não dá gosto aos “CAVEIRAS” dos Trovadores” (fac-símile publicado em Maranhão, 1981, p. 24). Por outro lado, também é possível identificar mudanças decorrentes desse novo contexto na trajetória e na imagem pessoal que os xilógrafos constroem de si mesmos, como sugerimos em outro estudo (Ramos, 2012).

²⁵ Tratamos desse assunto também em outros estudos (Ramos, 2008a e 2008b).

RAMOS, Everardo. Escritores-ilustradores de folhetos de cordel: processos de criação popular. *In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007, São Paulo. Anais [...].* São Paulo: USP, 2007.

RAMOS, Everardo. Ilustrações de folhetos de cordel: o romance dos esquecidos ou a peleja do popular com o moderno. *In: NEMER, Sylvia (org.). Recortes contemporâneos sobre o cordel.* Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008b.

RAMOS, Everardo. *La gravure populaire au Brésil (XIX^e – XX^e siècle): du marché au marchand.* 2005. 2. vol. Tese (Doutorado em Estudos Brasileiros) – Université Paris X-Nanterre, Nanterre (França), 2005.

RAMOS, Everardo. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas. *Escritos: revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, 2009.*

RAMOS, Everardo. Ser ou não ser: a invenção do artista na gravura popular. *Cartema: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA, Recife, Ano 1, n. 1, 2012.*

RAMOS, Everardo. *Xico Santeiro: uma escola de arte popular.* Natal: EDUFRN, 2015.

SILVA, Oswaldo P. da. *Gravuras e gravadores em madeira: origem, evolução e técnica da xilogravura.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.