

ASTERISCO

* O asterisco é um sinal gráfico em forma de estrela que, quando encontrado em um texto, nos remete a alguma coisa em algum lugar. Neste caso, ao risco, que é qualquer traço, ou sulco pouco profundo, na superfície de um objeto; é o esboço; o projeto ou plano de uma construção. Enfim, por um lado, se quisermos, é o início de uma aventura e, por outro lado, é a possibilidade de perigo ou já o próprio, nesta aventura.

Na Revista, este é o espaço para o esboço da obra ou do texto que se começará a desenvolver, para as hipóteses, para o início (ou meio) de um percurso que, desde já, se anuncia possível. ASTERISCO foi inspirado em James Joyce, que principiou a escrever *Finnegans Wake* em 1922, embora somente o tenha publicado em livro em 1939. No entanto, antes da publicação, trechos do livro já eram conhecidos. Eugène Jolas, seu amigo dileto, era editor da revista *Transition*. Nesta revista, o autor deu a conhecer fragmentos de *Finnegans Wake* na seção denominada "work in progress".

MATRIZ DA INTUIÇÃO

Dulce Lugo Nogueira Mosca
Pós-graduada em Teoria da Arte: práticas e
linguagens artísticas, do Departamento de
Educação Artística/EDU/UERJ.

Este texto é um resumo de minha monografia sobre a xilogravura realizada por artistas populares, ilustradores da chamada literatura de cordel. Nosso intuito é mostrar aspectos sociais e culturais que fizeram com que esta linguagem plástica se tornasse tão popular, sobretudo no Nordeste do Brasil, a ponto de alcançar, no decorrer dos anos, a exemplo do que ocorreu com a gravura erudita, independência do texto, passando a ser valorizada em si mesma.

No decorrer das pesquisas, realizadas sobretudo em periódicos e catálogos de exposições, foram surgindo, tanto na apreciação dos críticos quanto na fala dos artistas, algumas semelhanças que indicavam uma possível aproximação entre os xilogravadores nordestinos e a xilogravura dos artistas alemães do grupo Die Brücke, no início do século.

Deste modo, este trabalho se encaminhará no sentido de estabelecer um paralelo entre a produção do artista popular nordestino e a xilogravura praticada pelos artistas alemães, visando destacar especialmente pontos de confluência, tais como: arte baseada na intuição e espontaneidade, na subjetividade do artista; procedimentos técnicos distanciados da sistemática acadêmica; busca de identificação imediata do fruidor da obra através da adesão aos sentimentos e problemas apresentados pelo artista.

Estaremos atentos todavia à diferença de tratamento destas questões em cada grupo, destacando nos artistas expressionistas alemães a reação intelectualizada à tradição artística européia.

Ao tratarmos da xilogravura nordestina, percebemos sua estreita relação com a Literatura de Cordel, a partir da qual aquela técnica se afirmou. Assim, para melhor desenvolvimento deste trabalho nos ocuparemos tanto da organização do saber técnico do gravador, quanto do contexto socio cultural no qual este ofício se

estabeleceu.

Finalmente, trataremos das duas grandes “Escolas” de gravura — a cearense e a pernambucana, através de seus mais significativos representantes, num esforço de análise comparativa de suas especificidades.

1- A gravura na tradição da ilustração

1.1 - O caminho percorrido pela técnica

Acredita-se que a xilogravura surgiu na China no século V, utilizada como técnica para estamperia em tecidos. Registros históricos dão conta de que, no século XIII, chegaram à Europa tecidos estampados à mão, com blocos de madeira, vindos do Oriente. No novo contexto, a Europa, a xilogravura foi utilizada inicialmente na confecção de calendários, cartas de jogo e mapas geográficos. Próximo a 1460, a xilogravura passou a estar associada ao texto, e também a aparecer datada, permitindo, deste modo, uma análise de sua evolução. A princípio, esta utilização em textos era apenas para estampar a letra capitular, depois surgiu a marcação em torno das figuras que eram manualmente coloridas. Antes que surgissem os tipos móveis de impressão, os textos eram escritos em espaços reservados no bloco de madeira, ao lado das imagens.

As xilogravuras dos séculos XV e XVI eram, salvo raras exceções, o que chamamos de gravuras *“fac-símiles”*, o que significava que aos gravadores cabia a função de talhar os espaços, existentes entre as linhas dos desenhos, traçados pelos artistas. Dürer (1471-1528) treinou vários gravadores para que reproduzissem seus desenhos de forma idêntica ao original, havendo especialistas para cada tipo de desenho. Foi exatamente com Dürer que a gravura passou a ser independente do texto, tornando-se uma manifestação artística e intelectual. Entre seus contemporâneos, podemos citar Hans Baldung Grien e Lucas Cranach, que seguiam o mesmo critério estético.

Em meados do século XVI a gravura em madeira entra em declínio, sendo paulatinamente substituída pela gravura em metal. Seu uso ficou restrito à ilustração de baladas, folhas de anúncio e reproduções baratas de gravuras em metal, como as de Hogarth (1679-1764).

No século XVIII, abriu-se uma nova oportunidade para a xilogravura com

o surgimento da gravura de topo (madeira cortada transversalmente à fibra). Esta técnica possibilitou ao artista um trabalho rico em detalhes e tornou possível uma tiragem maior de cópias. Em consequência, foi reativado o uso da xilo para ilustrações, inclusive de textos científicos.

Ao final do século XIX, já são inúmeros os artistas que, na Europa, voltam sua atenção para esta modalidade artística, vendo-a não como um meio eficaz de reprodução de suas obras, mas como uma forma de expressão tão válida quanto a pintura. São artistas que buscam alternativas estéticas diferentes das acadêmicas ou oficiais, além de pretenderem reproduções para um número maior de fruidores.

Coube sobretudo aos expressionistas alemães, do grupo Die Brücke, resgatar esta técnica e dela fazer seu veículo de expressão, ao utilizá-la, principalmente, na moderna arte gráfica alemã, como veremos mais adiante.

Entre nós, apesar de ter sido introduzida pelos colonizadores somente no século XX, irá alcançar o *status* de obra de arte, ficando, até então, restrita à finalidade de reproduzir santos, orações, escapulários e a ilustrar textos. Posteriormente, a exemplo do que ocorrera na Europa, foi substituída pela gravura em metal e pela litogravura.

Na década de 60 e também nos anos 70 vimos surgir um grande interesse pela gravura popular, sobretudo nos meios intelectuais e universitário nordestinos, passando a ser "chique" e a demonstrar "falta de preconceito" exhibir em casa o trabalho xilogravadores.

O fato que, entretanto, nos interessa aqui é que a gravura em madeira fez com que um enorme contingente de artistas, desconhecidos do público erudito, fizesse dela um meio de comunicação eficaz, ao associá-la à literatura de cordel. Extrapolando o meio em que vivem, viram-se convidados a ilustrar obras literárias de artistas eruditos, numa perfeita integração entre o que é considerado popular e o que se convencionou chamar de erudito.

1.2 - A busca da espontaneidade: o caso alemão

A crescente onda de industrialização que invadiu a Europa, a partir do século XVIII e início do século XIX, fez surgir em vários países, sobretudo na Alemanha e Inglaterra, movimentos que visavam ao resgate da cultura popular e dos objetos

criados pelo "povo", que começavam a desaparecer ou a ficar restritos ao campo, onde a modernização demorava mais a chegar.

Na Alemanha, estes movimentos tiveram grande repercussão, fazendo com que a maioria dos termos ligados à cultura popular surgissem neste país. Os fatos que motivaram esse interesse foram de ordem política, estética e intelectual (Burke, 1989).

A exemplo do que fizeram os Irmãos Grimm, P.O. Runge (1810), pintor do primeiro Romantismo alemão, irá buscar o purismo na arte dos antigos mestres gravadores, onde encontra a influência de velhos artesãos, gente ligada ao campo e às tradições de ofícios (Argan, 1992).

Essas e outras idéias irão, no final do século XIX, influenciar os artistas que buscavam na arte uma simplicidade formal e expressiva que fosse contrária às regras rígidas estabelecidas pela arte acadêmica, e que serviria de base para o movimento expressionista alemão. A descoberta da arte africana e da Oceania, o interesse pelo Extremo Oriente, que já atraía os impressionistas, a busca de formas arcaicas e das tradições medievais revistas pelo Romantismo começaram a surtir efeito. No início do século XX os expressionistas alemães vão em busca de uma arte que seja fruto de um impulso criativo, que se origine na subjetividade do artista, que expresse em suas obras a sua sensibilidade, a sua percepção frente à questão do estar no mundo. Essas idéias originárias do romantismo alemão serão reforçadas por pensadores individualistas como Sterner e Nietzsche.

Em 1905, um grupo de jovens estudantes de arquitetura – Ernst Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Fritz Bleyl – reuniram-se em Dresden fundando o grupo Die Brücke. Decidiram dedicar-se às artes, sobretudo, à pintura e à gravura, sem entretanto adotarem nenhuma corrente estilística. Até 1913, ano em que o grupo se dissolveu, foram violentamente atacados pela crítica conservadora. Para esses artistas, o importante não era reproduzir a realidade, e sim criá-la. Para isso, irão abandonar as regras acadêmicas, onde predominavam as fórmulas para se obter determinados resultados estéticos. O artista passará a utilizar-se de sua experiência pessoal tanto na técnica quanto na temática, que se voltará para o cotidiano nem sempre belo (no sentido tradicional de beleza) e delicado, porém real.

Os expressionistas do grupo Die Brücke verão na gravura em madeira o veículo ideal para pôr em prática suas idéias. Embora abandonada há muito tempo, por ser artesanal, popular e uma técnica tradicionalmente utilizada a serviço da ilustração na Alemanha, irão retomá-la sobretudo nas artes gráficas, pois viam nela a capacidade de expressar e comunicar através da imagem.

Os artistas expressionistas trabalharão em cima de sentimentos e intuição e não se preocuparão em correr riscos. Acima de tudo, irão privilegiar a espontaneidade. Verão no trabalho do artista uma maneira de combater o trabalho industrial que, ao não permitir a intervenção individual, separa concepção e execução.

Intuição, espontaneidade, recusa aos ensinamentos acadêmicos, arte com caráter utilitário, uso de instrumentos rudimentares na execução das obras, tudo isso faz com que se possa ver uma proximidade entre o artista moderno, de viés expressionista, e o artista popular. Todavia, a experiência da gravura em âmbito popular ganha contornos específicos, merecendo para seu estudo um exame cuidadoso das questões a ela relacionadas.

2 - A experiência da gravura em âmbito popular

2.1 - A trajetória da xilogravura no Nordeste do Brasil

Conforme já anunciamos, a técnica da xilogravura na região Nordeste do Brasil está intimamente associada ao desenvolvimento de uma outra forma de manifestação artística popular – a Literatura de Cordel, à qual se uniu criando uma perfeita harmonia entre texto e imagem.

Oriunda da península Ibérica e também da França, a Literatura de Cordel chegou ao Brasil no final do século XIX.

O temário não se limitou a reproduzir histórias e lendas medievais, mas apresentou em seus textos assuntos ligados ao nosso folclore, ao ciclo do gado, aos cangaceiros, à mítica nacional e, mais recentemente, a fatos da atualidade. A forma também foi alterada, sendo adotada a estrofe composta por sextilhas (seis versos) ou o martelo-agalopado (dez versos). Inicialmente impressa sem nenhuma ilustração, somente neste século é que se associou o texto à xilogravura. Como exemplo, temos Leandro Gomes de Barros, um dos mais famosos poetas de cordel, que não

apresentava nenhuma ilustração nas capas além de cercaduras de vinhetas, feitas em torno dos títulos.

A fase áurea da xilogravura ocorrerá nos anos 40, período em que o cordel atingirá o seu apogeu, provocando o surgimento de inúmeros gravadores.

Com a popularização da fotografia lambe-lambe no Nordeste, a xilogravura começa a declinar. O sertanejo começa a cobrar uma modernização nas ilustrações da literatura de cordel. A xilo passa a ceder lugar a reproduções, em clichês, de fotografias, de artistas de cinema e de personagens populares. Neste momento, a gravura irá voltar-se para os temas que a fotografia não pode captar: seres fantásticos, figuras mitológicas, anjos, demônios e toda a sorte de criaturas imaginadas pelos poetas e gravadores.

Começam a surgir as gravuras que independem da subordinação ao texto sem, no entanto, atrair a atenção da elite brasileira, despertando o interesse apenas de poucos intelectuais nordestinos que se propuseram a divulgá-la a colecionadores, museus e universidades européias. Em 1960, coube à Faculdade de Filosofia do Crato, Ceará, a edição de um álbum de gravuras de Walderedo Gonçalves, numa tentativa de divulgar a xilogravura popular nordestina.

A obra do grande gravador Mestre Noza tornou-se conhecida na França antes mesmo de despertar interesse entre nós. Em 1965, o gravador Sérvulo Esmeraldo levou para a França 14 gravuras em madeira de Mestre Noza representando a via sacra, que foram editadas por Robert Morel numa tiragem de 1000 exemplares. A partir daí, realizar uma via sacra passou a ser motivo para a consagração do gravador popular, que recebia constantes incentivos para trabalhar essa temática. Assim surgiram a via sacra de Walderedo, Abraão Batista, José da Costa Leite.

Se ficarmos atentos à variedade de temas da Literatura de Cordel, podemos ter idéia da diversidade de imagens que surgem no imaginário dos artistas populares, que estão sempre se renovando em função da transferência de muitos desses artistas para áreas urbanas, do contato com novas formas de produção gráfica e também das exigências do público comprador. São artistas que estão atentos às transformações sociais e às exigências do mercado. Cabe então perguntar quem é este artista, o que pensa e como vê o futuro de sua modalidade artística.

2.2- O contexto socio cultural, a formação e o saber técnico do gravador popular

Ao recorrermos às escassas biografias e aos relatos dos artistas populares, não é difícil identificar neste grupo uma origem comum: o campo. Trabalhadores rurais, habituam-se desde cedo ao contato íntimo com os materiais que utilizam em suas criações.

No caso dos xilogravadores, a maioria percorreu anteriormente algum ofício relacionado à madeira, como a escultura, o entalhe ou a feitura de brinquedos, chegando finalmente às tipografias. É comum também que o ofício seja transmitido de uma geração a outra dentro da comunidade, e quase sempre numa mesma família.

A continuidade desses ofícios se deve, justamente, à estrutura familiar que mantém as oficinas. Apesar do aspecto tradicional que envolve essas atividades, ocorrem algumas mudanças, pois o artista está sempre com novas idéias e também sofre a pressão de grupos externos ao ambiente de trabalho: colecionadores, televisão, turistas, modismos, *marchands* e influência de artesãos de outras comunidades.

Em relação a estas pressões, Manoel Caboclo, poeta, gravador e editor, declarou:

A zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê de zinco representa figura nítida e perfeita de um artista. E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nenhum nem outro. Um é para o matuto e o outro é para o intelectual, porque o intelectual acha que seja mais perfeita uma coisa manual do que uma coisa mecânica. (Xilogravura – do Cordel à Galeria, 1993:21).

Como o trabalho é realizado quase sempre por encomenda, surge a necessidade de se adaptar às exigências do comprador. As razões econômicas também contribuem para que sejam aceitas cópias realizadas em série, pois ajudam a baratear o preço do produto e permitir um número maior de vendas.

O ideal do artista popular é alcançar a perfeição na execução do ofício que abraça. E é, através da reputação alcançada, que o mestre reconhece o valor de sua obra e o sentido de sua existência.

Desde cedo vivendo no ambiente rural, não é difícil para o xilogravador

identificar entre tantas, as madeiras que são ideais para execução de seus trabalhos. Normalmente utilizam a umburana, considerada uma madeira macia, fácil de cortar, mas que já apresenta dificuldades em sua obtenção, tendo que ser encomendada na Bahia e em Pernambuco, o que acarreta dificuldades aos gravadores cearenses. Outra madeira utilizada é a brumasa mas, segundo os próprios artistas, apresenta problemas de rachar na hora de gravar. Cedro, canela, cajazeiro também têm boa aceitação (Carvalho, 1998).

Alguns artistas mais experientes aprendem a tirar partido de defeitos ou características próprias de cada madeira, e a tomar cuidado não só na hora da gravação como também na hora da impressão para não amassar a matriz, preferindo, neste caso, tirar cópias manualmente sempre que a tiragem é pequena. Outros há que não utilizam madeira, como Dila, gravador pernambucano que usa linóleo ou mesmo pedaços de bateria de carro para realizar suas gravuras.

Em relação às ferramentas, utilizam desde bisturis, goivas, formões e até canivetes, giletes e pregos, porém, fazem experiências com outros materiais como cacos de vidro, pedras, além de alguns instrumentos inventados com objetivo de obter efeitos especiais.

Uma das dificuldades dos artistas é encontrar papel de boa qualidade. Atualmente estão utilizando também papel reciclado, que muitos estão aprendendo a fazer, embora com muitos inconvenientes, de rasgar, de amarelar e de grudar na matriz, o que, muitas vezes, inviabiliza o seu uso.

Trabalhando sob encomenda, sobretudo para as capas de cordel, quando o desenho deve acompanhar o texto literário, o poeta pode ou não deixar o artista livre para criar. Alguns clientes já trazem imagens que desejam ver reproduzidas, ou descrevem eles mesmos como gostariam de ver o trabalho. Outros dão total liberdade ao gravador, possibilitando assim que a criatividade do artista se manifeste.

Feito o desenho, este é passado para a matriz com carbono, tomando sempre o cuidado de pensar o trabalho invertido. Entretanto, alguns dispensam o desenho, talhando diretamente na madeira as imagens que lhes vêm à mente. Na hora de gravar, muitos preferem começar por pequenos detalhes, como o olho, o que torna menor o risco de perder o trabalho em acidentes, pois é comum que a ferramenta ultrapasse o limite da linha ou do espaço a ser talhado.

O aprendizado de detalhes técnicos ocorre gradualmente, observando, realizando pequenos trabalhos, freqüentando oficinas gráficas e ateliês de mestres que, por sua vez, são, quase todos autodidatas.

Os mestres são responsáveis por verdadeiras "escolas" de gravura, com destaque especial para a "Escola Cearense" e a "Escola Pernambucana", onde a tradição e novos procedimentos técnicos surgem interrelacionados, como se verá a seguir.

3- As "escolas de gravura"

3.1 - "Escola Cearense"

Localizada no estado do Ceará, na região do Cariri, a cidade de Juazeiro é hoje um dos pólos de arte popular mais importante do Brasil, sobretudo para a arte da xilogravura. Tendo como atividade econômica a produção canavieira, deve, entretanto, ao turismo religioso a sobrevivência de seu povo e de seus artistas.

Apesar de alguma evolução propiciada por novos recursos tecnológicos, Juazeiro mantém as características de uma cidade tipicamente rural. Alimentada pela memória de Padre Cícero, sustentada pela fé do camponês que, através de suas promessas, ajuda a manter o turismo. A arte ali desenvolvida reflete os valores culturais de uma gente humilde, mística e conservadora. Centro produtor de literatura de cordel, tendo na pessoa de José Bernardo da Silva um dos maiores editores de folhetos, Juazeiro desenvolveu paralelamente a esta modalidade de literatura o que podemos chamar de "Escola Cearense" de gravura. Através da união da gravura ao cordel, surgem características expressivas que farão oposição a uma outra "escola", a pernambucana (Queiroz, 1981).

A "escola" de Juazeiro apresenta em suas gravuras uma riqueza de detalhes que a torna bastante descritiva, como se fornecesse informações necessárias à sua compreensão. O mesmo tratamento técnico é dado tanto à figura como ao fundo. Todos os espaços são preenchidos pela adoção de cenas complexas, elaboradas com um grafismo abundante de traços. Em função da quantidade de detalhes gravados, surge um equilíbrio entre partes negras e brancas. Alguns artistas chegam mesmo a buscar efeitos de claro-escuro em seus trabalhos.

Raros são os artistas que já tentaram usar a cor em suas composições. O

"estilo" dessas gravuras torna-se um impecilho para a adoção da cor nos trabalhos. Seria necessário diminuir a quantidade de detalhes para facilitar a feitura de várias matrizes, uma para cada cor. As exigências do mercado de outras regiões já está fazendo com que algumas tentativas sejam experimentadas neste sentido.

Em relação à temática, prevalece o universo vivido pelo sertanejo e figuras sobrenaturais. Fazem parte do repertório: cenas do campo, da seca, vaqueiros, cantadores, cangaceiros, Padre Cícero, princesas, dragões, lobisomens e uma imensa variedade de imagens sugeridas pelos temas da literatura de cordel.

A partir da década de 60, inicia-se um processo de decadência do cordel, fazendo com que muitos xilogravadores se vissem em situação muito difícil. Surge então por iniciativa da Universidade do Ceará, a partir da criação de seu Museu de Arte (1961), o incentivo para que os artistas criassem álbuns de xilo, atendendo a algum tema. Sugeriu-se que assinassem seus trabalhos, numerassem e controlassem a tiragem das gravuras.

Dentre os nomes mais significativos dessa "Escola" cabe destacar Mestre Noza. Ele foi, sem dúvida, o gravador popular que alcançou maior repercussão fora de seu ambiente cultural. Sobre sua via sacra (figura 9), Roberto Pontual (1970: 53/58) teceu o seguinte comentário:

"Esta via-sacra de Mestre Noza é um exemplo concreto e imediato de como, na gravura popular se acasalam perfeitamente os elementos de rudeza técnica com o refinamento de uma exata adequação de meios e mensagens, para atingir níveis expressivos tão enriquecidos de vida e profundidade quanto os de qualquer manifestação rigorosamente elaborada de arte erudita".

A gravura de Mestre Noza, mesmo pertencendo à "escola cearense", não possui com ela nenhuma afinidade de estilo, ficando mais próxima à pernambucana pela economia de traços, resultando num trabalho forte e chapado.

No catálogo da exposição (*Xilogravura - do Cordel à Galeria, p. 13*), Mestre Noza é comparado aos expressionistas alemães: "... as antológicas figuras de Mestre Noza, cearense, a quem é inevitável associar aos expressionistas alemães do grupo A Ponte, especialmente em cenas alegóricas como a Via Crucis."

Em âmbito nacional, o sucesso alcançado por Mestre Noza, com a sua via sacra editada em Paris, desencadeou uma série de álbuns entre os xilogravadores, abordando esse e outros temas.

Apesar da importância de Mestre Noza, é à Walderedo Gonçalves que se deve, principalmente, o "estilo" desenvolvido no Ceará. Ele, bem como Antonio Relojoeiro, são precursores da gravura neste Estado associada à literatura de cordel. Além das capas para folhetos, destacou-se também com a sua via sacra. Criou um álbum com cenas do Apocalipse, tendo, infelizmente, vendido as matrizes, das quais não se teve mais notícias. Realizou ainda cenas da vida nordestina: Engenho, Casa de Farinha, onde não conseguiu obter a mesma força das cenas do apocalipse. Vivendo de modo humilde, tirou da gravura o sustento de sua numerosa família.

Outra figura importante na gravura sertaneja é Abraão Batista. Além de gravador, também escreve estórias de cordel. Obteve consagração com a via sacra, que revela um estilo muito pessoal. Suas gravuras, que não são para ilustração de folhetos, possuem atualmente grandes dimensões: A Moça e o Dragão, A Vaquejada, A Pedinte. Possuindo tino comercial, utiliza-se de reembolso postal para enviar suas obras a várias localidades do Brasil.

Há que se registrar também, nesta "Escola", a atuação de Stênio Dinis, neto do editor de cordel José Bernardo da Silva, que manteve por muito tempo uma luta para não deixar morrer a tradição de aliar a xilogravura ao folheto. Desgostoso com a utilização de clichês fotográficos, chegou a mudar-se para Olinda, realizando gravuras inteiramente diferentes das tradicionais. Passou a trabalhar utilizando cores em sua gravura, algo totalmente inusitado no sertão. Criou rótulos, álbuns e gravuras de grande formato. Dentre seus trabalhos destaca-se a capa do famoso romance popular *O Pavão Misterioso*.

Stênio é considerado, pela nova geração de gravadores, como um mestre, e muitos deles se consideram seus seguidores: Elosman, Nilo, José Lourenço (J.L.) e Francorli.

Estes novos gravadores reúnem-se habitualmente na Tipografia Lira Nordeste, em Juazeiro, onde trocam experiências, buscam novos conhecimentos e alternativas para seu trabalho. Dividem-se entre a criação de capas para cordel, álbuns e gravuras avulsas, que comercializam com outras cidades do País. Estes artistas

precisam dividir-se entre as encomendas locais, que exigem um conservadorismo maior, e o mercado de outras localidades, que cobra uma modernização das técnicas e das temáticas. Percebendo que muitos clientes se referem à gravura pernambucana, cujo estilo é mais gráfico, alguns artistas começam a imitar as soluções formais e técnicas da "Escola Pernambucana".

3.2 - "Escola Pernambucana"

A "Escola Pernambucana" de gravura tem sua sede na cidade de Caruaru, famosa por sua feira, pelas grandes festas juninas e pelo fantástico artesanato de barro do Alto do Moura, motivos de grande fluxo turístico. Diferentes dos turistas de Juazeiro, pobres e sem instrução, os que se dirigem a Caruaru possuem maior poder aquisitivo e escolaridade, geralmente advindos da classe média urbana. Assim, a arte produzida em Caruaru é dirigida a um público mais exigente, acostumado a conviver com produtos industrializados e em ambientes socio culturais mais sofisticados que o simples meio rural de Juazeiro.

A gravura pernambucana apresenta um traçado claro, preciso, sem a presença de detalhes supérfluos. O traçado concentra-se na figura principal, dispensando figuras secundárias ou elementos para compor o fundo do trabalho. Há um contraste forte entre o negro da figura e o branco do fundo. Produzem imagens criadas dentro de um padrão mais próximo da cultura urbanizada, apesar da temática, que trata dos problemas enfrentados pelo homem nordestino e pelos seres fantásticos que embalam sua imaginação.

Os temas sugeridos pela Literatura de Cordel, a exemplo do que ocorre com a gravura cearense, são muitos, permitindo uma grande variedade de interpretações por parte dos xilogravadores.

Esta "Escola" também tem seus promulgadores, artistas mais representativos, como os Borges: J. Borges, Amaro Francisco e José Miguel (Bezerros - PE), Dila e José Costa Leite (Condado-PE).

José Francisco Borges – J. Borges é considerado como um mestre da "escola pernambucana". Seu sucesso fez com que vários membros de sua família se dedicassem à gravura. Poeta, gravador, impressor e distribuidor de folhetos, J. Borges se tornou conhecido a partir de 1972. Admirado pelas suas capas de cordel,

recebeu uma proposta de artistas de Olinda – Ivan Marquetti, José Maria de Souza e Ariano Suassuna – para produzir gravuras de maiores dimensões. Manteve, a partir daí, contrato de exclusividade com um *marchand* de Recife. Recebeu também apoio do artista e colecionador Giuseppe Baccaro, através da “Fundação Casa da Criança”, de Olinda.

J. Borges também realizou várias capas para cordel, vários álbuns, muitas gravuras avulsas e ilustrações para livros. Viajou à Suíça e aos Estados Unidos, onde realizou exposições e venda de seus trabalhos.

Além das capas de cordel, J. Borges cria também rótulos para embalagens de doces, álbuns sob encomenda, trabalhos impressos sobre tecidos, e atualmente faz experiências com gravuras policromadas. Seus trabalhos apresentam traços inconfundíveis e inspiram uma legião de seguidores, dentre eles seu irmão Amaro Francisco e o sobrinho José Miguel.

Outro artista significativo é José da Costa Leite, identificado em suas gravuras pelas iniciais J.C.L. Nascido na Paralba, vive na cidade de Condado, em Pernambuco. É também autor de muitas estórias de cordel. Formou seguidores, como o também poeta e gravador J. Barros.

O nome mais ressaltado na “Escola” pernambucana é o de José Soares da Silva ou José Cavalcanti Ferreira, que assina Dila. O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Recife, o considera o melhor gravador do nordeste. Nasceu em 1937, em Surubim, mas reside em Caruaru, onde possui uma gráfica. Seu trabalho apresenta uma precisão técnica inigualável, permitindo um vasado total da figura, que fica, deste modo, limitada pelo tênue contorno da linha. Seus desenhos são expressivos, apesar da economia de traços. Suas figuras possuem movimento. Centra seu trabalho nas figuras principais, dispensando fundos e detalhes. Sua principal característica técnica, conforme já dito, é o uso da borracha ou chapas de bateria de carro em lugar da matriz de madeira, o que não impede sua inclusão no grupo dos xilogravadores. Isso permite uma maior precisão no corte dos desenhos, realizados a gilete ou estilete. Costuma aceitar encomendas para capas de outros cordelistas. Cria rótulos para garrafas de cachaça, vinagre, latas de doce, vidros de remédios caseiros e carimbos para cartórios.

Além de gravador, é também poeta, escrevendo folhetos, sobretudo, a

respeito da vida de cangaceiros, considerando-se uma reencarnação da figura de Lampião. Sua principal atividade continua sendo o cordel, embora faça álbuns e gravuras avulsas, que são vendidos dentro e fora do país. Seu álbum "A vida de Lampião" foi lançado em 1973, pelo Departamento de Comunicação Social da Universidade Católica de Pernambuco.

Atualmente realiza trabalhos com outras cores além do preto e branco tradicionais. Para isso, começa a trabalhar mais o fundo da gravura, o que irá aproximá-lo da gravura cearense. Fato interessante, se imaginarmos que, paradoxalmente, muitos jovens cearenses buscam justamente a simplicidade e clareza das gravuras de Dila.

4 - Conclusão

No decorrer deste trabalho, percebemos a forte relação existente entre a palavra e a sua tradução através de imagens. Em suas gravuras, criadas para exprimir milhares de estórias escritas, o xilogravador, popular ou erudito, consegue traduzir dramas, comédias, esperança, amor, fé, realidade e fantasia.

As imagens tomam forma em sua mente, e tornam-se realidade por meio de suas mãos hábeis, numa perfeita integração entre pensamento e ação.

O artista popular sabe o que deve criar para atrair o interesse de seu público, porque sua arte se baseia nas experiências por ele vividas, e que são comuns ao seu espectador. As gravuras retratam uma realidade comum a ambos. Dá-se, deste modo, a comunicação profunda buscada pelos expressionistas alemães no início deste século.

O artista popular recorre à sua herança cultural, às suas raízes e à sua realidade para a realização do seu trabalho. Suas imagens são resultado de uma observação atenta, contínua e crítica do mundo em que vive, não desprezando as sugestões e inovações vindas de fora.

Do mesmo modo, os expressionistas do Die Brücke recorreram à tradição ilustrativa alemã ao mesmo tempo que viram na arte de outros povos possibilidades que lhes permitiriam dar um novo rumo à própria expressão artística.

Graças à sua forte percepção e capacidade de mudança, tanto um quanto outro obtiveram êxito numa modalidade artística, a xilo, que muitos apregoavam como

em extinção em função de procedimentos técnicos mais modernos.

No caso da gravura popular, seu caráter utilitário fez com que, a partir da decadência da Literatura de Cordel, muitos acreditassem na sua extinção. O que se viu, entretanto, foi a libertação dessa técnica no sentido de uma apropriação artística. Gradualmente conquistando sua liberdade, passou a adquirir valor por si própria, uma autonomia como linguagem expressiva, sendo reconhecida e aplaudida por um público ainda maior.

Fato idêntico ocorreu com a xilogravura erudita que, embora utilizada também nas artes gráficas, alcançou um *status* no século XX, até então só alcançado com Dürer, no Renascimento. Os artistas do grupo Die Brücke enfrentaram uma sociedade conservadora que não conseguia entender e aceitar as suas propostas de modernidade. Porém, paradoxalmente, com sua ousadia e determinação, abriram novos caminhos para a arte do século XX, arte na qual o exercício da expressão pura do artista instaurou as mais diferentes poéticas.

Lutando contra preconceitos que dificultam sua inserção no mercado "culto" de arte, muitas vezes em função da origem humilde de seus artistas, a xilogravura popular nordestina vem alcançando uma posição que a coloca como uma das modalidades artísticas mais fortes e criativas de nossa arte popular, graças ao seu valor estético e ao padrão técnico buscado por seus realizadores, sejam eles cearenses, pernambucanos ou de qualquer parte do Brasil.

Para os artistas expressionistas, a espontaneidade obtida com a gravura representou protesto à impermeabilidade de um sistema de arte; para o artista popular, a xilo é revelação de sua alma, de sua identidade.

5- Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante. *Madeira Matriz - Cultura e Memória*. São Paulo, Tese de Doutorado U.S.P., 1998.

DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. São Paulo: Verbo S/A (USP), 1976.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Xilógrafos nordestinos*. Rio de Janeiro, 1977.

Concinnitas, 2, Jan./Jun. 1999

- PONTUAL, Roberto. "Notas sobre a Xilogravura Popular Brasileira". *Revista de Cultura*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes. n.8, p.53-58, out. 1970.
- QUEIROZ, Jeová Franklin. "A xilogravura nordestina". *Jornal Educação e Cultura*, Fortaleza/CE, p. 70 e 71, out./nov./dez. 1983.
- RUMPEL, Heinrich. *La Gravure sur Bois*. Genève: Ed. de Bonvent, 1972.
- XILOGRAVURA do Cordel à Galeria. *Catálogo*. Paraíba: Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1993.