



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**IMAGENS EM PERSPECTIVA:
MEMÓRIA E PODER NA LITERATURA DE CORDEL**

JOSÉ RODRIGUES FILHO

CAJAZEIRAS - PB

2017

JOSÉ RODRIGUES FILHO

**IMAGENS EM PERSPECTIVA:
MEMÓRIA E PODER NA LITERATURA DE CORDEL**

Monografia apresentada à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção de nota.

Orientadora

Profa. Dra. Rosilene Alves de Melo

**CAJAZEIRAS - PB
2017**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize dos Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB/15-1096
Cajazeiras - Paraíba

R696i Rodrigues Filho, José.
Imagens em perspectiva: memória e poder na literatura de cordel /
José Rodrigues Filho. - Cajazeiras, 2017.
117f. : il.
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Rosilene Alves de Melo.
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2017.

1. Literatura de cordel. 2. História cultural. 3. Memória visual. 4.
Cordel – análise de imagem. 5. Cultura visual no cordel. I. Melo,
Rosilene Alves de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III.
Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU – 82-91

JOSÉ RODRIGUES FILHO

**IMAGENS EM PERSPECTIVA:
MEMÓRIA E PODER NA LITERATURA DE CORDEL**

APROVADO EM: ____ / ____ / ____

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosilene Alves de Melo (Orientadora)
Universidade Federal de Campina Grande – CFP

Ms. Tereza Cândida Alves Diniz
PARFOR – URCA

Ms. Nadja Claudinale da Costa Claudino
Rede Privada de Ensino

Profa. Dra. Rosemere Olímpio de Santana (suplente)
Universidade Federal de Campina Grande – CFP

**CAJAZEIRAS - PB
2017**

Dedico aos meus pais, José Rodrigues (*in memoriam*) e Carolina Madeiro. Dos quais guardo as melhores imagens e memórias da minha vida!

MOMENTO DE GRATIDÃO

A Deus serei sempre grato! Nas manhãs o nascer do sol, o cantar dos pássaros, a brisa do vento e a humanidade e natureza que me cercavam demonstravam sua presença sempre a me olhar, a me cuidar, amar e inspirar. Ao Deus onipotente, onisciente e onipresente, agradeço por tudo.

Aos meus pais, José Rodrigues (*in memoriam*) e Carolina Madeiro, fontes da minha inspiração, sou grato pela vida, pelo amor, cuidado, apoio e ensinamentos. Pai, sua partida tão cedo em minha vida não afastou o desejo de sempre procurar lutar por um mundo melhor, buscando sempre o caminho justo, ético e feliz. Todo dia sinto sua presença, lembro das imagens que voltam a minha mente dos anos em que estivemos juntos. Minha mãe, a senhora é o motivo principal desta vitória, sem seu amor e apoio nada disso seria possível. Paciência, zelo, preocupação, carinho e muito amor sempre cercaram sua presença em minha vida, apesar da maior parte do tempo não estar presencialmente ao seu lado, o meu coração e mente sempre estiveram junto de ti, assim como nas minhas orações. Sem vocês dois tudo seria mais difícil. As minhas principais fontes de inspiração, meu eterno amor.

À minha família agradeço por tudo, em especial aqueles que, mais do que primos, foram irmãos (as), os quais chamo carinhosamente pelos nomes de: Francinaldo, Francivanio (Neném), Francisca (Peta), Francivalda, Ninha e Vânia. Seus cuidados, amor e consideração sempre me motivaram e inspiraram. Que os filhos de vocês (João Pedro, Mariana, Pedro Henrique, Gabriel, Arthur e os outros que virão) sejam sempre abençoados e inspirados pelo amor e carinho com o qual fui criado ao lado de vocês. A mãe e o pai de vocês, Mazinha e Francisco Dora (*in memoriam*), carinhosamente chamados por mim de Titia e Tio Chico, ao tempo em que eram tios, eram também segundos pais, que sempre me motivaram e amaram.

Ao meu tio João Madeiro, Tia Maria, Mercia e aos meus primos Arlindo, Arthur e Amanda, obrigado pelo amor de vocês, sou grato a Deus por tê-los em minha vida. Agradeço de modo especial ao meu Tio Edmar, Tia Damiana e minhas primas Edmara e Maria do Socorro, obrigado pelo carinho, proteção e amor. À minha tia Lucinha serei sempre grato. Não poderia deixar de agradecer à minha irmã e madrinha Lina, meu padrinho Frankelino (*in memoriam*), Tia Elza, Elzilene, Jefferson Michel, Edlene, Segundo, José Bezerra e aos demais familiares agradeço pelo incentivo constante.

A universidade me proporcionou belos encontros, um dos mais importantes foi o encantamento com o amor da minha vida, Katiana Alencar. Seu carinho, cuidado, atenção e amor me faz ver o quanto está ao seu lado me preenche e me faz te amar. Obrigado por ser essa pessoa tão especial em minha vida. Agradeço também pelas leituras atentas e cuidadosas a este trabalho. Como nossos encontros sempre são regados a uma boa música deixo aqui os versos de uma que resume o que representou o nosso encontro: *Quando me chamou, eu vim, quando dei por mim, tava aqui, quando lhe achei me perdi, quando vi você, me apaixonei. Você sempre será a minha musa inspiradora. Te amo!*

À dona Maria, Antônio Raimundo Bernardo, Eduardo, Maria Clara e Kaliane, agradeço pelo apoio constante e carinho oferecidos a mim.

Na Universidade Federal de Campina Grande, campus de Cajazeiras, não fui apenas aluno, fui de igual modo morador. A vivência ao longo desses anos na Residência Universitária possibilitou o encontro com pessoas que se tornaram especiais e amáveis para mim, em especial aos moradores dos quartos 14 e 02. Não teria como falar de forma conjunta e, por esse motivo, agradecerei a cada um em sua essência.

Aos moradores do quarto 14, agradeço de forma especial a Wedson (Som) por ter me recebido como um amigo, e pelos conselhos que recebi ao iniciar minha caminhada acadêmica. José Berto foi a segunda pessoa que conheci ao me mudar para a residência universitária masculina, o acolhimento, a amizade e a consideração construídas foram características que levarei para sempre comigo. Paulo Juca (mestre Paulo), conheci na primeira semana de aula, se diferenciava dos demais pelo seu jeito sério de ser, além disso já possuía uma família e dividia seu tempo entre estudos, família e trabalhos em seu sítio. Tivemos o prazer de acompanhá-lo tempos depois em uma pós-graduação realizada no campus do CFP/UFCG. Sua vontade em vencer na vida e em falar o quanto sua família era especial me faziam perceber o valor que a educação tinha para ele, e para mim, sinônimo de mudança, de busca por uma vida melhor. A vocês três agradeço pelo acolhimento inicial e pela amizade construída.

Outros moradores chegaram ao quarto 14, entre eles um grande amigo e conterrâneo, pelo qual tenho grande estima e consideração, Oraldo. Agradeço sua amizade, apoio e consideração, assim como sua acolhida em João Pessoa no início de 2013, quando ali fui estudar em um cursinho pré-vestibular juntamente com você. Os momentos alegres e difíceis que passamos jamais serão esquecidos, foi sempre bom contar com seu apoio. Morar com você me proporcionou aprendizados que levarei para o resto da minha vida.

Obrigado, meu amigo. Erivan veio logo em seguida, pessoa de garra, fé e uma alegria contagiante que me possibilitou grandes ensinamentos. Desejo que você seja sempre abençoado, que a luz que existe em você possa existir um pouco em cada um de nós. Com Francisco Gadelha construí uma amizade como as outras, sincera e verdadeira. Lembro que quando pensei em me submeter ao projeto de iniciação científica, foi dele que recebi grande apoio e incentivo. Agradeço sua amizade, confiança e consideração. Valmir foi outra pessoa com a qual construí uma amizade verdadeira, apesar de ter chegado ao nosso quarto como morador há pouco tempo, com ele foi possível a construção de uma consideração que levarei para toda vida.

O quarto 02, que sempre esteve interligado ao quarto 14, possibilitou de igual modo o encontro com pessoas fantásticas. Agradeço a Aldeir Fernandes, Aderjúnior e Erlando Marques pelos laços de amizade construídos, assim como por terem me recebido de forma acolhedora. Erlando Marques sempre foi uma pessoa inspiradora, que ao tempo em que elogiava sabia corrigir da melhor forma. Inteligência, humildade e paciência são algumas das suas características que levo comigo. Bruno, sujeito aparentemente tímido, foi um amigo que o tempo possibilitou uma aprendizagem sobre a vida, a universidade e o valor da humildade, a você, meu amigo, serei sempre grato pelos ensinamentos e consideração. Rodolfo foi um amigo que nunca deixou que a tristeza e dificuldade pela qual seus amigos passavam fosse mais forte do que a vontade de sorrir e vencer. Sou grato a você pela alegria constante, por ter proporcionado o incentivo e o entusiasmo de fazer com que a minha vida fosse cada dia mais bela e feliz. Obrigado por sua amizade. João Paulo Ferreira, agradeço por suas orações e alegria nas conversas que muitas vezes extrapolavam altas horas das noites, que sempre continuemos a ter a vida cheia de paz, alegria e energias positivas.

Na residência, ainda, sou grato a outros amigos: Ailmo, Ribamar, Gilmário, José, Roberto, Emanuel, Kayame, João Paulo Barbosa e todos que entre encontros e desencontros estiveram presentes neste espaço ao longo destes quase cinco anos de vivência. Agradeço de igual modo às amigas da Residência Feminina: Maiza, Rosa, Larissa Moura, Joselha, Risoneide, Joedna, Branck (Anglidemogean) e outras. A outros (as) amigos (as) sou grato: Danilo, Ranielton, Yan, Lais, Ivanilda, e tantas outras pessoas pela amizade e pelos momentos vividos. A Manoel Messias e sua família sou extremamente grato pela amizade, consideração e apoio em sempre buscar o caminho da

educação. A você, meu amigo, sou grato pelo apoio e alegria compartilhados ao longo dos nossos anos de amizade.

Não poderia deixar de agradecer as pessoas que estavam presentes nas minhas noites, ricas em aprendizado. Agradeço assim aos amigos e colegas do período 2013.2: Ewerton, Larissa, Emerson, Geicy, Felipe, Naiara, Naiane, Fernanda, Aucilon, Lucas, Claudivan, Andrade, Benijhoson, Esttefane, Cícera, Vanessa e outros (as) que foram em busca de outros sonhos. De forma especial, gostaria de agradecer aos que estão mais próximos a mim, tornando as noites mais belas.

Ewerton Wirlley, acredito que Deus foi generoso ao me presentear com um amigo como você. Poder contar com sua presença nos dias alegres e tristes me fazem entender o verdadeiro sentido da amizade. Você nunca virou as costas aos seus amigos, sempre atencioso, preocupado com o outro, me faz perceber algumas das suas qualidades. Nossas conversas sobre a universidade, pesquisa, planos futuros e sobre a vida, sempre são enriquecedoras e possibilitam o nosso crescimento coletivo. Obrigado por estar ao meu lado em todos os momentos. Espero ser para você, meu amigo, metade do que você é para mim.

A pesquisa e o convívio ao longo destes anos me aproximaram de outra pessoa com a qual compartilho sonhos, angústias, risadas e alegrias. Larissa Lacerda, você é uma pessoa que não mede esforços para ajudar o próximo. Ter sua amizade, conselhos, apoio e parceria são muito importantes para mim. Obrigado por fazer parte da minha vida.

Geicy Kelle é uma pessoa que demonstra ser tímida, mas que por dentro possui uma explosão de sentimentos, ideias e planos que assim como os dos seus amigos, pensa em construir um futuro melhor. Obrigado por sua amizade!

Emerson Ferreira, acho que nos parecemos em algumas coisas, mas uma das principais é o gosto pela música de Luiz Gonzaga. Uma das maiores alegrias vivenciadas em atividades acadêmicas foi ter estudado e aprendido muito contigo sobre o rei do baião. Além disso, admiro sua garra, vontade de estudar, pesquisar e fazer sempre o seu melhor.

Felipe Josué, o seu melhor presente foi o nascimento da sua filha, Maria Sofia, para alegria da sua família e nossa também. Você é um cara admirável! Nunca deixou que as dificuldades e compromissos da vida impedissem a realização de atividades acadêmicas, e nem que essas atrapalhassem seu dia-a-dia. Agradeço pelos PDF da vida e por ter sua amizade. Esperamos ansiosos o dia de conhecer sua linda família.

Esses singelos agradecimentos não estariam completos sem a gratidão a minha professora, orientadora e grande amiga, Rosilene Alves de Melo. Ao ser seu aluno no primeiro semestre do curso jamais imaginei que estaríamos um dia tão próximos, em uma relação recíproca de confiança, paciência e carinho. Serei eternamente grato por tudo que você fez por mim, ajudando a escolher sempre os melhores caminhos acadêmicos e pessoais. Sabe aquele costume de ter algumas pessoas como modelo para as nossas vidas? Você é um dos meus maiores exemplos! Admirável, inspiradora, humana, e amável. Que nossas vidas estejam sempre ligadas uma a outra, que a beleza da amizade e do carinho esteja sempre presente em nossa relação. Obrigado por tudo!

Não poderia deixar de agradecer a Francisco Firmino Sales Neto e Rosemere Olímpio de Santana, que além de professores tornaram-se amigos. Os conselhos, confiança e carinho levarei comigo por toda vida. Os momentos de tristeza em que recebi apoio e abraços de vocês me marcaram profundamente, e demonstraram a certeza de que sempre poderia contar com amizades verdadeiras. Agradeço por tudo!

À Tereza Cândida Diniz agradeço por aceitar o convite da leitura deste trabalho, assim como os ensinamentos e conversas em eventos científicos e em outros encontros. Agradeço sua gentileza e carinho ao me receber nas vezes em que estive em eventos no querido e mágico Cariri cearense.

À Nadja Cluadinale agradeço por aceitar o convite em ler este trabalho integrando-se à banca avaliadora.

Aos amigos do Grupo de Estudos e Pesquisas em História e Cultura (GEPHC), agradeço imensamente: Ewerton, Risoneide, Joedna, Ranielton, Guerhansberger, Jaíne, Larissa Bezerra, Darlan. Obrigado pelos momentos de alegria compartilhados, pela aprendizagem e pela amizade.

Uma das melhores experiências que eu poderia vivenciar ao longo da caminhada acadêmica foi a oportunidade de ter ido participar da Jornada de Jovens Pesquisadores: “A cultura nordestina no contexto urbano do Sudeste”, realizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), no mês de junho de 2017. Ter a possibilidade de reencontrar o professor Paulo Iumatti e conhecer sua linda família, Eliana e seus filhos, Amanda e Bruno, me alegrou bastante. Sou extremamente grato pelo convite e pela hospedagem em sua casa. As experiências de pesquisa e vida nos dias que passei em São Paulo me entusiasmaram e significaram muito para este jovem pesquisador. As amizades construídas no IEB foram fantásticas, agradeço assim a todos (as), em especial a

Mariana Ananias pela recepção e consideração. Agradeço também ao amigo Varneci Nascimento e ao senhor Gregório Nicoló pela confiança e prazerosa conversa na Editora Luzeiro.

Aos professores do curso agradeço por contribuírem e colaborarem para o meu crescimento acadêmico e pessoal: Rosemere, Ana Rita, Viviane, Francisco Neto, Rodrigo Ceballos, Rosilene Melo, Isamar, Rubismar, Osmar, Francinaldo, Silvana, Mariana, Lucinete, Sérgio e Hélio.

À funcionária do Acervo de Literatura Popular José Alves Sobrinho, Tizziane, sou extremamente grato por sua disponibilidade, gentileza, alegria, confiança e ajuda.

Agradeço aos funcionários da UFCG, campus de Cajazeiras, em especial aos terceirizados das residências universitárias, Marcos Alan e Dona Neném; e aos funcionários do Restaurante Universitário. Obrigado por proporcionarem a amizade e carinho nestes espaços.

Sou grato às pessoas que ao longo das estadias em Campina Grande, durante os dois anos de pesquisa, me acolheram. De forma especial, gostaria de agradecer a Adailton Silva, pelas longas estadias e repetidas vezes em seu apartamento. Amigo, que Deus ilumine sempre o seu caminho e que a alegria, saúde e sucesso estejam sempre presentes em sua vida. Você é uma pessoa brilhante!

Ao CNPq, pela concessão da bolsa PIBIC durante os três anos no projeto "Memória Visual do Cordel no Brasil: uma análise iconográfica do acervo da UFCG", que deu origem a esse trabalho.

A todas aquelas pessoas que contribuíram direta ou indiretamente e compartilharam comigo a escrita desse trabalho. A todas vocês, agradeço!

Limito-me a afirmar que todas as coisas que atribuímos à natureza são produto de uma arte divina, e as que os homens compõem por meio daquelas o são de uma arte humana, e que de acordo com essa explicação, há duas espécies de arte criadora, a humana e a divina.

Platão, *O Sofista*

RESUMO

Este trabalho realiza um estudo em torno das imagens atreladas a literatura de cordel. O objetivo principal foi problematizar estes artefatos, discutindo-os enquanto portadores de mensagens e diálogos, bem como elaboradores de memórias visuais que se perpetuam e reinventam-se em diversas temporalidades. Pensando isso, cabe pontuar que as imagens deste trabalho abordam questões distintas que se abrem em diálogos com imagens de outros suportes (jornais, revistas, livros). A pesquisa está inserida no campo da História Cultural, com o olhar destinado a analisar as imagens enquanto produtos culturais. Dessa maneira, as fontes iconográficas foram entendidas nesta pesquisa não apenas como simples ilustrações, mas como objetos portadores de historicidade, intencionalidades, enquanto via de acesso às práticas culturais. Para a realização da análise das imagens utilizou-se os conceitos de *Pathosformenl* (fórmulas de emoção), desenvolvido por Aby Warburg (2005) e reapropriado com outros enfoques por Carlos Ginzburg (2014); e *Cultura Visual*, conceito advindo dos Estados Unidos na década de 1990 e que possui uma relevante contribuição com trabalhos de Ana Maud, Paulo Knauss e Ulpiano de Menezes. Estes conceitos foram utilizados com o intuito de apresentar a sua funcionalidade às imagens da literatura de cordel, a qual é entendida nesta pesquisa como potencializadora de narrativas culturais, políticas e sociais.

Palavras-chave: análise de imagem; cultura visual no cordel; memória visual.

ABSTRACT

This work carries out a study about the images linked to cordel literature. The main objective was to problematize these artifacts, discussing them as message carriers and dialogues, as well as elaborators of visual memories that perpetuate and reinvent themselves in various temporalities. This way, it is worth pointing out that the images in this work address different issues that open up in dialogues with images from other media (newspapers, magazines, books). The research is inserted in the field of Cultural History, with the aim of analyze the images as cultural products. To do so, the iconographic sources were understood not only as simple illustrations, but as objects with historicity, intentionalities, as a way of access to cultural practices. For the analysis of the images, the concepts of *Pathosformenl* (emotion formulas) developed by Aby Warburg (2005) and reappropriated by Carlos Ginzburg (2014) were used; and Visual Culture, a concept that came from the United States in the 1990s and which has a relevant contribution with the works of Ana Maud, Paulo Knauss and Ulpiano de Menezes. These concepts were used with the intention of presenting their functionality to the images of cordel literature, which is understood in this research as a potentiator of cultural, political and social narratives.

Keywords: image analysis; visual culture in the cordel; visual memory.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|------------------|--|----|
| Figura 01 | – Desenho impresso em clichê de zinco..... | 29 |
| Figura 02 | – Fotografia impressa em clichê de zinco..... | 29 |
| Figura 03 | – Xilogravura impressa em matriz de madeira..... | 29 |
| Figura 04 | – Desenho em preto e branco impresso em off set..... | 30 |
| Figura 05 | – Desenho em policromia impresso em off set..... | 30 |
| Figura 06 | – Fotografia impressa em off set..... | 30 |
| Figura 07 | – Xilogravura impressa em off set..... | 30 |
| Figura 08 | – Lamentações do Juazeiro – o cachorro dos mortos..... | 37 |
| Figura 09 | – O Joazeiro do Padre Cícero – o cachorro dos mortos..... | 38 |
| Figura 10 | – Capa do jornal O Rebate..... | 39 |
| Figura 11 | – Cartaz do filme: Padre Cícero os Milagres de Juazeiro..... | 39 |
| Figura 12 | – Medalhão com a Figura do Padre Cícero..... | 39 |
| Figura 13 | – Escultura do Padre Cícero..... | 39 |
| Figura 14 | – Pomada Padre Cícero..... | 40 |
| Figura 15 | – Garrafa plástica em formato do Padre Cícero..... | 40 |
| Figura 16 | – A Pranteada Morte do Padre Cícero Romão..... | 41 |
| Figura 17 | – No dia em que Padre Cícero morreu..... | 44 |
| Figura 18 | – A pranteada morte do reverendíssimo Padre Cícero Romão Batista..... | 46 |
| Figura 19 | – Cortejo Fúnebre do Padre Cícero..... | 48 |
| Figura 20 | – As profecias do Pe. Cícero..... | 51 |
| Figura 21 | – As profecias do Padre Cícero..... | 51 |
| Figura 22 | – A canonização do Padre Cícero pela Igreja brasileira..... | 56 |
| Figura 23 | – Padre Cícero o santo do Juazeiro..... | 56 |
| Figura 24 | – Pintura representando a cura do cego em Betsaída..... | 57 |
| Figura 25 | – Representação de Hórus, deus da antiguidade egípcia..... | 58 |
| Figura 26 | – Estátua de Buda..... | 58 |
| Figura 27 | – A violenta disputa de Maluf com Tancredo..... | 68 |
| Figura 28 | – Fotografia da passeata realizada durante o movimento Diretas Já..... | 68 |
| Figura 29 | – Carta de baralho (Naipes de Reis de espada)..... | 70 |
| Figura 30 | – Vitória de Tancredo e o fim da ditadura..... | 73 |
| Figura 31 | – Acabou o ciclo autoritário..... | 73 |
| Figura 32 | – Morreu São Tancredo Neves deixando o Brasil de Luto..... | 76 |

| | |
|--|-----|
| Figura 33 – A morte do homem do Brasil Tancredo Neves..... | 80 |
| Figura 34 – A ira e a vida de Antônio Silvino e o Boi Misterioso..... | 87 |
| Figura 35 – A vida de Antônio Silvino..... | 87 |
| Figura 36 – Antônio Silvino o rei dos cangaceiros..... | 88 |
| Figura 37 – Figura sem título..... | 88 |
| Figura 38 – Retrato de Antônio Silvino..... | 89 |
| Figura 39 – A visão e Antônio Silvino..... | 91 |
| Figura 40 – A visão e Antônio Silvino..... | 93 |
| Figura 41 – “A Sétima Era do Mundo: a Figura de Morte”..... | 96 |
| Figura 42 – Recorte da Figura A visão e Antônio Silvino..... | 97 |
| Figura 43 – Recorte da Figura “A Sétima Era do Mundo”..... | 97 |
| Figura 44 – A prisão de Antônio Silvino..... | 99 |
| Figura 45 – Figura presente na revista Flor de Lis..... | 99 |
| Figura 46 – Recorte da Figura da revista O Malho..... | 100 |
| Figura 47 – O Interrogatório de Antônio Silvino..... | 100 |
| Figura 48 – A prisão do celebre Antônio Silvino..... | 101 |
| Figura 49 – O Interrogatório de Antônio Silvino..... | 105 |
| Figura 50 – O Interrogatório de Antônio Silvino..... | 105 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 01 – Tabela de impressão e ilustração da literatura de cordel..... | 28 |
| Tabela 02 – Levantamento de cordéis sobre Tancredo Neves dividido por categoria de análise..... | 63 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CFP – Centro de Formação de Professores

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

FCRB – Fundação Casa de Ruí Barbosa

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros

MDB – Movimento Democrático Brasileiro

NDHDL – Núcleo de Documentação Histórica Deusdedit Leitão

PDC – Partido Democrático Social

UFCG – Universidade Federal de Campina Grande

USP – Universidade de São Paulo

PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 19 |
| Nostalgia e memórias: a cultura entre laços de saudades e encontros..... | 19 |
| | |
| CAPÍTULO 1 – VISUALIDADE E HISTÓRIA: AS IMAGENS DA LITERATURA DE CORDEL ENQUANTO SUPORTE DE MEMÓRIAS DO PADRE CÍCERO..... | 34 |
| 1.1 Considerações iniciais..... | 34 |
| 1.2 A ambivalência nas imagens da morte do Padre Cícero..... | 40 |
| 1.3 Os gestos de emoção nas imagens do Padre Cícero..... | 50 |
| 1.4 Ressonâncias visuais: mesmos gestos, significados opostos..... | 56 |
| | |
| CAPÍTULO 2 – A CULTURA VISUAL NO CAMPO POLÍTICO: UM ESTUDO DE CASO..... | 62 |
| 2.1 Imagens imersas em poder..... | 62 |
| 2.2 As imagens da morte enquanto suporte de memórias visuais..... | 65 |
| 2.3 Campanha eleitoral e vitória de Tancredo Neves: quais memórias e diálogos elaboram as imagens?..... | 66 |
| 2.4 Memórias em imagens: A morte de Tancredo Neves enquanto suporte iconográfico da literatura de cordel..... | 76 |
| | |
| CAPÍTULO 3 – O CANGAÇO ENQUANTO SUPORTE DE IMAGENS NA LITERATURA DE CORDEL..... | 83 |
| 3.1 O cangaço e a literatura de cordel..... | 82 |
| 3.2 Antônio Silvino enquanto suporte de uma memória iconográfica na literatura de cordel..... | 86 |
| 3.3 A prisão de Antônio Silvino: imagens volantes, imagens perenes..... | 98 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 109 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | 111 |

INTRODUÇÃO

Nostalgia e memórias: a cultura entre laços de saudades e encontros

Quando criança, um dos momentos mais esperados do dia era o anoitecer, quando meu pai se reunia com alguns amigos na calçada da nossa casa logo após o jantar. As conversas giravam em torno do dia-a-dia de cada um e sobre as atividades da roça. Não apenas isso, quando percebiam a presença de algumas crianças ao seu redor, começavam a contar algumas histórias de *malassombros* que existiam ali perto da nossa casa, botijas enterradas em uma velha casa ao lado da nossa, e tantos outros contos e lendas que nos deixavam nostálgicos, assustados e curiosos, principalmente nas noites de inverno, quando os relâmpagos e trovões anunciavam a aproximação da chuva e do medo que muitas vezes me faziam querer entrar em casa antes mesmo do fim das narrativas.

Sempre curioso, ao ouvir aquelas histórias indagava ao meu pai: “onde o senhor ouviu isso?”, ele respondia por vezes que havia visto as assombrações, outras vezes que ouviu os seus pais e amigos contarem as mesmas histórias. As narrativas contadas e outras vezes versejadas pelo meu pai o tornavam um bom contador de histórias. Lembro-me das suas expressões faciais, seu jeito de balancear a cabeça e o mexer das mãos, a confiança e maneira com a qual narrava e contava aquelas histórias, tornavam-nas tão reais e surreais que me encantavam. Hoje compreendo que aquelas narrativas representavam a transmissão, por meio da oralidade, de histórias que permeavam o seu espaço de vivências e sociabilidades e que continuavam, como uma tradição, a ser passada e contada para as gerações futuras por meio de uma “comunicação popular” (LUYTEN, 1983). Estas comunicações permanecem ainda hoje comigo, contudo, com novos significados que me possibilitaram entender que as possíveis fontes de inspiração do meu pai eram relativas a cultura perpassada em seu cotidiano.

Uma das minhas histórias preferidas era a que tinha como mote as andanças de Jesus e de São Pedro pelo mundo, que por vezes necessitavam de hospedagem em alguma casa. Em uma dessas acolhidas, ao anoitecer, antes de dormir, Jesus orava com São Pedro uma Ave-Maria, para fúria do proprietário da casa, um evangélico, que com uma corda açoitou o primeiro que encontrou deitado em sua frente, São Pedro. Ao notarem a reação furiosa do homem, Jesus decide trocar de lugar com São Pedro na esperança que este não apanhasse novamente quando eles retornassem a oração, algo que não teve muitos

resultados, já que ao voltar o dono da casa decidiu bater no que estava do outro lado, por entender que o primeiro havia apanhado muito. Este era novamente São Pedro, que havia trocado de lugar com Jesus, tendo assim apanhado duas vezes.

Esta história contada pelo meu pai se aproxima em grande parte de um folheto de cordel: *Jesus e São Pedro na Casa dos Pobres*, do poeta Manoel de Almeida Filho (s.d). A narrativa do poema retrata em questão a estadia de Jesus e São Pedro na casa de um homem pobre que Jesus o tornou rico para provar a São Pedro que o dinheiro mudaria a cabeça do homem. A hospedagem costumeira não foi a mesma quando o homem se tornou rico, mandando o seu capataz prender e vigiar Jesus e São Pedro. Ao anoitecer, o capataz, com uma corda, bateu em São Pedro por duas vezes, já que esse, assim como contava meu pai, havia trocado de lugar com Jesus. Apesar das histórias não serem completamente iguais, algo que se deve as ressignificações, perdas e acréscimos da transmissão oral, pude perceber que a história versada pelo meu pai estabelece uma ligação com o folheto de cordel, e este, por sua vez, com a narrativa oral.

Isso me fez ver o quanto as manifestações culturais (orais e escritas) sempre permearam a minha vida, desde a infância, mesmo que eu não percebesse até ter contato com os estudos em torno deste campo quando ingressei no curso de Licenciatura em História no final de 2013. O curso que foi durante muito tempo um sonho me possibilitou momentos e vivências. Entre encontros e desencontros me apaixonei pelo campo da História Cultural e suas ramificações, onde tive um prazeroso encontro com a literatura de cordel, a qual possibilitou a escrita deste trabalho.

Pensar esta escrita é ir ao dia 06 de agosto de 2014, quando pude ter o encontro com a iniciação científica, ao me submeter à seleção do projeto “Memória Visual do Cordel no Brasil: uma análise iconográfica do acervo da UFCG”, sob orientação da professora Rosilene Alves de Melo. O objetivo da pesquisa foi realizar um estudo sobre as imagens presentes nas capas dos folhetos de cordel editados ao longo do século XX. Naquele momento, me encontrava no segundo período do curso de Licenciatura em História, tudo ainda era novo, inclusive o desejo de me debruçar em um projeto que me possibilitasse outras vivências no meio acadêmico.

Uma ligação às 08:30hs veio dois dias depois do processo seletivo, no dia 8 de agosto: recebi a notícia da aprovação no projeto. Recebia não apenas o comunicado que tanto me alegrou, mas também, das mãos da professora Rosilene Melo, em nosso primeiro encontro de pesquisa, o seu livro *Arcanos do Verso: trajetórias da literatura de cordel*,

publicado em 2010, fruto da sua dissertação de mestrado. Na primeira página, uma dedicatória: *Com desejo que possamos partilhar muitas alegrias com o cordel*. As alegrias foram as mais diversas, além de uma professora e orientadora, ganhei uma grande amiga.

Nas palavras que iniciam este trabalho busco enfatizar que a pesquisa se realizou por meio da junção de alguns elementos: leituras, contato com acervos, experiências em eventos científicos, memórias, e claro, imagens — estas não poderiam faltar. Dessa maneira, a escrita deste trabalho tem um pouco de cada vivência e experiência versada ao longo desses três anos e três meses de pesquisa.

Não poderia deixar de mencionar aqui as pesquisas realizadas em acervos que dispunham de ricas cordelotecas tão importantes para a construção deste trabalho. O acervo de Literatura Popular José Alves Sobrinho, local onde se realizou a pesquisa de iniciação científica que resultou neste trabalho. O acervo da Fundação Casa de Ruí Barboza (FCRB), bem como o do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), acessados virtualmente, contribuíram de forma significativa para a efetivação desta pesquisa. O acervo de cordéis presentes no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB/USP) possibilitaram novos olhares e experiências atreladas à pesquisa.

O gosto pela literatura de cordel começou a ser trilhado logo nos primeiros meses de trabalho no Programa de Iniciação Científica, era um assunto que pouco conhecia. O primeiro livro que tive acesso foi *Arcanos do Verso*, e nele descobri caminhos amplos do campo que começava a estudar, um deles em específico despertava em mim curiosidade e desejo em conhecer: os estudos editoriais da literatura de cordel. Foi pela imaginação do range-range das velhas máquinas tipográficas e das imagens no papel que o cordel começou a me encantar. Foi com essas ideias que percebi a necessidade de estudar o campo editorial da produção dos livros e das imagens, indo de encontro a trabalhos que apontassem para a importância desses artefatos culturais. Aproximei-me, assim, dos dois mais importantes historiadores do livro e das “práticas de leitura”: Roger Chartier (1995) e Robert Darnton (1990).

Antes de tudo, é importante destacar que esta pesquisa somente foi possível graças à renovação historiográfica advinda do final do século XX, mais precisamente das discussões que emergiram entre as décadas de 1970 e 1980, quando outras fontes, antes relegadas dos estudos históricos, passaram a ser consideradas enquanto documentação. Neste sentido, relevante questão possui o surgimento de estudos em torno da chamada “história do livro”, pela qual o historiador Roger Chartier (1995) advogou a necessidade de

perceber a importância desta área de saber enquanto domínio da História, bem como o uso do cordel para a compreensão da chamada “cultura popular”.

Em *A História Cultural: entre práticas e representações* Roger Chartier (1990), em um dos capítulos, realiza um estudo em torno dos *Textos e edições* da chamada literatura de cordel. O autor elabora dois conceitos fundamentais para esta pesquisa: “redes de textos” e “fórmula editorial”. A primeira, observa o autor, expressa as relações existentes entre os livros, os quais estariam interligados entre si, em uma conexão onde estaria presente a elaboração de sentidos. Já a fórmula editorial é o que dá ao livro características próprias de elaboração e comercialização (CHARTIER, 1990). Neste sentido, os livros enquanto artefatos culturais são entendidos como produtores de mensagens que não se separam do seu contexto de produção e circulação, mas sim, estabelecem diálogos e relações entre si em meio a sua produção e difusão.

Estas características não estariam restritas às narrativas orais, estariam também imersas na visualidade potencializada por meio das imagens. Estas, como propõe Chartier (2004), possuem diversas funções: por vezes dialogando com o texto, por outras se reinventando em outras temporalidades históricas para atender a interesses não apenas religiosos, mas também políticos (CHARTIER, 2004). Estas questões estariam permeadas por ideias atreladas ao mercado editorial e ao gosto do público. Dessa maneira, assim como os textos, as imagens resultam “[...] de múltiplas operações que supõe uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades” (CHARTIER, 2014, p. 38).

Nesta conjuntura, além dos estudos de Roger Chartier devemos considerar outro importante historiador, Robert Darnton, o qual, entre outras abordagens, destaca em seus estudos as relações entre pessoas: editores, autores, e demais sujeitos envolvidos no “circuito de comunicação” (DARNTON, 1990). Este pode ser entendido como um espaço de interligações no qual, ao mesmo tempo, cada sujeito inserido neste campo possui um interesse específico em relação à produção do livro. Os trabalhos destes dois historiadores apontam para a importância da elaboração, difusão e recepção dos livros, assim como destina atenção para as estratégias elaboradas pelos diversos sujeitos para a difusão, propagação e transmissão de ideais presentes no campo social e cultural destes produtos.

No Brasil, alguns estudos acerca da história editorial da literatura de cordel podem ser mencionados. No livro *Arcanos do Verso: trajetórias da literatura e cordel*, Rosilene Melo (2010) realizou uma pesquisa em torno da Tipografia São Francisco na cidade de Juazeiro do Norte. Neste estudo, a pesquisadora aponta para a importância do sistema

editorial no campo da literatura de cordel. Na referida pesquisa, a autora realizou seu trabalho pensando desde o surgimento da Tipografia São Francisco na década de 1930, sobre o início da venda de folhetos pelo seu proprietário José Bernardo da Silva, passando pelo que ela chama de *Roda da Fortuna*, momento de auge e declínio da Tipografia na década de 1970, e terminando na *Casa da Morte*, momento em que a editora entra em falência, é fechada e vendida como patrimônio ao Governo do Estado do Ceará na década de 1980.

O pesquisador Everardo Ramos tem desenvolvido estudos em torno das “gravuras populares” bem como sobre sua ligação ao sistema editorial. Uma questão útil é considerar a importância que se tem os diversos sujeitos envolvidos no sistema de produção editorial do cordel, onde é possível observar as “apropriações coletivas de modelos”, e as “mudanças e estilizações pessoais” (RAMOS, 2007). No primeiro caso, Everardo Ramos destaca o que pode ser entendido como uma reapropriação de textos e imagens advindas de outros espaços, como o cinema e o jornal. Contudo, o autor destaca que os sujeitos envolvidos no sistema editorial, como os ilustradores, não se prendem a “modelos” únicos, eles reinventam outras imagens, outras narrativas para atender aos seus interesses em relação a produção do livro (RAMOS, 2007).

A pesquisadora Ângela Maria de Faria Grillo (2015), em seu livro *A arte do povo: histórias na literatura de cordel (1900-1940)*, realiza no segundo capítulo uma discussão em torno do *folheto: entre a escrita e a oralidade* no qual, em um dos tópicos, é discutido o sistema editorial da literatura de cordel pensando “as condições de publicação e de circulação dos folhetos de cordel” (GRILLO, 2015, p. 26). Para além disso, são apontadas as estratégias e táticas elaboradas por alguns editores como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, João Martins de Athayde e José Bernardo da Silva na comercialização de seus folhetos.

Em suma, os trabalhos de Rosilene Melo, Everardo Ramos e Ângela Grillo são fundamentais para a realização desta pesquisa, considerando que a análise da imagem está inserida diretamente em seu contexto e meio de produção, é possível entender que as narrativas verbais e visuais não estão isentas de poder, mas sim permeadas por interesses e objetivos que perpassam estes artefatos culturais (CHARTIER, 2014).

De outra maneira, os estudos que consideram as fontes visuais como ponto de partida para a compressão de uma sociedade são em grande parte recentes na pesquisa histórica. A pesquisa em torno das imagens foi, durante muito tempo, um campo restrito a

outras ciências, como: a História da Arte, a Antropologia, e a Sociologia. Estas ciências observaram a importância estética, cultural e social desta fonte enquanto produtora de mensagens e diálogos.

Como aponta o pesquisador Ulpiano de Menezes (2006), já no século XIX a História da Arte considerava as imagens como fonte de estudo, seus enfoques principais eram as imagens do período medieval e renascentista, as consideradas imagens “artísticas”. No início do século XX foi a vez da Antropologia e da Sociologia abrirem seu campo de estudos para as fontes visuais. Dessa maneira, as pesquisas em torno da fotografia, do desenho e, posteriormente, do cinema, começaram a ser estudados pela Antropologia. A Sociologia se interessou nos estudos visuais pelas discussões em torno do poder. Apenas na década de 1970, com o advento da História Cultural, as imagens começaram a ganhar o devido reconhecimento enquanto fonte histórica, antes disso, eram tidas apenas como simples ilustrações para os textos, sendo dessa maneira omitidas da pesquisa histórica¹.

A relevante expansão do conceito de documento proporcionada pela História Cultural por volta da década de 1970 possibilitou o reconhecimento das imagens enquanto fontes fundamentais para os estudos históricos. Neste contexto, o advento da chamada Cultura Visual, que começou a se fortalecer a partir da década de 1990 nos Estados Unidos, buscou enfatizar ainda mais a necessidade de problematizar as imagens enquanto construtoras de ideias, diálogos, e não mais como ilustrações dos escritos.

No Brasil, autores como Ulpiano Bezerra de Menezes (2003, 2005), Paulo Knauss (2006, 2008) e Ana Maria Maud (2014, 2016) intensificam este campo de estudos atrelando as fontes visuais a sua devida importância enquanto constituidoras de narrativas, sociabilidades, poder e memória. O primeiro preocupa-se em analisar de que maneira as ciências sociais trabalham as imagens, sua atenção é destacar que as “práticas culturais” das imagens estejam “relacionadas ao visual, à visão e ao visível”. O segundo autor destaca a importância em contextualizar as imagens historicamente, ou seja, entender quem produziu e como o fez, como elas são “consumidas e preservadas”, antes disso, elas devem ser entendidas como um produto social e cultural, não devem ser, então, entendidas como prova do real (MAUD, 2016).

¹ O que pode ser entendido por “arqueologia do visual” decorre do artigo: RODRIGUES FILHO, J. **A Voz e a voz da iconografia**: as possibilidades do uso de imagens no campo da literatura de cordel. Trabalho apresentado no XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB, Guarabira, 2016. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/liti/ocs/index.php/xviiieh/xviiieh/paper/viewFile/3263/2676>. Acesso em: 31/10/2017.

A historiadora Ana Maria Maud investiga de forma instigante o caso da fotografia. A autora busca a importância de compreender as fotografias em meio ao campo da cultura visual, neste sentido, as formas de produção, circulação e apropriação, são consideradas chaves para o estudo deste campo.

Em síntese, neste trabalho a cultura visual é entendida enquanto instrumento de problematização em torno do denominado “estatuto da arte”. Nesta perspectiva, a imagem é vista por meio de novos olhares e problemas que não se restringem a leitura superficial da imagem. Considera-se portanto os estudos em torno da sua produção, circulação, diálogos e elaboração de sentidos. O campo da cultura visual emerge como fruto do diálogo interdisciplinar sobre o estudo com imagens nos Estados Unidos na década de 1990; neste sentido, surge uma renovação nos estudos visuais. A imagem nesta abordagem não é entendida mais como uma ilustração dos textos, mas como objeto constituidor de diálogos culturais, políticos e sociais. Ela abandona o estatuto ilustrativo para ser entendida como objeto de estudo. Em suma, pode ser entendido que a imagem no campo da cultura visual não é compreendida mais como ilustração dos textos, mas como constituidora de diálogos culturais e sociais².

Se os estudos em torno da imagem no campo da História são recentes, ainda mais são nas pesquisas das imagens em torno da literatura de cordel. Mas, assim como o campo do estudo das imagens não foi em sua gênese pertencente a História, na literatura de cordel os primeiros trabalhos que se dedicaram aos estudos visuais em torno das imagens são decorrentes da perspectiva Folclórica³, Comunicação e Semiótica⁴, Teoria Literária⁵, e mais recentemente, a História da Arte⁶ e Educação⁷, apenas para citar alguns trabalhos.

² MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*. Rio de Janeiro, v.12, nº 14, p. 33-48. 2016.

³ SOUZA, Liêdo Maranhão de. **O Folheto Popular. Sua Capa e seus Ilustradores**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1981.

⁴ CARVALHO, Gilmar de. **Madeira matriz: cultura e memória**. São Paulo: Annablume, 1998.

⁵ HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. 2000. 215 f. Dissertação (em Mestrado) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 1999. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000199277>>. Data de acesso: 24/02/2015.

⁶ O pesquisador Everardo Ramos possui um relevante trabalho em torno das imagens das capas dos folhetos de cordel: Cita-se alguns conhecidos: RAMOS, Everardo. *Ilustrações de Folhetos de Cordel: o Romance dos Esquecidos ou a Peleja do Popular com o Moderno*. Em NEMER, Sylvia (org.). **Recortes contemporâneos sobre o cordel**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008; RAMOS, Everardo. *Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas (republicação)*. Escritos: **Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro, v. 3, pp. 285-309, 2009; RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades: **Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual**, Faculdade de Artes Visuais, UFG, Goiânia, v. 8, n. 1, p. 39-56, 2010.

No ano de 2017, a dissertação em História intitulada: *O Teatro das Imagens: a migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968-1998)*, da pesquisadora Tereza Cândida Diniz, problematizou a produção da xilogravura na cidade de Juazeiro do Norte/CE, tomando o conjunto de imagens elaboradas por dois importantes xilógrafos: Stênio Diniz e Abraão Batista, entre 1968 e 1998. Este foi um dos recentes trabalhos em torno das imagens na pesquisa historiográfica. Tereza Diniz (2017) cita outro trabalho no campo da historiografia que discutiu a análise da xilogravura do cariri cearense na literatura de cordel: *Oralidade, memória e tradição: narrativas de assombrações na Região do Cariri* (2011), da pesquisadora de Sandra Nancy Bezerra.

Como se pode evidenciar, os trabalhos em torno da análise das imagens no campo da literatura de cordel são relativamente recentes, principalmente no tocante às pesquisas no campo da historiografia. Assim como os últimos trabalhos anteriormente referenciados, este emerge enquanto resposta a ausência de pesquisas em torno das imagens da literatura de cordel no campo da historiografia.

Em meio às contribuições oferecidas em cada um dos trabalhos citados, neste se busca realizar um estudo em torno da visualidade das imagens (xilogravura, desenho, fotografia) no campo da literatura de cordel, com enfoques no campo da *Cultura Visual* e no conceito de *Pathosformenl* (fórmulas de emoção) desenvolvido pelo historiador da arte Aby Warburg (2005) e reutilizado pelo historiador Carlo Ginzburg (2014). Nesse sentido, as imagens do cordel potencializam sentidos, mensagens e memória. Dessa forma, o conceito de *Pathosformenl* é utilizado nas análises com o intuito de apresentar sua aplicabilidade na iconografia da literatura de cordel.

Ao desenvolver o conceito de fórmulas de emoção, Aby Warburg observou como os gestos do personagem Orfel — presentes num desenho que representava sua morte, de autoria de Dürer — se faziam presentes em vasos gregos. O que mais chama atenção do autor é o fato dessa situação “não se tratar de um caso isolado” (GINZBURG, 2014, p. 08). Assim, os gestos de determinados momentos eram “ressonâncias” de outras temporalidades históricas. Ou seja, Warburg tinha gestos similares, mas que, quando reproduzidos em outros momentos, passaram a adquirir outros sentidos: os “gestos de emoção extraídos da Antiguidade foram retomados na arte do Renascimento com seu significado invertido” (GINZBURG, 2014, p. 09).

⁷ ROIPHE, Alberto . **Forrobodó na Linguagem do Sertão**: leitura verbovisual de folhetos de cordel. Rio de Janeiro: Lamparina/FAPERJ, 2013.

Dessa forma, Ginzburg chama atenção para a “ambivalência” dos gestos de emoção. Apesar de um gesto similar ser reproduzido em diferentes momentos históricos, não possui os mesmos sentidos que antes, mas passa a adquirir outros significados e interpretações. Por esse motivo, o autor esclarece que “a transmissão das *Pathosformeln* depende de contingências históricas”, ou seja, as eventualidades e as casualidades da história são fatores que definem os sentidos que as “fórmulas de emoção” podem adquirir.

Ao discutir o conceito de *Pathosformeln*, Carlo Ginzburg (2014, p. 12) emprega novos significados: “[...] o instrumento analítico que nos foi legado por Warburg pode ser aplicado a fenômenos muito diferentes daqueles a que se destinava inicialmente”. O historiador realiza um estudo sobre a imagem presente no livro *Leviatã* de Thomas Hobbes; a pintura de *Marat em seu último suspiro*; imagens presentes em cartazes e outros suportes ideológicos do século XX e, por fim, sobre o quadro de Pablo Picasso, *Guernica*. Em quatro capítulos o autor analisa como o *Medo, Reverência e Terror* se inserem nos ensaios sobre a iconografia política e como eles constituem sentido para os consumidores daquelas imagens. Dessa maneira, o conceito utilizado por Warburg ganhou novos significados e novas maneiras de ser analisado.

A *Pathosformeln* é, para Warburg, “uma força neutra”, aberta a novas e diferentes interpretações (GINZBURG, 2014, p. 74). Sendo assim, as imagens seriam abertas a diversas formas de análise por meio das “fórmulas de emoção”. Então, o conceito poderia ser empregado para analisar as mais diversas fontes iconográficas: cartazes, livros escolares e, no caso desta pesquisa, as imagens da literatura de cordel. O autor mostra como o conceito de *Pathosformeln* pode ser utilizado com imagens destinadas a fins políticos que buscam o convencimento e objetivam transmitir uma mensagem.

Cabe pontuar que esta pesquisa considera a leitura da imagem não de forma isolada em si, mas sim interligada a outros suportes como a narrativa do cordel, bem como o diálogo com outras fontes, como o jornal, o cinema, revistas e outros artefatos culturalmente situados em uma temporalidade histórica que dialoga entre si, bem como com a imagem presente nas capas dos cordéis.

Contudo, antes de apresentar de forma detalhada como este trabalho foi pensado, gostaria de pontuar algumas considerações em torno das imagens utilizadas nas capas dos folhetos de cordel desde os primeiros anos do século XX. Isso porque algumas questões me preocuparam desde os momentos iniciais da pesquisa: como identificar uma fotografia, xilogravura e um desenho na capa de um folheto de cordel? O que é clichê, uma impressão

em offset? Estas duas técnicas seriam iguais ou distintas? Se distintas, o que as diferenciava? Talvez parecessem perguntas simples para este jovem pesquisador, que ao entrar em contato com os cordéis do acervo de Literatura Popular José Alves Sobrinho, observou que não. A confusão mental que se fazia presente em mim girava em torno de atrelar de igual modo técnicas de impressão a técnicas de ilustração, duas coisas que passei a considerar distintas.

Pensava que a leitura de alguns trabalhos acadêmicos poderia apresentar de forma clara a informação que tanto buscava, contudo, não encontrei a informação desejada, talvez por conta dessa mania que alguns pesquisadores têm, me incluindo nesta lista, de se dirigir a determinados trabalhos acadêmicos e as suas fontes com o desejo de encontrar uma informação pronta. Como mencionei, não encontrei a informação desejada, apesar disso, as leituras em torno de trabalhos sobre a iconografia atrelada a literatura de cordel, assim como trabalhos que estudavam as imagens em outros suportes, me possibilitaram encontrar uma solução para o problema que se fez presente durante cerca de um ano após a primeira vigência do PIBIC.

Diante destas questões que teimavam em me angustiar, assim como o contato com as imagens do acervo, algo de igual modo fundamental, elaborei uma tabela de proposição que me possibilitou, no decorrer desta pesquisa, uma melhor compreensão em torno das técnicas de impressão e ilustração das imagens no campo editorial da literatura de cordel.

Tabela 01: técnicas de impressão e ilustração da literatura de cordel

| TÉCNICAS DE IMPRESSÃO | TÉCNICAS DE ILUSTRAÇÃO |
|------------------------------|---|
| Clichê de zinco | Desenho/fotografia |
| Madeira e/ou borracha | Imagem em xilogravura |
| Off set | <ol style="list-style-type: none"> 1. Desenho (preto e branco ou em policromia) 2. Fotografia 3. Xilogravura |

Tabela elaborada pelo autor, 2017



Figura 01
Desenho impresso em clichê de zinco.
Acervo: José Alves Sobrinho



Figura 02
Fotografia impressa em clichê de zinco.
Acervo: José Alves Sobrinho



Figura 03
Xilogravura impressa em matriz de madeira.
Acervo: José Alves Sobrinho

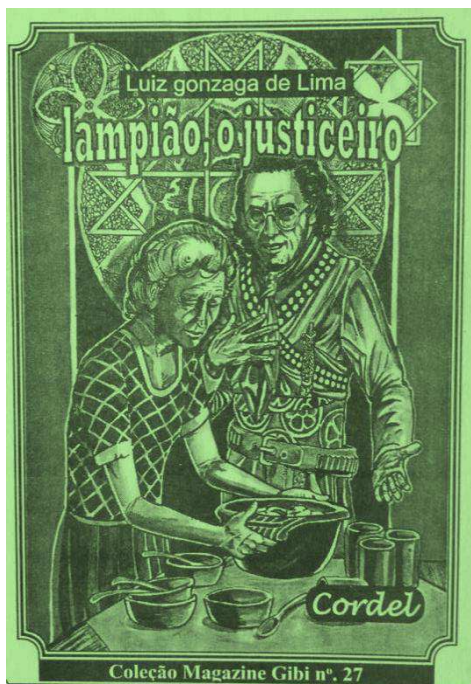


Figura 04

Desenho em preto e branco impresso em off set.

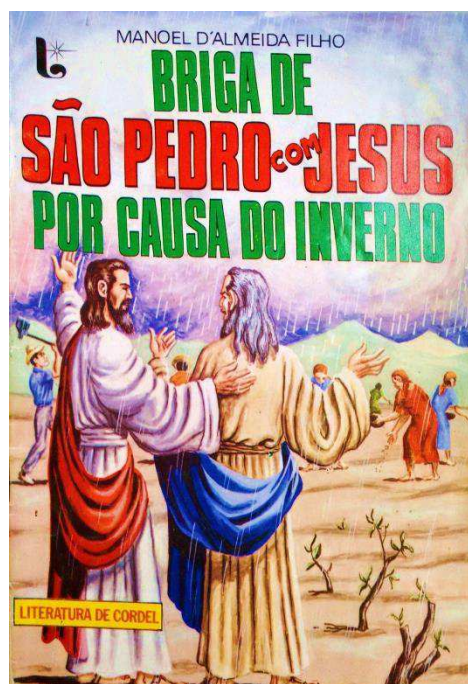


Figura 05

Desenho em policromia impresso em off set.
Acervo: José Alves Sobrinho

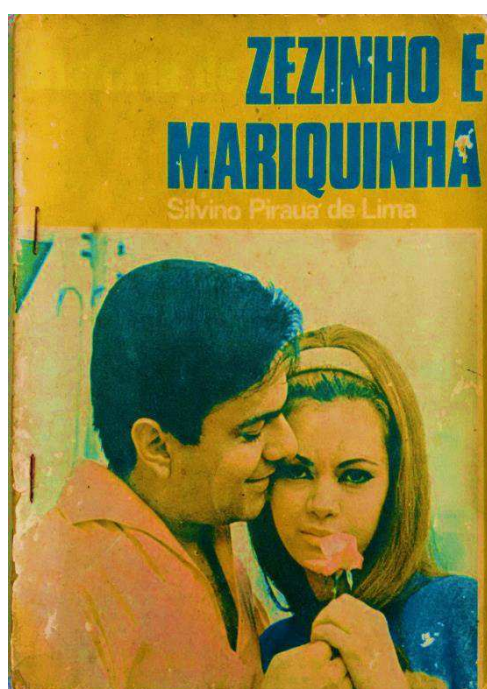


Figura 06

Fotografia impressa em off set.
Acervo: José Alves Sobrinho



Figura 07

Xilogravura impressa em off set.
Acervo: José Alves Sobrinho

Como o leitor pode observar, a elaboração da tabela seguiu duas questões que considerei importante neste trabalho para a compreensão em torno da imagem na literatura

de cordel: técnicas de impressão e técnicas de ilustração. A primeira corresponde à maneira como a imagem presente no cordel foi impressa, procurei entender qual a matriz em que se realizou a confecção da imagem, e para isso, pontuei três técnicas.

Já na segunda coluna da tabela se encontram o que chamei de técnicas de ilustração, entendendo estas como decorrentes daquelas, ou seja, a confecção de uma ilustração para um cordel em uma matriz de clichê de zinco resultará em um desenho ou fotografia. Se uma imagem for confeccionada em uma matriz em madeira, como usualmente é utilizada, ou borracha, ela dará origem unicamente a uma imagem definida como xilogravura. Já a imagem impressa em offset poderá dar origem a três técnicas de ilustração: o desenho em preto e branco ou colorido, a fotografia, e a xilogravura. Esta última técnica, que permite de igual modo uma reprodução de folhetos em maior quantidade, acompanha a produção editorial da literatura de cordel desde a década de 1950, sendo empregada na cidade de São Paulo por Arlindo Pinto de Souza na Editora Prelúdio⁸. Dito isso, apresento como os capítulos que se seguem foram desenhados.

No primeiro capítulo se realiza um estudo em torno das imagens do Padre Cícero. O principal conceito adotado é o de *pathosformenl*, que foi empregado com intuito principal de observar como determinados elementos, “gestos” e sinais de um cultura e sociedade não se isolam e acabam em si, em seu tempo histórico, mas ultrapassam as barreiras das temporalidades, estabelecendo conexões e interligações com imagens de outros contextos e temporalidades históricas. Observei, assim, que determinados “gestos de emoção” transitam em imagens distintas, com a reinvenção de novos sentidos e significados. Torna-se importante esclarecer que este capítulo é decorrente do amadurecimento de outro trabalho. Dessa vez, outras reflexões, possibilidades de análise e ampliações foram realizadas.⁹

O segundo capítulo se construiu por meio de reflexões em torno das imagens nas capas da literatura de cordel e do seu diálogo com outro suporte, o jornal, em torno de um personagem em específico: Tancredo Neves. Sua morte antes de tomar posse como novo

⁸ Sobre estudos em torno desta editora ver: LUYTEN, Joseph M. **A literatura e cordel em São Paulo**. São Paulo: Edições Loyola, 1981; SOUZA, Ana Raquel Motta de. **Editora Luzeiro: um estudo de caso**. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/raquel.html>>. Data de acesso: 23/05/2015; RODRIGUES FILHO, José. **As cores dos versos: a produção de imagens na Editora Luzeiro**. Trabalho apresentado na jornada de Jovens Pesquisadores: A cultura nordestina no contexto do Sudeste: IEB/USP: 2017.

⁹ RODRIGUES FILHO, José; MELO, Rosilene Alves de. Gestos Emoção e Devoção: imagens do Padre Cícero no Cordel. **Revista Bilros: História (s), Sociedade (s) e Cultura (s)**, Fortaleza - CE, vol. 5, n.09, p. 261- 280, 2017.

presidente do Brasil na chamada “Nova República”, assim como os fatos que a antecedem representaram uma forte construção verbal e visual em torno da sua figura. O cordel e o jornal elaboraram, por meio de uma visualidade, a campanha, a vitória e a morte daquele que representou a esperança mesmo após a sua morte. O poder simbólico das imagens converge e diverge em si, pois essas constituem-se enquanto formadoras de uma Cultura Visual responsável por distribuir e constituir uma gama de mensagens e sentimentos que se direcionam ao personagem em foco deste estudo. O conceito de Cultura Visual foi discutido neste capítulo de forma a compreender as imagens enquanto constituidoras de narrativas culturais imersas em um poder que objetiva enfatizar memórias visuais.

Por fim, o terceiro capítulo apresenta um estudo da visualidade atrelada ao cangaço, de forma específica ao cangaceiro Antônio Silvino, procurando observar as continuidades e discontinuidades visuais em torno das imagens que permeiam os folhetos de cordel em relação a este cangaceiro. O diálogo neste capítulo com outros suportes é marcante para entender o ressurgimento de determinados sinais visuais, ou “gestos” transcritos em temporalidades históricas e suportes visuais distintos. A reutilização de imagens, elaboração de novos “modelos” iconográficos, segue a interesses que premeiam o campo editorial, onde autores e editores transitam em memórias e locais que oferecem um repertório visual que é levado para a construção da narrativa visual presente nos cordéis. Os conceitos para se pensar a análise das imagens continuam presentes neste capítulo e oferecem novas interpretações sobre estes artefatos visuais da literatura de cordel.

Dito isso, imagino que você, leitor, esteja com uma questão: por que discutir temas distintos e não estudar apenas a visualidade proposta em um capítulo ao longo dos demais? A pergunta é válida e digna de uma explicação. Confesso que quando refleti acerca das imagens da literatura de cordel não consegui inicialmente fechar minhas ideias e decisões em uma temática específica, foi então que pretendi realizar um trabalho que, para alguns, em algum momento, possa parecer demasiadamente “amplo”, mas que se interliga em torno da grande lacuna existente em torno da visualidade atrelada a literatura de cordel. De outro modo, o desejo de refletir sobre temas inicialmente distintos decorreu do ensejo em pensar questões que possibilitassem outras reflexões em um futuro próximo, e possibilitassem a este jovem pesquisador, e aos seus leitores, a abertura de novas pesquisas voltadas às imagens da literatura de cordel.

Dessa maneira, a fé, o poder e o movimento conhecido como cangaço estão na perspectiva deste trabalho, em um diálogo constante, muito mais próximos do que

distantes. O primeiro, segundo e terceiro capítulos se casam não apenas pelo estudo em torno das imagens, mas também pelos personagens em questão: Padre Cícero, Tancredo Neves e Antônio Silvino representaram, para grande parte da população dos seus contextos, dois possíveis sentimentos em comum: a esperança e o refúgio. A esperança da terra prometida, dos dias de bonança, da retomada da liberdade e por que não da “vingança” contra um sistema opressor e excludente? O refúgio era o lugar em que os sujeitos procurariam a proteção divina, paterna e heroica daqueles que se tornaram santos do povo, esperança para a nação, e heróis de um presente em que num futuro não mais haveria *choro e ranger de dentes*. O paraíso era esperado por todos. Sendo assim, o refúgio, a esperança e o heroísmo são questões que se mesclam em meio às imagens em torno dos três capítulos. Padre Cícero, Tancredo Neves e Antônio Silvino representam a junção destas questões em torno de si, perpetuadas e enfatizadas na visualidade da literatura de cordel, transmitem mensagens perpassadas por memórias e poder.

Que você, caro (a) leitor (a), acompanhado de memórias, saudades, presenças, lembranças, poesias, e claro, imagens, aproveite a reflexão que se segue.

CAPÍTULO 1

VISUALIDADE E HISTÓRIA: AS IMAGENS DA LITERATURA DE CORDEL ENQUANTO SUPORTE DE MEMÓRIAS DO PADRE CÍCERO

1.1 Considerações iniciais

A antiga parada dos comboios entre Missão Velha e o Crato se transformou com a chegada do novo pároco, em 1872, e, mais radicalmente, com os “fatos extraordinários” de 1889, com a hóstia se transformando em sangue na comunhão de uma beata. “Joaseiro” passava a catalisar a diáspora nordestina, os desvalidos a quem o Padre Cícero recebeu como rebanho, no sonho que teve com o Coração de Jesus (CARVALHO, 2011, p. 44).

A cidade de Juazeiro do Norte, estado do Ceará, é palco de um protagonista de grande referência cultural, que conseguiu condensar em si um misto de diversos sentimentos advindos daqueles que passaram a admirá-lo, adorá-lo e respeitá-lo. Neste capítulo se realiza um estudo da iconografia referente à figura do Padre Cícero. O enfoque se dá nas ressonâncias, nos gestos e nas fórmulas de emoção presentes nas imagens do cordel.

O ano era 1910, o poeta Leandro Gomes de Barros tecia nas páginas do jornal *O Rebate* os primeiros versos sobre o Padre Cícero Romão Batista, personagem responsável por desencadear “[...] um importante ciclo da literatura de folhetos [...]”, tendo sua imagem como modelo “[...] a ser trabalhada nas capas, dos clichês de metal aos carimbos da umburana” (CARVALHO, 2011, p. 45). Este é o início de uma série de poemas e imagens onde a vida, os milagres, o respeito e a devoção seriam narrados pelos cantadores, poetas de bancadas e ilustradores em torno deste personagem.

O Padre Cícero foi, ao longo do século XX, representado por diversos meios de comunicação: jornal, rádio, assim como a literatura de cordel. Esses relatos foram disseminados por meio de múltiplas linguagens: orais, escritas, e por meio de narrativas condensadas em imagens. A figura do Padre Cícero ganhou expressividade, movimento, intencionalidade e gestualidade através de uma iconografia destinada às capas dos folhetos de cordel. Sobre este personagem é importante tecer brevemente algumas considerações.

O Padre Cícero emerge em um cenário onde o surgimento de comunidades que abrigavam os mais pobres advindos das secas e problemas ligados ao descaso político agregava grande número de pessoas, a exemplo de Canudos. Após o chamado “milagre da hóstia”, Juazeiro do Norte tornou-se palco de peregrinação. O Padre Cícero, mesmo após ser proibido de exercer suas funções sacerdotais na Igreja, não deixava de abençoar aqueles que vinham das mais longínquas cidades do Nordeste e até mesmo do Norte do país:

Todas as tardes abria a janela de casa e falava ao povo dali mesmo, braço estendido, espalhando bênçãos, distribuindo graças. Sempre havia centenas, às vezes milhares, de pessoas para ouvi-lo. Aquele mar de gente se acotovelava para ter uma visão melhor do pequeno sacerdote, para receber dele um aceno, uma palavra de conforto (NETO, 2009, p. 170).

Na reedição do livro *Cangaceiros e Fanáticos: gênese e lutas* é possível observar a seguinte afirmação:

Ardiam ainda as chamas de Canudos quando o nome do Padre Cícero Romão Batista correu o País inteiro. O sacerdote, com fama de fazedor de milagres, já congregava em torno de si milhares de fiéis e estaria aliciando combatentes para as hostes de Antônio Conselheiro. Temia-se uma conflagração generalizada nos sertões do Nordeste (FACÓ, 1980, p. 121).

O medo do surgimento de uma “nova Canudos” tomava as autoridades. Atrelado a isso, após a congregação de diversos “crentes”, sabedores da fama do novo milagreiro, não desejavam um novo messianismo embasado na figura de um homem, tido como milagreiro, nem muito menos a construção de uma comunidade de “fanáticos” — fato que causou preocupação também na Igreja Católica — embasados nos comentários acerca da transfiguração da hóstia em sangue na boca da beata Maria de Araújo. Por esse motivo, o Padre Cícero foi afastado das suas funções vinculadas à Igreja e mandado para um povoado no estado do Pernambuco, chamado Salgueiro, onde de lá, tempos depois, iria embarcar para Roma, onde prestaria esclarecimentos sobre os supostos “milagres” a ele vinculados. De outro modo, esperavam o seu retorno, como esperavam a chuva e a esperança de dias melhores, diversos “crentes”, provenientes de diversas cidades e povoados do Nordeste, formando um “acampamento desordenado que começava a formar-se próximo à velha cidade do Crato — Juazeiro — no centro de um vale no deserto: o vale do Cariri” (FACO, 1980, p. 121).

O pequeno povoado entrou em uma progressão contínua, transformando-se posteriormente na cidade de Juazeiro do Norte, lugar caracterizado enquanto núcleo de experiências para os romeiros que fizeram daquele recinto um espaço de vivências e sociabilidades, de fé e esperança, ensejo do respeito e do sagrado. De acordo com o historiador Francisco Regis (2014, p. 57):

Com a hóstia que vertia sangue, o povoado foi se transformando em cidade de migrantes que alargavam o tamanho das ruas e romeiros que faziam de Juazeiro do Norte um “Centro do Mundo”. De algum modo, todos esses sertanejos se moveram na esperança de ter soluções para as dores do dia a dia. Para curar uma doença, para pedir um bom casamento, emprego, um pedaço de terra ou inverno abundante, migrantes e romeiros exercitavam uma fé cotidiana, como parte das astúcias que procuravam superar desventuras e necessidades do viver. Foram esses devotos que transformaram Juazeiro do Norte em lugar sagrado: meio do mundo e de sobrevivência.

A fama do Padre Cícero não se resume ao suposto milagre da hóstia, diversos outros milagres começam a ser espalhados pelo Brasil por meio de jornais, histórias contadas oralmente e folhetos de cordel que começam nas primeiras décadas de 1910 a ganhar força em torno da figura deste personagem e seus milagres. A construção de folhetos de poetas como Leandro Gomes de Barros¹⁰, João de Cristo Rei¹¹, João Mendes de Oliveira¹², entre outros, tomam as mentes e corações de diversas pessoas que buscavam conhecer mais o tão falado Padre Cícero. A produção abre o surgimento de um ciclo deste gênero literário em torno do Padre Cícero.

A morte do Padre Cícero em 1934 não arrefeceu a publicação de folhetos e a reprodução de sua imagem, porém a recorrência às narrativas acerca das pregações e dos acontecimentos relativos à biografia do Padre Cícero teve um suporte privilegiado nas capas dos folhetos de cordel. Assim, é possível afirmar que as capas contribuíram para a perpetuação da imagem do Padre Cícero e, por conseguinte, do culto à sua figura, bem como a consagração deste religioso como santo popular, a despeito da Igreja Católica.

¹⁰ O primeiro poeta a escrever sobre o Padre Cícero, como citado. Pode ser referenciado, entre outros poemas: BARROS, Leandro Gomes de. *A vida e novos sermões do Padre Cícero*. S.l, s.ed., sd.; BARROS, Leandro Gomes de. *O Juazeiro do Padre Cícero*. S.l, s.ed., sd.

¹¹ O poeta João Quinto Sobrinho, adotou o codinome João de Cristo Rei como pagamento a uma promessa (ALMEIDA, ALVES SOBRINHO, 1978). Cita-se como folheto sobre o Padre Cícero: REI, João de Cristo. *Profecia de Padrinho Cícero sobre os 3 Estrondos*. S.l, s.ed., sd.

¹² Segundo Atila Almeida e José Alves Sobrinho (1978), o poeta era conhecido por “O cantador de Juazeiro”. Folhetos sobre o Padre Cícero cita-se: SOBRINHO, João Mendes. *Trabalhos do Padre Cícero*. S.l, s.ed., sd.; SOBRINHO, João Mendes. *Versos sobre os avisos do Pe. Cícero falando dos Horrores*. S.l, s.ed., sd.

O primeiro folheto que reproduz uma imagem do Padre Cícero foi publicado no ano de 1914, intitulava-se: *Lamentações do Juazeiro*. No folheto são elencados alguns assuntos: a guerra do Juazeiro em 1914; um sentimento de tristeza do poeta sobre o desenrolar desta guerra; e o apelo constante a Deus para que a guerra tenha seu fim¹³.



Figura 8

Capa do folheto: *Lamentações do Juazeiro*
(BARROS, 1914)
Acervo: FCRB

No mesmo ano Leandro Gomes de Barros publicou outro folheto intitulado *O Juazeiro do Padre Cícero*¹⁴. Observa-se na narrativa uma valorização da figura do Padre Cícero enquanto protetor do mundo. Além disso, a imagem do Padre Cícero é apresentada pelo cordelista como um homem bondoso, caridoso, acolhedor e sempre comparado à figura de Deus.

¹³ Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=LC6052>. Acesso em: 20/02/2017.

¹⁴ Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=LC6044>. Acesso em: 20/02/2017.

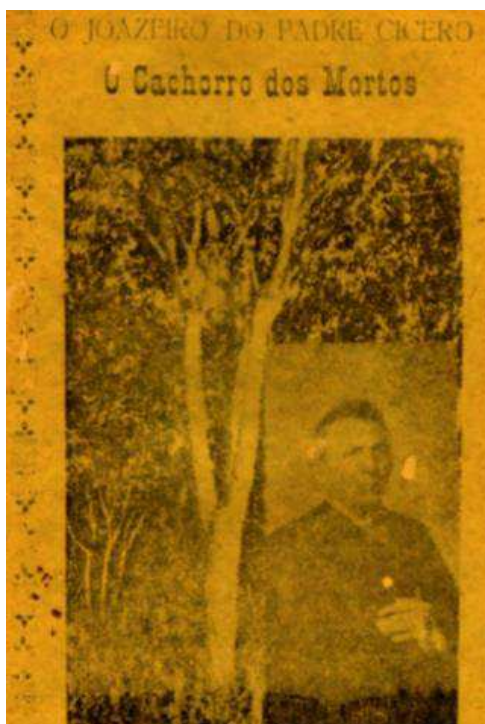


Figura 9

Capa do folheto: *O Joazeiro do Padre Cícero*
(BARROS, 1914)
Acervo: FCRB

Além da literatura de cordel, a imagem do Padre Cícero está inserida em outros suportes, como o jornal¹⁵ e o cinema¹⁶. Ela passa a ser representada também em medalhões¹⁷, esculturas¹⁸, pomadas¹⁹ e em objetos utilitários²⁰, religiosos e artísticos.

¹⁵Disponível em: http://www.sitededanielwalker.com/2012_06_01_archive.html. Acesso em: 20/02/2017.

¹⁶ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-242500/>. Acesso em: 20/02/2017.

¹⁷Disponível em: <http://www.semprejoias.com.br/nome-produto-p5386>. Acesso em: 20/02/2017.

¹⁸Disponível em: <https://www.elo7.com.br/imagagem-Padre-cicero-estilo-em-gesso/dp/4EFD17>. Acesso em: 20/02/2017.

¹⁹Disponível em: <https://www.elo7.com.br/imagagem-Padre-cicero-estilo-em-gesso/dp/4EFD17>. Acesso em: 20/02/2017.

²⁰Disponível em: <http://joseliamaria.com/agua-mineral-no-formato-da-imagem-do-padre-cicero-foi-sucesso-de-vendas/>. Acesso em 25/10/2017.



Figura 10
Capa do jornal *O Rebate*

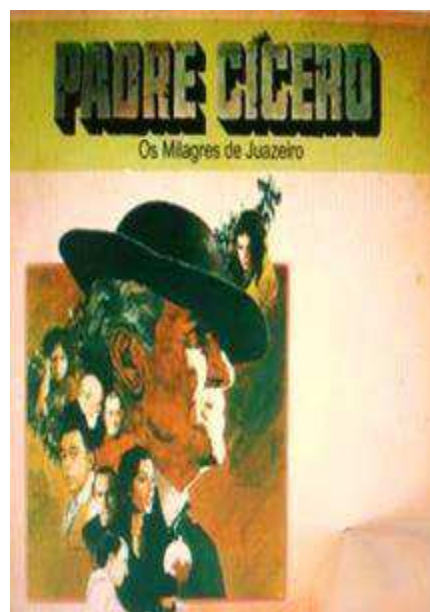


Figura 11
Cartaz do filme: *Padre Cícero os Milagres de Juazeiro*



Figura 12
Medalhão com a imagem do Padre Cícero



Figura 13
Escultura do Padre Cícero



Figura 14
Pomada Padre Cícero



Figura 15
Garrafa plástica em formato do
Padre Cícero

Mediante uma efervescente reprodução de imagens sobre o Padre Cícero nas capas dos folhetos de cordel, algumas questões começam a ser suscitadas: Qual a visualidade que o cordel potencializou por meio das capas dos folhetos sobre o Padre Cícero? Que imagens o autor do cordel seleciona e reproduz? Quais as relações entre imagem e imaginário? Como as imagens sobre o Padre Cícero se constituem enquanto uma memória visual do cordel no Brasil? Partindo desses pressupostos, inicia-se a seguir a abordagem sobre o conceito de *Pathosformen* em torno das imagens do Padre Cícero na literatura de cordel.

1.2 A ambivalência nas imagens da morte do Padre Cícero

Muito triste e pesaroso
Chamo o leitor atenção
Para tratar num assunto
De grande lamentação
Que se acha o pessoal
Pela ausência fatal
Do Padre Cícero Romão
(SILVA, 1964, p. 01)

Os versos que iniciam este tópico são decorrentes do poema *A Pranteada Morte do Padre Cícero*, publicado originalmente em setembro de 1953, pelo editor e poeta José Bernardo da Silva. A grande tristeza que tomou parte dos romeiros e afilhados do Padre

Cícero, ao saberem da sua morte, não deixou de ser noticiada pelos cantadores e poetas escritores de cordel, a “ausência” do “padrinho” se caracterizou enquanto um espaço de construções orais, verbais e visuais em torno da sua morte. Dessa maneira, se realiza neste primeiro momento um estudo em torno de três folhetos de cordel publicados no ano de 1964, 1992 e 2012, os quais possuem iconografias distintas em contextos históricos divergentes, que quando analisadas oferecem possibilidades de compreensão em torno de “ambivalências” presentes nos gestos de emoção decorrentes da iconografia do Padre Cícero, as quais se (re) configuram em seus momentos de produção, possibilitando aos leitores significados múltiplos.

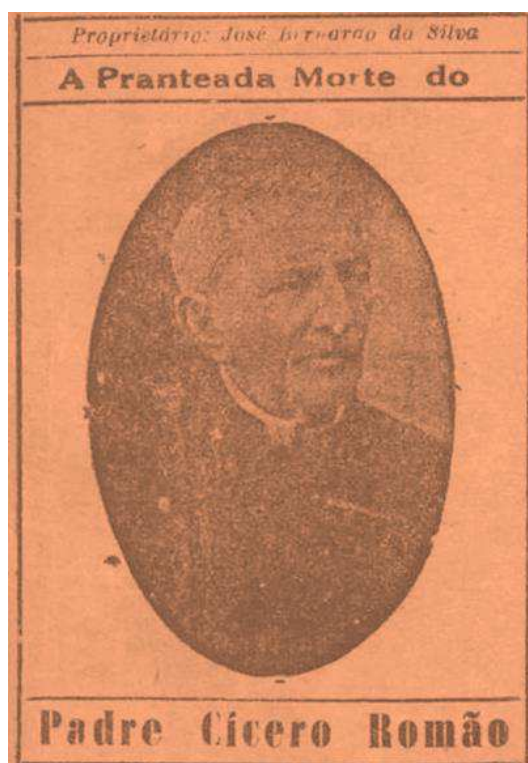


Figura 16

Capa do folheto: *A Pranteada Morte do Padre Cícero Romão*
(SILVA, 1964)
Acervo: CNFCP

O poema *A Pranteada Morte do Padre Cícero* será objeto desta primeira análise, mais precisamente, um estudo que se dará em torno da imagem presente em sua capa, na reedição do ano de 1964. A iconografia inserida no cordel corresponde a uma fotografia do Padre Cícero em que se tem um enfoque em sua veste de sacerdote e no seu rosto. De que maneira ela possibilita uma análise? Quais mecanismos são ativados em sua análise e

leitura? Para isso, tomaremos como objeto inicial de diálogo a narrativa presente no poema, atentando para os diálogos estabelecidos com a imagem presente no cordel.

Como visto anteriormente, a morte do Padre Cícero foi motivo de “grande lamentação”. Uma doença acomodava o corpo do enfermo: crise intestinal, com agravamento onde foi diagnosticado “*paralisia intestinal - agravada por insuficiência cardio-renal*”, como pode ser evidenciado em notícia do jornal *O Povo*, em 21/07/1934²¹. No poema também se referencia a doença do padre no seguinte trecho: *Há dias que meu padrinho/ estava muito doente...*” (SILVA, 1964, p. 01). Aos poucos, se observa que as tradicionais bênçãos ao final de cada tarde realizadas pelo Padre Cícero já não eram as mesmas:

O pessoal dava vivas
A nosso pai adorado
Mas o coração de todos
Sentia-se transpassado
Porque viam meu Padrinho
Puxado como um ceguinho
Triste e desconsolado
(SILVA, 1964, p. 06).

O sentimento de perda parecia começar a invadir os corações e mentes dos romeiros, o “Padrinho” parecia beirar o fim, a morte como teimosa e desordeira se aproximava do Padre Cícero. Sua piora é evidenciada no poema, o momento de “crise” é narrado como desorientador para os que ao lado do reverendo se faziam presentes. Não resistindo ao sofrimento que lhe acomodava, a morte é anunciada:

No dia 20 de julho
Do ano trinta e quatro
As seis e meia seria
Quando ocorreu o boato
Que meu Padrinho faleceu
Todo mundo estremeceu
Dizendo: não é exato
(SILVA, 1964, p. 09).

A narrativa em torno da *Pranteada Morte do Padre Cícero* transmite o espaço dos sentimentos que tomaram conta do Padre no leito da sua morte, assim como dos romeiros,

²¹ Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/acervo/noticiashistoricas/2012/07/09/noticiasnoticias-historicas,2875034/a-morte-do-padre-cicero.shtml>>. Acesso em: 25/10/2017.

que buscavam não acreditar no fato, chegando alguns, em momento, a afirmarem que o Padre Cícero havia “tornado”, ou seja, voltado à vida (SILVA, 1964, p. 12). Pensar a construção da imagem em torno do poema enfatiza um objetivo: deixar claro aos leitores a eternidade do Padre Cícero enquanto protetor e guardião dos seus afilhados. Sua imagem se perpetuaria diariamente assim como o seu nome, como o poeta enfatiza nas estrofes finais:

Não findei o meu trabalho
Porque estou perturbado
Mas inda vou tentar terminar
Onde ele está sepultado
Onde a terra não consome
Quem imortalizou seu nome
Eterno condecorado (SILVA, 1964, p. 13).

Assim como a narrativa enfatiza, a “imortalidade” em torno do Padre Cícero estará para sempre na vida dos romeiros. Por seu nome pode ser entendido também sua imagem, já que está ligada e às vezes antecede o próprio nome de alguém. A imagem, portanto, imortaliza o Padre Cícero, eterniza-o na memória dos indivíduos.

Estas foram algumas questões iniciais em torno da imagem posta em análise, a sua discussão não acaba aqui, será retomada adiante. Enquanto isso, outras visualidades podem ser convocadas para análise. Imagens que abordam ainda a temática da morte do Padre Cícero, mas que perpassam outras narrativas visuais e constroem outros significados enquanto espaços de memórias.



Figura 17

Capa do folheto: *No dia em que Padre Cícero morreu*
(BATISTA, 2012)
Acervo: JAS

O poeta e xilógrafo Abraão Batista publicou, no dia 15 de maio de 1992, o cordel *No dia em que Padre Cícero morreu*, com uma xilogravura de sua autoria, onde, se comparada à imagem anterior, difere tanto na técnica de impressão utilizada (xilogravura) quanto no conjunto de elementos visuais: nesta há uma junção de vários elementos que confundem-se entre si, estabelecendo uma narrativa visual. A imagem foi elaborada de forma a deixar claro os planos em que se encontram cada elemento: o caixão do Padre Cícero no centro, cercado por seus romeiros que o carregam, em um segundo plano a junção de dois anjos, e em um último plano uma montanha. Esses elementos estão em diálogo, conversam entre si, assim como entre a narrativa do texto.

A imagem em questão foi analisada em outros trabalhos, como na dissertação intitulada *O Teatro das Imagens: A migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968-1998)*, da pesquisadora Tereza Cândida Diniz (2017). Sobre a imagem no referido trabalho cabe apontar alguns pontos que se tornam importantes para novas pesquisas.

No citado trabalho, Tereza Diniz (2017) problematizou a produção iconográfica da xilogravura na cidade de Juazeiro do Norte/CE, tomando o conjunto de imagens elaboradas

por dois importantes xilógrafos: Stênio Diniz e Abraão Batista, entre 1968 a 1998. Em seu estudo, aplicam-se, igualmente como neste trabalho, o uso da *pathosformenl*. Contudo, cabe salientar que a discussão deste trabalho busca dar outros enfoques à referida imagem, afinal a história é contínua, perene e aberta a diálogos.

Ao estudar a referida imagem, Tereza Diniz atenta para as relações em torno das representações entre arte e história na xilogravura atrelada ao Padre Cícero (DINIZ, 2017, p. 153). Na imagem é possível observar uma gama de elementos visuais permeados por um intuito: enfatizar o encontro dos anjos com o Padre Cícero assim como com os romeiros, responsáveis por realizar o traslado do caixa do Padre Cícero. Como bem apontou Diniz (2017), a figura dos anjos e seu posicionamento diante da imagem atentam para um elemento presente na cultura Judaica, o *propiciatório*²². Segundo a autora:

Ao se apropriar de elementos do judaísmo, como no caso o *Propiciatório*, a *Arca da aliança* e o *Santo dos Santos*, e ressignificá-los, o artista recria um ambiente igualmente sagrado, abrindo nos céus das artes de Juazeiro, um portal para recolocar aquilo que considera igualmente santo (DINIZ, 2017, p.155).

A análise da imagem está permeada por uma junção de diversos elementos culturais e sociais, onde o artista busca em seu lugar de vivência os fragmentos que lhe propiciarão a elaboração da imagem que melhor transmitirá a mensagem posta no cordel. A imagem, assim como o título do cordel em questão, remete para o cordel de José Bernardo da Silva (1964), que entra em diálogo com o cordel de Abraão Batista (1992). Os títulos retratam objetivamente a morte do Padre Cícero, as imagens estabelecem também interligações.

Na iconografia de Abraão Batista a imagem do “Padrinho” se faz presente assim como na fotografia posta no cordel de 1964, a permanência por meio do desenho do seu rosto enfatiza o traslado do seu corpo pela multidão de romeiros em direção a um “lugar considerado sagrado” (DINIZ, 2017, p. 154); este lugar que se encontra no último plano da imagem é uma serra, a serra onde se faz presente atualmente o horto em homenagem a Padre Cícero. A xilogravura constrói a transição do humano para o sagrado, do material para o espiritual.

As duas imagens entram em diálogo ao tempo em que se posicionam de forma ambígua. Na imagem do cordel *A Pranteada morte de Padre Cícero* (1964), a figura do

²² Baseada no livro do Êxodo 37.6-9, a autora aponta que o propiciatório era uma “tampa feita de ouro maciço (1,15m por 70 cm) que era colocada em cima da *Arca da Aliança* no Tabernáculo”. A junção das duas asas dos anjos remetem diretamente para este acessório (p. 154).

reverendo não o retratava morto, mas sim vivo, sendo ela fixada no imaginário social com esse intuito. Já na imagem do cordel *No dia em que Padre Cícero morreu* (1992) ocorre o contrário, a imagem enfatiza o título do poema, a “ressonância” do rosto do Padre Cícero está agora posta em um caixão, sua morte material é demonstrada no enredo imagético. O aparecimento de novos elementos na imagem constrói uma narrativa visual mas enfatiza a morte do Padre Cícero.

Interessante enfatizar que o aparecimento dos romeiros no cordel de 1992 são elementos de uma *pathosformenl* (gestos de emoção) que serão transferidos para outro cordel já discutido aqui: *A pranteada morte do reverendíssimo Padre Cícero Romão Batista*, dessa vez, republicado no ano de 2012²³.

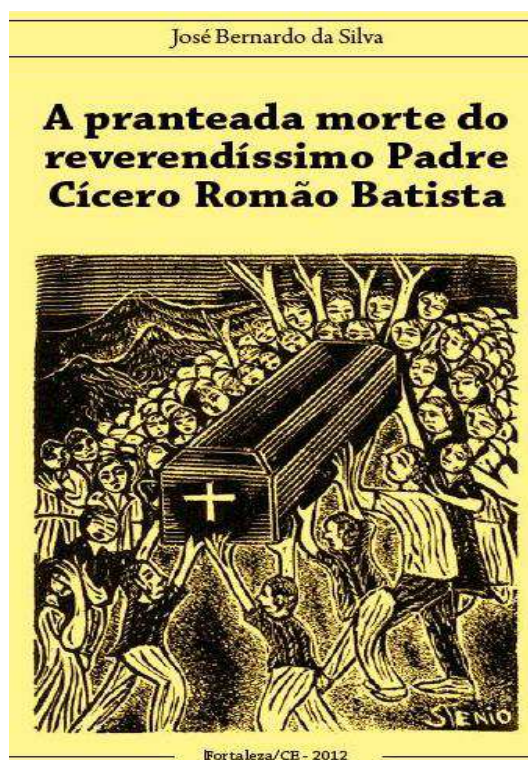


Figura 18

Capa do folheto: *A pranteada morte do reverendíssimo Padre Cícero Romão Batista* (SILVA, 2012)

Autor: José Bernardo da Silva
(S.N.T.)

²³ Disponível em: <http://oberronet.blogspot.com.br/2015/07/cordel-pranteada-morte-do.html>. Acesso em: 25/10/2017.

A narrativa presente nas duas imagens não possui alterações, as mudanças ocorrem apenas nas imagens presentes nas capas e no título onde se observa o acréscimo da palavra “reverendíssimo”. Como analisado inicialmente, a morte do “Padrinho” foi motivo de grande comoção e tristeza. Como narra o poeta, enquanto testemunha ocular:

Chorava velhos e velhas
Homem, mulher e criança
Em delirante arruído
Que causou repugnância
Sem ter consolo um segundo
Por retirar-se do mundo
O astro de confiança
(SILVA, s.p., 2012).

O desespero em perder o padrinho torna-se ainda mais claro na construção da imagem, onde se observa o desespero de homens e mulheres por meio das mais diversas expressões: mãos no rosto e no peito assim como um grande lamento expresso por meio da face dos que compõem a cena. Nesta xilogravura, não se observa mais um desenho que represente a face do Padre Cícero como nas imagens dos cordéis anteriores. A ausência de um desenho que retrate o “Padrinho” não parece ser mais necessária para o xilógrafo, uma vez que o caixão rodeado pelos romeiros do cenário parece suprir a ausência de um desenho que remeta ao Padre Cícero.

Em contrapartida, a xilogravura elaborada por Stênio Diniz parece ser uma releitura da xilogravura de Abraão Batista utilizada no cordel *No dia em que Padre Cícero morreu* (1992), algo que se torna claro ao observarmos a utilização de um enredo visual que aproxima as duas, sobretudo pela presença dos romeiros, do caixão e das serras ao fundo da imagem. Entendo, assim, que as imagens analisadas estão interligadas entre si, onde determinados “gestos” retornam em tempos distintos, cabe a inserção de uma última imagem que une as três analisadas em si:



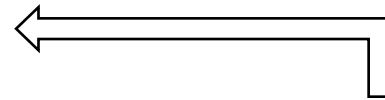
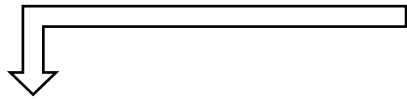
Figura 19

O caixão do Padre Cícero é levado pelas mãos de diversos devotos durante o cortejo fúnebre em julho de 1934 (S.N.T.)²⁴

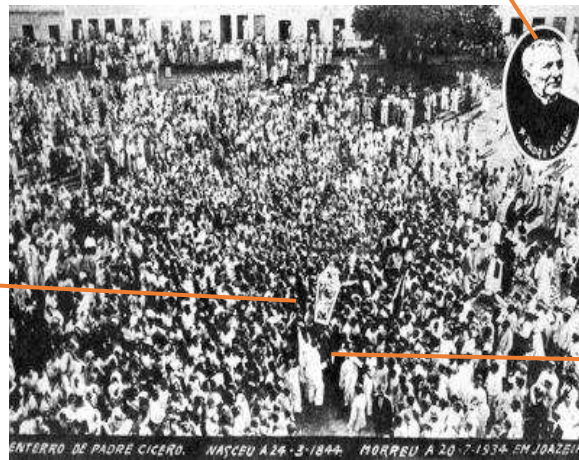
A fotografia foi tirada no mês de julho do ano de 1934 durante o cortejo fúnebre do Padre Cícero. Nela é possível observar o caixão sendo guiado pelas mãos dos romeiros. No lado superior direito é possível observar um retrato do Padre Cícero, deixando clara a mensagem de que o cortejo observado na fotografia é do reverendo.

²⁴ Não foi possível identificar o autor da fotografia. A imagem se encontra presente na página 512 do livro: NETO, Lira. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Contudo, para uma melhor visualização por parte do leitor, prezando a qualidade visual, a imagem foi/pode ser encontrada no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.padrecicero.net/2011/>>. Acesso em: 25/10/2017.

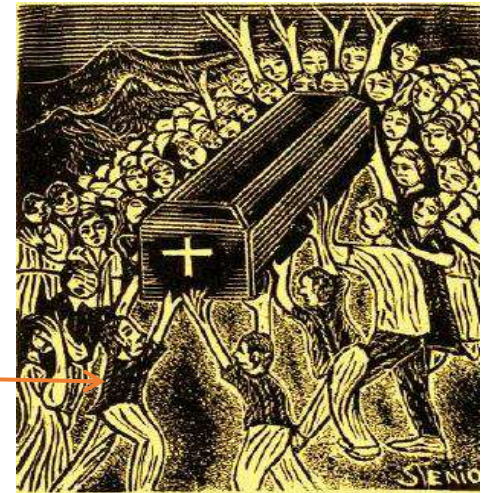
1964



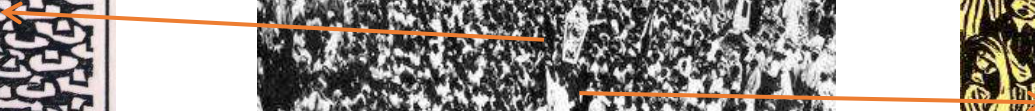
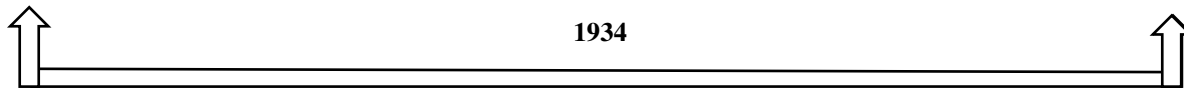
1992



1934



2012



Os elementos da fotografia do funeral do Padre Cícero se encontram em trânsito, em movimento com as imagens dos cordéis. O retrato do reverendo inserido na parte superior esquerda da fotografia de 1934 é transpassada para a primeira edição do cordel *A Pranteada Morte do Padre Cícero Romão* (1964). Já a procissão dos romeiros que transportam o caixão com o Padre Cícero, é perpetuada nas xilogravuras dos cordéis *No dia em que Padre Cícero Morreu* (1992) e na reedição do cordel *A Pranteada Morte do reverendíssimo Padre Cícero Romão Batista* (2012).

De outro modo, cabe ainda uma última observação: as imagens postas nos cordéis não acabam em si, como apresentado anteriormente nas suas respectivas análises, assim como no esquema elaborado acima, elas entram em sincronia, onde seus elementos passam a transitar nos folhetos posteriores em uma circularidade visual. A imagem com o retrato do Padre Cícero do cordel de 1964, continua presente na xilogravura do cordel de 1992, com outras mensagens e sentidos, assim como o surgimento de novos elementos visuais, os quais são transportados para a xilogravura do cordel de 2012, este por vez, ao tempo em que oculta a imagem do Padre Cícero, remete para ela na edição de 1964.

Em suma, ao tempo em que as três imagens dos cordéis estabelecem diálogos e interligações com a fotografia do funeral do Padre Cícero, criam entre si o mecanismo de transição de determinados elementos visuais em temporalidades distintas, se reinventando com novos significados, o que pode ser resumido na “ambivalência” das imagens, presentes na “transição da *pathosformen!*” em temporalidades históricas distintas (GINZBURG, 2014).

1.3 Os gestos de emoção nas imagens do Padre Cícero

Neste terceiro momento, as imagens que são apresentadas correspondem ao conjunto de quatro folhetos publicados entre os anos de 1973 e 1979. Os dois primeiros folhetos analisados são de autoria do poeta e xilógrafo Abraão Bezerra Batista e datam do ano de 1973 e 1976, respectivamente. Intitulam-se: *As profecias do Pe. Cícero* e *As profecias do Padre Cícero*, como se observa, ambos possuem o mesmo título e elencam uma mesma narrativa, correspondem na verdade ao mesmo folheto com reedições distintas. O que diferencia os dois são algumas características técnicas e estéticas presentes na capa dos folhetos, mais especificamente nas imagens.

A imagem dos folhetos publicado em 1973 tem uma xilogravura de autoria do artista Stênio Diniz. Na sua capa é possível observar um conjunto de elementos que se misturam à figura do Padre Cícero com vistas a distinguir o plano humano e o divino. Reimpresso em 1974, o segundo folheto traz outra xilogravura, sendo de autoria do próprio Abraão Batista.

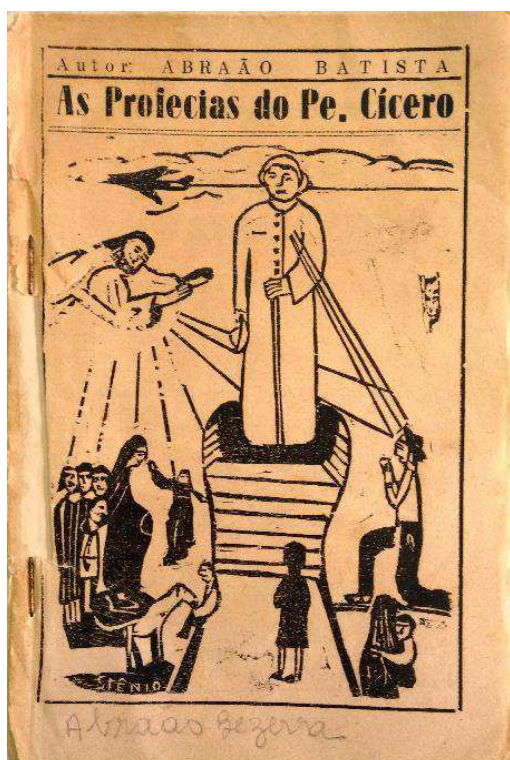


Figura 20

Capa do folheto: *As Profecias do Pe. Cícero*
(BATISTA, 1973)

Xilogravura: Stênio Diniz
Acervo: José Alves Sobrinho

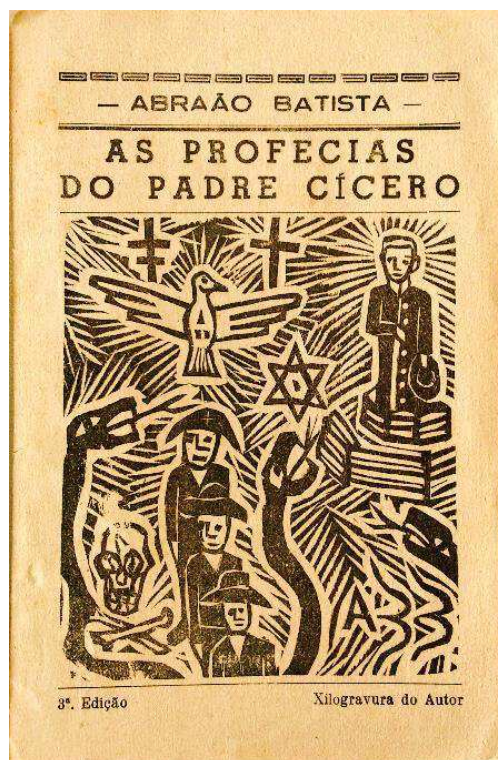


Figura 21

Capa do folheto: *As Profecias do Padre Cícero*
(BATISTA, 1976)

Xilogravura: Abraão Batista
Acervo: José Alves Sobrinho

Inicialmente é possível separar os elementos visuais em dois planos: um superior e outro inferior. No folheto *As Profecias do Pe. Cícero*, a figura do Padre aparece no plano superior por meio da Estátua do Horto e ao lado dela a figura de uma personagem divina. Em um primeiro momento parece ser a representação do próprio Deus, contudo, no decorrer do poema é possível perceber que a imagem presente na capa do folheto se refere à Maria, mãe de Jesus. Encontram-se nesse plano também um avião que sobrevoa o entorno dos demais personagens, elemento que inicialmente parece controverso com a cena retratada na capa do folheto. No plano inferior é possível observar outros personagens: há

uma prevalência de algumas romeiras, as quais se misturam com um homem e um animal, o qual parece ser o cachorro de uma das crianças presente na cena.

No folheto de 1976 a imagem do Padre Cícero reaparece, porém não mais ao lado de Nossa Senhora como na capa do primeiro folheto, mas ao lado de duas cruzes, uma estrela e uma pomba, animal associado ao Espírito Santo na tradição católica. No plano inferior se fazem presentes três cobras, três homens e uma caveira. Que sentido teria esse conjunto de elementos? Cabe a reflexão que se segue.

Como afirmam os historiadores Paulo Knauss (2006) e Boris Kossoy (1993), a análise de imagens não se restringe à fonte icônica como único diálogo possível, é preciso colocá-la em comunicação com outras fontes, como a linguagem verbal, por exemplo. Para Knauss (p. 113, 2006): “Há assim uma relação entre visão e contexto que precisa ser estabelecida”. O que se observa não está destituído do seu contexto, esta relação deve ser considerada na perspectiva da análise da imagem.

Desse modo, de acordo com a narrativa dos folhetos, o Padre Cícero é apresentado para os leitores como um personagem com características messiânicas, equiparado a outros profetas como o próprio Jesus. Diante disso, seria ele um enviado de Deus? Segue a reflexão.

O enquadramento dado às xilogravuras destaca, sobretudo na imagem publicada no folheto do ano de 1973, a grandiosidade da estátua do Padre Cícero sobre os demais personagens envolvidos na cena. Essa técnica possibilita ao leitor compreender a inferioridade dos romeiros diante do Padre Cícero e que a superioridade da representação deste personagem é maior que a da própria mãe de Cristo. Todavia, o elemento de maior destaque na imagem de 1973 é o conjunto de raios, por assim dizer, que sai das mãos de Nossa Senhora e do coração do Padre Cícero que, por sua vez, dirigem-se aos romeiros. Observa-se a seguinte estrofe do poema:

Para que farol mais lindo
Do que aquele que vemos
A estátua do bem amado
A grande luz que nós temos
Fica no misterioso Horto
Do romeiro, o seu conforto
A luz que brilha e que temos
(BATISTA, 1973, p. 08. Grifo nosso).

A estrofe ressalta como a presença da Estátua do Padre Cícero se coloca para os romeiros, como “a grande luz” e o seu “conforto”. Os elementos expostos na imagem e na narrativa do cordel fazem alusão direta ao Padre Cícero enquanto entidade protetora dos seus fiéis. O “farol” citado pelo poeta remete a Estátua do Horto que, na imagem da capa do folheto de 1973, emana raios do coração e que, encontrando-se com os raios advindos das mãos de Nossa Senhora, transmite além da ideia de submissão dos romeiros as imagens sagradas, sobretudo a do Padre Cícero, um sentimento de cuidado e proteção aos romeiros. Mas que proteção seria essa? Contra o que Padre Cícero e Nossa Senhora estariam protegendo os romeiros? Para o historiador Francisco Regis (2014, p. 59):

O Padrinho que emerge nas narrativas tem traços da santidade católica. É por isso que, em cada história sobre a sua vida, reúne as vidas de vários outros santos. Trata-se de um santo ao passo que é legitimado por outros “exemplos” de santidade. Se múltiplas histórias fazem o “Santo de Juazeiro”, isso significa que inúmeros santos fazem a história do “Padrinho”.

A santidade do Padre Cícero se realiza por meio da sua aproximação a outros santos, suas histórias parecem se confundir, se interligar. No caso do cordel em análise, esta aproximação do Padre Cícero com Nossa Senhora está ligada a uma função, uma missão, atrelada a proteção.

Os raios da imagem pertencente ao cordel de 1973 são substituídos na xilogravura do folheto de 1976 por uma estrela, que remete o leitor para uma das partes centrais do texto, ou seja, a anunciação de um novo reino (BATISTA, 1976, p. 07). A estrela que se observa representa, dentro da cultura judaica, a Estrela de Davi. Um dos seus significados suscita atenção ao fato de que os

[...] triângulos representam o homem e as suas três vertentes (corpo, alma e espírito) e o outro remete para Deus e os seus vértices expressam a Santíssima Trindade (Deus Pai, Filho e Espírito Santo). A Cabala, por exemplo, indica que a Estrela de Davi remete para o confronto do bem contra o mal, do espiritual contra o físico²⁵.

Na referida imagem, se estaria diante de Deus e do Espírito Santo em uma batalha física e espiritual, do bem contra o mal. Além disso, a contextualização da imagem no

²⁵ A citação está disponível em: <<https://www.significados.com.br/estrela-de-davi/>>, onde se encontra uma explicação mais detalhada sobre a Estrela de Davi.

tempo histórico é necessária para que se entenda o processo de produção e as intencionalidades presentes nas fontes. Afinal, o que, por quê, para quem e por quais motivos são questões essenciais para se realizar uma leitura de imagem. Para Kossoy (1993), a imagem dispõe de um “potencial informativo”, o qual pode ser obtido:

[...] na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Caso contrário essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: *fragmentos desconectados da memória*, meras ilustrações 'artísticas' do passado (KOSSOY, 1993, p. 14-15).

Pensando isso, se nota que a escrita do folheto *As Profecias do Padre Cícero* (BATISTA, 1973) se deu em um período em que o Brasil vivia a ditadura militar iniciada em 1964 e que nos anos de 1973 e 1976 ainda pendurava. Compreendendo o momento em que a imagem foi produzida e tornando possível o diálogo da imagem com a narrativa do texto, é possível entender que as imagens dos folhetos não se colocam como uma questão religiosa de devoção, veneração e submissão, mas como um alerta do poeta contra forças que lutavam contra a ditadura militar, como o comunismo:

Comunismo, socialismo
E mundanismo, são assim,
São as três últimas palavras
Que selou o querubim
Quando virem o mundo todo
Depravado, junto ao lado
Será a guerra – é o fim!
(BATISTA, 1973, p. 14).

As imagens possuem sentidos, narrativas e ideologias. Além disso, transmitem ao leitor uma mensagem que, por sua vez, confunde-se com o caráter religioso e político. Ao que parece, a grande guerra, a qual o poeta anuncia no poema, seria uma guerra contra os sistemas contrários à ditadura militar, como o comunismo. Diante disso, a figura do avião presente no primeiro folheto adquire sentido no enredo da imagem: ele representaria um ataque comunista/socialista/mundano — o folheto possui também um caráter moralista — de bombas atômicas que cairiam sobre Juazeiro do Norte, mas a cidade não seria atingida, pois estaria protegida pelo “manto da Mãe de Deus” e pelo Padre Cícero (BATISTA, 1973, p. 15).

Na segunda xilogravura, publicada no cordel de 1976, o significado dado antes ao avião pode ser transferido para as três serpentes presentes no conjunto da imagem, as quais podem ser entendidas como a representação do comunismo, do socialismo e do mundanismo, citados pelo poeta. Diante disso, em caráter comparativo, é possível observar que os elementos presentes no enredo da imagem na capa do folheto de 1973 são, em sua maioria, substituídos por outros elementos no folheto de 1976. Em ambos, é notória a permanência das figuras de apenas dois personagens: o Padre Cícero e seus romeiros. É aqui que se evidencia a *Pathosformeln*, os gestos de emoção suscitados por Aby Warburg.

Nas capas dos dois folhetos as características de submissão e veneração continuam evidentes. O Padre Cícero encontra-se em um plano superior ao dos romeiros. Contudo, o que no primeiro folheto transmite a figura destes como homens e mulheres que oram ao Padre Cícero por bênçãos e proteção e que encontram como único refúgio à veneração e como único consolo a espera pela graça de serem “salvos da guerra” anunciada pelo poeta, os romeiros da xilogravura do folheto de 1976 apresentam-se com um significado oposto. A forma como são colocados pelo xilógrafo na imagem representa uma posição conhecida dos militares, a de “marcha” em movimento, nesse sentido, os romeiros estariam indo de encontro à guerra que o Padre Cícero anunciou, como o poeta mostrou ao longo da narrativa. Torna-se evidente o significado expresso pela Estrela de Davi, pois o confronto que o xilógrafo retrata seria dos romeiros contra as serpentes do comunismo, do socialismo e do mundanismo, o combate do bem contra o mal.

Além do exposto, a figura do Padre Cícero como protetor e santo continua expressa na imagem de 1976. Contudo, com um novo significado, visto que a sua imagem não ocupa mais o plano central do enredo que envolve a cena, pois a estátua agora se confunde com os demais elementos que estão inseridos na xilogravura, sem uma diferenciação evidente no seu tamanho e na sua posição.

É possível perceber a “ambivalência” das imagens presentes nos gestos de emoção. Apesar de alguns personagens estarem presentes nas duas xilogravuras, publicadas em momentos distintos, observa-se que os significados que os mesmos adquirem em seu contexto históricos não são similares, mas opostos. Além disso, é importante ressaltar que as imagens expostas nesta análise não representam um sentido único e completo, pois adquirem esse sentido neste momento por conta do contexto histórico em que estão inseridas, algo mutável que Ginzburg esclarece com a seguinte afirmação: “a transmissão das *Pathosformeln* depende de contingências históricas”. Nesse sentido, são as

eventualidades e as possibilidades que definem os sentidos e os significados que as fórmulas e os gestos de emoção podem receber quando analisadas.

1.4 Ressonâncias visuais: mesmos gestos, significados opostos

Na próxima análise, a *Pathosformeln* torna-se ainda mais evidente. Os folhetos seguintes trazem nas imagens de suas capas algo em comum: o gesto de elevação e imposição²⁶ da mão do Padre Cícero.

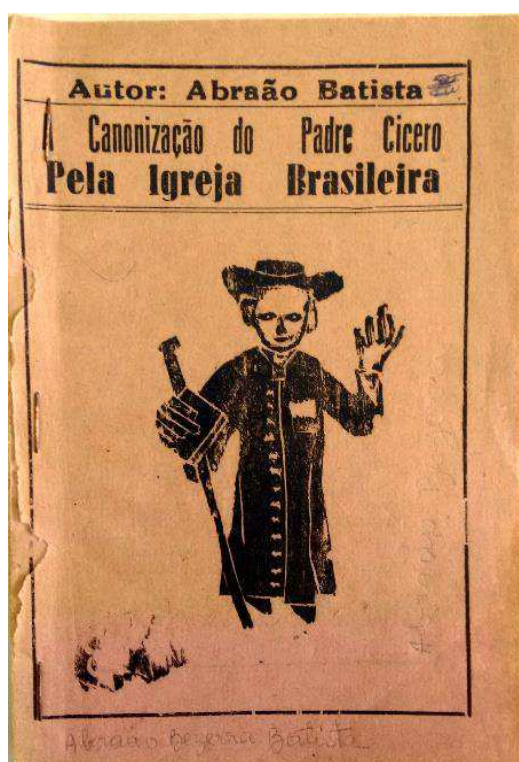


Figura 22

Capa do Folheto: *Canonização do padre Cícero Pela Igreja brasileira* (BATISTA, 1973)
Acervo: José Alves Sobrinho



Figura 23

Capa do Folheto: *Padre Cícero o Santo do Juazeiro* (ALMEIDA FILHO, 1979)
Acervo: José Alves Sobrinho

A narrativa, bem como os elementos visuais, é distinta na capa dos dois folhetos. O primeiro cordel, intitulado *A Canonização do Padre Cícero pela Igreja Brasileira*, do poeta Abraão Batista (1973), apresenta uma única imagem, a do Padre Cícero, sem a presença de outros elementos visuais. No segundo folheto, publicado no ano de 1979,

²⁶ Nesse trabalho, este termo é utilizado não como ato de impor e/ou obrigar alguém a algo, mas usado no sentido indicativo do ato de realizar uma ação, a qual pode ser entendida com o sentido de abençoar alguém.

intitulado *Padre Cícero o Santo do Juazeiro* do poeta Manoel D' Almeida Filho, a capa traz a presença de um conjunto maior de elementos na formação da cena da imagem, diferentemente do folheto anterior. Contudo, o que interessa nesta análise é algo que há entre as duas imagens, ou seja, as posições das mãos. O que esses gestos querem dizer? Qual a agência presente nestes gestos? Seus significados estão presentes em outros contextos.

Os sinais que se observam nas imagens dos folhetos publicados por Abraão Batista e Manoel D' Almeida Filho são reproduzidos em um número significativo na cultura cristã. Em diversas passagens bíblicas, tanto no Velho Testamento como no Novo Testamento, existem menções ao gesto: “e lhe impôs as mãos e lhe deu as suas ordens, como o senhor falara por intermédio de Moisés” (BÍBLIA SAGRADA, Números, cap. 27, vers. 23); “Ao pôr-do-sol, todos os que tinham enfermos de diferentes moléstias lhes traziam; e ele os curava, impondo as mãos sobre cada um” (BÍBLIA SAGRADA, Lucas, cap. 4, vers. 40). Segundo a Bíblia, Jesus Cristo é aquele que vem ao mundo para salvar, curar e redimir os pobres perdoando-os dos seus pecados. É ele que estende as mãos sobre um cego em Betsáida e o cura:

[...] E, **tomando o cego pela mão**, levou-o para fora da aldeia; e, cuspindo-lhe nos olhos, e **impondo-lhe as mãos**, perguntou-lhe se via alguma coisa. E, levantando ele os olhos, disse: Vejo os homens; pois os vejo como árvores que andam. Depois disto, **tornou a pôr-lhe as mãos sobre os olhos**, e fez olhar para cima: e ele ficou restaurado [...] (MARCOS, 8:23-25, Grifo nosso).



Figura 24

Pintura representando a cura do cego em Betsáida.²⁷ (S.N.T.)

²⁷ Disponível em: <http://blogdoisraelbatista.blogspot.com.br/2011/02/cura-do-cego-em-betsaida.html>. Acesso em: 02/03/2017.

Os gestos não se restringem ao Cristianismo²⁸, eles são recorrentes também na cultura dita pagã²⁹ e na cultura budista³⁰:



Figura 25
Representação de Hórus, deus da
antiguidade egípcia
(S.N. T)



Figura 26
Estátua de Buda
(S.N.T.)

Como se evidencia, os gestos postos em análise são recorrentes no cristianismo, no paganismo e no budismo. A iconografia é vasta e expressa, como definiu Ginzburg (2014, p. 69): uma “longa série de imitações e variações”. As “ressonâncias” se fazem presentes nas imagens.

Retornando às imagens do Padre Cícero, o folheto *A Canonização do Padre Cícero pela Igreja Brasileira* apresenta uma única imagem representando o sacerdote. A discussão sobre a canonização de algum santo/santa sempre é algo que a Igreja Católica tem uma minuciosa atenção e investigação dos casos. Quando se trata de “santos” oriundos do catolicismo popular, esse estudo destinado à canonização torna-se também um lugar de grande discussão. O Padre Cícero, entre outros “santos populares”, é um exemplo disso.

²⁸ Disponível em: <http://blogdoisraelbatista.blogspot.com.br/2011/02/cura-do-cego-em-betsaida.html>. Acesso em: 02/03/2017.

²⁹ Disponível em: <http://overboemmovimento.blogspot.com.br/2013/01/cristianismo-e-paganismo.html>. Acesso em: 04/03/2017.

³⁰ Disponível em: <http://www.sofadasala.com/pesquisa/gigantes00.htm>. Acesso em 04/03/2017.

Os traços do artista expressam uma figura do Padre Cícero desfigurada, desgastada, cansada, mas que, apesar de tudo, condensa um sorriso. Ao tempo em que segura na mão direita o cajado e um livro (possivelmente um livro sagrado, como a Bíblia), com a outra mão expressa um sinal de elevação. O sentido do posicionamento da mão com a palma aberta representa a espera por receber algo: uma bênção, graça e/ou por que não um milagre? A ambivalência do poeta ao longo da narrativa do texto é constante sobre o fato da canonização ou não do Padre Cícero, criticando e, por vezes, cobrando a realização da cerimônia de beatificação:

Para quem ler e me escuta
eis a minha opinião
tudo isso é folclore
é ingênua confusão
e Jesus Cristo está rindo
coro o Padre Cícero Romão
(BATISTA, 1973, p. 08).

O poeta conclui:

Padre Cicero é nosso santo
pela vontade do povo
associada a de Deus
assim eu digo de novo
(BATISTA, 1973, p. 13).

Apesar dessa dualidade de opiniões evidenciada na narrativa do poema sobre a canonização ou não do Padre Cícero, a elaboração da xilogravura para a capa do folheto enfatiza a visão do xilógrafo sobre a narrativa do poema, apresentando não uma beatificação do Padre Cícero pela Igreja brasileira como remete o título do poema — algo que ainda hoje não aconteceu —, mas um protesto e uma crítica em relação à demora no reconhecimento do Padre Cícero como santo. A forma como a xilogravura foi talhada expressa um corpo cansado, desgastado e o gesto presente na mão esquerda representa a espera existente na aceitação do Padre Cícero como santo da Igreja Católica.

No folheto *Padre Cícero o Santo do Juazeiro* (ALMEIDA FILHO, 1979), a imagem presente na capa aborda um conjunto maior de elementos visuais. A técnica utilizada na elaboração da imagem é um desenho em policromia. A cena da imagem aborda um vilarejo com poucas casas, uma Igreja e alguns personagens, entre eles, um

homem ajoelhado e o Padre Cícero. A narrativa do poema é iniciada com algumas citações referentes à figura de Jesus Cristo enquanto enviado de Deus, salvador e milagreiro:

Provando o valor da fé,
 Jesus mesmo demonstrou.
 Quando curava um enfermo,
 Entre os muitos que salvou,
 Dizia – “Levanta-te e anda,
 A tua fé te curou”
 (ALMEIDA FILHO, 1979, p. 03).

Em seguida o poeta faz referência à vida do Padre Cícero, narrando desde o seu nascimento até o momento da sua morte. O poeta apresenta o sacerdote como pastor e bom conselheiro dos romeiros que iam à sua procura:

Cada um trazia
 Um caso particular
 Para o Padre resolver,
 Vezes antes de contar,
 Ele dava a solução,
 Sem a pessoa falar
 (ALMEIDA FILHO, 1979, p. 09).

O poeta enumera uma série de relatos sobre milagres que teriam sido atribuídos ao Padre Cícero. Um, entre eles, se faz relevante: um homem que, após brigar com um vizinho por conta de um cavalo, teria pedido para o “sacerdote [Padre Cícero] cegá-lo”, algo que vem a acontecer antes mesmo do personagem chegar ao seu destino. Atordoadado, sem possuir mais sua visão, o homem escuta uma voz que o guia pela estrada até o Juazeiro, pensando inicialmente ser do seu vizinho, mas é revelado a ele que era a voz do Padre Cícero. Chegando a Juazeiro o homem descobre que estava na frente do sacerdote:

O homem disse chorando:
 – Oh, quanto sou pecador!
 Meu padrinho, me perdoe,
 Por Jesus, o Salvador!
 E contou tudo o que faz,
 Aos pés do seu confessor
 (ALMEIDA FILHO, 1979, p. 11).

Depois de ser perdoado pelo Padre Cícero e por Deus, após voltar a enxergar, o romeiro volta-se para o sacerdote o qual o questiona:

Que lhe perguntou: – ainda
 Quer me fazer um pedido?
 Ele disse: – Deus me livre!
 Agora estou convencido
 Que quem com o ferro fere,
 Com o mesmo ferro é ferido!
 (ALMEIDA FILHO, 1979, p. 12).

As passagens do poema expressam como a construção da imagem presente na capa foi realizada e os trechos que apresentamos condensam-se na representação da imagem elaborada para o folheto. A função da imagem é remeter o leitor às cenas que foram citadas e a imagem também está ligada ao relato do homem que ficou cego e que depois de curado seguiu uma vida de fé. Além disso, a imagem evoca a figura do Padre Cícero como milagreiro e é definido pelos romeiros como “santo do Juazeiro” (ALMEIDA FILHO, 1979, p. 24). Neste sentido, a imposição da mão do sacerdote representa a concessão do perdão e da absolvição, bem como da redenção dada àqueles que o procuram e abrem o coração para o perdão, o amor e à caridade.

O conjunto de imagens presentes nos folhetos acerca do Padre Cícero postas neste primeiro capítulo são repletas de mensagens, sentidos e significados que por vezes interligam-se e por outras divergem em suas transições históricas. As imagens dizem algo, falam quando questionadas, demonstram uma ideia, atuam como agenciadoras de uma ideologia política, religiosa, social e cultural. São, por vezes, moralizantes e críticas, por outras vezes são vigilantes e educativas dos corpos e mentes. Uma imagem, um gesto, uma fórmula, são repletas de interesses, pois não expressam uma única mensagem e ideia fixa e, ao serem convocadas outras vezes, voltam reelaborando-se, recriando-se, reinventando-se, surgindo com novas emoções e novos significados.

O poder, as instituições, assim como os sujeitos sociais, usam as imagens com intuitos que buscam transmitir mensagens, atingir um público e perpetuar memórias. No próximo capítulo, o (a) leitor (a) poderá observar como a iconografia política está permeada por estas questões.

CAPÍTULO 2

A CULTURA VISUAL NO CAMPO POLÍTICO: UM ESTUDO DE CASO

2.1 Imagens imersas em poder

Neste segundo capítulo se realizou uma discussão em torno das imagens da literatura de cordel atreladas a política, no qual se buscou compreendê-las enquanto constituidoras de narrativas culturais imersas em um poder que objetiva enfatizar memórias visuais. Foi escolhido o estudo em torno de um personagem específico: Tancredo Neves.

Eleito o primeiro presidente do Brasil na chamada “Nova República”, Tancredo Neves adoeceu dias antes de tomar posse como novo presidente. O fato é que sua enfermidade, e posterior falecimento, foi sinônimo de grande comoção nacional, tendo repercussão imediata nos mais diversos meios de informação, oficiais (jornal, televisão e rádio) e também não oficiais, como as páginas dos folhetos de cordel. Os cordelistas iniciaram uma vasta produção sobre o fato. A produção de imagens possui uma função essencial enquanto constituidora de narrativas verbais e visuais.

A tabela a seguir apresenta um levantamento de cordéis sobre Tancredo Neves realizado no Acervo de Literatura Popular José Alves Sobrinho. Cabe informar que se realizou uma organização dos folhetos por categorias de análise, título, autor e data de publicação.

Tabela 02: Levantamento de cordéis sobre Tancredo Neves dividido por categoria de análise

| Categoria de análise | Título | Autor | Ano |
|----------------------------------|--|-----------------------------|------------|
| Disputa eleitoral | Muda Brasil com Tancredo na presidência um sonho de um poeta no colégio eleitoral | Leonardo | 1985 |
| | Tancredo Mensageiro da Esperança | Elias Alves de Carvalho | 1985 |
| | A violenta disputa de Maluf com Tancredo | Gonçalo Ferreira da Silva | 1984 |
| Vitória de Tancredo Neves | Vitória de Tancredo e o fim da Ditadura | Manoel Basílio de Lima | 1985 |
| | A Vitória de Tancredo | Olegário Fernandes da Silva | 1985 |
| | A despedida de João e a posse de Tancredo | Apolônio Alves dos Santos | 1985 |
| | Tancredo... Nem Maluf nem Figueiredo | Antônio Lucena de Mossoró | s/d |
| | A volta de Tancredo ao Governo | Francisco Casado | s/d |
| Morte de Tancredo Neves | Campanha, Vitória e Morte do presidente Tancredo | Gonçalo Gonçalves Bezerra | 1985 |
| | Tancredo e Sarney | Raimundo Santa Helena | 1985 |
| | O presidente Tancredo a Esperança que não morre | Manoel D' Almeida Filho | 1985 |
| | A morte de Tancredo Neves abalou toda nação | J. Alves – O Poeta Repórter | 1985 |
| | A morte do presidente Tancredo Neves | José Bento Silva | 1985 |
| | Morreu São Tancredo Neves deixando o Brasil de luto | Gonçalo Ferreira da Silva | 1985 |
| | Via – Sacra do presidente Tancredo de Almeida Neves | Sherney de Souza Pereira | 1985 |
| | A morte cruel do presidente Tancredo | Antonio Lucena de Mossoró | 1985 |
| | A misteriosa carta de Tancredo Neves ao povo brasileiro | Abraão Batista | 1985 |
| | Tancredo: 39 dias de sua agonia | Salomão Rosendo | 1985 |
| | O Brasil lamenta a morte do grande estadista construtor da nova república o presidente Dr. Tancredo de Almeida Neves | Aldemar Sebastião Alves | s/d |
| | O Brasil chora por Tancredo | Manoel Basílio de Lima | s/d |

Fonte: Acervo de Literatura Popular José Alves Sobrinho. Tabela elaborada pelo autor, 2017.

Como é possível observar na tabela, no Acervo José Alves Sobrinho foram encontrados o conjunto de 20 folhetos sobre Tancredo Neves, dos quais selecionamos para análise três folhetos de cordel que narram, visualmente, a campanha eleitoral, a vitória e a morte de Tancredo Neves. Será observado como as imagens elaboram ideias distintas destinadas a construir uma memória visual atrelada a uma história política.

Para a realização da análise em torno das imagens, os trabalhos de Ana Maria Maud (1996, 2014, 2016), Ulpiano Bezerra de Menezes (2003, 2005) e Paulo Knauss (2006, 2008) possibilitaram respaldo teórico ao trabalho. O conceito de cultura visual proposta por estes autores permeia esta escrita. O termo “cultura visual” destina um olhar atento e não ingênuo sobre as imagens, não se resumindo estas fontes ao mero campo ilustrativo, mas sim portadoras de um circuito social. As reflexões absoldidas pelos trabalhos de Aby Warburg (2005) e Carlo Ginzburg (2014) foram fundamentais para compreender a presença das imagens e seus conteúdos simbólicos.

O historiador da arte Aby Warburg (2005) questiona o estatuto estético das obras de arte e aponta para a importância da análise das imagens dentro de contextos rituais, afastando-se de toda a história da arte anterior que privilegiava conceitos como genialidade do artista, beleza e obra-prima. As contribuições deste autor possibilitaram fazer com que as imagens desta pesquisa entrassem em sintonia, em diálogo, e apesar de não terem sido produzidas no mesmo contexto, estão a conversar e dialogar entre si apresentando novas mensagens e ideias para os seus leitores.

Carlo Ginzburg, em seu livro *Medo, reverência e terror: quatro ensaios em iconografia política*, utilizou as contribuições de Aby Warburg para problematizar uma série de imagens emblemáticas no campo político e de poder. Observou assim como uma determinada imagem, a exemplo de um cartaz de convocação para a guerra, não acaba em si, mas como a imagem inserida nele está em diálogo com outros suportes visuais de lugares de produção distintos.

No conjunto imagético que se segue, o leitor observará como a morte de Tancredo Neves, assim como os fatores que a antecederam, representaram uma narrativa visual sobre os fatos, atrelados a uma ideologia que procurou constituir mensagens intencionais sobre o personagem em questão.

Neste capítulo se realizou o diálogo da literatura de cordel com outro suporte verbal e visual, o jornal. Para isso utilizamos fotografias dos jornais *O Estadão*, *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo* do contexto proposto para análise. Observa-se que este meio de informação elaborou narrativas próprias sobre o momento em questão. Nosso intuito é discutir como o meio tido como “oficial” representou e construiu o fato, e como o campo da literatura de cordel elaborou suas próprias narrativas.

O que se enfatiza é o fato dos eventos, assim como do personagem Tancredo, estão inseridos em uma cultura visual, elaborada intencionalmente, buscando construir um legado imagético discursivo inserido no campo de uma cultura política.

2.2 As imagens da morte enquanto suporte de memórias visuais

A morte é um tema que consegue captar as mais diversas acepções por parte das pessoas que a acompanham e passam a adquirir todo o peso emocional que ela transmite. Ela faz com que os sujeitos que a absorvam fiquem muitas vezes nostálgicos e altamente comovidos com algumas perdas de amigos, entes queridos e até pessoas desconhecidas. Essa comoção torna-se ainda maior quando notícias em jornais (impressos e virtuais) e por meio de programas televisionados anunciam casos de assassinatos, tragédias e fatalidades.

A grande mídia assume, neste campo, o papel de construir e enfatizar determinados acontecimentos com personagens desconhecidos e outras vezes conhecidos, por meio de uma forte construção oral, verbal e visual. Contudo, cabe salientar que apesar da denominada grande mídia deter uma notável parte do poderio noticiário, outros suportes de memória também adquirem o poder de informar e construir narrativas sobre acontecimentos de grande repercussão e comoção social. Neste ponto, cabe salientar o uso da literatura de cordel enquanto meio constituidor de memórias que tendem a seduzir, educar e fixar mensagens vinculadas a uma ideia.

De que maneira a morte de Tancredo Neves vem a se tornar uma narrativa visual que objetiva construir memórias nos leitores dos textos e imagens do cordel? Como outros meios de comunicação, como o jornal, noticiam o mesmo acontecimento? Quais ideias e mensagens constitui e transmite esse suporte por meio das imagens inseridas nas notícias? Neste trabalho, se busca apontar como a morte de Tancredo Neves vem a se tornar um suporte imagético, permeado por uma ideologia que busca o convencimento e a construção de mensagens ao leitor. Além disso, cabe salientar que o trabalho se envereda pelo campo das discussões em torno da cultura visual.

A intenção é entender como a cultura política encontra nas imagens um poder de comunicação atrelada ao discurso. Neste sentido, se entende por cultura política atrelada a uma visualidade, o que a pesquisadora Ana Maria Mauad (2013, p. 14) expõe:

A noção de cultura política associa-se a um conjunto de valores, comportamentos e princípios que orientam a ação coletiva no campo político e o seu estudo permite que se avalie a dimensão política de um conjunto amplo de experiências sociais. A cultura política é sempre plural e deve ser concebida como um processo de mediação no qual se tornam visíveis na arena pública, a ação política de agentes culturais, suas escolhas e as formas que assumem, dentre as quais as imagens pictóricas, técnicas e escultóricas se destacam pelo poder de comunicar.

Entender a utilização de imagens fotográficas em seu contexto histórico se torna de suma importância para se realizar a sua análise. O poder de comunicar uma ideia por meio de uma cultura política é uma prática discursiva e visual que está atrelada a uma série de elementos, valores, comportamentos e princípios que vão de encontro a um público, constituindo neste uma ação coletiva a qual, quando problematizada, possibilita compreender as mais diversas “experiências sociais”. Por fim, esta cultura política é entendida como um processo “plural”, em que diversos sujeitos inserem-se neste campo. As escolhas, os recortes e as opções destes “agentes culturais”, partem de uma reflexão que busca propagar mensagens e fixar uma ideia sobre eventos e personagens.

O leitor observará que assim como no capítulo anterior o Padre Cícero se tornou um elemento sinônimo de alegria, fé e esperança diante do seu contexto, Tancredo Neves expressou os mesmos sentimentos em um contexto histórico marcado pela retomada democrática do país. O poder simbólico das imagens postas nos cordéis, que em momentos convergem e divergem com outras fotografias, constituem-se enquanto formadoras de uma cultura visual responsável por distribuir e constituir uma gama de mensagens e sentimentos que se direcionam ao personagem foco deste estudo.

2.3 Campanha eleitoral e vitória de Tancredo Neves: quais memórias e diálogos elaboram as imagens?

A busca política pelas “Diretas Já!” foi encabeçada por diversos seguimentos da sociedade: intelectuais, jornalistas, partidos políticos e outros setores. A ida das mais diversas camadas sociais às ruas esbravejar suas vozes por eleições em que os brasileiros pudessem escolher seu novo presidente era quase que unânime. Nas ruas, o povo cumpria com sua obrigação, nos palanques, em reuniões e convenções partidárias os políticos transmitiam suas mensagens. Como se observa no discurso do então governador de Minas

Gerais, Tancredo Neves, durante a realização da Convenção Nacional do MDB no mês de agosto de 1984:

São os brasileiros, civis e militares, trabalhadores e empresários, estudantes e professores, homens e mulheres de todos os credos e de todas as raças, com um só objetivo: restaurar em sua plenitude a democracia no Brasil. E restaurar a democracia é restaurar a República, missão que estou recebendo do povo e se transformará em realidade pela força não apenas de um político, mas de todos os cidadãos brasileiros (Tancredo Neves, 1984)³¹.

A maneira como o discurso é transmitido demonstra a busca ideológica em aproximar os mais diversos setores e classes sociais na restauração da democracia brasileira. Tancredo Neves, no trecho do discurso referenciado, enfatiza sua “missão” e dever a cumprir junto ao povo brasileiro. Sabendo que todo discurso é selecionado, controlado e permeado por poder e por uma ideologia (FOUCAULT, 2013), se torna claro que as palavras ditas por Tancredo Neves em seu discurso tinham um objetivo: convencer o público que o projeto do seu partido era o melhor para o Brasil. A carga emotiva que as palavras parecem trazer em sua fala demonstram esta construção discursiva em torno do convencimento. Não seria um político que construiria a “Nova República”, mas todos os brasileiros. Sendo assim, o ato de ir às ruas, defender a volta da democracia, e apoiar a chapa formada pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) era não apenas uma função, mas sim uma obrigação.

Dessa maneira, veículos de informação como o jornal e a literatura de cordel foram responsáveis por constituírem todo um aparato ideológico em torno das eleições que se aproximavam. Diante disso, antes mesmo das eleições de janeiro do ano de 1985 (realizadas de forma indireta e não direta, como era o desejado pelos brasileiros) estas ferramentas culturais atuavam como mecanismos políticos, noticiavam a campanha eleitoral em busca pelas Diretas Já, bem como a disputa eleitoral entre Tancredo de Almeida Neves representando o MDB, contra Paulo Maluf representando o PDC (Partido Democrático Social), antigo Arena.

No cordel *A violenta disputa de Maluf com Tancredo*, do poeta Gonçalo Ferreira da Silva, publicado no ano de 1984, se destaca a tensa disputa eleitoral que aconteceu em

³¹ Trecho retirado do livro: *Tancredo Neves: pensamentos e fatos*. Organizado por: Elisiane da Silva; Gervásio; Rodrigo Neves; Liana Bach Martins. Porto Alegre: Fundação Ulysses Guimarães, 2011. (Coleção O Pensamento Político Brasileiro; v.1).

janeiro de 1985. Já a fotografia que se encontra em seguida foi publicada no jornal Folha de São Paulo, no ano de 1984.

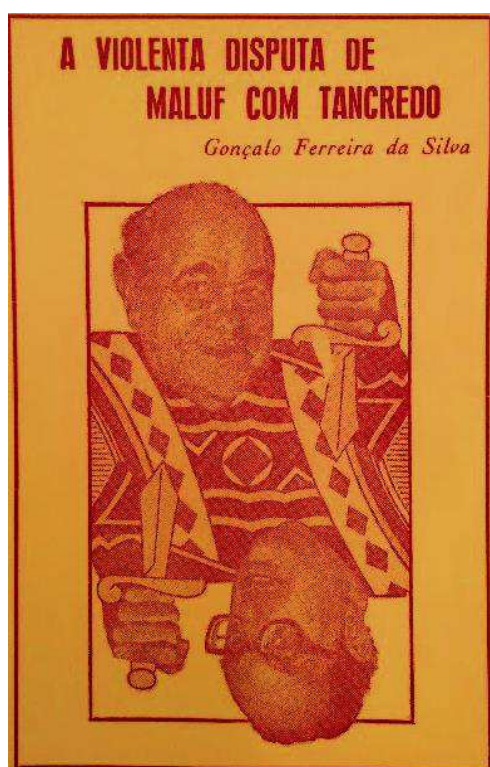


Figura 27

Cordel salientando a corrida eleitoral entre Paulo Maluf e Tancredo Neves.

Data: 1984

Acervo: José Alves Sobrinho



Figura 28

Fotografia de passeata realizada durante o movimento Diretas Já! Na imagem, Tancredo Neves encontra-se ao centro e ao seu lado aparecem Mora Guimarães, Franco Montoro, Leonel Brizola, Ulisses Guimarães e Fernando Henrique Cardoso. Fotografia de Geraldo Guimarães. Acervo do Estadão³²

³² Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/politica/2016/ulysses-guimaraes/>. Acesso em: 10/08/2017.

Na imagem publicada no jornal Folha de São Paulo, na edição de 17 de abril de 1984, é possível observar algumas figuras políticas que foram às ruas por eleições diretas, entre elas destacam-se: o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, Leonel Brizola, Ulysses Guimarães, Franco Montoro e Tancredo Neves.

Já na iconografia elaborada para o cordel *A violenta disputa de Maluf com Tancredo*, de Gonçalo Ferreira, pode ser destacada a forma como a imagem foi construída. O editor da imagem objetivou salientar a força de Tancredo Neves contra Paulo Maluf. É necessário inserir as imagens no contexto de sua produção, estando atento para os diálogos e apropriações. É preciso, de outro modo, educar o olhar para analisar imagens, pois, como nos aponta Paulo Knauss (2006, p. 113) “[...] o olhar precisa ser preparado para ver e analisar as imagens”.

Desse modo, atentando para estas questões, convém observar que a imagem do cordel foi construída remetendo-se a uma carta de baralho, a qual, dependendo da posição que ela seja colocada no jogo, os personagens que estão presentes em suas extremidades podem inverter a sua posição entre os planos inferior/superior sob a óptica do jogador. O termo *disputa* se torna enfático e direto para o leitor da imagem que observa os personagens com duas “espadas” nas mãos, símbolo que advém das imagens do baralho. A tática editorial em utilizar tais ferramentas, salienta o termo *violenta disputa* na construção da imagem e do poema. No caso do cordel, o poeta busca enfatizar que o candidato Tancredo Neves está no âmbito superior e vencedor em relação a Paulo Maluf. Além disso, os símbolos postos nas cartas, conhecidos como naipes, possuem significados.

O baralho foi elaborado para “[...] representar as divisões sociais da França [do rei Carlos VI] através dos naipes” (DANTAS, 2017). Nesse sentido, enquanto o ouro representava a burguesia, o naipe de copas, o clero; o naipe de paus, os camponeses; o naipe de espada representava os militares.³³ O significado desta última carta dirige-se diretamente a elaboração da imagem para o folheto de cordel. O naipe de espadas representa para além da disputa eleitoral, a disputa da democracia contra a ditadura militar. O poeta e editor, ao criarem a imagem para o cordel, intencionam dirigir os leitores para os sentidos atribuídos ao naipe de espadas. Tancredo venceria não apenas as eleições, mas também os militares.

³³ Disponível em: <http://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/baralho.htm>. Acesso em: 15/08/2017.



Figura 29
Naipes de Reis de espada³⁴

A construção baseada em elaborar uma figura de Tancredo vitorioso, aquele que está ao lado do povo, é intencional e permeada por ideias que tendem a elaborar uma memória saudosa, brava e louvável sobre a figura de Tancredo Neves, desde aquele que vai às ruas pelos “interesses do povo”, assim como aquele que se encontra vitorioso na disputa eleitoral contra o seu adversário, que representa, para além disso, uma vitória “real” contra os militares.

Se torna importante ser enfatizado o fato de que a disputa entre Tancredo e Maluf não se expressou apenas na iconografia de forma isolada, a narrativa do texto é permeada por uma série de ofensas trocadas entre os candidatos. Logo ao iniciar o poema, o autor usa seus versos para transmitir seu posicionamento, assim como para realizar um alerta aos leitores:

Outra coisa que eu quero
dizer para vocês também
é que apenas pelo olho
já se nota muito bem
que Paulo Salim Maluf
não vai ajudar ninguém
(FERREIRA, 1984, p. 02)

³⁴ Disponível em: <http://kreeppy.blogspot.com.br/2012/11/significado-das-cartas-do-baralho.html>. Acesso em: 15/08/2017.

O poeta se posiciona diretamente na disputa eleitoral, e enfatiza o fato de que a vitória de Paulo Maluf representaria um abandono social aos brasileiros, pois este não estaria preocupado com o bem estar da nação. Ao se encontrar com Tancredo Neves no Palácio do Planalto, Paulo Maluf demonstra suas reais intenções:

— Se ganhar – disse Maluf –
 Não vou mandar celebrar missa,
 eu vou vender o Brasil
 como quem vende linguiça
 e deposito dinheiro
 no meu banco, na Suíça
 (FERREIRA, 1984, p. 04).

Dois pontos destacam este verso: o primeiro está atrelado ao caráter religioso inserido pelo poeta, com o intuito de atingir de forma direta grande parte do seu público; em segundo lugar, vender o Brasil expressa, de outra maneira, a entrega do país aos interesses internacionais. A referência ao termo “vender o Brasil” é recorrente nas demais páginas do poema, o autor buscava com isso enfatizar que a vitória de Maluf representaria a vitória não dos brasileiros, mas sim dos seus compradores. O que Paulo Maluf não imaginava era que sua conversa informal com Tancredo Neves estava sendo gravada, algo que Tancredo vem revelar nas tramas finais do poema, quando sua disputa discursiva estava próxima do fim:

Tancredo enquanto dizia:
 — Vai te reduzir a pó
 tirava um sofisticado
 gravador do paletó
 Maluf ficou sem fala
 Tendo na garganta um nó
 (FERREIRA, 1984, p. 07).

É neste trecho que as propostas de Paulo Maluf são consideradas por Tancredo como “infernais”:

Tancredo disse: — Sabemos
 dos teus truques infernais
 devia apenas pensar
 porém você é dos tais
 que sem consciência alguma
 fala burrice demais
 (FERREIRA, 1984, p. 07).

O tom agressivo se faz presente em quase todo o poema. Nesta disputa, Tancredo Neves sai como vencedor por ter dado a cartada final. Sua posição expressa no plano superior da imagem ressalta esta cena final do poema. A interlocução da imagem posta na capa do folheto do cordel com a narrativa verbal do poema deve ser considerada para que a realização da análise da imagem possa ser feita de maneira fidedigna e responsável na pesquisa.

O cordel é uma expressão cultural que dialoga com os mais diversos suportes imagéticos, com o objetivo de atender a interesses que estão permeados por intenções que circunscrevem a produção das imagens para os folhetos. Nesta primeira análise, este diálogo se realiza por meio da inserção, reapropriação simbólica de um elemento cultural, como o naipe de uma carta de baralho para representar e transmitir de forma direta para o leitor os significados sociais, políticos e culturais deste espaço. Esses dois suportes visuais ressaltam a transmissão da *phatosformenl*, dos gestos presentes nas imagens. Os significados advindos da carta de baralho retornam no folheto de cordel, atendendo a uma mensagem política, que busca o convencimento (GINZBURG, 2014).

Prosseguindo com a análise, o leitor estará indo de encontro com novos elementos ideológicos que direcionam para outro momento desta discussão: a vitória de Tancredo Neves nas eleições indiretas.

Com grande alegria e louvor os poetas e jornalistas comemoram a vitória de Tancredo Neves nas eleições de janeiro de 1985. A publicação de cordéis e de jornais contribuíram de forma massiva na difusão e constituição de ideias que elencavam de forma grandiosa e saudosa o novo presidente do Brasil.



Figura 30

Cordel notícia em janeiro de 1985 a vitória de Tancredo Neves.
Acervo José Alves Sobrinho



Figura 31

Jornal Folha de S. Paulo, janeiro de 1985³⁵.

O que se nota nesta visualidade é a maneira como se elabora todo um sentimento de alegria com a eleição do primeiro presidente civil após 1964. O cordel e o jornal anunciam o fim da ditadura militar, as imagens inseridas nos suportes constroem por sua vez a vitória democrática, o retorno à liberdade. A imagem posta na capa do cordel destina o leitor a vitória do presidente Tancredo, descrita de forma enfática no poema:

O doutor Tancredo Neves
Cidadão que lida bem
Vai governar o Brasil
Com os problemas que tem
No seu trabalho inconteste
Já disse que o NORDESTE
Vai ser lembrado também
(BASÍLIO, 1985, p. 05).

Tancredo Neves é apresentado como esse homem de bem, que irá governar o Brasil cercado por problemas. Contudo, se torna interessante o destaque dado pelo poeta da ajuda que o novo presidente iria dar ao Nordeste, abordado em outros trechos do poema como

³⁵ Disponível em: <http://www.mundoeducare.com.br/blog/>. Acesso em: 16/08/2017.

um lugar sofrido e esquecido. O que se torna interessante ainda é o fato do cordel atender não apenas aos interesses políticos da vitória de Tancredo Neves, mas também o fato deste evento ser usado pelo poeta como uma forma de denunciar o esquecimento político dado ao Nordeste. Nas estrofes seguintes se evidencia o caráter de denúncia:

O Nordeste há muitos anos
 Vem sendo discriminado
 Esquecidos dos poderes
 Pela seca castigado
 Quem mora nele tem medo
 Cremos que doutor Tancredo
 Deve estar bem informado

Vive o homem do NORDESTE
 Quase sem ter assistência
 Quando recebe ajudas
 Dos órgãos de competência
 São tão poucas e minguadas
 Como as esmolas doadas
 Nas frentes de EMERGÊNCIA.

O doutor Tancredo Neves
 Homem muito experiente
 Pelo que diz e o que faz
 Deixa esperança na gente
 Na história da nação
 É uma transformação ele como presidente
 (BASÍLIO, 1985, p. 05).

Manoel Basílio (1985), ao tempo em que contribui na transmissão da vitória de Tancredo Neves, utiliza seu poema como forma de enfatizar o esquecimento do poder político com os problemas da seca que o Nordeste brasileiro passava naquele contexto, vivendo a base de “esmolas”. Enfatiza, assim, a responsabilidade do novo presidente da República em solucionar os problemas enfrentados pelos nordestinos.

A mensagem política demonstrada no poema enfatiza a esperança de dias melhores para o Brasil. Tancredo Neves seria o responsável por concertar os erros cometidos pelos mais de vinte anos de Governo Militar pelo qual o Brasil havia passado, o qual trouxe, segundo o poeta, “miséria e danos” (p. 08).

A imagem posta no cordel enfatiza, como os trechos finais do poema de Manoel Basílio (1985), a alegria da vitória de Tancredo Neves. A inserção de um retrato do novo presidente transmite a mensagem de força e determinação, ela se torna sinônimo de

esperança, de um novo Brasil. Por fim, a imagem e a narrativa enfatizam que “Somente Tancredo Neves pode mudar o BRASIL” (p. 08).

As imagens agem como agenciadoras de uma ideia, constituidoras de mensagens visuais por meio da simbologia expressa. Dessa maneira, se faz importante ser compreendido que a construção simbólica anuncia-se enquanto constituidora de uma cultura que comunica, uma ideologia que “estrutura a comunicação” e de uma hegemonia “que estabelece a forma comunicativa do grupo no poder como a única fiel expressão das realidades sociais” (MAUAD, 2013, p. 13). Tanto as imagens expressas na literatura de cordel como as imagens inseridas nas notícias de jornais são constituidoras de um caráter ideológico, que buscam por meio da informação constituir um poder, que tendem a direcionar o leitor para uma mensagem com sentidos ideológicos sobre o personagem em questão. Segundo Michel Foucault (1987), o que faz o poder se concretizar e se manter em meio a sociedade é a razão dele produzir “coisas”, pensamentos e ideias; dele formar um “saber” e produzir um “discurso”. As imagens são portadoras destes saberes, discursos e “coisas”, elas são permeadas por intencionalidades que procuram elaborar sentido para os seus leitores e consumidores.

O historiador Paulo Knauss (2006) chama a atenção para o fato da importância em reconhecer as imagens enquanto uma fonte plausível para os estudos do campo historiográfico, além disso, o autor enfatiza o poder de comunicação das imagens em meio as mais diversas “camadas sociais”:

Não se pode deixar de reconhecer o potencial de comunicação universal das imagens, mesmo que a criação e a produção delas possam ser caracterizadas como atividade especializada. A imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão. A imagem se identifica com uma variedade de grupos sociais que nem sempre se identificam pela palavra escrita (KNAUSS, 2006, p. 99).

O estatuto ilustrativo da imagem deve ser deixado de lado. Além de se tornar um meio informacional, é preciso compreender que sua capacidade de comunicação não é restrita, mas ampla, ela conduz mensagens que se direcionam para os mais variados “grupos sociais”, os quais, muitas vezes, não são de igual modo sensibilizados pela “palavra escrita”. As imagens conseguem levar mensagens aos mais diversos lugares e povos. Elas condensam uma ideia que busca conversar com o seu leitor, sensibilizar,

educar e disciplinar os modos de ver e agir sobre a sociedade, possibilitam aos sujeitos criar e recriar os modos de agir diante de um acontecimento vivenciado socialmente.

2.4 Memórias em imagens: a morte de Tancredo Neves enquanto suporte iconográfico da literatura de cordel

A morte de Tancredo Neves motivou um grande número de poemas sobre o fato. No acervo José Alves Sobrinho, dos 20 (vinte) cordéis sobre Tancredo, 11 (onze) correspondem a morte deste personagem. Diversos autores, como Manoel Basílio de Lima, Antônio Lucena, J. Alves – o poeta repórter, entre outros, registraram o acontecimento de maneira imediata, rápida e emotiva. Além da descrição verbal que inundava os meios sociais e culturais pelos quais o cordel transcorria/transcorre, a utilização de imagens nas capas dos folhetos possibilitou aos leitores outras leituras que diretamente dialogavam com as narrativas verbais e com outros suportes.

A imagem posta no cordel intitulado *Morreu São Tancredo Neves deixando o Brasil de luto* do poeta Gonçalo Ferreira da Silva, mas sem uma data de publicação precisa, traz coma técnica de ilustração uma fotografia.

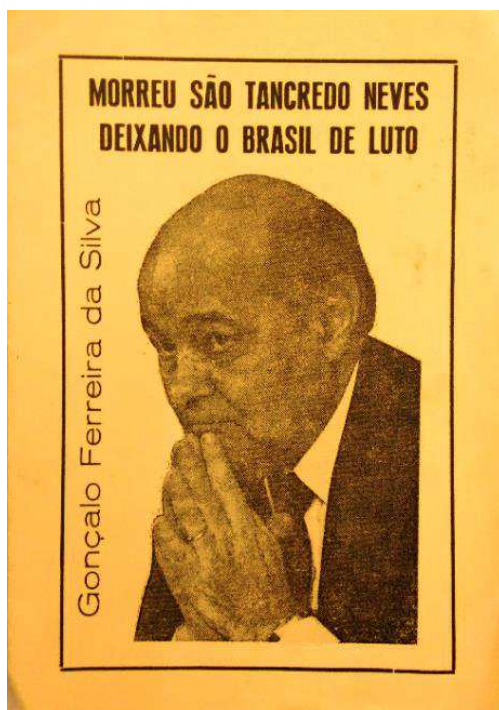


Figura 32
 Capa do folheto: *Morreu São Tancredo Neves deixando o Brasil de luto*
 (SILVA, s.d.)
 Acervo: José Alves Sobrinho

O uso de fotografias na literatura de cordel se torna constante a partir de meados do século XX com o poeta João Martins de Athayde em Recife. Antes de utilizar imagens fotográficas, Athayde recorria, assim como Leandro Gomes de Barros, a desenhistas do Recife, a exemplo de João Avelino, para produzir imagens para os seus folhetos. O circuito pelo qual percorria os editores se torna importante para a compreensão em torno das escolhas, táticas e estratégias utilizadas pelos sujeitos sociais em meio ao circuito percorrido, o qual está imerso nos sentidos empregados na cultura visual. A utilização da fotografia na literatura de cordel representa uma apropriação, em grande parte, de outros meios de circulação cultural, como o jornal. Estas imagens assumiram durante muito tempo, até meados do século XX, o estatuto de prova irrefutável sobre algum acontecimento.

A historiadora Ana Maria Mauad (1996) alerta para essa concepção. Segundo ela, esta ideia deve ser deixada de lado na pesquisa histórica, é preciso compreender as intencionalidades, as formas de produção e construção de uma imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que ela representa uma cena, um recorte de um fato, ela anula os demais sujeitos e elementos que estão presentes no contexto em que foi produzida, ela representa, portanto, um recorte da realidade e não uma verdade absoluta, neste sentido é preciso entender as imagens como “ilusões da verdade”. O folheto que observamos demonstra isso. O autor e o editor do cordel buscam recortar uma fotografia com uma intenção que permeia o campo cultural e político. A utilização da fotografia no folheto exposto anteriormente demonstra esse lugar de fala e de constituidor de uma ideia, de uma mensagem que por vez constitui um espaço de poder.

No caso da imagem posta no cordel *Morreu São Tancredo Neves*, o que se observa ao compararmos o título com a imagem da capa é o fato do poeta elaborar a construção de uma situação destinada a causar antes de tudo um impacto social e em seguida realizar o que pode ser entendido como a santificação de Tancredo Neves. No primeiro verso do poema o autor noticia a morte de Tancredo Neves como um grande abalo:

Foi muito forte o impacto
Que o mundo recebeu
E o choque emocional
Que o nosso país sofreu
Quando o rádio anunciou
- Tancredo Neves morreu
(SILVA, s/d, p. 01).

Para o poeta, não teria morrido uma pessoa qualquer, mas sim um santo brasileiro, como pode ser observado na seguinte estrofe:

Hoje São Tancredo
Desmaterializado
Pede a Deus pelo seu povo
E pelo Brasil amado
Nos provando o quanto é
Espiritualizado
(SILVA, s/d, p. 06).

Se destaca nesta estrofe a maneira como o poeta busca enfatizar a figura de Tancredo Neves enquanto protetor do país, aquele que estaria diretamente ligado a uma força espiritual. Ao morrer, sua preocupação é pedir proteção à Deus para os brasileiros, o seu povo amado. Na imagem inserida na capa essa ideia se torna ainda mais enfatizada. O título do folheto ressalta a mensagem transportada na imagem, Tancredo Neves é construído enquanto o santo do povo. A fotografia busca realizar o convencimento, por meio do olhar do leitor, para a santificação deste personagem.

A fotografia utilizada pelo autor e editor do folheto possui uma intenção e função. As mãos em sinal de oração, gesto que possui um significado simbólico bastante forte no cristianismo, representa a elaboração de uma ideia, a qual busca construir um significado lógico para a imagem do cordel. As mãos unidas representam na cultura cristã o sentido de se fazer presente perante Deus, representa também a fé, a confiança e a entrega da vida³⁶. A imagem utilizada na capa do cordel direciona sua mensagem para este caminho.

Tancredo Neves é aquele que se encontra diante de Deus, o qual irá cuidar do povo brasileiro, como a narrativa do poema destaca. É importante salientar que a imagem inserida na capa busca enfatizar a mensagem de Tancredo Neves enquanto ser santificado, pode ser entendido que o poeta buscou utilizar a imagem com o símbolo das mãos postas com o intuito de apresentar aos leitores Tancredo enquanto o novo santo do país. Tancredo transcende na imagem da literatura de cordel do plano humano para o plano divino. O presidente torna-se um “guia” espiritualizado, quando, nas últimas estrofes do poema o poeta informa:

³⁶ Disponível em: <https://igrejamilitante.wordpress.com/2013/01/12/entenda-a-santa-missa-nos-minimos-detalhes/>. Acesso em: 07/08/2017.

Não pretende este poema
Ser uma biografia
É, antes, o sentimento,
Deste doloroso dia
Que o Brasil chora a morte
Do seu dedicado guia
(SILVA, s/d, p. 07).

Ao tempo em que noticia a morte do presidente, o poeta dirige sua ideia para o campo espiritual, religioso. É preciso entender a imagem, neste sentido, enquanto “[...] parte viva de nossa realidade social” (MENEZES, 2003, p. 29). As imagens não estão distantes do cotidiano, elas são utilizadas com “usos e funções” que destinam o leitor a culturas religiosa, política e social.

De outro modo, a morte de Tancredo Neves foi noticiada em outros meios, como no jornal *O Estado de São Paulo* (1985). Se observará a seguir como a notícia foi realizada e consumida pelo público. Para isso será analisado uma fotografia ampla que envolve não apenas a notícia com a imagem posta no jornal, mas também como os sujeitos sociais consumiram o evento e se fizeram presentes no enredo visual. Se busca atentar para as mensagens transcorridas neste suporte em contrapartida com a imagem posta no cordel anteriormente analisado.

Na fotografia que traz como centro a notícia publicada no jornal Estado de São Paulo, em abril de 1985, observa-se um conjunto maior de elementos visuais. Além do foco a fotografia conjuga uma gama de personagens que dialogam diretamente com o retrato de Tancredo Neves. O que se observará não será uma santificação do presidente como expresso no cordel, mas sim uma fixação de Tancredo enquanto o *homem do Brasil*. Nos dois casos convém salientar o peso ideológico enquanto constituidor de uma mensagem e memória acerca da morte de Tancredo Neves. A análise se pauta não apenas sobre o retrato presente no jornal, mas sim, na imagem maior, com os demais elementos visuais, os quais dialogam diretamente com o retrato de Tancredo Neves.



Figura 33

Capa de *O Estado de São Paulo*, conduzida durante o cortejo de Tancredo Neves, 1985³⁷.

O jornal segurado nas mãos de um participante do cortejo destaca um retrato de Tancredo Neves inserida na capa do periódico *O Estado de São Paulo* anunciando a morte do presidente, ou como descrito, *A morte do homem do Brasil*. Em edição extra, o jornal noticiava o fato que abalaria de forma intensa e emotiva grande parte da nação brasileira. A imagem inserida na capa do jornal não apresenta Tancredo em estado grave de saúde nem muito menos aborda uma fotografia que remete a morte, mas sim a vida. Tancredo é colocado na narrativa visual como o homem que mesmo havendo partido para o plano espiritual continuava a ser *o homem do Brasil*, aquele que seria o eterno protetor da nação, cujo papel pode-se pensar, seria paterno e eterno. O registro da fotografia que focaliza o jornal em um primeiro plano e os demais planos da imagem ressaltam isso.

Tancredo Neves estava não apenas nos braços do povo brasileiro, mas também no coração. A captura do registro fotográfico intencionou destacar a grandiosidade de Tancredo Neves perante os demais personagens postos na imagem nos planos subsequentes ao retrato inserido no jornal, ela ressalta a imortalidade do presidente. A forma que o retrato do jornal foi posto para anunciar a morte de Tancredo Neves constituiu-se uma formadora de memória social e cultural que permeia a vida daquele personagem. Os rostos dos indivíduos capturados pelo fotógrafo demonstram fisionomias

³⁷ Disponível em: <http://passadoemmanchetes.blogspot.com.br/2015/04/trinta-anos-da-morte-de-tancredo-neves.html>. Acesso em: 10/07/2017.

tristes e olhares atônitos, desorientados. Contudo, um gesto chama atenção na imagem, o braço erguido com a mão fechada por um homem com cabelo curto, sem camisa e com o rosto diferente dos demais sujeitos capturados demonstra o sentido de força diante da morte e de esperança pelos dias prometidos.

A imagem é repleta de sentimentos e emoções, assim como de ideologia que cerca a construção de uma memória sobre Tancredo Neves enquanto exemplo de homem para a nação. A imagem, nesse sentido, possui uma função política que busca elaborar uma opinião pública e um sentimento nacionalista atrelado aos sentidos e emoções. Como destaca Ana Maria Mauad, a fotografia quando torna-se pública tem como objetivo

[...] cumprir uma função política, que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, às disputas de poder. A fotografia pública é produzida por agências de produção da imagem que desempenham um papel na elaboração de uma opinião pública (meios de comunicação, estado etc.) (MAUAD, 2013, p. 13).

O que pode ser observado em comum entre a imagem posta no cordel *Morreu São Tancredo* com o retrato posto no jornal o Estado de São Paulo é o fato das mesmas retratarem em comum a figura do presidente. Apesar dos traços gestuais serem distintos, ambas procuram gravar na memória dos indivíduos a figura do presidente Tancredo Neves enquanto um ser imortal. Elas atendem a função de se tornarem uma espécie de padrão visual, que objetiva constituir uma lembrança sempre presente.

No enredo das imagens não se observa outros elementos visuais, o intuito editorial é direcionar o leitor para o rosto do presidente, esta é uma forma de gravá-lo na memória social dos sujeitos. De outro modo, elas divergem por estarem inseridas em lugares de produção distintas, mas que atingiam públicos em comum. A imagem posta no cordel santifica a figura de Tancredo enquanto a imagem do jornal enfatiza não a sua morte, mas a vida. A opção em utilizar a fotografia que aborda não apenas o jornal, mas os sujeitos que o possuem, teve o intuito de ressaltar a maneira como a notícia foi vista, lida e sentida pelos sujeitos capturados pelo fotógrafo, os quais, além de absorverem a informação visual, tornam-se parte dela.

Por meio da discussão do conceito de “cultura visual” este capítulo apresentou como as imagens da literatura de cordel possuem uma ideia que está diretamente ligada a interesses que circunscrevem a sua produção e seu contexto histórico. As imagens neste

capítulo foram vistas não como ilustrações, mas sim como objetos constituidores de diálogos culturais, políticos e sociais.

As imagens aqui analisadas possibilitaram discutir como a literatura de cordel constitui linguagens não apenas verbais e orais, mas também visuais. A visualidade da literatura de cordel pode ser lida, interpretada e problematizada. Cabe ao olhar do historiador problematizar sua produção, inseri-la em seu contexto histórico, assim como realizar o diálogo visual com o verbal. Podendo, assim, ir de encontro às intencionalidades, estratégias editoriais e memórias constituídas neste suporte.

No próximo capítulo estas questões continuam presentes, ao tempo em que surgem outras: as continuidades e descontinuidades das imagens parecem se encontrar em uma guerra visual; o diálogo com imagens de outros suportes também acontece e se torna fundamental para o entendimento do ressurgimento de determinados sinais visuais e “gestos” transcritos em temporalidades históricas e suportes visuais distintos. O leitor poderá observar que a reutilização de imagens bem como a elaboração de novos “modelos” visuais não estão isentos de interesses, mas permeados pelas vivências dos circuitos sociais e culturais de autores e editores.

CAPÍTULO 3

O CANGAÇO ENQUANTO SUPORTE DE IMAGENS NA LITERATURA DE CORDEL

3.1 O cangaço e a literatura de cordel

É também o reconhecimento de que aqueles homens que empunhavam armas e se tronavam cangaceiros, ou que se reuniam em torno de um monge ou conselheiro e eram chamados de fanáticos, não passavam na realidade de vítimas de uma monstruosa organização social [...] (FACÓ, 1980, p. 03).

A citação que inicia este capítulo é a explicação do pesquisador Rui Facó sobre o que, em sua visão, representou o advento de movimentos como o cangaço. O Brasil do início do século XX estava imerso em um processo de modernização que não beneficiava o Nordeste, dominado pelo poder dos coronéis que ditavam o certo e o errado. A população pobre que vivia excluída do processo modernizador, assim como das camadas maiores do poder, era submetida à servidão, exploração e humilhação pelos chefes do poder local, palavras que podem se resumir em: exclusão social; ou, nas palavras de Rui Facó (1980) “[...] realidade de vítimas de uma monstruosa organização social” (p. 03).

Por esse motivo, segundo este autor, os homens que viviam em tais condições, sem esperança de dias melhores, explorados pelo governo e pelos coronéis, chegavam a se rebelar adentrando em movimentos como o cangaço (FACÓ, 1980). Outros pesquisadores destinaram trabalhos em torno da temática, às discussões são amplas, e por esse motivo, não serão postas neste momento³⁸. Contudo, é importante ser ressaltado que outras motivações levavam estes homens a seguir tal destino, uma outra que pode ser apontada é a entrada no cangaço como meio de vingar a morte de um ente querido, como foi o caso de cangaceiros famosos como Antônio Silvino e Lampião. Em torno deles, parece hoje existir uma questão ainda muito em voga: cangaceiro, herói ou bandido?

³⁸ Sobre o estudo do cangaço de forma aprofundada ver: BARBOSA, Severino. *Antonio Silvino o rifle de outro: vida, combates, prisão e morte do mais famoso cangaceiro do sertão*. Recife: CEPE, 1979. BARROSO, Gustavo. *Heróis e Bandidos: os cangaceiros do nordeste*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917. PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Os Cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. MELO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do Sol. Banditismo no Nordeste do Brasil*. Recife: Massangana, 1985.

Vale salientar que esta questão não é o objetivo deste trabalho, assim como não se pretende tampouco realizar um estudo aprofundado em torno da temática sobre o cangaço, assunto amplamente discutido por outros autores. O objetivo deste capítulo é outro. Se realiza desta maneira um estudo da visualidade da literatura de cordel atrelada ao cangaço, e de forma específica, ao cangaceiro Antônio Silvino, procurando observar as continuidades e descontinuidades visuais em torno deste cangaceiro. As imagens voam no tempo e no espaço, se reinventam, suscitam novas questões ao tempo em que permanecem outras.

Cabe apontar, dessa maneira, que os relatos em torno desta temática não se restringiram às páginas de jornal e revistas que noticiavam as histórias envolvendo cangaceiros como Antônio Silvino e Lampião. Além da literatura dita “erudita” ter narrado fatos envolvendo estes grupos³⁹, a literatura “popular” foi de igual modo responsável por transmitir as narrativas em torno desta questão. Neste sentido, os relatos orais, verbais e visuais possibilitaram aos sujeitos conhecer, por meio de cantadores e poetas, histórias em torno do cangaço.

Diante disso, a literatura de cordel possibilitou a transmissão de outras leituras e visões em torno da temática. Analisar este fenômeno por meio das fontes não oficiais se torna importante para compreender outras versões e visões sobre o cangaço. Neste caso, a literatura de cordel e o diálogo das linguagens verbal e visual representam uma importante fonte documental para os estudos deste fenômeno social, no campo de pesquisa da cultura “popular” (GRILLO, 2015, p. 25). Sendo assim, neste capítulo, o intuito é realizar uma discussão em torno da figura de um cangaceiro específico, Manuel Batista de Moraes, mais conhecido como Antônio Silvino.

A escolha em estudar este personagem decorre da maneira como sua imagem é constituída na literatura de cordel; perpetuada, reinventada e aberta a diálogos visuais. Dessa maneira, estudar as imagens deste cangaceiro é se remeter às primeiras produções visuais sobre o cangaço no campo da literatura de cordel, já que este personagem foi um dos primeiros a ter sua imagem elaborada e vinculada nas capas dos folhetos desde o início do século XX.

Ao que parece, pensar o cangaço atrelado à literatura de cordel é algo ainda pouco discutido na historiografia brasileira. Contudo, é possível elencar trabalhos de áreas

³⁹ Ver por exemplo: REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

distintas que apesar de não terem se realizado unicamente em torno da temática do cangaço, ofereceram uma relevante contribuição a esta pesquisa.

No campo da Antropologia, a pesquisadora Ruth Terra (1983) no livro *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893 a 1930)* realizou um estudo pensando desde a formação desta literatura no Nordeste do Brasil, até a sua abordagem a temas que representavam uma “Memória de Lutas”, e neste caso, coube o seu estudo em um capítulo ao cangaço, com enfoque em personagens como Antônio Silvino e Lampião. A autora considera que os folhetos sobre cangaço, inicialmente sobre Antônio Silvino, foram responsáveis, em grande parte, “para firmar esta literatura” (TERRA, 1983, p. 81), já que esta temática era considerada privilegiada nas narrativas de muitos poetas como Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. Ruth Lemos Terra apresenta como se constituiu uma “crônica” em torno do cangaço e como as narrativas elaboradas pelos poetas criou um imaginário sobre os feitos dos cangaceiros como Antônio Silvino.

Na dissertação em Teoria Literária intitulada *O cordel das feiras às galerias*, a pesquisadora Luli Hata (1999) realiza um importante estudo em torno das imagens das capas dos folhetos de cordel nordestino. Apesar de não ter realizado uma análise específica em torno da imagem — algo que não era o seu objetivo — a pesquisadora discute como a cultura está entrelaçada às formas de compor narrativas e imagens no campo da literatura de cordel. No primeiro capítulo, mesmo que timidamente, ao discutir a xilogravura, Luli Hata (1999) apresenta duas imagens de Antônio Silvino, uma impressa em clichê e outra em xilogravura, comparando-as, apresenta a substituição, posteriormente, do clichê pela xilogravura do cangaceiro. Cabe destacar que as reflexões possibilitadas por esta pesquisadora a este texto se pautaram principalmente nas discussões sobre o suporte visual.

No campo da historiografia destaca-se o livro *A Arte do Povo: Histórias na Literatura de Cordel (1900-1940)* da pesquisadora Ângela Maria Grillo (2015), fruto da sua tese de doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense em 2005 (UFF). Ângela Grillo destina um dos capítulos do seu livro ao estudo sobre o cangaço, realizando em meio a isso uma discussão em torno do cangaceiro apresentado enquanto “herói popular” e como bandido pela literatura de cordel. Assim como Ruth Lemos Terra (1983), Ângela Grillo (2015) realiza sua discussão em torno de Antônio Silvino e Lampião, apresentando como estes dois personagens são apresentados de formas distintas na literatura de cordel.

O primeiro representa o que ela chama de “momento romântico” do cangaço, Antônio Silvino é apresentado como aquele que “[...] na maioria das vezes agia sozinho, que se mantinha distante da exploração política, que se apresentava como um justiceiro, que retirava dos ricos para dar aos pobres” (GRILLO, 2015, p. 180). Virgulino Ferreira, o Lampião, representava o outro lado da moeda, se apresenta enquanto um sujeito perverso, destinado a realizar os mais diversos crimes, sem necessitar de uma justificativa para seus atos. É sobre o primeiro modelo de cangaceiro, o “romântico”, Antônio Silvino, que este capítulo irá realizar um estudo baseado nas imagens da literatura de cordel enquanto constituidora de narrativas visuais.

Do ponto de vista teórico da análise da imagem, neste capítulo a discussão continuará com enfoque nas discussões em torno das relações entre história e cultura visual, assim como outras reflexões acerca das contribuições de Aby Warburg para o campo do estudo com imagens.

3.2 Antônio Silvino enquanto suporte de uma memória iconográfica na literatura de cordel

As imagens presentes nas capas de folhetos sobre Antônio Silvino não iniciam precisamente com as primeiras narrativas sobre o cangaceiro. Os primeiros folhetos possuíam em suas capas não uma imagem, mas sim algumas informações editoriais como: autor, título do poema — geralmente em caixa alta para que o leitor pouco familiarizado com a escrita pudesse identificar de imediato a narrativa do poema —; local de venda, e em algumas ocasiões o valor do folheto. Estes eram conhecido como “folhetos de capa cega”. Além disso, alguns poemas possuíam em suas capas alguns ornamentos ao redor das informações editoriais, que adequavam o folheto às normas de composição.

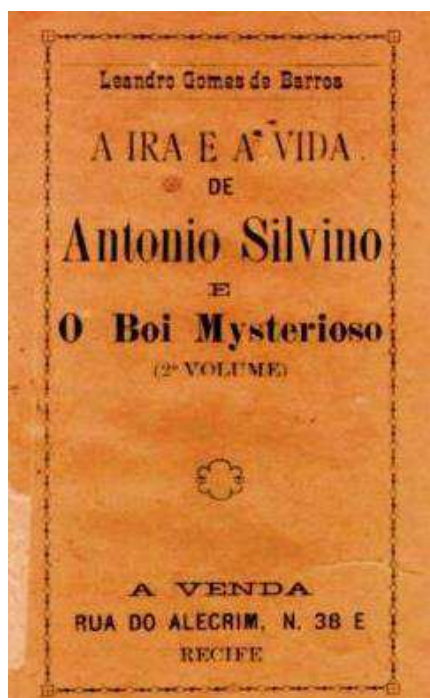


Figura 34
Folheto “sem capa”, ou de “capa cega”
(BARROS, s.n.)

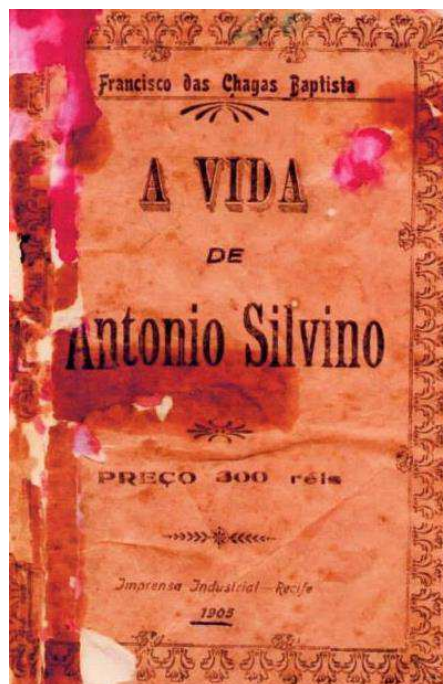


Figura 35
Folheto “sem capa”, ou de “capa cega”
(BATISTA, 1905).

Contudo, a produção de imagens não tardou, ainda nas primeiras décadas do século XX, os folhetos começaram a receber imagens que ao tempo em que serviam de ilustração, transmitiam mensagens visuais. Um dos primeiros folhetos sobre Antônio Silvino a possuir uma imagem na capa foi *Antonio Silvino o rei dos cangaceiros*, do poeta Leandro Gomes de Barros⁴⁰.

⁴⁰ Contudo, segundo a pesquisadora Luli Hata (1999) esta mesma imagem já se encontrava presente em outro folheto publicado anteriormente, cita-se: BATISTA, Francisco das Chagas. *História de Antonio Silvino - contendo o retrato e toda a vida de crimes do celebre cangaceiro, desde o seu primeiro crime até a data presente - setembro de 1907*, Recife: Imprensa Industrial, 1907.



Figura 36
Folheto publicado entre 1910-
1912.
Acervo: FCRB



Figura 37
Desenho utilizado no folheto ao
lado.

A imagem do folheto corresponde a um desenho feito por encomenda de Leandro Gomes de Barros, autor e editor do folheto. De acordo com a pesquisadora Luli Hata, a partir da década de 1910 é possível notar uma produção de desenhos específicos para as capas dos folhetos de cordel. Segundo ela, isso aconteceu, provavelmente, devido ao “aumento do número de profissionais gráficos especializados no Nordeste, clichéristas e desenhistas” (HATA, 1999, p. 62).

A imagem posta em análise apresenta uma representação do cangaceiro Antônio Silvino, portanto, algumas das suas armas (rifle, punhal na cintura), assim como os trajes de cangaceiro: chapéu de vaqueiro, blusão de couro, entre outros acessórios, estão presentes. Não se localizou nesta pesquisa imagens sobre o cangaceiro antes do desenho inserido no cordel *Antonio Silvino o rei dos cangaceiros*. Contudo, em uma imagem posterior, é possível observar alguns traços faciais que transitam entre a imagem posta no cordel e uma outra.



Figura 38

Retrato de Antônio Silvino, publicado na Revista Seleta, em setembro de 1915⁴¹.

O retrato observado corresponde a uma elaboração em torno do cangaceiro Antônio Silvino, o que pode ser evidenciado são algumas diferenças e aproximações com a iconografia do cordel. As alterações se evidenciam principalmente no vestuário: as roupas de cangaceiro são agora substituídas por um elegante termo acompanhado de uma gravata borboleta. As aproximações com relação a imagem posta no cordel publicado entre 1910 e 1912 estão contidas em alguns traços faciais, sobretudo dos olhos e do bigode, bastante recorrente em retratos da época. Estes gestos faciais elaboram um diálogo, transitam entre si, constroem uma visualidade atrelada a Antônio Silvino. Mediante estas observações, convém notar que o retrato de 1915 não apresenta a figura de um cangaceiro, mas sim, de um homem longe do mundo do cangaço. Seus trajes de cangaceiro agora são substituídos por uma elegante roupa. Um homem distinto daquele da imagem do cordel. A circulação do retrato parece construir agora a memória de um novo homem, distante dos assaltos, assassinatos e outras peripécias que cercavam o mundo cangaço. Convém salientar que não se busca realizar aqui uma discussão aprofundada desta última imagem. Sendo assim, retornar a discussão da imagem do cordel se faz conveniente.

Pensar a imagem com a narrativa do poema (como vem sendo discutido neste trabalho) é fundamental para se realizar a análise da imagem. Sendo assim, remetendo ao

⁴¹ Informações presentes em: DANTAS, Sérgio Augusto Souza. *Antônio Silvino: O Cangaceiro, o Homem, o Mito*. 2ª ed. Revisada. Cajazeiras – PB: Editora e Gráfica Real, 2012.

poema *Antonio Silvino o rei dos cangaceiros* (1910-1912), observamos a construção de um cangaceiro que em grande parte do Nordeste é o chefe maior:

No norte tem quatro estados
 A' minha disposição,
 Pernambuco e Parahyba
 Dão-me toda distincção,
 Rio-Grande e o Ceará
 Me conhecem por patrão
 (BARROS, 1910/1912, p. 04).

A diferenciação do cangaceiro entre os demais cidadãos se resume em respeito à sua figura. Além disso, o poeta narra a figura de Silvino como um cangaceiro generoso, que tira dos mais ricos e distribui aos pobres:

Ajuntei todos os pobres
 Que tingam necessidade
 Torquei outro por papel
 Haja esmola em quantidade
 Não ficou pobre com fome
 Ali naquela cidade
 (BARROS, 1910/1912, p. 08).

Como dito anteriormente, a figura do cangaceiro Antônio Silvino pode ser entendida aqui na categoria do cangaceiro romântico: aquele que retira dos ricos para dar aos pobres, uma espécie de Robin Hood (GRILLO, 2015). A passagem anterior se remete a um trecho do poema onde Silvino, após saber de uma grande quantidade de dinheiro enterrada em uma casa paroquial, vai até ela roubar o dinheiro do pároco. O trecho ressalta também uma crítica do poeta ao acúmulo de riquezas da Igreja Católica, enquanto pobres passavam fome. Gomes de Barros era um crítico de questões sociais, políticas e religiosas, principalmente atreladas ao acúmulo de riquezas.

Todavia é possível notar que os trechos finais da narrativa do poema se aproximam do título e da imagem posta na capa do cordel, onde se evidencia a fala de Antônio Silvino em torno das peripécias e combates vividos por ele, assim como é possível notar os pressupostos, o *metier* da profissão de cangaceiro:

Há de ouvir com cachorro,
 Ter fato como veado,
 Ser mais subtil do que onça,
 Maldoso e desconfiado,

Respeitar bem as famílias,
Comer com muito cuidado
(BARROS, 1910/1912, p. 14).

Se tornar cangaceiro e chegar ao posto de “rei dos cangaceiros” não era tarefa fácil. No trecho anterior se destacam duas características: uma primeira corresponde aos pressupostos que exigem a entrada no cangaço: possuir os sentidos aguçados, ser “desconfiado” até com a comida é algo primordial no seguimento da “profissão”. Um segundo elemento está atrelado à construção da figura do cangaceiro Antônio Silvino enquanto aquele que honra a família, que sabe respeitar os costumes, o espaço familiar. Observa-se assim a construção de um cangaceiro não sanguinário, mas sim de um cangaceiro imerso em características que perpassam o âmbito tradicional das relações sociais e familiares.

A imagem posta no cordel anterior não se restringe a ele, ela passa a circular em outros folhetos que abordam as histórias de Antônio Silvino, como pode ser observado no próximo poema.

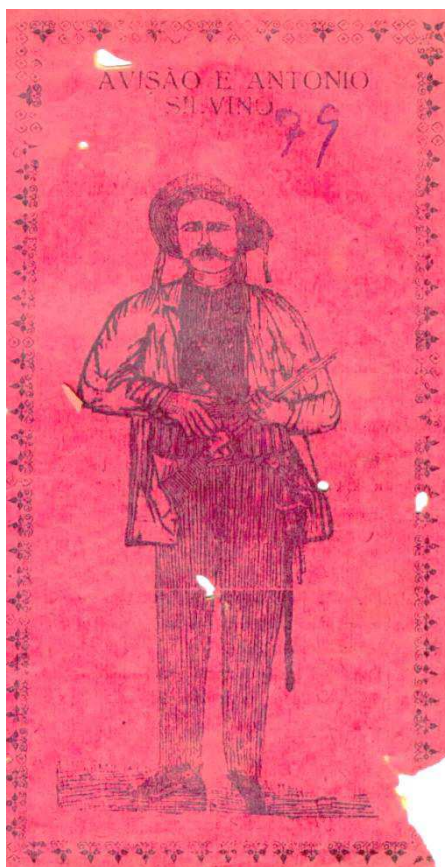


Imagem 39
Folheto publicado entre 1910 e 1913.
Acervo: FCRB

O poema *A visão e Antonio Silvino* não possui uma data de publicação precisa, contudo é possível afirmar que o folheto foi publicado entre os anos de 1910 e 1913 quando a Tipografia Perseverança, de Leandro Gomes de Barros, estava em funcionamento, antes de ser vendida a Francisco das Chagas Batista⁴². Na página que antecede a narrativa do poema, é encontrada uma fotografia de Leandro Gomes de Barros, reservando o direito autoral dos seus folhetos, que constantemente eram reproduzidos por outros autores como se deles fossem.

O que pode ser evidenciado nestes exemplos se direciona para a reutilização de imagens nos diálogos iconográficos da literatura de cordel, algo recorrente desde o início do século XX, quando se inicia produção a de uma visualidade para este suporte. O autor dos dois poemas, que é ao mesmo tempo editor, reutiliza a mesma imagem em folhetos distintos como uma técnica editorial utilizada pelo menos desde o século XVI.

Roger Chartier (2004) aponta para o fato de que a reutilização de imagens na França do Antigo Regime estava atrelada em partes a reimpressão constante de várias imagens, ou seja, a vida útil das matrizes com imagens possibilitava aos editores “tiragens múltiplas” (CHARTIER, 2004, p. 110) por variadas vezes, o que ocasionava um desgaste da matriz onde se fazia presente a imagem. Em outras palavras, as encomendas a gravadores e impressores que trabalhavam com a produção de imagens, principalmente religiosas, possibilitava que uma mesma matriz oferecesse a reimpressão de uma imagem variadas vezes. O que permitia uma reutilização destas imagens em outros suportes visuais e em outros momentos, atendendo a outros interesses e transmitindo novas narrativas visuais.

No caso da literatura de cordel, a reutilização de imagem em folhetos distintos atende a três finalidades. A primeira está associada ao que pode ser entendido como vida útil das matrizes iconográficas. Quando uma imagem era impressa várias vezes, o desenho da matriz aos poucos se apagava, tornando necessária a utilização de novas imagens. Uma segunda finalidade corresponde ao custo-benefício, principalmente em relação às matrizes de clichê. Dessa maneira, reutilizar uma imagem em folhetos distintos estava atrelada a um barateamento da produção.

⁴² GASPAR, Lúcia. *Edição de cordel no Brasil*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: dia mês ano. Ex: 6 ago. 2009.

Uma terceira característica pode ser entendida como a demora na elaboração de um clichê e seu transporte a cidades distantes das grandes capitais, onde estas matrizes que possuíam desenhos e fotografias eram elaboradas; cita-se aqui o caso de Juazeiro do Norte, com a Tipografia São Francisco, que em decorrência destas características iniciou no Cariri cearense a utilização de uma nova técnica de ilustração para os folhetos de cordel, a xilogravura. Essa estratégia editorial atendia aos interesses do seu proprietário José Bernardo da Silva, observando a demora na chegada dos clichês vindos de Recife e Fortaleza para novas histórias, recorria a xilógrafos que esculpiam na madeira da umburana imagens do Padre Cícero e de santos católicos, para que elaborassem imagens para os folhetos de cordel editados na Tipografia São Francisco.⁴³

Talvez estas características elencadas tenham feito com que o cordel *A visão e Antonio Silvino* não tenha se prendido a um modelo iconográfico específico ao longo do século XX, mas ter começado a receber outras imagens para este poema. Como pode ser observado no cordel que se segue.



Figura 40

Autor: Leandro Gomes de Barros. Data: 19??.

Acervo: José Alves Sobrinho

⁴³ Sobre o processo editorial de imagens no campo da literatura de cordel ver: RODRIGUES FILHO, J. *A Voz e a voz da iconografia: as possibilidades do uso de imagens no campo da literatura de cordel*. Trabalho apresentado no XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB, ISSN: 2359-2796, Guarabira, 2016.

Na republicação do poema *A visão e Antônio Silvino*, o seu editor não continua a usar a imagem posta no cordel anterior, mas elabora um novo modelo iconográfico que traz um conjunto maior de elementos visuais, os quais estão permeados por mensagens que transitam em outros suportes iconográficos, estabelecendo convergências e divergências, diálogos e conexões. É importante ser salientado que no campo da literatura de cordel os sujeitos envolvidos no “circuito de comunicações”, como o editor, não se prendem a modelos iconográficos específicos, mas agem elaborando também os seus, buscando o “ineditismo” em suas obras (RAMOS, 2007). Ser inédito é construir o novo, buscar outros modelos iconográficos que venham atender aos seus interesses da produção e comercialização dos livros. Refletir em torno da imagem é preciso: o que ela diz? Quais códigos sociais e culturais estão presentes em sua construção? Quais diálogos elaboram com outros suportes? As possíveis respostas podem estar nas relações entre imagem-poema, imagem-cultura visual, imagem-*pasthosformenl*.

A imagem está dividida em dois *planos*: um inferior e outro superior. No plano inferior é observado a representação do cangaceiro Antônio Silvino em torno de um espaço cercado pelo medo, representado pelos demais elementos visuais que se encontram no plano superior da imagem, com seus significados, e estão diretamente conectados com a narrativa do poema.

Silvino sentiu-se só
 Na entrada de um rochedo
 Pelo som de uma corneta
 Que trovoada o penedo
 Foi essa a primeira vez
 Que Silvino teve medo
 (BARROS, s.d, p. 05).

O medo de Antônio Silvino é enfático não apenas na imagem, mas também na narrativa do poema. O poema apresenta que durante uma noite de muita chuva, cercada por trovões e grandes ventos, Silvino teria se perdido dos seus companheiros de batalhas e ficara sozinho na mata, mas apenas por alguns instantes.

Ouvi um echo espantoso,
 Que retombava na serra
 Dizendo soldados mortos
 Chegai a face da terra,

Provai que depois de mortos
Inda são homens p'ra guerra

Ahi elle olhou e viu
Um batalhão de soldados,
Mas eram só esqueletos,
Com ossos ensanguentados
Viu bem dois officiaes
Com dois sabres empunhados

Mettia terror olhar
Para aquelles esqueletos,
Os ossos agigantados,
Os dentes grandes e pretos,
Só parecia que tinham
As boccas cheias de espêtos
(BARROS, s.d, p. 06).

O poema narrado em primeira pessoa tem como intuito enfatizar as ideais e fatos postos na narrativa assim como fundamentar a estória ali presente. Diante disso, é apresentada a chegada de soldados que pertencem não mais ao plano humano, mas ao espiritual. Ao observar melhor, Silvino observa que o que se encontra em sua presença são esqueletos de soldados mortos. Em seguida, o narrador (Antônio Silvino) descreve as características destes esqueletos, algo que demonstra o medo do cangaceiro ao descrever como eram os seres. O pavor se torna ainda mais claro na construção visual. O desenho elaborado para o folheto demonstra de forma clara todo o pavor e aflição que cerca Antônio Silvino na dita cena.

As descrições postas no enredo do poema estão diretamente ligadas com a construção da imagem. As linguagens verbal e visual se cruzam e estão interligadas, onde em conjunto constroem o clima de pavor e tensão do cangaceiro em meio ao exército de esqueletos que o cerca. Pensar a visualidade da imagem é entender que esta “[...] não se fundamenta somente em imagens, é claro, mas também em um conjunto de textos não visuais que apoiam a criação de imagens por sujeitos históricos em um circuito social ampliado” (MAUAD, 2016, p. 41).

A historiadora Ana Maria Mauad (2016) enfatiza o fato de que a leitura da imagem por meio da sua visualidade deve abarcar outros processos e diálogos sociais e culturais, os quais transcorrem os “circuitos” da imagem. Dessa maneira, as relações entre os mais diversos “textos não visuais” interferem diretamente na visualidade encontrada nas imagens, portanto, cabe salientar que sua leitura não se restringe à fonte iconográfica em si, ela está aberta a relações com outros suportes, imersos na cultura visual destes artefatos.

Pensando isso, convém o questionamento: qual o significado dos esqueletos na imagem? Cabe a discussão. As expressões encontradas nos rostos da maioria dos esqueletos demonstram sua função: amedrontar Antônio Silvino. O conjunto de nove esqueletos que correspondem às pessoas mortas pelo cangaceiro, se dirige em sua direção, que de cócoras e com as mãos no queixo, encontra-se assustado. Os esqueletos parecem estar em sincronia uns com os outros, sobretudo o que se encontra no plano central da imagem e o que está ao seu lado demonstram, no enredo da imagem, um movimento que parece se remeter a um ritual.

A cultura ocidental construiu ao longo dos séculos um vasto material pictórico que retratam imagens que parecem entrar em diálogo com a imagem posta no cordel. Exemplifica-se aqui uma em específico, intitulada: “A Sétima Era do Mundo: a imagem de Morte” elaborada no século XV pelo artista Michael Wolgemut, presente no livro *Crônica de Nuremberg*, do autor Hartmann Schedel⁴⁴.



Figura 41

“A Sétima Era do Mundo: a imagem de Morte”, 1493⁴⁵.

⁴⁴ Disponível em: <https://circulatingnow.nlm.nih.gov/2013/10/31/the-dance-of-death/>. Acesso em 20/10/2017.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.pinterest.ca/pin/239464905164936612/>. Acesso em: 20/10/2017.

Apesar do intuito, neste momento, não ser a discussão em torno desta última imagem, se faz importante observar alguns pontos. Os elementos visuais da imagem do cordel e da imagem presente no livro *Crônica de Nuremberg* do século XV entram em conexão ao enfatizarem uma visualidade atrelada a morte. Apesar da imagem posta na capa do cordel não enfatizar os mesmos elementos e mensagens da imagem do livro, é possível observar algumas relações entre a visualidade das duas imagens. Alguns esqueletos da imagem do cordel parecem desenvolver movimentos próximos ao da imagem elaborada em 1493.



Figura 42
Recorte da imagem do cordel *A visão e Antônio Silvino*. Em destaque, as mãos em sincronia como se estivessem a realizar uma dança.



Figura 43
Recorte da imagem: *A Sétima Era do Mundo: a imagem de Morte*, 1493. Os esqueletos em movimento demonstram a dança da morte.

O retorno de determinadas “formulas de emoção” foram apontadas por Aby Warburg e posteriormente discutidas por outros autores como Carlo Ginzburg (2014). Apesar de ter sido realizado uma análise ampla sobre este conceito no primeiro capítulo deste nosso trabalho, convém observar novamente essas recorrências e “ressonâncias” de determinados gestos, os quais, neste caso, estão em diálogo, elaborando sentidos que se aproximam daqueles observados por Warburg e Ginzburg em seus trabalhos, correspondente ao retorno de determinadas *pathosformen* (fórmulas de emoção).

Além disso, cabe destacar que estas imagens demonstram como a visualidade da literatura de cordel está imersa em uma cultura que não acaba em si, mas que está em diálogo constante com a cultura, assim como a arte em sua forma abrangente, em que as

ressonâncias e representações de determinados gestos e atitudes podem se perpetuar em outras temporalidades históricas, assumindo mensagens do seu contexto, do seu tempo histórico.

3.3 A prisão de Antônio Silvino: imagens volantes, imagens perenes

Estranha sensação, decerto, experimentou Antônio Silvino. Diante de sua vista nublada, abriam-se as grandes portas da casa de Detenção do Recife. Jamais vira um prédio com aquelas dimensões. Adentrou abatido, cabisbaixo, como se ali fosse um jazigo (DANTAS, 2012, p. 219).

A citação anterior corresponde à chegada do cangaceiro Antônio Silvino na Casa de Detenção do Recife no ano de 1914. Após várias tentativas de captura por parte das forças policiais, a incessante perseguição ao famoso cangaceiro estava finalmente completa. Após ser ferido em batalha, Antônio Silvino decide se entregar à polícia que de imediato encaminha-o para o Recife. A sua prisão de imediato começou a ser noticiada nos meios de comunicação, a exemplo do jornal. Segundo Sérgio Augusto Dantas (2012, p. 222), Antônio Silvino ao chegar no cárcere teria procurado saber o que falavam sobre ele:

Como do nada, o ferido perguntou a um dos enfermeiros o que a “opinião pública” dizia a seu respeito e que juízo os jornais faziam de sua pessoa. Também indagou sobre como as pessoas julgavam seus crimes. Depois ficou liente. Em um rompante de desespero, manifestou o interesse de morrer, e falou em suicidar-se (*apud* BARBOSA, op. cit., p. 167/169).

A pergunta do cangaceiro em saber o que estava sendo veiculado sobre a sua prisão e o que as pessoas diziam a seu respeito demonstra a grande influência que exerciam os meios de comunicação, como o jornal, sobre a sociedade mediante um acontecimento impactante, como era a prisão do famoso bandoleiro, e ele sabia disso. O *Jornal do Recife* noticiava a prisão de cangaceiro como a *ODYSSÉA DE UM BANDIDO*⁴⁶. Outros jornais cumpriam o mesmo objetivo. Em 09 de dezembro de 1914, o *Jornal A Época* destinava um espaço do periódico ao cangaceiro: *A prisão de Antônio Silvino: o que contam os jornais de Recife*⁴⁷.

⁴⁶ Notícia presente na capa do jornal. Disponível em: <http://cariricangaco.blogspot.com.br/2015/12/que-foto-e-esta-por-salvio-siqueira.html>. Acesso em: 21/10/2017.

⁴⁷ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/720100/per720100_1914_00837.pdf. Acesso em: 21/10/2017.

É importante ser apontado que assim como os jornais, revistas circulavam nas cidades nordestinas e representavam de igual modo uma fonte de informação importante e constituidora da formação de opinião pública. Nos estados de Pernambuco e Paraíba estas revistas abordaram a prisão do “rifle de ouro”, Antônio Silvino.

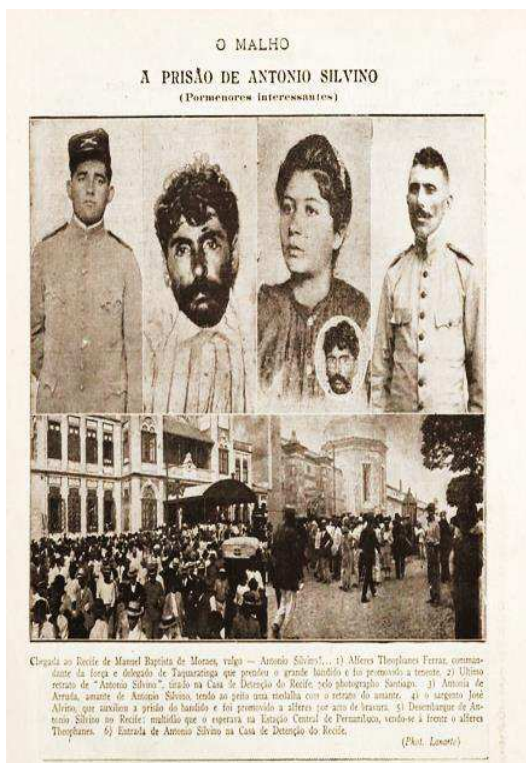


Figura 44
Revista *O Malho*, 1914⁴⁸.



Figura 45
Revista *Flor de Liz*, 1927.
Acervo: NDHDL⁴⁹.

Neste tópico, a discussão se enveredará por meio da análise de cordéis do poeta Francisco das Chagas Batista, responsável pela escrita de diversos poemas em torno do cangaceiro Antônio Silvino, que como aponta Maria Ângela Grillo (2015, p. 109), era “[...] um dos seus temas mais recorrentes”. Além dele, se utilizará o cordel *A prisão do celebre Antonio Silvino* do poeta Leandro Gomes de Barros.

Segundo a pesquisadora Ruth Terra (1983), diversos folhetos elaborados por Francisco das Chagas Batista foram elaborados por meio da leitura de jornais que circulavam em Recife. Além disso, Chagas Batista era leitor de revistas como “*O Malho*, *A*

⁴⁸Disponível em: <http://honoriodemedeiros.blogspot.com.br/2013/11/o-misterio-acerca-da-amante-do.html>. Acesso em 21/10/2017.

⁴⁹ Disponível no Núcleo de Documentação Histórica Deusdedit Leitão (NDHDL). Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Formação de Professores (UFCG/CFP).

Careta, *Revista da Semana*, *Cosmos do Rio de Janeiro* e da *Revista do Brasil* de São Paulo” (TERRA, 1983, p. 43). Já o poeta Leandro Gomes de Barros recorria a alguns desenhistas da cidade de Recife para encomendar imagens para as capas dos folhetos editados por ele (RAMOS, 2007). Além disso, se observa não apenas os desenhos em clichês que eram utilizados por Gomes de Barros, algumas xilogravuras se encontram em seus folhetos. Dessa maneira, serviam como uma espécie de reapropriação de outros meios de comunicação, como o jornal.

Observando a notícia da Revista *O Malho* sobre a prisão de Antônio Silvino, se torna claro como tal meio comunicacional serviu de influência para as narrativas visuais expressas nos folhetos de Chagas Batista e Leandro Gomes de Barros. Como o leitor observará a seguir, o retrato do cangaceiro presente na revista representa a mesma imagem quem vem a ser utilizada no poema de Chagas Batista no folheto *O interrogatório de Antonio Silvino*, assim como é utilizada como modelo para a elaboração da xilogravura presente no cordel *A prisão do Celebre Antonio Silvino*, de Leandro Gomes de Barros.



Figura 46
Fotografia da prisão de Antônio Silvino
(1914).

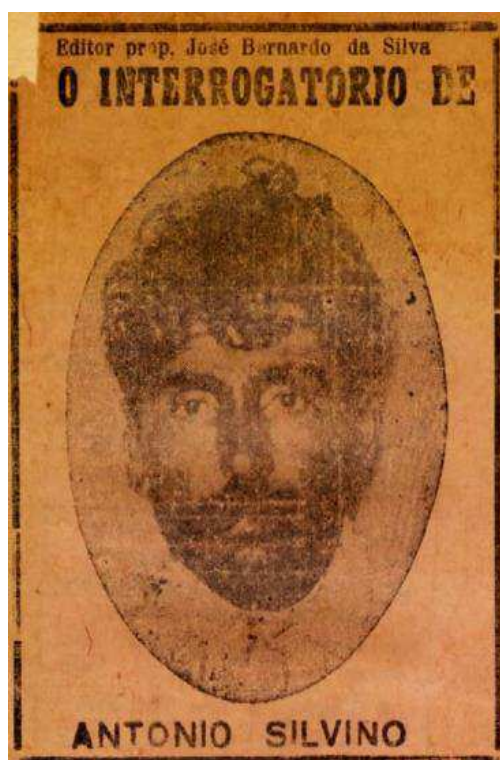


Figura 47
Capa de cordel (1957).
Acervo: FCRB

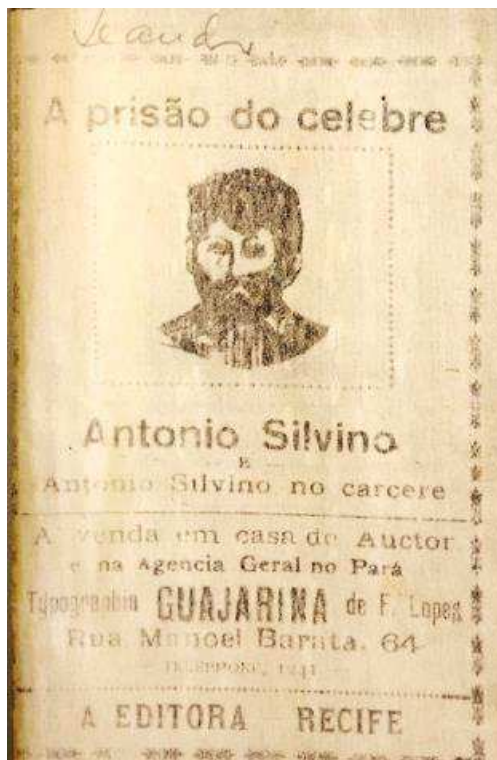


Figura 48
 Capa de cordel com xilogravura. 19??.
 Acervo: JAS

As três imagens acima estão interligadas entre si no que pode ser entendido como sequência visual. Entender isso é compreender que as imagens seguem uma série visual, estando elas em diálogo, apesar de estarem as duas últimas inseridas em suporte (cordel) distinto da primeira (jornal). A imagem está inserida em uma cultura que possibilita a transição destas em momentos distintos e suportes diversos, esta interligação cultural atrelada a uma visualidade pode ser entendida como “narrativa visual” (MAUAD, 2013).

Se torna importante ressaltar que a imagem do cordel *O Interrogatório de Antonio Silvino* se trata na verdade de uma reedição no ano de 1957⁵⁰. Levando em conta o contato de Chagas Batista com jornais e revistas, as quais serviam como influência para a elaboração dos seus folhetos (TERRA, 1983). É possível fazer outra afirmação: Francisco das Chagas Batista, sendo leitor destas revistas, utilizava-as não apenas para elaborar narrativas para os folhetos de cordel, mas também trazia delas as imagens que seriam úteis para atender aos seus interesses mediante a comercialização do seu produto.

⁵⁰ Não foi possível nesta pesquisa, localizar uma data precisa para a primeira edição do folheto *O Interrogatório de Antônio Silvino*. Contudo considerando o contexto de sua produção, é possível inferir que sua inscrição e publicação se deu entre os anos de 1914 e 1916, considerando a data da sua prisão, e a data do seu primeiro interrogatório. Autores como Severino Barboza (1979) e Sérgio Dantas (2012), afirmam com precisão estas em relação a captura e júri do cangaceiro.

Possivelmente, o autor do poema trouxe da notícia posta na revista *O Malho* a fotografia do cangaceiro para o seu poema.

Não obstante, cabe outro apontamento. Tendo José Bernardo da Silva (editor e proprietário do cordel em questão) comprado o acervo de cordéis de João Martins de Athayde, é considerável de igual modo a hipótese que a imagem presente na reedição de 1957 tenha sido usada por Athayde antes do ano de 1957 em Recife, onde funcionava sua Tipografia, e ao adquirir os cordéis, José Bernardo da Silva adquire junto com ele um patrimônio visual com a aquisição de vários clichês utilizados por Athayde para embelezar as capas, entre eles a imagem posta na capa do *Interrogatório de Antonio Silvino*.

Diante destas questões são possíveis duas conclusões: João Martins de Athayde pode ter usado a imagem que provavelmente Chagas Batista já havia utilizado, caracterizando uma continuidade iconográfica com sua reutilização em 1957 por José Bernardo, assim como Athayde pode ter sido o primeiro a fixar a imagem do retrato de Antônio Silvino no cordel de Chagas Batista. Torna-se impreciso uma afirmação sobre esta questão nesta pesquisa. Contudo, é possível de outra maneira constatar que sua utilização representa uma reapropriação da imagem do jornal, como já mencionado, e sobre os seus usos, funções e diálogos elaborados com outros suportes, como a trama do texto.

A narrativa do cordel *O Interrogatório de Antonio Silvino* se realiza em meio a um diálogo com perguntas e respostas de Antônio Silvino ao chefe de polícia Dr. Mauricio. Durante o seu interrogatório, o cangaceiro inicia, a pedido do chefe de polícia, a contar a sua vida e o motivo que o teria feito entrar no cangaço:

Disse-me o chefe: Silvino
diga-me por qual razão
você ainda tão moço
abraçou tal profissão?
foi por um motivo justo
ou foi por inclinação?

– Não foi tanto por instinto
mas sim, por uma vingança
porque mataram meu pai
minha única esperança
e eu vinguei sua morte
para mim era uma herança
(BATISTA, 1957, p.04).

A justificativa em torno da entrada no cangaço é explicada por Antônio Silvino. O assassinato de seu pai pelo subdelegado da sua cidade teria sido a causa motivadora de Antônio Silvino vingar a morte do pai e entrar em uma vida difícil ao lado do cangaço, que veio a se tornar seu espaço de proteção. O cangaceiro continua narrando os crimes cometidos ao tempo em que apresenta suas motivações, como forma de justificar as ações cometidas.

Dr. contei-lhe a historia
dos crimes que cometi
disse-lhe a pura verdade
pois a nenhum omiti
aos que eram meus inimigos
sempre ativo os percegui

Tomei dinheiro dos ricos
e aos pobres entreguei
protegi sempre a família
moças pobres amparei
o bem que fiz apagou
os crimes que pratiquei
(BATISTA, 1957, p. 16).

O poema é finalizado com Antônio Silvino afirmando ter contado todos os seus crimes e afirmando que os roubos praticados contra os ricos tinham um objetivo: serem distribuídos aos pobres. Além disso, assim como no cordel analisado no início deste capítulo (*Antonio Silvino o rei dos cangaceiros*), neste se evidencia uma evocação ao respeito e proteção à família, e por esses bem-feitos realizados os crimes cometidos podiam ser apagados.

Quanto à imagem, o que se evidencia? O que pode ser observado primeiramente é o fato de que a imagem advinda da revista *O Malho* (1914) se perpetua em meio à literatura de cordel numa continuidade visual, tornando-se, ao que parece, um modelo visual em torno das histórias contadas após a prisão do cangaceiro Antônio Silvino no ano de 1914. Em segundo lugar, se faz importante compreender que esse padrão visual, advindo da revista, influencia inclusive a elaboração da xilogravura para os folhetos *A Prisão do Celebre Antonio Silvino* e *Antonio Silvino no Carcere*, do poeta Leandro Gomes de Barros,

impressos na Editora Guajarina, em Belém-PA, aproximadamente em 1914⁵¹, onde pode ser enfatizado alguns pontos que enfatizam a visualidade da xilogravura:

Enviarei outro adeus
 Ao sítio onde foi criado,
 Que serviu de testemunha
 A' vida de um desgraçado
 Que hoje nesta prisão
 De baide implora a razão
 Essa corre desperçada,
 Que o cárcere que o encerra
 Breve o levará á terra,
 O transformará em nada
 (BARROS, 19??, p. 15).

No referenciado verso, narrado em primeira pessoa, o cangaceiro Antônio Silvino lamenta sua prisão, com pedidos não de perdão, mas de “razão” que justificasse seus atos. A detenção é o lugar onde sua vida no cangaço é encerrada, entendendo que no dia em que for liberto não mais será. O poema é finalizado com a seguinte estrofe:

O miserável destino
 Me ensinou ser assassino
 Jogou-me nesta cella,
 Fez tudo me velar tédio,
 Para hoje sem remédio
 Eu sucumbi dentro dela
 (BARROS, 19??, p. 16).

Antônio Silvino busca justificar suas ações colocando a culpa no destino que o tornou um “assassino”. A referência à cela é sinônimo da sua morte, dela o cangaceiro se vê sem saída. O que pode ser evidenciado na narrativa em relação a imagem é que a construção da xilogravura atenta também para algumas partes do texto ao referenciar a cadeia, a cela, expressas no pequeno ornamento em torno da xilogravura da capa, transmitindo a ideia de grades que aprisionam o cangaceiro. A imagem, ao tempo em que captura fragmentos da imagem da revista, busca interligar-se à trama do texto, possibilitando ao leitor, pouco familiarizado com a escrita, o reconhecimento do folheto.

⁵¹ Essa data pode ser estimada considerando o surgimento da Editora Guajarina no ano de 1914, assim como a referência dos locais de venda do folheto: *A venda em casa do Auctor e na Agencia Geral do Pará Tipografia Guajarina de F. Lopes*. Considera-se também a literatura de cordel como o “jornal popular” (HATA, s.d), servindo como fonte de informação para as pessoas que não podiam comprar o jornal, dessa maneira, é importante levar em conta a rapidez com a qual os poemas eram escritos.

Essa aproximação da xilogravura com a imagem da revista pode ser compreendida por meio da constituição iconográfica atrelada a uma memória visual em torno do cangaceiro, mais especificamente, à sua prisão. Apesar do editor Francisco Lopes não possuir a imagem d'*O Malho*, utilizada em *O Interrogatório de Antonio Silvino*, foi preciso, ao que parece, a elaboração de uma imagem que se aproximasse ao máximo da fotografia do cangaceiro.

Além disso, cabe uma breve observação quanto à imagem do cordel *O Interrogatório de Antonio Silvino*: a imagem deste folheto atua não apenas enquanto portadora de uma mensagem atrelada ao assunto vinculado no título, mas também possibilitava aos leitores do cordel, que talvez não tivessem tido acesso ao jornal, serem noticiados da prisão do cangaceiro. A afirmação em torno da imagem advinda da revista e inserida no cordel de modo a se tornar um padrão visual, está nas reedições deste folheto nas décadas de 1970 e 1980.

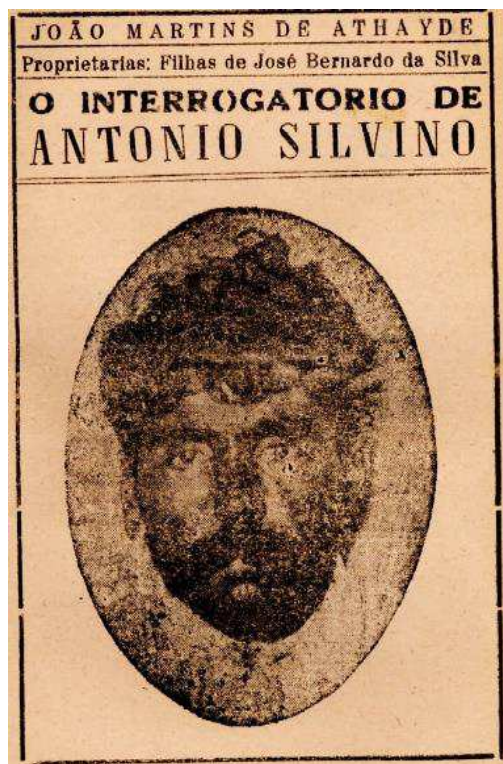


Figura 49

Reedição, Tipografia Literatura de cordel
José Bernardo da Silva LTDA, 1975.
Acervo: José Alves Sobrinho



Figura 50

Reedição, Lira Nordestina, 1980.
Acervo: CNFCP.

A continuidade das imagens para o cordel *O Interrogatório de Antonio Silvino* se perpetua com o intuito de atender o gosto do público leitor. A repetição exaustiva de uma

imagem tem essa função: ela se torna, como falado anteriormente, uma espécie de “padrão visual”. As diferenças existentes nas reedições perpassam questões de direitos autorais, assim como a mudança e retorno de determinadas formas editoriais, questões que estão diretamente inseridas nas intervenções realizadas pelos sujeitos imersos no “circuito de comunicações” (DARNTON, 1990), a exemplo do editor.

No cordel reeditado em 1975, o direito de propriedade está com as filhas de José Bernardo da Silva, isso porque a Tipografia São Francisco se torna, na década de 1970, “Literatura de Cordel José Bernardo da Silva LTDA”, uma homenagem das filhas que assumem os rumos da Tipografia após a morte do pai. No cordel, a imagem permanece, as alterações são realizadas apenas no direito de propriedade onde consta: “Propriedade: Filhas de José Bernardo da Silva”, e no título do poema que possui pequenas mudanças nos espaços da capa do cordel. O fato que vale ser destacado nesta reedição é que o poeta João Martins de Athayde aparece como autor do poema, sendo o nome de Francisco das Chagas Batista ocultado.

Esta era uma prática recorrente de editores como João Martins de Athayde e do próprio José Bernardo da Silva, o intuito era tornar a autoria do cordel deles, e não mais do autor original. Por motivos ligados a apropriação autoral, José Bernardo enfrenta problemas judiciais tempos mais tarde por realizar a mesma prática com outros poetas (MELO, 2010).

As graves crises no campo editorial da literatura de cordel obrigaram as filhas de José Bernardo da Silva a venderem a antiga Tipografia São Francisco ao governo do Estado do Ceará no ano de 1980, a qual se torna Lira Nordestina. A Tipografia continuou a produção de folhetos de cordel, editando novos folhetos e reeditando tantos outros. Dessa maneira, *O Interrogatório de Antonio Silvino* enquanto um *best-seller* dos poemas em torno do cangaceiro, tem uma nova reedição no ano de 1980.

O que pode ser observado, diferentemente dos folhetos editados nas décadas de 1950 e 1970 em Juazeiro do Norte, é o fato de haver a reformulação das informações editoriais no clichê referentes à autoria, ao posicionamento do título do poema, assim como a informação na parte inferior da capa onde se lê: *Antonio Silvino nasceu em 2 de novembro de 1875. Fez as primeiras mortes em julho de 1896, tornando-se daí o mais audaz e corajoso criminoso. Ferido em um combate em Pernambuco, entregou-se à prisão em 23 de novembro de 1914.* Quanto a narrativa do poema, não há mudanças nos versos

durante as reedições do cordel, os versos empregados desde o primeiro poema continuam sem alterações nos folhetos republicados posteriormente.

Com isso, o que se deve enfatizar aqui são as intervenções editoriais realizadas no campo da literatura de cordel. A imagem se perpetua ao longo do século XX nas tramas da reedição do mesmo cordel, que apesar de possuir mudanças em informações relacionadas a autoria, por exemplo, não possui as mesmas alterações no tocante à imagem inserida desde a revista *O Malho* em 1914, e transferida posteriormente para o cordel *O Interrogatório de Antonio Silvino*. Ao que parece se constatar, a permanência da imagem atende ao gosto do público leitor, que, acostumado com a imagem, podia sentir uma certa “estranheza” com a inserção de uma nova iconografia em torno do poema.

As imagens, portanto, constituem-se enquanto formadoras de uma memória iconográfica atrelada à literatura de cordel, que quando se repetem, buscam perpetuar mensagens visuais de épocas distintas. Pode-se inferir que as imagens constituem uma apropriação visual de determinados “modelos” pelo público leitor, que pode aceitar ou recusar determinados folhetos em razão da imagem impressa na capa, pois eles influenciam na produção destes artefatos culturais, assim como os editores, ilustradores e autores. As imagens tornam-se, assim, constituidoras de determinados modelos visuais.

É possível afirmar que a visualidade da literatura de cordel se caracteriza por vezes na repetição do mesmo repertório de imagens advindas dos diversos meios de informação, a exemplo do jornal e da revista, assim como das diversas vivências cotidianas e do contato com outros meios comunicacionais que se caracterizam como espaços múltiplos de memórias visuais.

Por esse motivo, é possível entender que a reutilização de imagens no campo da literatura de cordel se realiza por diversos motivos, entre eles, para atender ao gosto do público leitor, ao mesmo tempo em que traz em si sentidos, significados. Os editores, por sua vez, fazem perpetuar nos leitores mensagens visuais. Com isso, a reprodução exaustiva de imagens ao longo do tempo podem adquirir significados distintos, ao mesmo tempo em que podem fazer perpetuar determinadas memórias nos leitores.

De outro modo, cabe apontar que as imagens da literatura de cordel transitam entre si, tornam-se abertas a novos diálogos, novas interpretações ao se reinventarem em outros poemas, e estes ao possuírem novas imagens. Elas adquirem novas mensagens visuais que destinam o leitor a novas narrativas imersas em uma cultura visual. Quando a reedição é realizada em um cordel com uma nova iconografia, em substituição das anteriores, traz em

si novos elementos visuais que permitem uma nova leitura, aberta a novas interpretações, novos diálogos com os diversos elementos e suportes responsáveis pela transmissão de vivências sociais e culturais.

No entanto, é preciso compreender que essa reutilização de modelos iconográficos não é uma interpretação única. É curioso pensar: como o leitor se deparava com essa reutilização de imagens? Causava-lhe estranhamento ver a imagem de um cordel conhecido em outro? Ou ainda, representava em sua mente uma certa “confusão” em relação a imagem utilizada em folhetos anteriores? Essas questões não serão respondidas neste trabalho, contudo, oferecem uma abertura a novas pesquisas. Mas estas, serão episódios de uma outra história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pensou o uso das imagens com o intuito de abandonar a perspectiva de entendê-las apenas como ilustrações dos textos, mas de compreendê-las enquanto portadoras de comunicações culturais e sociais ao longo de sua temporalidade histórica. Compreendeu-se que assim como as narrativas orais e verbais, as imagens constituem uma relevante “evidência histórica”, responsável por captar estes fragmentos históricos em um “testemunho ocular” (BURKE, 2004, p. 17).

Os conceitos de cultura visual e *pathosformenl* (fórmulas de emoção) possibilitaram a leitura das imagens de maneira a compreendê-las enquanto expressivas de sentimentos, desejos, fé, esperança e intenções que permeiam sua elaboração. Os interesses políticos, sociais e culturais não podem ser deixados de lado pelo pesquisador que pensar em realizar uma análise de imagem, pois que atrelados ao contexto histórico e de produção possibilitam entender os códigos culturais ativados pelas imagens.

No primeiro capítulo foi observado como as imagens analisadas estabelecem interligações com iconografias advindas de outros suportes. Foi possível perceber que as ressonâncias, os gestos e fórmulas de emoção presentes nas imagens do cordel elaboram uma rede de mensagens, ideias e memórias que transpassam a temporalidade histórica, e ao retornarem, reinventam-se com novas mensagens.

O poder, as instituições, assim como os sujeitos sociais usam as imagens com intuítos que buscam transmitir mensagens destinadas a atingir o público que irá se deparar com as linguagens orais, verbais e visuais. O que se quer evidenciar? Esta questão deve ser levada à pesquisa com imagens porque a linguagem visual, assim como as demais, não está isenta de interesses, poderes e objetivos que tendem a construir ideias e perpetuar memórias, como foi possível observar no segundo capítulo deste trabalho. Tancredo Neves é louvado, martirizado, santificado, e sua vida perpetuada nas imagens do cordel como aquele que mesmo morto continua a viver nos corações e mentes. Isso ocorre nessa sociedade que vive não apenas em função da palavra escrita, mas também da imagem, a qual representa uma linguagem tão acessível, gritante e repleta de intencionalidades que permeiam o campo político, cultural e social.

No terceiro capítulo deste trabalho, a análise das imagens em torno do cangaceiro Antônio Silvino possibilitou observar as continuidades e descontinuidades visuais em torno deste personagem na literatura de cordel. O diálogo proporcionado com outros suportes

visuais, como as revistas e a imagem presente no livro *As Crônicas de Nuremberg*, foi fundamental para o entendimento em torno do retorno de determinadas expressões visuais de épocas anteriores a dos cordéis. Já ao refletir em torno da elaboração de novos “modelos” iconográficos, é importante afirmar que quando acontecem, estes modelos atendem aos interesses editoriais, onde autores e editores buscam no cotidiano, nas relações do seu meio cultural e nas vivências sociais, as imagens como repertório visual, o qual é transferido para a narrativa presente nos cordéis.

As possibilidades de estudos em torno das imagens presente nas capas dos folhetos de cordel são amplas e ainda necessárias. Refletir acerca das imagens enquanto suportes de uma memória iconográfica é primordial ao considerar que estas fontes, ainda hoje, parecem ser pouco exploradas no estudo histórico. Pelas pesquisas é dada considerável relevância a visualidade atrelada à literatura de cordel e à compreensão do sistema editorial de textos e imagens, os quais, como foi possível observar, estão diretamente ligados a análise da imagem do cordel, levando em conta as estratégias e intervenções utilizadas por autores e editores na transmissão de sentidos e memórias ao público leitor, bem como seus interesses em relação a produção e comercialização dos livros.

Neste trabalho considerou-se a análise da imagem não de forma isolada, mas por meio dos diálogos estabelecidos entre outros artefatos sociais e culturais. Dessa maneira, o jornal, o cinema, as revistas, outros livros, assim como a narrativa presente em cada folheto, foram fundamentais para se realizar a análise da imagem. A investigação empreendida neste trabalho se propôs a discutir como a literatura de cordel constitui linguagens não apenas verbais e orais, mas também visuais que podem ser lidas, problematizadas e interpretadas pelo olhar aguçado do historiador, entendido como o pesquisador que “fareja” e busca “sua caça” (BLOCH, 2001, p. 54), problematizando sua produção em seu contexto histórico. Com isso, estaremos indo ao encontro das intencionalidades, estratégias editoriais e memórias visuais constituídas neste suporte.

Este trabalho possibilita a entrada em um campo ainda pouco estudo, mas que oferece um amplo espaço de diálogos e possibilidades a futuros estudos. Portanto, esta pesquisa, cabe salientar, não oferece uma resposta acabada aos estudos em torno das imagens da literatura de cordel, longe disso, os objetivos e passos aqui traçados representam uma possibilidade, entre outras que possam vir a se efetuar em novos trabalhos.

REFERÊNCIAS

ACERVO REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL, Rio de Janeiro, v. 6, n. 01/02, p. 1-169, jan./dez. 1993.

ALMEIDA, Átila Augusto F.; ALVES SOBRINHO, José. **Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada**. Tomo I e II. Campina Grande: Editora Universitária da UFPB; João Pessoa: Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.

BARBOSA, Severino. **Antonio Silvino o rifle de outro**: vida, combates, prisão e morte do mais famoso cangaceiro do sertão. Recife: CEPE, 1979.

BARROSO, Gustavo. **Heróis e Bandidos**: os cangaceiros do nordeste. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.

BARTOLOMEU, Cesar. Dossiê Warburg. **Revista Arte&Ensaio**, n. 19. jan. 2010.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. de Ivo Storniolo, Euclides Martrins Balacin e José Luiz Gonzaga de Prado. São Paulo: Editora Paulos, 1990.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história ou O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMPELLO, Carlos Francisco Barreto. **O processo de produção de gravuras populares**: a contribuição de Dila. Recife: Imprensa Universitária UFRPE, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**: Ensaio de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

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

_____. **Memórias da xilogravura**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

_____. **Xilogravura**: Doze escritos na madeira. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo, Editora Unesp, 2014.

_____. **Leitura e leitores na Franca do Antigo Regime**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. & ROCHE, Daniel. O livro: uma mudança de perspectiva. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

DANTAS, Sérgio Augusto Souza. **Antônio Silvino: O Cangaceiro, o Homem, o Mito**. 2. ed. Revisada. Cajazeiras-PB: Editora e Gráfica Real, 2012

DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DINIZ, Tereza Cândida Alves. **O Teatro das Imagens: a migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968-1998)**. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2017. 170f.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GRANJEIRO, Claudia Rejane Pinheiro. **O discurso político no folheto de cordel: a besta-fera, o Padre Cícero e o Juazeiro**. 2007. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade do Estado de São Paulo, Araraquara, 2007. 174f.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. **A arte do povo: histórias na literatura de cordel (1900-1940)**. Jundiaí: Paco Editora, 2015.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Mitos, emblemas e sinais: raízes de um paradigma indiciário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O Queijo e Os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HATA, Luli. **O cordel das feiras às galerias**. 2000. Dissertação (Mestrado em Linguagem) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1999. 215f.

_____. **Representações de leitura nas capas dos folhetos de cordel.** Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio29.html>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

LUYTEN, Joseph M. A ilustração na literatura de cordel. **Comunicações e artes**, São Paulo, n. 8, p. 5-16, 1979.

_____. **O que é Literatura Popular.** São Paulo: Editora brasileira, 1983.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Art cultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

_____. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151-168, dez. 2008.

KOSSOY, Boris. Estética, Memória e Ideologia Fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. **Acervo Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 01/02, p. 1-169, jan./dez. 1993.

MAYA, Ivone da Silva Ramos. **O poeta de Cordel e a Primeira República:** a voz visível do popular. Dissertação (Mestrado) – Mestrado Profissionalizante em História Política, Bens Culturais e Projetos Sociais do Centro de Pesquisa e Documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2006.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

_____. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v.12, nº 14, p. 33-48. 2016.

_____. Como Nascem as Imagens? Um estudo de História Visual. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014. Editora UFPR.

_____. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. In: **Revista Brasileira de Mídia**, v. 2, n. 2, p. 11-20, 2013.

MELO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol.** Banditismo no Nordeste do Brasil. Recife: Massangana, 1985.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso:** trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. O Fogão da Societé Anonyme Du Gaz: sugestões para uma leitura histórica de imagem publicitária. **Proj. História**, São Paulo, n. 21, nov. 2000.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36, 2003.

MEYER, Marlyse. **Autores de cordel.** São Paulo: Abril Educação, 1980.

NASCIMENTO, Bráulio. O Sagrado e o Profano nos Contos Populares. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 2, n. 2, p. 77-89, 2005.

NETO, Lira. **Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NEVES, Tancredo. O PMDB: “Se a esperança é o último abrigo das pátrias, a liberdade é a razão e sua força”. In: Elisiane da; NEVES, Rodrigo; MARTINS, Liana Bach (Orgs.). **Tancredo Neves: pensamentos e fatos**. Porto Alegre: Fundação Ulysses Guimarães, 2011, p. 206- 230.

PAIVA, Eduardo França. **História e imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. **Os Cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

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, 2008.

_____. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas (republicação). **Escritos: Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 285-309, 2009.

_____. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. **Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual**, Faculdade de Artes Visuais, UFG, Goiânia, v. 8, n. 1, p. 39-56, 2010.

RAMOS, Francisco Regis Lopes. O tempo e a trama: o Padre Cícero na narrativa dos devotos. **Kairós: R. Acadêmica da Prainha**, Fortaleza, v. 11 n. 1-2 p. 53-78, 2014.

REGO, José Lins do. **Cangaceiros**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

RODRIGUES FILHO, José. **As cores dos versos: a produção de imagens na Editora Luzeiro**. Trabalho apresentado na Jornada de Jovens Pesquisadores: A cultura nordestina no contexto do Sudeste: IEB/USP, 2017.

_____. **A Vez e a voz da iconografia: as possibilidades do uso de imagens no campo da literatura de cordel**. Trabalho apresentado no XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB, Guarabira, 2016. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/xviiieh/xviiieh/paper/viewFile/3263/2676>>. Acesso em: 31/10/2017.

RODRIGUES FILHO, José; MELO, Rosilene Alves de. Gestos, Emoção e Devoção: imagens do Padre Cícero no Cordel. **Revista Bilros: História (s), Sociedade (s) e Cultura (s)**, Fortaleza, v. 5, n. 9, p. 261- 280, 2017.

ROIPHE, Alberto. **Forrobodó na Linguagem do Sertão**: leitura verbovisual de folhetos de cordel. Rio de Janeiro: Lamparina/FAPERJ, 2013.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Polésis**, v. 30, n. 17, p. 29-51, 2011.

SOUTO MAIOR, Mário. A xilogravura popular na literatura de cordel. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, ano 36, v. 72, n. 2, p. 85-87, 1968.

SOUZA, Ana Raquel Motta de. **Editora Luzeiro**: um estudo de caso. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/raquel.html>>. Data de acesso: 23/05/2015

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **O folheto popular**: sua capa e seus ilustradores. Recife: Fundaj, Massangana, 1981.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memória de lutas**: literatura de folhetos do Nordeste (1892 a 1930). São Paulo: Global, 1983.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. **Concinnitas, revista do Instituto de Artes da UFRJ**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005.

- **Literatura de cordel:**

ALMEIDA FILHO, Manoel de. **Briga de São Pedro com Jesus por causa do inverno**. São Paulo-SP: Editora Luzeiro, 1986.

_____. **Grabriela**. São Paulo: Editora Prelúdio, s/d.

_____. **Jesus e São Pedro na Casa dos Pobres**. s.l: s.ed., s.d.

_____. **Padre Cícero o santo do Juazeiro**. São Paulo: Editora Luzeiro, 1979.

BARROS, Leandro Gomes de. **Antônio Silvino o rei dos cangaceiros**. Recife-PE: s.ed., 1910/1912.

_____. **A prisão do celebre Antônio Silvino**. Belém-PA: Guajarina, s.d.

_____. **A visão e Antônio Silvino**. Recife-PE: s.ed., 1910/1913

_____. **A visão e Antônio Silvino**. s.l., e.ed., s.d.

_____. **Lamentações de Juazeiro**. Recife, s. ed. 1913.

_____. **O Joazeiro do Padre Cícero.** Recife, s. ed. 1914.

BÁSILIO, Manoel. **A Vitória de Tancredo Neves e o fim da Ditadura.** s.l: s.ed., 1985.

BATISTA, Abraão. **A Canonização do Padre Cícero Pela Igreja Brasileira.** Juazeiro do Norte, ed. 1973.

_____. **As profecias do Padre Cícero.** Juazeiro do Norte, ed. 1976.

_____. **As profecias do Pe. Cícero.** Juazeiro do Norte, s.ed. 1973.

_____. **A moça que o diabo tomou conta para matar de fome.** Juazeiro do Norte: s.ed, 1997.

_____. **No dia em que Padre Cícero Morreu.** Juazeiro do Norte: s.ed, 1992.

BATISTA, Francisco das Chagas. **O interrogatório de Antônio Silvino.** Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1957.

_____. **O interrogatório de Antônio Silvino.** Juazeiro do Norte: Literatura de cordel José Bernardo da Silva LTDA, 1975.

_____. **O interrogatório de Antônio Silvino.** Juazeiro do Norte: Lira Nordestina, 1980.

COSTA LEITE, José. **O Coração do Amor e o Direito de Amar.** s.l.: s.ed., 1966

CUNHA, Euclides Terto da. **O que o faz o casamento com moça desembestada.** s.l: s.ed., s.d.

GONÇALO, Ferreira da Silva. **A violenta disputa de Maluf com Tancredo.** s.l: s.ed., 1985.

_____. **Morreu São Tancredo Neves deixando o Brasil de luto.** s.l.: s.ed., s.d.

LIMA, Luiz Gonzaga de. **Lampião, o justiceiro.** São Paulo-SP: Magazine Gibe, 2015.

LIMA, Severino Pirauá. **Zezinho e Mariquinha.** São Paulo-SP: Luzeiro Editora, 1974.

SILVA, José Bernardo da. **A Pranteada Morte do Padre Cícero Romão.** Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1964.

_____. **A Pranteada Morte do Padre Cícero Romão.** Fortaleza: Editora IMEPH, 2012.

- **Acervos de literatura de cordel:**

ACERVO JOSÉ ALVES SOBRINHO DE LITERATURA POPULAR UFCG. Laboratório de Apoio ao Ensino de Língua e Literatura – LAELL. Universidade Federal de Campina Grande – UFCG. Campina Grande.

ACERVO DA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (FCRB). Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/acervo.html>>

ACERVO DO CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR (CNFCP). Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=65