

A visualidade no cordel a partir da seca de 1915: um percurso centenário

The visual representation in the literature about the great drought of 1915: one hundred years of a route

José Leite Junior¹

Resumo

Com o pressuposto de que a palavra precede a imagem, o presente artigo trata da estética da seca, tomando-se como referencial teórico a Semiótica Discursiva (Greimas). O ponto de partida da análise é o folheto “A seca do Ceará”, da autoria de Leandro Gomes de Barros. Esse poema tem como tema a tragédia da Seca de 1915. As imagens desse poema traduzem o tradicionalismo religioso e fatalista. Tais imagens poéticas tomam a forma de ilustrações, utilizadas nas capas dos folhetos de cordel, com destaque para a xilogravura. Somente nos anos de 1960 a xilogravura popular é recebida em museus de arte, como o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Em produções contemporâneas, já se percebe a superação do tradicionalismo, a exemplo da obra poética de Patativa do Assaré e da xilogravura de Abraão Batista, cujos trabalhos comprovam a consciência dos autores sobre a luta de classes.

Palavras-chave: Literatura e artes visuais; Seca nordestina; Literatura de cordel; Literatura comparada.

Abstract

Starting with the assumption that word precedes image, this paper deals with the aesthetics of drought, taking as a theoretical framework the Discursive Semiotics (Greimas). The starting point of the analysis is the booklet “A seca do Ceará” (The drought of Ceara), by Leandro Gomes de Barros. The theme of this poem is the drought tragedy of 1915. The images of this poem translate the religious traditionalism and fatalist. These poetic images are assimilated by the illustrations used on the covers of cordel booklets, especially the woodcut. Only in the 1960s folk woodcut is received in art museums such as the Museum of the Federal University of Ceará. In contemporary productions, traditionalism is in doubt, as the Patativa do Assaré poetry and the woodcuts of Abraão Batista, whose concepts prove the consciousness of the authors about the class struggle.

Keywords: Literature and visual arts; Drought in northeast region of Brazil; Cordel literature; Comparative literature.

¹ José Leite de Oliveira Junior ou Leite Jr., professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, membro do quadro permanente do respectivo Programa de Pós-Graduação em Letras. Contato: leiteufc@gmail.com

As observações deste trabalho têm como pressuposto a convicção de que a palavra precede a imagem. Metaforicamente, acolho o que está escrito em João 1:1: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.”

Como regra geral, sobretudo em contextos tradicionais, a pintura e outras expressões das artes visuais traduzem com mais ou menos autonomia o discurso verbal. A imagem funciona como paráfrase de uma invariante textual compartilhada socialmente, seja pela oralidade, seja pela escrita. Em outras palavras, o mito recolhe as invariantes² dos acontecimentos, e as artes visuais dão forma visível ao texto mítico ou poético. Digo invariante, pois a cena pintada é uma síntese de um conjunto variável de cenas lembradas oralmente.

Na arte rupestre, por exemplo, tudo indica que as inscrições pictóricas decorriam da palavra, dentro de uma ordem mágico-fenomenista. A pintura captava uma invariante inferida de inúmeras experiências de caça, fixando-se como narrativa e, com o tempo, na forma de mito. Em síntese, o mito recolhe as invariantes dos acontecimentos e a pintura dá forma visível ao mito.

Falar de uma estética das secas nas artes visuais pressupõe, a meu ver, uma mitologia ou uma poética das secas, cabendo à imagem pintada dar forma plástica ao mito ou à poética. O percurso contrário existe, é claro, podendo mesmo confirmar ou contrariar a mitologia de origem e mesmo suscitar novas mitologias. E não há aqui nenhum demérito para as artes visuais, mas apenas uma constatação de como se articulam com o texto verbal (oral, escrito ou sincrético).

Numa estética da seca, toda uma mitologia e uma poética emprestam seu imaginário verbal para a consecução das artes visuais, compreendendo a tipografia (tipos, clichês, mancha gráfica), xilogravuras, desenhos, pinturas, esculturas, fotografias e filmes, que, em contrapartida, podem confirmar, negar ou mesmo renovar o próprio discurso verbal.

Deve-se considerar, a propósito, uma literatura da seca e sua especificidade. Teoberto Landim afirma que são a literatura da seca é caracterizada pela representação das “retiradas (migrações) e seus efeitos: misticismo, banditismo

² “Um termo será chamado invariante se sua presença for condição necessária à presença de um outro termo com o qual ele está em relação, e que é chamado variável. Trata-se aí de uma reformulação do conceito de pressuposição: o invariante é o termo pressuposto da relação de pressuposição.” (GREIMAS; COUTÉS, 2008, p. 273)

e prostituição” (LANDIM, 2005, p. 7). O mesmo autor afirma que o tema da seca já se encontrava esboçado em obras como *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, ou *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, mas somente com *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio, que toma como cenário a Seca de 1877-1879, cujos fatos presenciou como jornalista, é que o tema se estabeleceria definitivamente na ficção brasileira (LANDIM, 2005, p. 10), repercutindo em obras como *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo, *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930), de Raquel de Queirós e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Quanto ao enfoque sobre a seca nordestina, Teoberto Landim destaca o tradicionalista, o tecnicista, o ecológico e o sociopolítico (2005, p. 10-11). Se a tendência de José do Patrocínio e dos romancistas da seca que o seguiram assumem, cada um ao seu modo, o enfoque sociopolítico, ficando o tradicionalismo como registro dos costumes populares, na literatura popular em versos predomina a própria concepção tradicionalista, na qual “o misticismo está presente tanto na compreensão da estiagem, quanto na solução procurada para seu desaparecimento” (LANDIM, 2005, p. 11).

Nenhum dos subtemas levantados por Teoberto Landim, quais sejam, migração, misticismo, banditismo e prostituição, escapou aos cordelistas, incluindo a primeira geração desses poetas de bancada³, que tem à frente o paraibano Leandro Gomes de Barros, como indicam alguns dos títulos de sua autoria (a lista em ordem alfabética traz mais de 200 títulos), segundo a catalogação da Casa de Rui Barbosa, que lhe dedica um acervo digitalizado⁴. Destaca-se, desse autor, o misticismo, em que a figura do Padre Cícero já está presente, e sobretudo o banditismo, com o protagonismo do cangaceiro Antônio Silvino. Eis alguns títulos da referida coleção:

Misticismo:

Antigos e novos sermões de Padre Cícero

O Juazeiro do Padre Cícero

Lamentações de Juazeiro

³ Poeta de bancada é o que escreve versos, portanto, o cordelista; já o cantador é o que improvisa os versos à viola ou à rabeça; por sua vez, o embolador é o que improvisa no ritmo do coco, acompanhado de pandeiro.

⁴ A coleção de folhetos de Leandro Gomes de Barros, dividida em títulos, temas e pastas, pode ser livremente consultada em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro.html>.

Banditismo:

Antônio Silvino, no júri : debate de seu advogado

Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros

Antônio Silvino se despedindo do Campo

Os cálculos de Antônio Silvino

Como Antônio Silvino fez o diabo chocar

A confissão de Antônio Silvino

Exclamações de Antônio Silvino na cadeia

A ira e a vida de Antônio Silvino

As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade

Luta do diabo com Antônio Silvino

O nascimento de Antônio Silvino

As proezas de Antônio Silvino

O sonho de Antônio Silvino

Todas as lutas de Antônio Silvino

A visão e Antônio Silvino

A seca não deixaria, evidentemente, de constar, até porque sob seu signo é que se constrói a subjetividade nordestina. Eis alguns títulos sobre o assunto, dos quais destacarei *A seca do Ceará* para mais algumas considerações:

O retirante

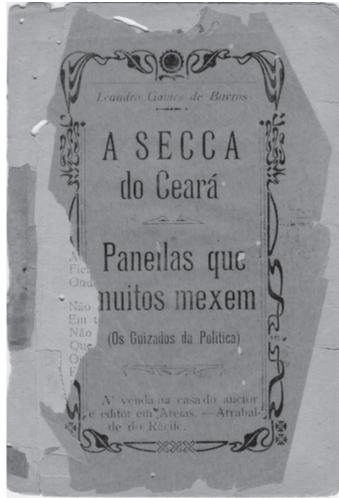
A seca do Ceará

O sertanejo no Sul

Suspiros de um sertanejo

Um exame do aspecto gráfico dos folhetos de cordel da autoria de Leandro Gomes de Barros pode surpreender aos que esperam ver o estereótipo de capa ilustrada por xilogravura. Nessas edições fundadoras do cordel, praticamente não há ilustrações ou estas se reduzem a clichês com imagens nem sempre concernentes ao conteúdo dos versos. É o caso deste exemplar:

Figura 1 – Capa do folheto de Leandro Gomes de Barros em que aparece *A seca do Ceará*.



Fonte: BARROS, 191- (Casa de Rui Barbosa).

Na maioria das vezes, aparecem ornamentos tipográficos na composição das capas (DEBS, 2014, p. 18), como se constata no folheto *A seca do Ceará*, cujas referências textuais alusivas à Primeira Guerra Mundial permitem dizer que se trata da seca de 1915:

Santo Deus! Quantas misérias
Contaminam nossa terra!
No Brasil ataca a seca
Na Europa assola a guerra
A Europa ainda diz
O governo do país
Trabalha para o nosso bem
O nosso em vez de nos dar,
Manda logo nos tomar
O pouco que ainda se tem.
(BARROS, 191-, p. 6)

Se ainda não aparecem na capa as imagens que tanto caracterizariam a arte tipográfica da literatura de cordel de meados dos século vinte, sobretudo as xilogravuras, elas já se expressam no léxico pictórico empregado pelo fundador do cordel nordestino.

A visão de mundo fundada na religiosidade (em contraste com o contexto marcadamente positivista, do final do século dezenove às décadas iniciais do século vinte), o sofrimento dos flagelados e os efeitos da seca sobre os animais de criação e também sobre os animais selvagens, cada uma dessas imagens fixa, nos versos de Leandro Gomes de Barros, o que se poderia chamar de invariantes figurativas, que ganhariam tradução visual nas artes gráficas futuras, não exclusivamente representadas por xilografias, mas também por fotografias, desenhos e até xerografias.

Um exemplo do conteúdo pictórico nos versos do mencionado folheto de Leandro Gomes de Barros é este retrato humano, uma “Pietà” nordestina:

Vê-se a mãe cadavérica
Que já não pode falar,
Estreitando o filho ao peito
Sem o poder consolar
Lança-lhe o olhar materno
Soluça, implora ao eterno
Invoca da Virgem o nome
Ela débil triste e louca
Apenas beija-lhe a boca
E ambos morrem de fome.
(BARROS, 191-, p. 3)

Análogo ao retrato, esse quadro pintado com palavras pode ser lido como discurso resultante de um entrelaçamento de isotopias temático-figurativas⁵, sabendo-se que, no nível discursivo da geração do sentido é que se flagra a visão de mundo e os valores ideológicos que lhe são subjacentes⁶ (BARROS, ano, p. 78; FIORIN, ano 1998, p. 33).

⁵ Entende-se por isotopia, termo de origem físico-químico adotado por Greimas, a reiteração de pelo menos duas figuras sêmicas, dado um sintagma (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 275-278). Figuras e temas são categorias da semântica discursiva greimasiana (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 434-436). As figuras tendem a ser análogas à realidade; já os temas são os valores subjacentes a essas figuras. Na estrofe em destaque, os elementos descritivos são figurativos, por sua vez assentados em valores (maternidade, religiosidade, etc.).

⁶ “Mas é sobretudo no nível das estruturas discursivas que a enunciação mais se revela, nas projeções da sintaxe do discurso, nos procedimentos de argumentação e na escolha dos temas e figuras, sustentadas por formações ideológicas.” (BARROS, 2005, p. 78) “As visões de mundo não se desvinculam da linguagem, porque a ideologia vista como algo imanente à realidade é indissociável da linguagem. As ideias e, por conseguinte, os discursos são expressão da vida real. A realidade exprime-se pelos discursos.” (FIORIN, 1998, p. 33)

O tema do olhar é manifestado por índices lexicais como “Vê-se”, “olhar”; o da maternidade, por “mãe cadavérica”, “o filho ao peito”, “consolar”, “materno”, “beija-lhe a boca”; o da miséria, por “cadavérica”, “não pode falar”, “débil, triste e louca”, “morrem de fome”; e o da religiosidade, por “Soluça, implora ao eterno” e “Invoca da Virgem o nome”. Notável é a referência à Virgem, que funciona como conector isotópico, pois tanto reúne semas relativos à maternidade como à religiosidade, servindo inclusive como termo complexo, já que une o plano humano (mulher) ao divino (escolhida de Deus) em seu papel medianeiro.

Num nível semântico mais profundo, esse retrato textualizado responde a uma sintaxe fundamental, na qual ocorre a negação da vida e a afirmação da morte. O sujeito representado pela mãe, mesmo contanto com adjuvantes sagrados, não alcança o saber e o poder necessários à sobrevivência, o que revela um viés fatalista para a tragédia.

Noutros trechos do mesmo folheto, a paisagem é outro valor pictórico relevante, servindo de cenário ao inevitável padecimento da natureza. A propósito dessa pintura feita com palavras, não se pode subestimar a formação literária do autor, como provam extratos lexicais como “alcatifados”, em tudo indicando a matriz alencarina⁷ de sua leitura:

Aqueles campos que eram
Por flores alcatifados,
Hoje parecem sepulcros
Pelos dias de finados.
(...)

O gado urra com fome,
Berra o bezerro enjeitado,
Tomba o carneiro por terra
Pela fome fulminado.
(...)
(BARROS, 191-, p. 4)

⁷ “O capim, que outrora cobria a superfície da terra de verde alcatifa, roído até à raiz pelo dente faminto do animal e triturado pela pata do gado, ficou reduzido a uma cinza espessa que o menor bafejo do vento levanta em nuvens pardacentas.” (ALENCAR, 1875, p.9)

Hoje nem os pássaros cantam
Nas horas do arrebol,
O juriti não suspira
Depôs que se põe o sol
Tudo ali hoje é tristeza
A própria cobra se pesa
De tantos que ali padecem
(...)
(BARROS, 191-, p. 5)

Os trechos apresentam cenas com animais, tanto segundo a isotopia da cultura (“gado”, “bezerro”, “carneiro”), como segundo a da natureza (“pássaros”, “juriti”, “cobra”), semanticamente conciliados e sincretizados num sujeito não-humano (vida), que tem como oponente o sujeito representado pela seca (morte). Mas se o sujeito não-humano entra em disjunção com o objeto-valor vida, o sujeito humano entra em disjunção com o objeto-valor representado pelo gado, que morre na seca. Evidente que toda essa perda resume uma disjunção com a propriedade e com as condições materiais de sobrevivência, confirmando o conteúdo ideológico construído nas relações e modos de produção do meio rural nordestino, mas também, numa extração mais abstrata, recuperando a oposição entre vida e morte já figurativizada na trágica morte de mãe e filho.

Considerado como jogo retórico, o apelo à visualidade opera, junto aos demais recursos poéticos (estrofação, ritmo, rimas, linguagem figurada, etc.), como um efeito de realidade⁸ (BARTHES, 1972 , p. 43), lançado como apelo emotivo ao enunciatário, por sua vez manipulado pelo dever solidário da caridade, em se tratando de texto que traduz uma visão de mundo fundada na fé católica. Ainda que tenha intenções reivindicatórias, o discurso inscrito em *A seca do Ceará* não escapa à orientação ideológica conservadora, que ainda guarda valores de um medievalismo historicamente entranhado no Nordeste:

Os valores veiculados pela literatura de Cordel nordestina reduplicam semanticamente os valores das classes dominantes.

⁸ Diferentemente das convenções clássicas (écfrase, por exemplo), segundo Barthes, no descritivismo de Flaubert e de autores modernos, “(...) produz-se um efeito de real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.” (BARTHES, 1972 , p. 43)

Fazem eco à moralidade tradicional e certos princípios de caráter feudal conservam-se intactos.

(...)

Numa sociedade moralizante, fortemente marcada pela antinomia do Bem e do Mal, inspirada por uma moral religiosa conservadora, à margem das preocupações sociais, em que há, em grande parte total aceitação das condições de vida, como decorrentes da vontade divina, vigem, quase plenamente, valores de uma axiologia medieval.

(TAVARES JR., 1980, p. 19-20)

Das imagens poeticamente descritivas dos primeiros folhetos de cordel do século vinte para as ilustrações xilográficas, passaram-se algumas décadas. No Ceará, a xilogravura associada aos folhetos iria radicar-se em Juazeiro do Norte, “onde, em 1949, José Bernardo adquiriu o acervo de [João Martins de] Athayde e deslocou para o Cariri cearense o polo da edição de cordéis” (CARVALHO, 2015). Houve, então, uma retomada e mesmo uma reescrita dos folhetos de Leandro Gomes de Barros, com variantes dos poemas e até uma genealogia, com descendentes de personagens heróicos e satíricos do fundador do cordel, como se pode constatar nas três últimas entradas da seguinte distribuição temática pertencente à coleção da Casa de Rui Barbosa⁹:

Folhetos Raros de Leandro Gomes de Barros [LGB] Coleção SNB – Poemas Completos

Folhetos Raros de LGB Coleção SNB – Poemas em Fragmentos

Poemas de LGB Variantes feitas por outros autores

Poemas inéditos e não-inéditos de LGB

Poemas de autores diversos que criam uma genealogia dos personagens de LGB

Poemas de LGB na Antologia de Francisco Chagas Baptista

Não se encontram edições reescritas de *A seca do Ceará*, mas reaparece *O retirante*, de Leandro Gomes de Barros, desta vez assinado por João Martins de Ataíde, com edição de 1946 (ATAÍDE, 1946). Essa compilação traz na capa o desenho com a representação de uma numerosa família de retirantes:

⁹ Acervo disponível em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro.html>.

Figura 2 – Capa de folheto de cordel com desenho.



Fonte: ATAÍDE, João Martins de [compilador], 1946.
BARROS, compilado por ATAIDE, 1946

O desenho da capa busca dar uma imagem gráfica ao sertanejo que aparece descrito, por exemplo, nesta décima (o poema alterna sextilhas e décimas):

Já não tem mais força
vista muito menos,
dez filhos pequenos
quinze filhas moças
faltando-lhe as ouças
além de não ver
ao ponto de ter
três filhos mamando
quatro se arrastando,
cinco por nascer.

(BARROS, compilado por ATAIDE, 1946, p. 2)

Aqui, a hipérbole, que o desenhista traduziu semioticamente como caricatura, contribui para o resultado tragicômico, que não esconde uma defesa do controle da natalidade. Já não seria esse o viés da conhecida *Triste partida*, de Patativa do Assaré, que não encontra espaço para o humor na representação do êxodo rural motivado pela seca. Na representação do êxodo lavrada por Patativa

do Assaré, as crianças ganham voz, ampliando-se dramaticamente o alcance da perda (sujeito em disjunção com o objeto-valor):

De pena e sodade,
papai, sei que morro
meu pobre cachorro
quem dá de comer?
E outro responde:
Mamãe, o meu gato
da fome e maltrato,
Mimi vai morrer

A mais pequenina
tremendo de medo
mamãe, meus brinquedo
em meu pé de fulô
a minha roseira
sem água ela seca
e minha boneca
também lá ficou.

Assim vão deixando
com choro e gemido
seu norte querido
um céu lindo azul
o pai de família
nos filhos pensando
o carro rodando
na estrada do sul
(ASSARÉ, 2012, p. 44-45)

O fato é que outros folhetos tratariam do assunto, e não se pode negar a influência de Leandro Gomes de Barros nas gerações posteriores de cordelistas, nos mais diversos gêneros, como o jornalístico, a crítica política, a crítica de costumes, o romance e o gracejo. As ilustrações ganham progressivamente aprimoramento técnico, acompanhando a evolução tipográfica.

Herdeiro de Antônio Silvino, cuja fama acabaria por obscurecer, Lampião tornou-se um dos motivos mais recorrentes do cordel. Eis uma típica xilogravura para o tema do banditismo, uma das decorrências da seca, segundo Teoberto Landim (2012):

Figura 3 – Capa de folheto de cordel com xilogravura de Abraão Batista.



Fonte: PACHECO, 2006. (Casa de Rui Barbosa)

Capas coloridas, como neste folheto abaixo, assinado por Francisco das Chagas Batista, mas da autoria de Leandro Gomes de Barros, muitas vezes eram elaboradas em tipografias do Sudeste:

Figura 4 – Capa de folheto de cordel com ilustração colorida.



Fonte: BATISTA [compilador], 196-. (Casa de Rui Barbosa)

E até cópias xerográficas serviram como ilustração, como neste exemplo, da autoria de Raimundo Santa Helena:

Figura 5 – Capa de folheto de cordel xerografada.



Fonte: SANTA HELENA, 1983.

A propósito do caráter contestatório desse folheto, editado nos últimos anos da ditadura militar (1964-1985), vale lembrar que, em seu tempo, também Leandro Gomes de Barros dedicou títulos de crítica política, um dos quais o já citado *A seca do Ceará*, que divide o folheto com *Panelas que muitos mexem (os guisados da política)*.

Com o tempo, a xilogravura, sem deixar as capas dos folhetos, chegaria ao prestígio das coleções de museus de arte. Séries autônomas, já desvinculadas da composição gráfica dos folhetos, apareceriam, por exemplo, em 1962, com a série do mestre Noza, do acervo do Museu de Arte da UFC (MAUC). Gilmar de Carvalho, assim sintetiza as fases que levaram a xilografia cearense à sua autonomia e maturidade, por exemplo, de uma Abraão Batista ou de José Lourenço Gonzaga, nas décadas de 1980 e 1990, só para citar exemplos do tema motivado pela seca, pertencentes ao acervo do MAUC:

[A xilogravura] chegou a Juazeiro do Norte, onde, em 1949, José Bernardo adquiriu o acervo de Athayde e deslocou para o Cariri cearense o pólo da edição de cordéis.

Nos anos 60, graças aos emissários do MAUC, Sérvulo Esmeraldo, Lívio Xavier e Floriano Teixeira, foi introduzido o formato álbum, com assinaturas de Noza, Walderêdo, Zé Caboclo e Antonio Lino.

Depois desses pioneiros, veio uma entressafra com Stênio Diniz e Abraão Batista e, nos anos 90, o que se convencionou chamar de “nova gravura”, onde despontaram José Lourenço, Francorli, Nilo, Cícero Vieira, Naldo, Ailton, Erivana, Gilberto, Justino, Elosman e Hamurabi, dentre outros.

Nas pranchas de umburana, a partir de instrumentos improvisados, mas com muita habilidade e inventiva, os gravadores vêm renovando seus repertórios, dialogando com a cultura de massas e inserindo a xilogravura de extração popular no circuito de arte.

(CARVALHO, 2015)

A série *Reforma agrária*, de Abraão Batista (o mesmo da capa sobre Lampião já vista), mostram que o discurso sobre a seca chega ao debate político, para além da visão tradicionalista dominante. Autores como Patativa do Assaré, com uma proposta poética de denúncia política, a exemplo de sua *Triste partida*, certamente se alinham com a arte xilográfica de Abraão Batista. Neste trabalho, da série *Reforma agrária*, o discurso da luta de classes, ganha sua versão xilográfica:

Figura 6 – Xilogravura da série *Reforma agrária*.



Fonte: BATISTA, 1986. (MAUC)

Nestes cem anos, desde a seca de 1915, as imagens dos versos de cordel tiveram sua versão gráfica mais prestigiada na xilogravura. Mas os limites se expandem para além mesmo do suporte de origem – o papel. Vídeos e produções cinematográficas formam o que Sylvie Debs (2014) chamou de *jogo de espelhos*, título de sua pesquisa sobre essa fronteira, que veio da palavra para a capa do folheto, desta para as prestigiadas séries dos museus de arte e tem inspirado a arte sincrética do cinema, que recupera as cenas de retirada, o misticismo, o fanatismo e a prostituição, extrapolando o sertão das origens para o estabelecimento de um diálogo para além das fronteiras onde foi gerada a literatura de cordel.

Ao lado do cordel, e a título de conclusão, outros artistas plásticos também experimentam a estética da seca, não poucas vezes em diálogo com as produções xilográficas sertanejas. Sem sair do acervo do MAUC, não faltam exemplos de uma arte da seca. Entre acadêmica e neoimpressionista, o trabalho de Raimundo Cela, não obstante sua preferência pela saga dos jangadeiros, tem exemplos de gravura¹⁰ e desenho¹¹ que datam dos anos de 1920, com ênfase para os retirantes, não restando dúvida, pela data da assinatura, de que se trata de resposta das artes visuais à mítica construída em torno da Seca de 1915. A pintura, a gravura e o desenho de Aldemir Martins, com seu *Cangaceiro*¹², *Figura nordestina*¹³, estilisticamente tão próximo do que ilustrou para a edição de 1963 de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, dentre tantos trabalhos, ratificam a relação entre a palavra e a imagem, sem qualquer demarcação de fronteira entre o popular e o erudito. Mesmo o abstracionismo de Sérvulo Esmeraldo trouxe sua versão sobre a caatinga ressequida, em gravuras de 1960¹⁴, valendo lembrar que ele foi um

¹⁰ CELA, Raimundo. Retirantes. 1923-1952? água-forte, 38,5 x 29 cm. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=8>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

¹¹ CELA, Raimundo. Retirantes. 1933. grafite sobre papel, 27 x 34,5 cm. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=11>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

¹² MARTINS, Aldemir. 1960. Cangaceiro. Nanquim sobre papel, 102,0x68,0cm. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=1>>. Acesso em: <20 fev. 2015>

¹³ MARTINS, Aldemir. 1967. Figura nordestina. Nanquim sobre papel, 24,0x31,0cm. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/aldemir/aldemir1.cgi?pagina=2>>. Acesso em: <20 fev. 2015>

¹⁴ ESMERALDO, Sérvulo. 1960. Caatinga II. água-forte, 29 x 19 cm. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/servulo/servulo1.cgi?pagina=11>>. Acesso em: <20 fev. 2015>

dos iniciadores da formação dos acervos de xilogravuras populares no MAUC. Mas certamente é Descartes Gadelha quem mais se dedicou ao tema. Ele doou para o MAUC a exposição *Cicatrizes submersas*¹⁵, toda baseada na leitura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, não deixando dúvida de que o pintor não pinta a realidade em si, mas certamente a realidade já codificada pela palavra.

Referências

- ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875. 1 v.
- ASSARÉ, Patativa do. *Cordéis*. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 2012.
- ATAÍDE, João Martins de (Comp.). *O retirante*. Recife, 1946. Acervo da Casa de Rui Barbosa.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, Leandro Gomes de. *A seca do Ceará: panelas que muitos mexem: os guisados da política*. João Pessoa: Popular, [191-]. Acervo da Casa de Rui Barbosa.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: GENETTE, Gérard et al. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Tradução Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BATISTA, Francisco da Chagas (Comp.). *Historia completa de Antônio Silvino, sua vida de crimes e seu julgamento*. Rio de Janeiro: H. Antunes, [196-].
- CARVALHO, Gilmar de. *Apresentação [Xilogravura]*. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/acervo/xilo/apresent.htm>>. Acesso em: 1 mar. 2015. Coleção do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.
- DEBS, Sylvie. *Cinema e cordel: jogo de espelhos*. Fortaleza: Interarte e Lume Filmes, 2014.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COUTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- LANDIM, Teoberto. *Seca: a estação do inferno: uma análise dos romances que tematizam a seca na perspectiva do narrador*. 2. ed. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

¹⁵ GADELHA, Descartes. *Cicatrizes submersas*. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/acervo/gadelha/cicatrizessubmersas/cicatrizes.htm>>. Acesso em: 2 mar. 2015.

- PACHECO, José. *A chegada de Lampião no inferno*. Juazeiro do Norte, 2006.
- SANTA HELENA, Raimundo. *Seca, enchente e o presidente*. Rio de Janeiro, 1983. Acervo da Biblioteca Nacional.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- TAVARES JR., Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

Data da submissão: 22/03/2015

Data do aceite: 19/05/2015