Ciro Fernandes e as matrizes da memória

Ciro Fernandes and matrices of memory

Claudia Rangel[1]
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia[2]

Resumo:

A obra de Ciro Fernandes é composta por narrativas visuais que ressoam suas vivências e histórias do imaginário popular brasileiro. Neste sentido, este trabalho se desenvolve a partir de entrevistas semi-estruturadas realizadas para a elaboração do documentário Ciro Fernandes: matrizes da memória (2025), no qual buscamos registrar essas memórias, promovendo a valorização da trajetória do artista e de sua contribuição para a xilogravura e a cultura nacional. Bem como apresentar uma biografia inédita do mestre atrelada ao conceito desenvolvido aqui de matrizes da memória.

Palavras-Chave: memória; xilogravura; patrimônio cultural.

Abstract:

The work of Ciro Fernandes is composed of visual narratives that echo his experiences and stories from the Brazilian popular imagination. In this sense, this study is developed based on semi-structured interviews conducted for the production of the documentary *Ciro Fernandes: Matrices of Memory* (2025), in which we aim to record these memories, promoting the appreciation of the artist's trajectory and his contribution to woodcut printing and national culture. Additionally, we present an unpublished biography of the master, linked to the concept of matrices of memory developed here.

Keywords: memory; woodcut printing; cultural heritage.

[1] Graduação: Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Mestrado: PPG em Multimeios pela Unicamp, orientação prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia, Doutorado em andamento PPG em Artes Visuais da UNICAMP.

[2] Graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas, 1998), com especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pelo Centro Universitário Padre Anchieta (UNIANCHIETA, 2000), especialização em Jornalismo Científico pelo Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Universidade Estadual de Campinas (LABJOR-UNICAMP, 2006), mestrado (2002) e doutorado (2007) em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Instituto de Artes, UNICAMP). Livre-docente pelo Depto. de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

1 Introdução

Esta pesquisa teórico-prática nasceu do meu encantamento, enquanto artista xilogravurista, pela obra do mestre Ciro Fernandes. Ciro, além de inspirar pela beleza técnica e simbólica de seu trabalho, inspira por ser simples, bem-humorado, por fazer piadas e alegrar as pessoas do seu entorno.

O encontro com o mestre para mim foi uma oportunidade de compreender conceitos que transcendem a estética da xilogravura e se inserem no fazer narrativo. Este é o primeiro trabalho acadêmico sobre o artista. Neste sentido, acredito que a pesquisa se justifica, sobretudo, por colaborar no reconhecimento da importância de Ciro enquanto artista que é patrimônio da xilogravura da cultura brasileira.

Ao ouvir suas histórias de vida, percebi que seu trabalho visual é um reflexo do que viu e viveu, unido a um profundo conhecimento técnico, criatividade e curiosidade que remetem aos conceitos de memória cultural da pesquisadora Aleida Assman (2013) ao afirmar que a memória cultural transmitida por meio da oralidade carrega a história de milhares de anos e ao conceito de memória coletiva de Halbwachs (1990) no sentido de que a memória é sustentada em um contexto que abrange as relações sociais.

As narrativas de Ciro em depoimento para a pesquisa, trazem memórias e histórias de um Brasil profundo que busquei abordar no texto. Com lucidez e sabedoria de um mestre com 83 anos de idade e a vida marcada pelo contato com as artes e o fazer artesanal. Ciro relembrou e destacou elementos importantes que marcaram sua trajetória: a infância na Caatinga, a mãe artista, a alfabetização por meio do cordel, as histórias que perpassam sua família como a presença de Lampião em sua cidade, a viagem em um pau-de- arara por dias seguidos, a chegada a São Paulo com a ideia de encontrar dinheiro no chão, a mudança para o Rio, o casamento com sua esposa Rita que é sua companheira de vida há mais de 60 anos, seus filhos Milena e Bruno, entre outras histórias que são contadas por Ciro com a magia de quem cria por meio das palavras.

Neste contexto, as matrizes da memória são as bases pelas quais se imprimem as histórias e experiências de figuras como o mestre Ciro Fernandes. São vetores de memória viva e difundidas por meio da oralidade e preservadas em mídia como o documentário elaborado com o mestre.

2 As matrizes da memória revisitadas

2.1 Infância no Uiraúna

Francisco Ciro Fernandes nasceu no dia 31 de janeiro de 1942, na cidade de Uiraúna, no sertão da Paraíba. "Uiraúna é uma cidade pequena, e eu nasci no Canadá, que não é nem cidade, é um sítio. Nesse Canadá, eu passava a minha vida, porque é um lugar que tem muitas frutas e tinha os meus avós, meus tios também eram de lá"[3].

No contexto de uma grande guerra que impactava as economias e culturas locais pelo mundo, nasceu Ciro, que é o mais velho dos 4 filhos de Maria do Socorro, uma artista visual, costureira, contadora de cordel e em suma uma exímia apreciadora das artes, o que influenciou o mestre na criação artística.

Maria do Socorro criou os filhos sozinha após a morte precoce de seu esposo, Abdoral Fernandes Formiga, pai de Ciro, que faleceu quando o mestre e seus irmãos eram pequenos.

> Eu sou Ciro, eu nasci num lugar perdido lá no Alto Sertão, um lugar chamado Uiraúna, que quer dizer pássaro preto. Esse lugar foi onde eu aprendi as coisas. E minha mãe era uma pintora, pintora primitiva, e eu pegava nos pincéis e nas tintas dela e comecei por aí, com ela me passando conhecimento (Fernandes, 2024)[4].

Uma das muitas memórias relatadas por Ciro de quando era menino com sua mãe remete aos momentos em que ela chegava de alguma cidade próxima e contava sobre os retratistas que encontrava. No começo do século XX, assim como os caixeiros viajantes que vendiam mercadorias, os artistas viajantes pintavam ou desenhavam as famílias nos interiores do Brasil. "E lembro que ela dizia para mim, que alguém numa cidade próxima fazia a cara do outro direitinho. E ficava igual uma fotografia. A gente ficava encantado com essas histórias" (Fernandes, 2024). Outra memória afetiva de Ciro com sua mãe é de quando pintavam manchas na parede. Ele conta que na última vez que viu a mãe quando visitou o Uiraúna depois de adulto, relembraram esse hábito antigo e desenharam juntos.

> (...) eu comecei a desenhar ela com ela me ensinando. Ela gostava muito, depois eu passei a gostar também, de pintar na parede. Ela via uma sombra. Aí a sombra sugere sempre uma figura qualquer. Aí ela corria e desenhava aquela figura. Então a parede da casa, a casa de Taipa, lá no sertão, é cheia dessas sombras, cheia dos desenhos que ela fazia. Aí eu desenhava com ela também, com as tintas dela (Fernandes, 2024).

[3] Entrevista realizada com Ciro em 2024
[4] Entrevista com Ciro para o documentário da pesquisa

Ao entrevistar Ciro percebo o quanto suas memórias da infância na Caatinga reverberam em sua obra artística: as paisagens, os animais, as festas e as pessoas quem viu e conviveu aparecem em seus trabalhos de maneira onírica. Ao falar de sua mãe, Ciro narra em tom afetivo a influência que ela teve em sua formação, educação e personalidade.

2.2 Uiraúna, o pássaro preto

Ciro conta que foi uma criança muito observadora e criativa. Por mais que tivesse a companhia dos irmãos gostava de brincar sozinho em meio a paisagem do sertão e desenhar animais da região onde vivia. Entre os animais retratados, o pássaro uiraúna homônimo à cidade, em especial, está presente no decorrer de toda obra do mestre. A figura de pássaros mantém as conexões entre as memórias da infância e da vida adulta. A presença dos pássaros que dão o nome à cidade é tão marcante no trabalho de Ciro que sua xilogravura "Uiraúnas"[5] se tornou um monumento na cidade com 9x6m nomeada como "A Catedral dos Pássaros" de 2018.

Durante nossa conversa no decorrer das gravações do documentário, Ciro relembrou histórias de tardes passadas observando as aves que ele ainda hoje reconhece pelo canto. Quando pergunto de sua relação com os pássaros ele diz "no interior, a gente cria, né?! Cria. Desde novinho, eles ficam voando dentro de casa. Eu criei muito graúna, né?!" Completa que graúna tem um canto belíssimo e é muito comum no interior da Paraíba.

Ciro relembra que observar os pássaros estava entre as brincadeiras da infância preferidas. No Nordeste era comum caçar aves para o almoço "Eu brincava muito no mato. Gostava muito de caçar, caçar aves maiores. Chegava em casa com rolinhas, minha mãe assava, a gente comia. Na época era comum". Complementa "eu caçava de baladeira, né?!"

A infância livre com amplo contato com a natureza, que é traduzida pela lembrança dos pássaros e também é rememorada nas narrativas de Ciro ao contar sobre o cordel e sobre o sertão.

[5] https://www.cirofernandes.com.br/product-page/uiraunas

2.3 O sertão por Ciro: uma identidade nordestina expressa em matrizes de xilogravura

O mestre Ciro Fernandes transmite em suas narrativas orais e visuais a ligação profunda que possui com o sertão nordestino e com sua terra natal, seja ao lembrar as histórias e descrever a paisagem, seja ao retratar a cultura sertaneja por meio de seus quadros.

Assim como Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) com "a literatura do Nordeste e a tradição do cordel constituindo-se uma fonte de inspiração fundamental" (Debs, 2016, p. 13), tanto no que tange a estética inspirada nas contrastadas xilogravuras de cordel, quanto nas histórias permeadas de elementos do imaginário sertanejo. A obra e falas de Ciro durante as entrevistas para o documentário, possuem consonância com o diretor, no qual ambos descrevem por imagens os impactos das condições climáticas sobre a vida dos sertanejos:

> Esta terra, o sertão, perseguiu o imaginário brasileiro desde o século XIX. A luz crua e ofuscante, a cor acinzentada dos cactos raquíticos, o calor sufocante e a seca infernal, a impenetrabilidade do território, a penúria das pessoas e das moradias, a violência do clima e o tempo imutável reforçaram um profundo misticismo e um fanatismo exacerbado O sertão, terra onde o isolamento e a solidão atraem a voz rouca dos repentistas e o ritmo pungente das rabecas para cantar a dor do mundo e escapar à loucura. Celeiro de mitos e de lendas, espaço ao mesmo tempo épico, mítico e bíblico, o sertão está profundamente ancorado no imaginário nacional: imagem da gênese, imagem do deserto, imagem do mundo hostil, terra das utopias e dos paradoxos. (Debs, 2016, p. 124)

Através das histórias contadas por Ciro, mesmo sem conhecer, podemos imaginar a Caatinga: clima quente e seco com vegetação adaptada como o mandacaru, um cacto nativo do Brasil. Todavia, recorrendo a S. Hall (2006), observamos que mesmo com elementos culturais ricos e bem definidos, a identidade é uma construção múltipla influenciada por vários fatores. Quando pensamos na figura do mestre Ciro por meio de suas narrativas orais e visuais vemos que sua identidade vai muito além da de um homem nordestino migrante, ela é complexa e multifacetada:

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (Hall, 2006, p. 13).

A citação de Hall 2006 pode ser associada à obra “Redenção e Fantasia”[6] do mestre Ciro, na qual múltiplas figuras formam um jogo identitário: hora vemos cangaceiros, hora mandacarus, redimidos pela personagem feminina que está acima e conecta todos os elementos da obra.

Nesta perspectiva, o sertão rememorado por Ciro vai além de um espaço geográfico. É um território que carrega narrativas e inspirações. Um território físico e imaginário que carrega resiliência e se traduz em formas, personagens e narrativas criadas e recriadas por Ciro em suas produções gráficas.

> Na Caatinga o vegetal é resistente. Por exemplo, o mandacaru, ele é resistente. O mandacaru é cheio d'água. Ele é uma esponja que é cheia d'água. É cheio de água e espinho. É mandacaru, é marmeleiro, é velame. A Caatinga é composta disso (Fernandes, 2024).

Pergunto a Ciro como ele vê a seca e a vegetação da Caatinga na formação das pessoas e ele menciona o impacto disso na religiosidade. A religiosidade no Nordeste, como Ciro relata, no sertão está relacionada ao clima de seca. O mestre conta sobre a devoção a São José, especialmente no dia de sua festa, para que traga chuva, já que as preces no santo, segundo o catolicismo estão diretamente ligadas às águas.

> As pessoas, elas ficam religiosas. É de tanto pedir a São José, que no dia de São José todo mundo vai para a igreja para pedir a ele a chuva, né?! E diz que sempre chove quando muita gente reza para São José. As pessoas ficam... Carola é... Acredita demais em Deus, entendeu? E no diabo... E no diabo também (Fernandes, 2024).

Neste aspecto, Ciro menciona outra figura de destaque nas histórias que envolvem a religiosidade no sertão, como o Padre Cícero Romão. O mestre conta que Padre Cícero exerceu dominação cultural e política na região onde se instalou. Como aponta a pesquisadora Fonteles (2014) que descreve a presença do padre na região em que fundou:

> (...) um dos preceitos religiosos e éticos do Padre Cícero Romão, fundador de Juazeiro do Norte, cidade da região do Cariri cearense que ele dominava também politicamente - dizia que, na sala de cada casa daquela cidade, haveria de ter um altar, em cada quintal, uma oficina. Disso resultou uma crença mística e até fanática, mas também uma afirmação de força no trabalho de artesania, que transformou o belo e o raro numa arte de impressionante labor e criatividade (Fonteles, 2014, p. 40).

[6] https://www.cirofernandes.com.br/product-page/reden%C3%A7%C3%A3o

As histórias que Ciro Fernandes compartilhou durante as entrevistas sobre Padre Cícero, uma das figuras iconográficas da religiosidade popular nordestina, são carregadas de um tom crítico. O artista possui uma visão distinta e da maneira como o padre é visto por seus devotos.

2.4 Educação no Nordeste

No decorrer das entrevistas para o documentário, Ciro demonstrou-se cada vez mais aberto a compartilhar suas memórias. Além de histórias marcantes de sua infância, compartilhou também relatos sobre a criação no alto sertão nordestino, onde cresceu. A vida no interior, como ele conta, era cheia de ensinamentos sobre resiliência na educação familiar, principalmente em relação à sua mãe, dona Maria do Socorro.

Ciro cresceu com desafios significativos. Seu pai, que faleceu precocemente, tinha um vício que, segundo ele, foi responsável por sua morte: “meu pai morreu de tanto beber cachaça”. A morte do pai, no entanto, não foi a única coisa difícil que Ciro teve que enfrentar. No enterro de seu pai, uma prática comum na época, que lembra com uma mistura de indignação e humor, fez com que ele fosse “recrutado” por um coronel importante da região. "Esse aqui agora é meu", afirmou o coronel, puxando Ciro pelo braço durante o funeral. A atitude do coronel, como era habitual nas relações de poder do sertão, visava tomar a guarda de Ciro. Todavia a reação de Dona Maria do Socorro foi decisiva e corajosa: ela brava puxou de volta o filho pequeno e mandou embora o coronel “você não vai levar nada daqui não, meus filhos não são cachorros”, disse firme. Ciro e seus irmãos ficaram com a mãe, que cuidou deles com dedicação.

A figura materna, para Ciro, foi central no que se refere à sua educação. Ciro a descreve como uma mulher forte, brava, porém divertida, que gostava de contar histórias e fazer brincadeiras. Sua mãe sustentou a família com o trabalho de costureira, apesar das adversidades que a seca impunha.

Além do trabalho, dona Maria do Socorro também teve que lidar com a tarefa de educar os filhos com disciplina rígida, como era comum no nordeste da época. "A criação lá no Nordeste é meio violenta", afirma Ciro. Ele explica que, para educar, as surras eram uma prática recorrente. Na época essa prática comum, entendida como necessária na criação das novas gerações. Ao contar os *causos* ele usa o humor e as memórias vividas para narrar experiências que fizeram parte de sua formação ética e social. Além da educação de valores e artística, foi com a mãe que o mestre conheceu as palavras escritas por meio do cordel.

2.5 Cordel: o repórter do nordeste

Foi com dona Maria do Socorro que Ciro aprendeu a ler. Foi observando as palavras, sons e acompanhado as leituras da mãe nos primeiros anos de vida que ele se alfabetizou. Como ela era a única pessoa que sabia ler na região, lia nas calçadas para as crianças que se sentavam em volta e ouviam maravilhadas as histórias dos cordéis, contadas com a entonação necessária para ressaltar as figuras históricas, as fantasias, os acontecimentos mundiais e as histórias místicas do sertão que ainda hoje perpassam a memória e os trabalhos de Ciro. "Eu não sabia ler, de tanto ouvir minha mãe e ler cordel eu aprendi. Cheguei em São Paulo e ainda lia cordel". (Fernandes, 2024)

Ciro completa que o cordelista ou folheteiro como também é conhecido, é um poeta popular que canta: "a cantoria é sempre sobre uma briga de um cara muito valente que encontra outro valente, né?! E se degladiam. Como "A Peleja do Zé do Norte com o Zé de Madureira".

A poesia popular, incluindo a literatura de cordel, abrange uma ampla gama de formas e estilos, desde os desafios repentistas até as emboladas e aboios. Os repentistas, por exemplo, são poetas improvisadores que competem em duelos de poesia e cantoria, criando versos de forma espontânea em resposta aos seus oponentes. Essa prática carrega longa tradição histórica e demonstra habilidade linguística, agilidade, servindo como um modo de comunicação e de crítica social.

Para Silva (2015) a produção revela um consenso amplamente aceito sobre a origem lusitana da literatura de folhetos que "ao passar por um processo de adaptação, teria originado uma das mais autênticas expressões da cultura nordestina" (Silva, 2015, p. 32)

Neste consenso, a literatura de cordel tem seus estudos de gênese atrelados às tradições orais dos poetas trovadores ibéricos, tradição que teve seu apogeu nos séculos XII e XIII e tem o ano de 1198 como o marco inicial da literatura portuguesa e do movimento trovadoresco. Essa data é provavelmente da primeira composição literária conhecida como "*Cantiga da Ribeirinha*" ou "*Cantiga de Guarvaia*" escrita por Paio Soares de Taveirós e dedicada à dona Maria Pais Ribeiro.

Para De Menezes (2010), o cordel traz a influência árabe presente na cultura ibérica desde a produção estética até os versos e as músicas. "A influência árabe, trazida pelos ibéricos, é facilmente percebida na maneira "semitonada" do canto dos repentistas, que assimila à melodia do modo mixolídio uma interpretação que o aproxima dos "microtons" peculiares ao canto oriental." (De Menezes, 2010, p. 184). O autor defende que a estética da xilogravura de cordel, assim como a música, se desenvolveu com forte influência da cultura ibérica. Todavia,

a literatura de cordel adquiriu uma identidade própria ao incorporar elementos da cultura e do cotidiano nordestino, refletindo as realidades e saberes atrelados a esta parcela da população.

> De acordo com os folcloristas, os folhetos são de datas relativamente recentes no Brasil. Pertencendo a uma tradição literária que chega vinda de Portugal e da Espanha, começaram a ser escritos e publicados por poetas nordestinos em fins do século passado. Antes disso, os poemas eram cantados pelos "cantadores" em fazendas e vilas do sertão. Hoje, eles circulam principalmente impressos e são vendidos nas feiras e mercados por seus autores ou por ambulantes especializados, os chamados "folheteiros" (Arantes, 1993, p. 21).

Foi nas feiras que o também mestre xilogravurista J. Borges iniciou sua trajetória dentro da produção gráfica. De acordo com Silva (2015, p. 102), Borges principiou a profissão como folheteiro e por falta de ter que produzir as capas criou sua primeira xilogravura. A escrita e produção artística são para ele, assim como para Ciro, uma forma de sensibilizar quem vê, lê e ouve o cordel.

Neste ponto, o cordel é parte fundamental da cultura e une literatura, artes visuais, música e teatro para narrar e transmitir conhecimento. O cordel tem entre as características três elementos básicos em sua constituição, que são a métrica, rima e o que chamam de oração. Para Debs (2016) a transmissão cultural se faz de forma popular e o público consegue memorizar com facilidade as estrofes "graças às rimas e ao retorno regular de adjetivos caracterizando as proezas dos principais heróis da mitologia sertaneja" (Debs, 2016, p. 130).

Os cordelistas consideram esses elementos cruciais para a maior fixação das narrativas e em consequência, maior aprendizado e alfabetização como no caso de Ciro, que complementa: "O Cordel, ele é uma literatura do interior do Brasil, do Nordeste principalmente. Ele é o repórter do Nordeste. Quando o presidente Getúlio Vargas morreu, a gente soube no Nordeste através do Cordel" (Fernandes, 2024).

> Ele é a reportagem. É o jornal. Tem até os poetas que fazem só o Cordel dizendo alguma coisa. É a morte do Getúlio Vargas, os casamentos. O Cordel ele se vale muito em cima da briga também. Ele vem dos poetas medievais que dobravam uma folha e nessas folhas dobradas punham o cordel. E aqui o cordel tomou conta do Nordeste. Ele tem o tema de brigas, de amor, de amor que não deu certo, amor infeliz. Ele é muito em cima do corno e em cima disso se faz um bocado de brincadeira. E tem que ter um fim bem tumultuado né?! (Fernandes, 2024).

No processo migratório que marcou o início do século XX muitos poetas foram para o Rio de Janeiro e São Paulo. Estes continuaram a produzir temas antigos com uma nova

roupagem, adequando-se ao dia a dia das metrópoles. Todavia a forma de vender no Nordeste e Sudeste é similar:

> Na feira, a gente vê eles cantando o Cordel, então eles cantam e uma roda de gente se arruma perto deles, né?! Aí, quando chega num certo ponto, num ponto bom de escutar, todo mundo tá pregado na história, aí o cantor para e diz, só continuo a cantar quem comprar o folhetinho. Aí compram, né, aí ele termina a história. Isso é um vício que nas feiras as pessoas têm (Fernandes, 2024).

Quando Ciro migrou para o Rio de Janeiro manteve o contato com o cordel ao frequentar a Feira de São Cristóvão: "é uma feira que tem aqui no Rio, que é um pedacinho do Nordeste aqui. Tudo que tem no Nordeste você encontra aqui, a comida, o forró, o cordel também" (Fernandes, 2024).

Na feira de São Cristóvão, Ciro fez parte de uma comunidade de nordestinos no Rio de Janeiro. Para Hall (2008), o termo comunidade reflete um forte senso de identidade que existe entre determinados grupos, seja por meio da cultura, etnias ou valores em comum e compartilham costumes, e práticas sociais para que "elos de continuidade com seus locais de origem continuem a existir" (Hall, 2008, p. 65).

Neste novo ambiente em que artistas se reuniram na Feira de São Cristóvão foi possível recriar tradições: trazendo o cordel, a xilogravura e a música nordestina para se contar histórias a partir de um novo ponto de vista: o de quem migrou para tentar a vida em uma cidade recém urbanizada.

Segundo Nemer (2016) a feira é o ponto onde converge a cultura nordestina e a do Rio de Janeiro. É um local de encontro de migrantes nordestinos com seus conterrâneos. A feira surgiu na época em que grandes contingentes populacionais migraram para cidades do Sudeste, movidos por propostas de trabalho nas capitais e para fugirem da seca.

> Eu cheguei aqui no Rio. Tive contato com o Cordel. O Cordel é uma coisa que eu influenciei muito. E fiz muito. Eu cheguei na feira São Cristóvão e tinha os cantadores de viola, que é uma profissão perto de Cordel também, muitos deles até escrevem. E comecei a fazer capas para ele, porque ele estava ilustrando muito com fotografias e postal de artistas de Hollywood. Aí eu disse, por que você não faz a xilogravura, que é uma coisa que casa muito bem na literatura do Cordel e deixa mais original. Aí eles disseram que gostariam, mas não tinham quem fizesse. Eu disse, eu faço para vocês. Aí comecei a fazer para eles. A princípio, eu fazia de graça. Até hoje, eles vão lá em casa para eu fazer capas deles. E eu não cobro nada. Ele dava alguma cachaça, negócio assim, já era o pagamento (Fernandes, 2024).

A partir de então, Ciro ilustrou centenas de cordéis de poetas que migraram para o Rio de Janeiro, além de escrever alguns tantos outros em mais de 60 anos de trabalho. Parcerias que ajudam a manter vivas as tradições e os saberes ancestrais em meio às mudanças de localidade, mudanças sociais e econômica.

2.6 Diziam que em São Paulo se achava dinheiro pelo chão

Em 1958, fugindo de uma grande seca que assolou o sertão nordestino, Ciro se mudou para Natal RN, para viver com sua tia Velcides e seus vinte primos e primas. A grande seca de 1958 foi um dos períodos de maior estiagem no Nordeste brasileiro que afetou a vida da população sertaneja. Esse evento intensificou desigualdades e migrações forçadas. Graciliano Ramos no clássico Vidas Secas publicado em 1938 descreve as paisagens de estiagem no sertão. “Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido” (Ramos, 2013, p.09)

Apesar do momento crítico, em Natal, Ciro viu o mar pela primeira vez, como menciona em seu poema autobiográfico. “do alto de uma duna procurava o mar e não o achava. Aquela tira azul no horizonte parecia uma serra que cortava o horizonte do sertão nordestino”. Um ano depois, em 1959, Ciro parte em nova direção:

A migração do mestre para São Paulo é uma das memórias mais marcantes em sua narrativa oral durante a entrevista concedida para a realização do documentário. Entre os causos e risadas, o mestre contou histórias permeadas por reflexões sobre os desafios da vida no Nordeste em meio a seca, fome e falta de perspectivas, que o fizeram partir em busca de uma nova oportunidade na capital paulista.

> Os fatores climáticos do Nordeste sempre foram um desafio para quem viveu na região. Os longos períodos de seca não favoreciam o cultivo da agricultura, nem muito menos a criação de gado. Esses problemas interferiam na qualidade de vida, principalmente dos sertanejos que viviam distante das capitais dos estados nordestinos. Eles sobreviviam período após período e quando não observavam mais saída para tais problemas, migravam tanto para as capitais quanto para o eixo Rio-São Paulo (Silva, 2019, p. 74).

Movido pela ideia de que a vida na capital lhe abriria oportunidades de trabalho e novas perspectivas de futuro, Ciro partiu do Alto Sertão da Paraíba rumo a São Paulo.

Movido pela promessa de trabalho e melhoria de vida, ele seguiu em direção ao Sudeste,

como muitos outros nordestinos. Contradições retratadas também em *Viramundo* (1965), por Geraldo Sarno, filme que tem como cerne a migração de nordestinos para o Sudeste do Brasil, especialmente para São Paulo, em busca de melhores condições de vida. Atraídos pelo processo de industrialização, ao chegarem na capital, os migrantes se depararam com situações de exploração e sobretudo de preconceitos com suas raízes. Em uma cena marcante no filme de Sarno, um entrevistado migrante nordestino, acoplando o discurso dominante, menciona que seus conterrâneos eram inferiores e preguiçosos e que ele se considerava paulistano pois apreciava o trabalho duro.

Para Silva (2019) as práticas migratórias ocorriam por necessidade de sobrevivência e desde os anos 1930 o número de migrantes cresceu tanto que ultrapassou a quantidade de imigrantes vindos de outros países, como os italianos, japoneses e alemães. Neste ínterim, durante o segundo governo Vargas, na década de 1950 (época em que mestre Ciro partiu em direção à capital paulista) a migração nordestina se intensificou de maneira significativa, superando todas as outras migrações causadas pelas secas, tornando-se a maior movimentação populacional da história do país. Esse período foi marcado por um forte processo de desenvolvimento econômico e industrial em São Paulo, o que fez da cidade um destino atrativo para quem buscava emprego e uma melhor qualidade de vida. Além disso, a cidade se beneficiava dos recursos acumulados pelo setor cafeeiro no século XIX, o que impulsionava sua expansão e atraía milhares de nordestinos em busca de oportunidades (Silva, 2019, p. 88).

Por este ângulo, retomo à narrativa oral de Ciro, na qual ele conta que durante as novenas e missas no Uiraúna se unia a um grupo do lado fora da igreja e ouvia os relatos sobre São Paulo de maneira encantada e quase mágica. Para Ciro, São Paulo era uma terra, onde dinheiro se encontrava “pelo chão”, como dizem seus conterrâneos. Era uma promessa de mudança, de ascensão do trabalho, muito marcado pelo fim da Segunda Guerra Mundial e com o ideal industrial dos anos 1950.

> Chegando em São Paulo, não sabia nem andar nas ruas, não sabia. Eu saí da Caatinga, caí em São Paulo, quer dizer, uma Caatinga de Casario, né? E eu fui para São Paulo porque assistindo à novena na igreja, tinha gente que ia na igreja para assistir missa e tinham outros que iam pra conversar, um grupo que ficava fora da igreja, no oitão da igreja, conversando. E eu fui fazer parte do grupo, e eu via o grupo dizendo a Sumpaulo, que a gente chama Sumpaulo, Sumpaulo é uma terra boa, se acha dinheiro pelo chão (Fernandes, 2024).

Pergunto a Ciro “e como você chegou à capital” e ele relembra a longa viagem que fez antes de chegar à capital paulista. A história parte da viagem por meio de“pau-de-arara”, um

transporte comum em trajetos longos, no qual se adapta a carroceria de um caminhão para transportar pessoas. Mas a descrição de Ciro não se limita à viagem. O mestre detalha em sua fala o modo como o trajeto acontecia na época com várias etapas e trocas de transporte. A viagem começava em Uiraúna, passava por Sousa, e, ao longo do caminho, o grupo viajante trocava de caminhões. Ciro conta que o caminhão parava à noite para as pessoas dormirem em lugares ermos e era possível ouvir o "sussurro das onças". Ademais, o mestre narra uma situação divertida e curiosa na qual um viajante se desprendeu do grupo: "tinha um louco que vinha com a gente e o louco se despregou da gente e correu pro mato, aí correram atrás dele pra pegar o louco. Não sei nem se ele era louco ou se era o único sadio dali".

A viagem que poderia ter sido rememorada como um evento dramático e triste, é contada pelo mestre de maneira divertida, em meio à risadas de situações adversas. Todavia, a chegada à capital paulista, revela a surpresa por ver pela primeira vez uma imensidão de concreto de uma cidade que nos anos 50 atraía milhares de pessoas diariamente. Dentre as novidades, Ciro relembra uma história divertida: "chegando em São Paulo não é que eu acho uma nota no chão?! Quando vi pensei, não vou pegar a primeira que aparece porque ainda vai aparecer muito mais e não é que nunca mais apareceu outra?!".

Quando pergunto ao mestre qual foi a primeira impressão da cidade grande, ele conta "me senti Lampião entrando no inverno". Ao desembarcar no Viaduto do Chá, uma das áreas centrais de São Paulo, Ciro se deparou com um cenário urbano muito diferente da Caatinga e do sertão nordestino. Ele descreve essa chegada como um choque, por ser muito diferente da sua terra, com construções, prédios e uma movimentação frenética que ele não conhecia. Conta que para atravessar as ruas num primeiro momento precisava segurar na mão de outras pessoas.

Sua adaptação à rotina de São Paulo, no entanto, não foi fácil. As pessoas tinham muito preconceito com os migrantes nordestinos "quando viam meu sotaque logo me chamavam de baiano" (Fernandes, 2024).

Tais experiências de Ciro diante do processo de migração para São Paulo retomam Halbwachs (1990), na qual o autor enfatiza que a memória não é um ato solitário, mas sim algo construído e mantido dentro de um quadro social, no qual o indivíduo é influenciado pelas memórias dos outros e pelas identidades dos grupos dos quais faz parte. Quando Ciro narra suas histórias, está de certa forma reconstruindo o passado em um contexto coletivo, ao qual ele pertence e de onde ele vem. A sua memória é, portanto, uma memória de grupos: o grupo de sua família, o grupo dos sertanejos nordestinos, o grupo de migrantes que buscavam uma nova vida no Sudeste fugindo da seca e da fome:

Halbwachs (1990) também afirma que nossa memória autobiográfica é fortemente impactada por experiências vividas. A vivência de Ciro como migrante nordestino é um exemplo claro de como as memórias pessoais são moldadas pela memória coletiva. As obras do mestre apresentam um panorama do que ele testemunhou, de fatos históricos que participou, como a formação das cidades industriais, as longas viagens em um pau-de-arara.

Ao criar suas xilogravuras, apresentá-las e narrar sua história, Ciro registra suas próprias memórias e contribui para a preservação e transmissão de uma memória coletiva que também é uma memória cultural.

Em 1961, o artista migra novamente, desta vez rumo ao Rio de Janeiro, cidade em que vive ainda hoje com sua esposa Rita e seus filhos.

2.7 Matrizes da memória e Ilustrações

Já estabelecido no Rio, outro ponto de destaque na trajetória de Ciro é sua experiência como ilustrador. O mestre trabalhou em meios de comunicação importantes como o Jornal do Brasil e o Globo, jornais impressos de grande circulação nacional no século XX. Além de ter ilustrado capas de livros para autores de renome na literatura brasileira. As ilustrações de Ciro unem um amplo conhecimento técnico a uma sensibilidade artística com profunda conexão com as raízes culturais do Brasil, fator que o tornou um ilustrador conhecido no meio artístico.

Nos anos 1980, Ciro trabalhou como ilustrador no *Jornal do Brasil*, um período de destaque em sua trajetória artística, no qual chegou ao cargo de diretor de arte. Durante o tempo em que esteve à frente do jornal, o mestre inovou ao criar xilogravuras para ilustrações autorais. O que conferiu a ele um lugar de destaque nas mídias impressas.

Sobre esse período, Ciro relembra: “Cheguei em casa e falei com a Rita que não queria mais trabalhar empregado fixo. Queria ficar em casa, fazendo xilogravuras e pintando, e ela me apoiou.” Durante a entrevista, em meio ao seu ambiente de criação repleto de centenas de obras, ele reflete com bom humor: “é que eu não gosto de trabalhar, sabe?”, brincando com a visão que o senso comum tem de que a produção artística não é reconhecida como trabalho. Ele complementa, com um tom mais sério: “Tem que ter coragem pra fazer arte.”(Fernandes, 2024)

Além de sua contribuição como ilustrador de jornais, Ciro também se destacou na ilustração de grandes nomes da literatura brasileira como: Raquel de Queiroz, Autran Dourado, José Lins do Rego, Chico Salles, Ferreira Gullar, Gilberto Freire, Origenes Lessa, entre outros.

3 Matrizes da memória no documentário biográfico com o mestre

Ao realizar o documentário *Ciro: Matrizes da Memória (*2025), busquei destacar as narrativas orais em torno da biografia contada pelo mestre, assim como ressaltar sua história de vida atrelada à sua produção gráfica por meio de imagens de suas obras, compreendendo ao longo de todo o processo a memória como matéria prima essencial na realização documental. Neste sentido, proponho destacar a memória presente nas narrativas orais e visuais de Ciro em confluência com suas obras. Assim, a matriz é compreendida como a base, sendo esta parte da memória referencial (individual, cultural e coletiva) do artista. Ademais, destacamos a base simbólica e cultural presentes no âmbito de elementos como o cordel, as fotografias, as narrativas de Ciro, os documentos (registros), bem como as obras na formação da identidade do artista no contexto nordestino e brasileiro. Cabe destacar as diferenças entre a matriz da memória e a matriz cultural. A primeira parte do individual de Ciro para o âmbito coletivo, e a segunda o sentido oposto, como apresentado na tabela a seguir.

Desenvolvi o conceito a partir das noções de memória cultural (Assmann, 2013) e memória coletiva (Halbwachs, 1990). O conceito de Halbwachs é compreendido na pesquisa a partir das narrativas do mestre em torno de sua trajetória no âmbito da concepção social, cultural e histórica de um indivíduo nordestino migrante em fuga da seca, o qual contribui para a formação de uma nova configuração urbana em São Paulo e Rio de Janeiro no final dos anos 50. O artista (xilogravurista, luthier e poeta) migrante nordestino se conecta a uma identidade compartilhada com uma geração de outros artistas migrantes. Assim, nota-se um conjunto de memórias de um grupo que revela em novos contextos as problemáticas e as belezas de sua terra de origem. Neste sentido, a feira de São Cristóvão pode ser um território relevante na busca por reforçar as culturas tradicionais da origem nordestina no Sudeste a partir do reencontro entre cordelistas, poetas, repentistas, musicistas, cozinheiros, dentre inúmeros outros. Em entrevista, Ciro reforça que a feira é um pedaço do nordeste, importante no contexto coletivo dos migrantes para não perder suas raízes identitárias.

O conceito de memória cultural (Assmann, 2013), direciono a partir da cultura oral que encontra suporte simbólico na obra do mestre para perpetuar histórias, personagens e ressignificar elementos de destaque da cultura brasileira. Um dos tópicos reforçados no roteiro de montagem do filme refere-se às ilustrações das xilos de Ciro com base em figuras icônicas do imaginário popular como Lampião, Padre Cícero, bandas cabaçais, pifeiros, tocadores de viola, repentistas e cordelistas.

Assim posto, pensar em matrizes da memória é pensar nas tradições orais que

reverberam em imagens de simbologias brasileiras na obra do mestre. Tal conceito se torna crucial para aprofundar a relação entre narrativas orais, memória e xilogravura na produção do documentário. O que compreendo como matrizes engloba registros materiais: textos, imagens, objetos de memória e arquivos. Quanto aos imateriais: os saberes e a oralidade. As matrizes são reflexos de conhecimentos armazenados e se aproximam do conceito de mídias de memória[7]. A autora menciona que "a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos" (Assmann, 2013). Posto que não existe uma auto-organização da memória cultural e, ela depende de mídias e de iniciativas públicas. A autora completa que "o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural é artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação" (Assmann, 2013, p.19).

O documentário realizado com o mestre Ciro, portanto, seria uma mídia de memória. Cuja realização tem a memória oral como papel central na construção de narrativas: desde o relato de Ciro de sua trajetória pessoal e profissional até o desenvolvimento de sua arte.

4 Considerações Finais

Neste processo, a memória surge como elemento central, sendo tanto o fio condutor quanto um eixo articulador entre imagem e oralidade. A partir da biografia do mestre as Matrizes da Memória revelam-se como um conceito para compreender a interseção entre oralidade, imagem e patrimônio cultural. A trajetória de Ciro Fernandes demonstra que a memória é elemento dinâmico que se constrói e se transforma no diálogo entre experiências pessoais, culturais e coletivas.

A matriz da memória aqui é compreendida como a base referencial que estrutura a identidade do artista e abarca os aspectos de memórias (individuais, culturais e coletivas) para se imprimir em imagens únicas deste mestre que hoje é um dos principais nomes da arte brasileira.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2013. 453 p.

[7] Ver (Assmann, 2013).

AB'SÁBER, Aziz Nacib. Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 7–59, 1999. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9474. Acesso em: 25 nov. 2024.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana; SERGL, Marcos Julio; SILVA, Lourdes Ana Pereira. O Auto da Compadecida: memória, identidade e imaginário em tradução intersemótica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 24, n. 47, p. 124–138, 2022.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, I).

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2010. 228 p. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/47536. Acesso em: 18 fev. 2026.

CARVALHO, Gilmar de. *Antologia poética*: Patativa do Assaré. 8. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

COUTINHO, Eduardo de Oliveira. *Eduardo de Oliveira Coutinho* (depoimento, 2012). Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2012. 44 p.

CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: USP, 1988.

DE MENEZES, F. C. Xilogravura - o sertão do nosso olhar. *Revista Trama Interdisciplinar*, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/2151. Acesso em: 16 out. 2024.

DEBS, S. Cordel, cinema & Glauber. *Revista Légua e Meia*, v. 7, n. 1, p. 124–138, 2017. DOI: 10.13102/lm.v7i1.2611. Disponível em: https://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/2611. Acesso em: 1 jan. 2025.

DEBS, S. O poder de denúncia do cordel no cinema: o romance do vaqueiro voador, de João Bosco Bezerra Bonfim e Manfredo Caldas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35, p. 129–138, jan. 2010.

DIAZ IGLESIAS, Maria Lucia. *Xilogravura popular brasileira*: iconografia e edição. 1992. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A memória oral no mundo contemporâneo. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 55, dez. 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ea/a/Rb7HCMSwdfR5rZYbcWnHwWc/?lang=pt. Acesso em: 22 jan. 2025.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LINS, C. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. *Galáxia*, São Paulo, n. 31, p. 41-53, abr. 2016. DOI: 10.1590/1982-25542016123816. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123816. Acesso em: 18 fev. 2026.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, dez. 1993.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/1973)*: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze.* Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1937.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ROCHA, Glauber. O Uirapuru: a literatura infantojuvenil pelo encanto da música e da poesia. *Revista Pergaminho*, v. 2, n. 1, p. 41–48, 2022. Disponível em: https://revistapergaminho.aicla.org.br/index.php/pergaminho/article/view/23. Acesso em: 30 dez. 2024.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1983.