



Universidade Federal do Pará - UFPA
Instituto de Ciências da Arte - ICA
Programa de Pós Graduação em Artes - PPGARTES

Paulo Henrique de Oliveira Gomes

A ARTE POPULAR ENTRE O REAL E O FANTÁSTICO:
o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges

Belém-PA
2016

Paulo Henrique de Oliveira Gomes

A ARTE POPULAR ENTRE O REAL E O FANTÁSTICO:
o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges

Dissertação apresentada para
obtenção de Grau de Mestre em
Artes. Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós Graduação em
Artes pela Universidade Federal do
Pará - ICA/PPGArtes/UFPa.

Orientador: Prof. Dr. Afonso
Medeiros

Belém-Pa
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Gomes, Paulo Henrique de Oliveira, 1980-

A arte popular entre o real e o imaginário: o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges / Paulo Henrique de Oliveira Gomes. - 2016.

Orientador: Afonso Medeiros.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

1. Arte popular. 2. Imaginário popular. 3. Cordel. 4. Artista brasileiro. 5. Xilogravura.
I. Título.

CDD 23. ed. 745.50981



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos oito (08) dias do mês de julho do ano de dois mil e dezesseis (2016), às quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Paulo Henrique de Oliveira Gomes, Intitulada: **A arte popular entre o real e o fantástico : o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges.**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **Wladilene de Sousa Lima e Edilson da Silveira Coelho da Universidade Federal do Pará.** Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE**, com exigência de ajustes pontuais. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 08 de Julho de 2016.

Prof. Dr. JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA

Profa. Dra. WLADILENE DE SOUSA LIMA

Prof. Dr. EDILSON DA SILVEIRA COELHO

PAULO HENRIQUE DE OLIVEIRA GOMES

José Afonso Medeiros
Wladilene de Sousa Lima
Edilson da Silveira
Paulo Henrique de Oliveira Gomes

AGRADECIMENTOS

Quando ganhamos algo de valor inestimável, a única forma de retribuir é reconhecendo a importância disso e agradecendo àqueles que nos ofereceram este algo. Por isso, meus agradecimentos são uma forma de retribuir a essas pessoas por coisas as quais eu nunca teria como recompensá-las.

Agradeço primeiramente ao J. Borges por toda a disponibilidade e amabilidade com que sempre me recebeu em seu atelier/lar. Obrigado, Edna, que sempre atendia a meus pedidos e conseguia me oferecer, com toda a gentileza, auxílio nas questões ligadas à agenda e ao material de J. Borges.

Aos meus professores do PPGArtes. Ao meu orientador, Afonso Medeiros, por confiar no meu projeto, por compreender os contratempos e me dar liberdade para expressar minha forma de sentir a arte. Aos amigos de jornada acadêmica, todos sempre dispostos e interessados em ajudar uns aos outros.

Aos meus amigos pessoais que acreditaram em mim e na minha vontade de tornar esse projeto real: Ricardo Postal (por cruzar os caminhos de minha vida, se tornar um amigo tão especial e me trazer até aqui. Obrigado pelo apoio e incentivo esse tempo todo); Monaldo Begot (obrigado por sempre acreditar, mesmo quando eu mesmo não acreditava); Denise Balieiro (por estar sempre por perto quando eu preciso); Luciana Lima (por ser você, me inspirar, e ser alguém que estimula minha sensibilidade); Raimunda Branco (por me entender, tolerar, e me fazer ser alguém melhor); Guilherme Dietrich (por mesmo longe, sempre parecer tão perto. Obrigado por aceitar ser meu irmão, e por todas as horas de conversa que alimentam a alma); Marcelo Yokoyama (por toda a ajuda e apoio em todo esse tempo); e certamente tantos outros que a memória esquece nestas horas, mas que estão sempre presentes no coração. Obrigado pelas ajudas e conselhos, pelas trocas de ideias e dicas das amigas Patrícia e Raquel.

Muito obrigado a todo o mistério que me colocou nesse caminho e me fez chegar até aqui. Esse algo imponderável que chamamos vida, regido pelo que a razão não alcança, mas a intuição, a vontade e a fé nos fazem acreditar que é possível.

Para minha mãe, que me ensinou sobre a vida, me orientou sobre caráter, dignidade
e felicidade, e de quem herdei tudo que sei sobre o certo e o errado.
Para meu pai, que me ofereceu as ferramentas para chegar até aqui.
Para todos os artistas populares do Brasil, que diariamente e numa luta constante
não deixam morrer a cultura e a identidade do nosso povo.
Para J. Borges, por me encantar e me fazer achar o caminho.

RESUMO

A arte popular entre o real e o fantástico: o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges usa uma investigação sobre a Arte Popular através do estudo da arte de J. Borges e os vários olhares voltados a esse tema desde a primeira metade do século XX. A pesquisa sublinha o entendimento e o posicionamento de artistas e estudiosos sobre o papel da arte do povo brasileiro na criação de uma identidade nacional e cultural, assim como o espaço da arte popular no sistema de arte; particularmente os aportes de Mário de Andrade e Lina Bo Bardi e as considerações de Gilbert Durand e Michel Maffesoli sobre o imaginário. Ao longo dessa narrativa é traçado um panorama possível da arte popular e sua evolução (ou evolução do seu estudo e debate) para ambientar e situar o tema historicamente até os dias atuais. Em meio a isso, a pesquisa apresenta o artista pernambucano J. Borges, reconhecido por seus cordéis e suas xilogravuras. O trabalho tenta demonstrar como o artista é influenciado pelas mais diversas questões e transpõe isso para seu trabalho, fazendo dele um relato de experiências cotidianas, sociais e imaginárias. Pesquisa bibliográfica com entrevistas e observações de campo e de vida se encontram para construir este trabalho e formar uma base - entre tantas possíveis - sobre a qual se pode pensar e discutir a arte popular brasileira.

Palavras-Chave: Arte Popular. Cultura Popular. J. Borges. Cultura Brasileira. Imaginário.

ABSTRACT

The folk art between reality and fantasy: *the imaginary in the woodcut and string literature by J. Borges* investigates Folk Art by studying the artwork of J. Borges and several views about this theme since the first half of the twentieth century. This research emphasizes the understanding and positioning of artists and scholars about the role of the art of Brazilian people in the creation of a national and cultural identity, as well as the space of folk art in the art system, particularly the contributions of Mário de Andrade and Lina Bo Bardi and considerations of Gilbert Durand and Michel Maffesoli about this universe. Throughout this narrative is set a possible panorama of folk art and its evolution (or evolution of its study and debate) to locate the subject during the ancient history until the present times. Among this, this research presents the artist from Pernambuco J. Borges, recognized for his string literature and woodcut works. This research demonstrates how the artist is influenced by several issues and the way he transposes it to his work, transforming his artworks in a registration of everyday life, social and fantastic experiences. Bibliographic research with interviews, field and life observations build this job and form a basis - among many possibilities - where Brazilian folk art can be discussed.

Key Words: Folk Art. Popular Culture J. Borges. Brazilian Culture. Imaginary.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Imagens do salão interno do restaurante Tio Pepe, em Boa Viagem.	18
Figura 2 - A primeira gravura criada por J. Borges e a verdadeira igreja Matriz de Juazeiro do Norte.	29
Figura 3 - Via Sacra do Mestre Noza.	30
Figura 4 - Alguns quadros da abertura da novela Roque Santeiro, de 1975, com gravuras de J. Borges.	34
Figura 5 - Capa do disco Nordeste, cordel, repente e canção.	37
Figura 6 - Cartaz do filme Saudade do Futuro (2000, Marie-Clemence e Cesar Paes).	39
Figura 7 - Atelier do Memorial J. Borges.	42
Figura 8 - Atelier do Memorial J. Borges.	42
Figura 9 - Salão principal do atelier do Memorial J. Borges- Seção Xilogravura.	43
Figura 10 - Atelier J. Borges.	43
Figura 11 - Edição comemorativa do bicentenário de lançamento dos contos dos irmãos Grimm.	44
Figura 12 - Gravura criada por J. Borges para ilustrar o conto da Branca de Neve. Na imagem podemos perceber elementos representativos do conto. Como a jovem, o príncipe, e a maçã.	45
Figura 13 - Imagem de um mural criado pelo Profeta Gentileza. A arte no espaço urbano, tratando de temas atuais.	58
Figura 14 - Principais núcleos de produção, segundo levantamento do Museu Casa do Pontal.	59
Figura 15 - Lina Bo Bardi. Cadeira Tripé. Inspirada nas redes de dormir.	66
Figura 16 - Carrancas da coleção Lina Bo Bardi expostas no Solar do Ferrão, Salvador, BA.	67
Figura 17 - Cartaz da mostra Bahia no Ibirapuera, de 1959, na V Bienal de São Paulo.	69
Figura 18 - Capa do cordel A Chegada da Prostituta no Céu de autoria de J. Borges.	83
Figura 19 - Capa do cordel A Mulher que Botou o Diabo na Garrafa de autoria de J. Borges.	87
Figura 20 - A Passarada.	92
Figura 21 - Revoadas do Sertão.	93
Figura 22 - Primeiras Chuvas.	94
Figura 23 - Paisagem Sertaneja e sua matriz.	95
Figura 24 - Futebol dos Bichos.	96
Figura 25 - O Aniversário do Macaco.	96

Figura 26 - Os Retirantes.	97
Figura 27 - O Monstro do Sertão.	98
Figura 28 - O Sol Quente no Sertão.	99
Figura 29 - Fujindo da Seca.	100
Figura 30 - A Vida no Sertão.	100
Figura 31 - Sertão.	101
Figura 32 - A Mulher Valente.	102
Figura 33 - Maria Bonita.	103
Figura 34 - Briga das Mulheres Ciumentas.	104
Figura 35 - Mulheres do Sertão.	105
Figura 36 - O Cordelista na Feira.	106
Figura 37 - A Professora.	107
Figura 38 - O Médico.	108
Figura 39 - A Psicanalista.	109
Figura 40 - A Farinhada.	110
Figura 41 - Casa de farinha.	111
Figura 42 - Coração na Mão.	112
Figura 43 - Coração do Artista.	113
Figura 44 - O Dragão do Reino dos Encantos.	114
Figura 45 - Os Capetas.	116
Figura 46 - Lampião e Maria Bonita.	117
Figura 47 - Forró Pé de Serra.	118
Figura 48 - Moça Roubada.	119
Figura 49 - Adão e Eva no Sertão.	120
Figura 50 - O autor e o artista.	123

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	11
2. A PESQUISA: UMA ESCOLHA OU UM ACHADO?	16
3. TRAJETO-HISTÓRIA DE J. BORGES, UM ARTISTA POPULAR BRASILEIRO	23
3.1 O homem que nasceu no cordel e ganhou o mundo na xilogravura	24
4. ARTE POPULAR BRASILEIRA	48
4.1 Arte de lugar? Arte de tempo?	54
4.2 O modernismo brasileiro: Mário de Andrade e o traçado de uma rota que leva a elite a conhecer o popular	60
4.3 Lina Bo Bardi e a arte do cotidiano	63
5. A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO NA ARTE POPULAR	71
6. PONTOS DE CHEGADA. A OBRA DE J. BORGES EM CORDEL E XILOGRAVURA ..	82
6.1 J. Borges em cordel: uma pequena amostra do imaginário que influencia e dialoga com a poética visual das xilogravuras	83
6.2 J. Borges em xilogravura	91
6.2.1 A natureza sertaneja na narrativa visual de J. Borges	91
6.2.2 O sertão: o homem, seus costumes e relações sociais no ambiente sertanejo	97
6.2.3 As mulheres na obra de J. Borges, seu papel e sua marca na cultura sertaneja	102
6.2.4 Imaginário e trabalho	106
6.2.5 Imaginário, fantasia, representação	112
6.2.6 História, religião e cultura	117
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	124

1. APRESENTAÇÃO

É sempre difícil falar sobre algo que amamos. É difícil porque amar algo não é uma atividade lógica, ou voluntária, onde podemos ponderar uma variedade de aspectos e apenas no final decidir, ou descobrir, que amamos ou não esse algo. Falar sobre o que amamos é falar sobre nós mesmos. E a própria psicologia, que há séculos se dedica a isso, ainda não consegue completar o quebra-cabeças que é o entendimento de nós mesmos. Quando precisamos falar disso de forma objetiva é preciso parar para analisar questões e aspectos da coisa que nunca antes precisaram de reflexão, pois sempre foram sentidos de forma tão espontânea que internalizou-se como natural, como verdade. Acredito que é a isso que chamamos pesquisa.

Para mim, a pesquisa é esse processo de autoconhecimento. Não falo em conhecimento daquilo que comumente chamamos "objeto da pesquisa", mas sim, em autoconhecimento mesmo, no sentido de conhecer a si próprio enquanto busca conhecer e entender o objeto. Escolhi falar assim pois não enxergo o objeto como algo alheio a mim, fora de mim, indiferente. Eu o vejo, e o sinto como parte de mim, de como me relaciono com o mundo e as coisas ao meu redor. Logo, racionalizar, refletir sobre o objeto é, de alguma forma, refletir sobre mim mesmo. E conhecer o objeto sob um ponto de vista crítico, investigativo, é também rever conceitos próprios, pessoais, sobre a forma de enxergar o objeto e a mim próprio.

Para realizar uma pesquisa em arte é preciso estar preparado, e disposto a um mergulho no que há de si dentro do outro, e no que há do outro dentro de si. Pois se trata de procurar, e explicar na expressão de outra pessoa algo que se identifique com nós mesmos, despertando a percepção de que algo nosso está retratado na obra do outro. Não há como falar de algo que não conhecemos, e se conhecemos algo é porque ele de alguma forma faz parte da gente.

O próprio entendimento ou mesmo a percepção da coisa, já faz dela parte do que somos. E se é assim, se o outro consegue falar de algo que identificamos e reconhecemos é porque isso de alguma forma também faz parte dele. Assim, encarei minha pesquisa como um trabalho de trocas, no qual, na medida em que eu conhecia melhor a arte, o objeto, o artista, eu também conhecia melhor a mim mesmo. E a troca está no ponto em que eu tomo consciência do objeto e, tendo

consciência dele sob um novo ponto de vista, ele também passa a ganhar um novo significado.

Nesse trabalho irei apresentar o resultado de uma pesquisa que me revelou perspectivas sobre a arte popular brasileira. E como não posso dissociar minha pesquisa de mim mesmo, principalmente porque ela é fruto daquilo que acredito, do que busco conhecer e das surpresas que se apresentaram no caminho mudando alguns conceitos que eu trazia como verdades, apresentarei o resultado da minha pesquisa através de uma narrativa pessoal, pontuada por questões que julgo fundamentais para seu entendimento e para a compreensão do posicionamento que escolhi para tratar do tema.

Assim como o artista fala de seu processo criativo, seu método próprio, suas experiências e transformações até a concepção da sua obra, também o pesquisador possui o seu processo de pesquisa. As escolhas que determinam o tipo de abordagem, a metodologia, o olhar sob o qual é apresentado o objeto, tudo isso faz parte do processo de pesquisa, que é a forma de construir o conhecimento e de se expressar de cada pesquisador. São algumas idiossincrasias que juntas conferem à pesquisa a identidade do pesquisador.

Devo, de antemão, pontuar que, minha exposição em alguns momentos pode parecer uma narrativa sincopada. Ocorre que meu pensamento e minha forma de explicar os conteúdos por vezes precisam fazer inserções ou ocorrências que me parecem importantes. Outras vezes isso ocorre por conta da minha forma pessoal de organizar e abordar conteúdos, que naturalmente transita entre temas diversos que finalmente acabam convergindo a um objetivo.

Por ser um estudo sobre a arte popular (o uso dessa expressão tem sido cada vez mais controverso) e por estar inserido dentro de uma linha de pesquisa que busca investigar as interfaces entre Arte, Cultura e Sociedade; minhas referências principais, meus pontos de apoio e suportes teóricos vieram da própria arte, da sociologia, da antropologia, e até da história, de autores dessas áreas referenciados pelo campo das artes, onde a academia busca substrato para tratar das questões da arte que tocam essas particularidades. Busquei argumentos em autores pela proximidade de pensamentos, pelo olhar mais aberto ao que considero adequado e honesto com meu objeto.

Em minha pesquisa sobre o estado da arte, encontrei pouquíssima coisa apresentando um estudo mais aprofundado, crítico, analítico, científico da arte

popular. A maioria do material publicado ficava restrita a catálogos e apresentações superficiais sobre o tema. Claro, houve exceções, como o Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, de Lélia Coelho Frota, que, para mim, é um excelente material para os estudos introdutórios da arte popular no Brasil, e também algumas poucas outras publicações que fogem da superficialidade e conseguem ir um pouco mais fundo no estudo do tema.

Dessa forma trago um conceito da arte popular brasileira em uma perspectiva da cultura e da identidade cultural e artística nacional. Trago posicionamentos relevantes de artistas pesquisadores que se debruçaram sobre o assunto e como enxergam o campo da cultura popular como fonte de possibilidades para a arte. Aplicações que abrangem a música, a dança, o design, as artes visuais de forma utilitária ou pictórica, aliando características sociais a traços estéticos. Procuro provocar questões que despertem o debate sobre a relação do sistema da arte contemporânea com a tradição popular e façam refletir sobre a possível existência de um conflito entre o popular e o erudito influenciado pelo elitismo da crítica e do mercado de arte.

Tudo isso tendo como referência o trabalho e os relatos de J. Borges. Dessa forma, faço um relato historiográfico, biográfico do artista, situando sua produção e sua arte dentro do contexto cultural e histórico. Apresento duas obras do artista em cordel, não com o intuito de fazer uma análise mais aprofundada sobre a produção do artista nessa modalidade, mas principalmente para ilustrar e familiarizar o leitor com a narrativa do artista, que se reflete diretamente na sua obra visual em xilogravura, esta sim, onde consiste o foco principal desse trabalho. O cordel se faz presente também nos relatos do artista, principalmente por ter sido a porta de entrada de J. Borges no universo da arte.

Com relação ao método de pesquisa, inicialmente não fiz uma escolha específica. Pela natureza do objeto e pela abordagem que pretendia trabalhar, defini apenas que seria uma metodologia qualitativa. Apenas após os primeiros contatos com o objeto em sua natureza, em seu *loco*, percebi que não apenas seria mais adequado, como seria a única via possível de investigação adotar um posicionamento fenomenológico. Esse seria o único caminho que me levaria ao ponto em que eu queria chegar com a minha pesquisa. E durante toda a trajetória desse estudo, eu enxerguei meu objeto como um elemento complexo.

O olhar fenomenológico me ajudou a perceber a arte popular e seus significados como uma experiência própria, pessoal. Sendo assim, minhas observações de pesquisa são baseadas na minha percepção do trabalho do artista e do próprio artista. E de acordo com a fenomenologia, a percepção também passa pela intuição, pelo desejo, pela imaginação. Não apenas a coisa física, sua forma e sua aparência devem ser consideradas, mas também a relação única e pessoal entre ela e o observador, cabendo aí todas as experiências reais ou imaginadas no contato entre o observador e a coisa, ou, no caso da arte, o que ela representa. Sendo assim, me sinto seguro para afirmar que o fenômeno é uma manifestação individual, que depende da relação entre objeto e observador. Logo, nesse trabalho falarei da minha percepção do fenômeno.

Nessa altura é importante pontuar que, para o método fenomenológico, realizar o estudo de acordo sua percepção individual não o torna menos científico, ou talvez parcial e influenciado. Para a fenomenologia, o conhecimento dado pela intuição é verdadeiro. Sobre esse aspecto dos estudos fenomenológicos, Husserl apud Moreira (2002, p. 68) ressalta que:

Será a tarefa da Fenomenologia, então, investigar como algo percebido, algo recordado, algo fantasiado, algo representado pictoricamente, algo simbolizado, aparenta-se como tal, ou seja, investigar como ele se apresenta em virtude desta doação dos sentidos e das características que são levadas a cabo pelo perceber, pelo recordar, pelo fantasiar, pelo representar pictoricamente, etc.

Cabe ainda ressaltar que se trata de um método descritivo, qualitativo, como mencionei pouco atrás, sem investigações típicas das ciências naturais e exatas, que exigem aplicações de testes e fórmulas para verificação de um resultado. Para a ciência social e o método fenomenológico, o que valida a cientificidade do estudo é justamente a manifestação espontânea do objeto e minha percepção dele. Dessa forma, o próprio método justifica e valida minha análise do objeto a partir de uma perspectiva pessoal, atravessada por lembranças, fantasias de um lugar e de um cotidiano que consigo identificar na obra popular.

No sentido de colaborar com o caminho até o entendimento da minha percepção do objeto, acredito ser fundamental fugir de uma abordagem superficial do fenômeno, evitando enquadrá-lo em algum "tipo" social, e principalmente, evitando uma análise na qual o meu objeto é figura passiva, influenciada por fatores

externos e pelo meio, e resignada a um papel social pré-determinado e generalizado.

Assim, busco um direcionamento que me dê suporte para uma fala onde o meu artista e sua obra são sujeitos sociais ativos, que fazem parte de uma coletividade, que interagem e negociam com o ambiente natural, urbano, social, profissional, enfim, com todos os atores cotidianos que interferem e definem as relações sociais.

Como minha pesquisa é fortemente voltada ao estudo do cotidiano e suas representações na arte popular, encontro em Schütz apud Coulon (1995, p.11) direcionamentos sobre como enxergar a questão do cotidiano e das relações.

A linguagem cotidiana esconde todo um tesouro de tipos e características pré-constituídos, de essência social, que abrigam conteúdos inexplorados [...] a realidade social é a soma total dos objetos e dos acontecimentos do mundo cultural e social, vivido pelo pensamento de senso comum de homens que vivem juntos numerosas relações de interação. É o mundo dos objetos culturais e das instituições sociais em que nascemos todos nós, onde nos reconhecemos [...] Desde o princípio, nós, os atores no cenário social, vivemos o mundo como um mundo ao mesmo tempo de cultura e natureza, não como um mundo privado mas intersubjetivo, ou seja, que nos é comum, que nos é dado ou que é acessível a cada um de nós. E isso implica a intercomunicação e a linguagem¹.

A arte popular, por aparentemente não ter uma proposta conceitual, por parecer espontânea, ou interpretada como de preocupações apenas práticas, triviais, faz dialogar conceitos e teorias que no campo acadêmico podem parecer incompatíveis se vistas de forma limitada, isolada. Por isso é importante ressaltar o caráter complexo dessa pesquisa, e o caráter multidisciplinar do objeto, que requer olhares dos mais diversos pontos de vista. Por isso trago pensamentos como os de Mário de Andrade e Lina Bo Bardi como marcos teóricos, guias, através dos quais ofereço linhas de pensamentos consistentes sobre o objeto e, principalmente, abordagens que se coadunam para construir o entendimento que tenho do objeto.

¹ COULON, Alain. **Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 1995, p 11.

2. A PESQUISA: UMA ESCOLHA OU UM ACHADO?

"Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur²"
"Eu vi os olhos que viram o Imperador"

Roland Barthes, em *La Chambre Claire*, fala da sensação que teve ao olhar para uma fotografia tirada por Jérôme, irmão do Imperador Napoleão Bonaparte. Ao dizer que, naquele instante, "viu os olhos que viram o imperador", Barthes também deixa subentendido que viu "através" dos olhos do irmão do Imperador. Aquela fotografia era o olhar de Jérôme sobre o mundo.

De alguma forma é isso que acontece quando entramos em contato com uma obra de arte. Passamos a ver o mundo através do olhar, da perspectiva, do entendimento de mundo do artista, do autor da obra. E é consciente dessa integração que existe entre a arte e o observador, que começo aqui o relato dos meus caminhos nessa pesquisa e, por fim, espero poder enxergar um caminho à frente.

Este tema de pesquisa me escolheu, vindo até mim por atravessamentos de memórias, sensações e experiências. Venho da área da Comunicação, a arte para mim sempre foi algo encantador, que me despertava interesse em suas mais diversas manifestações e formas, mas que, nunca havia me levado ao ponto de torná-la parte da minha vida como um projeto pessoal, prático, material. Até porque, por certa tolice, acreditava que para estar inserido no mundo das artes eu precisaria ter necessariamente alguma habilidade artística, produzir arte, materialmente falando. E sinceramente, mesmo através de várias tentativas, até hoje não descobri qual poderá ser a minha habilidade. Foi então que descobri, ou fui descoberto, pela possibilidade da pesquisa. E foi atravessando todas essas questões que hoje cheguei até aqui.

Questões que relacionam afetividade, sensibilidade, pensamento e percepções, são pontos que se encontram, para mim, nesse processo de pesquisa. Afetos que me são caros e discursos que, a meu ver, são fundamentais para a construção, ou colaboração, de um debate sobre a arte popular.

No andamento da pesquisa, em campo, fui surpreendido por novos fatos que de alguma forma acabaram alterando meu direcionamento. Algumas questões já

²BARTHES, R. 1980, p. 3.

não eram mais importantes, e outras abordagens parecem então mais necessárias e coerentes.

Por se tratar de uma pesquisa, de um interesse de estudo que me foi provocado por uma determinada experiência - no caso, o trabalho de J. Borges com a xilogravura -, tornou-se fundamental que eu pudesse fazer a investigação junto à fonte, o artista. Além disso, foi preciso, e precioso, que eu me lançasse naquele mundo o qual eu pretendia desvendar. Dessa forma, tomei o rumo do sertão, e me propus a confrontar as ideias existentes, as suposições, as memórias afetivas de um Nordeste há muito vivido, com uma realidade atual confirmada.

Vivenciar hoje aquele cotidiano, aquela sociedade e seus sistemas de relações humanas e naturais, atualizar meus entendimentos, revisitar memórias e sensações, tudo isso foi importante para que eu escrevesse com segurança. Não uma segurança de dono da verdade absoluta, mas uma segurança sobre a minha relação com aquelas obras e o que de mim se mistura e faz parte delas.

É importante dizer aqui que, ao referir-me ao sertão, adoto uma nomenclatura mais cultural do que geográfica, já que, a cultura abordada aqui e estudada como sertaneja, geograficamente compreende o que se entende também como agreste e zona da mata. Essa escolha foi definida depois de observado que, devido à grande influência e unicidade de hábitos, similaridade de práticas e costumes dessa região como um todo, as questões culturais tornam-se quase homogêneas, ainda que não uníssonas, tornando para esta pesquisa pouco significativas as diferenciações geográficas baseadas em ecossistemas. Após essa explicação, retomemos então o relato de pesquisa.

Devo começar contando um fato específico que me despertou instantaneamente a certeza de que eu faria uma pesquisa sobre a arte popular baseando-me no trabalho de J. Borges. Tenho algumas raízes no Nordeste. Meu pai veio do Ceará, como tantos outros, tentar a vida em Belém ainda jovem. Por isso, desde muito criança, ainda recém nascido, eu ia ao Ceará para visitar meus avós, era uma rotina de todos os anos passar uma temporada no Nordeste. Meu pai sempre fez muita questão de me plantar raízes no Nordeste, me inserindo num meio carregado de elementos típicos da vida na região. Nessas viagens vivi e absorvi coisas que nem mesmo eu percebia até um determinado dia, ainda que algumas memórias sejam muito vivas e presentes.

Em uma viagem ao Recife por ocasião dos festejos do carnaval, fui convidado

por alguns amigos para jantar em um restaurante de comida regional. Chegando ao lugar, ficamos sentados em uma mesa na varanda, de onde eu pude enxergar uma parede no salão interno repleta de imagens coloridas que imediatamente me chamaram a atenção. Pedi licença aos amigos e fui até o salão ver de perto aquele trabalho (Fig. 1). Fui capturado imediatamente por um universo que me transportou no tempo, no espaço, e na própria razão do sentido.

Naquele momento eu revivi coisas e memórias que nem mesmo sabia existirem em mim. E percebi que estava mergulhado em uma história que talvez fosse um pouco minha, mas que certamente era de algo bem mais vivo e latente que a própria imagem. Observei que todas as imagens (eram várias, pela parede e pelo teto do salão, algumas em molduras cortadas e encaixadas nos ângulos das paredes, adaptando-se àquela realidade do espaço físico) eram do mesmo autor.

As imagens me contavam histórias tão vivas que não era apenas uma experiência visual observar aquelas xilogravuras, era mais além, era sinestésico, era um resgate. Foi assim que descobri a existência de J. Borges.

Figura 1 - Imagens do salão interno do restaurante Tio Pepe, em Boa Viagem.



Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).

É importante contar do encontro entre mim e meu objeto e o que isso despertou em mim. A sensação, a identificação, o fato de me sentir parte daquilo, é determinante para que seja compreendida minha própria metodologia de pesquisa.

Decidi por fazer desta pesquisa um relato de experiência de pesquisa, uma narrativa sobre como o pesquisador, e particularmente aquele que pesquisa arte, se relaciona com seu trabalho. Assim como o artista desenvolve (ou descobre) seu processo criativo, o pesquisador, principalmente o pesquisador não artista, que é o meu caso, também se percebe num processo criativo que pode ser chamado processo pessoal de pesquisa, ou a relação idiossincrática entre o pesquisador e a pesquisa. É a tessitura de uma trama forte onde vários agentes (o pesquisador, o objeto, o artista, as teorias, o próprio sistema) interagem e interferem uns nos outros, ora de forma tensa, ora de forma suave e fluída, quase instintiva.

Tive a sorte de contar com a receptividade de J. Borges para contribuir com o que fosse necessário para o sucesso da pesquisa. Isso me proporcionou a experiência de quatro encontros com o artista, em seu espaço de trabalho, também sua morada, onde pude entrevistá-lo por manhãs e tardes inteiras, enquanto o acompanhava no exercício de seu trabalho, na construção de sua arte.

As entrevistas aconteceram de forma aberta, informal, apenas tomando cuidado para instigar e pontuar questões que eram fundamentais para a construção do meu entendimento sobre o artista e sua obra. Assim, foram momentos de uma conversa onde o próprio artista tinha total liberdade para expor seu pensamento.

Enxergo os meus encontros com J. Borges como colheitas, pois foi assim que senti o resultado de nossos encontros. Todo o planejamento, os esforços envidados para me deslocar até outro estado para estar com o artista, no ambiente dele, o lugar que o influenciou e que interfere diretamente no produto de seu trabalho, todo o mistério que existe num contato com algo e alguém desconhecido, porém sentido de forma como se fosse eu mesmo, as possibilidades de contradições, surpresas, contribuições e intempéries do outro lado, tudo isso me faz sentir como se a pesquisa fosse um processo de plantio, com as etapas de preparo, semeadura, espera e colheita.

Nas colheitas do sertão descobri que tudo é mais simples e natural, que não existe o conflito de ideologias imaginado por mim no projeto inicial dessa pesquisa. Uma de minhas primeiras teorias a cair por terra foi a ideia que eu tinha de que o Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna corrompia a "pureza real e viva" dos fatos cotidianos. Eu tinha a ideia de que o Armorial buscava forjar uma realidade cotidiana que não correspondia ao real (um real também romantizado por mim), importando elementos de outras culturas e querendo fazê-los parecer tradicionais da

cultura sertaneja. Percebi que na realidade o movimento propõe uma cultura baseada bem mais no imaginário e na fantasia (herança dos colonizadores), que também são chaves fundamentais no trabalho de J. Borges, do que se preocupa necessariamente com retratos fiéis de um cotidiano doméstico e factual. Logo, não se trata de um duelo ou conflito de ideias através da arte.

Bem mais surpreso fiquei ao saber que o próprio J. Borges atribui a Ariano Suassuna, a quem considera um amigo pessoal, a oportunidade de fazer parte dos eventos de arte e passar a ser reconhecido e conquistar espaço para sua arte. E segundo Borges, o próprio Ariano diz reconhecer em seu trabalho elementos que apresentam afinidade com o Armorial.

Um dia o Ivan Marquetti, artista, me pediu pra fazer uma série de 15 a 20 gravuras. Aí eu fiz Bumba Meu Boi, Cavalo Marinho, Vaquejada, Mamulengo.... tudo eu fui fazendo [...] Aí ele mostrou as cópias pra Ariano, que disse: 'Que coisa! Quem é essa fera?!'. Aí Ivan disse: 'mora em Bezerros, é 100 km daqui-lá'. Então Ariano disse que era uma vergonha, Ivan vir do Rio de Janeiro e descobrir valores que estão aqui e 'a gente' [no caso, o próprio Ariano] não sabia. [...] Ariano disse que não estava atendendo ninguém, pois estava meio precavido por causa da ditadura naquela época. Ele era de família política e tinha medo de alguém pesquisar alguma coisa dele e ele ser preso. Mas mesmo assim disse que queria me conhecer e pediu que Ivan me levasse lá.

Aí eu fui lá na reitoria, ele estava lá, conversei com ele, ele ligou pra Rede Globo e eles chegaram na hora e fizeram uma reportagem comigo. Chamou jornalistas, eram quatro rapazes. [...] Aí os jornalistas sentaram e começaram a perguntar essas coisas assim... Aí eu fui contando, fui dizendo... e outro gravando, e outro escrevendo... aí terminou. Era Diário de Pernambuco, Jornal do Comércio, O Globo, e O Estado de São Paulo. Aí espalharam isso. Foi num dia de terça-feira. Quando foi no sábado, chegou o primeiro carro na minha casa, já cedo do dia, cheio de gente pra comprar gravura! Até hoje não tive mais sossego! Ariano me deu o título de melhor gravador popular do Nordeste. E com isso o povo acreditou e eu tive sorte! (BORGES, 2014)³

Sobre alguma ligação com o Armorial, Borges diz nunca ter feito parte ativamente do movimento, apesar de uma única vez fazer uma gravura para ilustrar a capa de um jornal mensal do Armorial.

Talvez esse tenha sido o ponto fundamental para eu perceber como pesquisador que, a pesquisa em arte tem vida própria, e é extremamente importante percebermos seu movimento e deixarmos que ela se expresse livremente. Caso contrário, corremos o risco de não realizar uma pesquisa, apenas contar uma história imaginada. Um dos mais importantes papéis do pesquisador da arte é dar

³ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

voz à expressão e ao artista.

Outra descoberta importante que fiz no decorrer da pesquisa foi que o artista popular, muitas vezes, sequer tem consciência de que faz arte. Para Borges, o que ele fazia era apenas o que ele chama de "clichês", e sua única preocupação era a venda para subsistência. Ainda segundo ele próprio, só soube que o trabalho que realizava e o produto final deste trabalho eram xilogravuras depois que uma cliente usou esse nome para referir-se aos "clichês". Foi então que ele diz ter anotado o nome na palma da mão e depois de consultar o dicionário percebeu que era esse o nome "artístico" dos clichês.

[...] um dia, uma mulher do Rio de Janeiro chegou lá em casa e me disse: 'olhe, quando eu vejo xilogravura eu fico doida, porque eu adoro. Pra mim a arte mais autêntica do Nordeste é a xilogravura'. Eu botei o nome na mão e quando ela saiu eu fui olhar no dicionário o que era, porque eu nunca tinha ouvido pronunciar esse nome. Aí eu fui olhar, cheguei lá era gravura em madeira. Pra mim era clichê. Eu fazia era clichê e as cópias, as impressões dos clichês que eu vendia (BORGES, 2016).⁴

Esse é o relato de J. Borges sobre como ele percebeu que seu trabalho tinha algo além da simplicidade que ele acreditava ter. E a partir daqui, é a fala do artista que irá trazer o que há de substancial e único nessa pesquisa. Porque é principalmente através dela que se revela todo o conceito por trás da produção do artista, e também por acreditar que em um trabalho de pesquisa em arte, nada se sobrepõe ou sequer se iguala em qualidade de informação quanto o próprio depoimento do artista. De nada me serviria uma infinidade de referências teóricas reunidas numa tentativa de conjecturar uma hipótese sobre a produção do artista se a própria fala do artista contradissesse essa hipótese.

É na fala do artista que consigo coletar dados para montar o cenário necessário para a compreensão dos elementos que influenciaram sua obra e também é por ela que busco entender a forma como o artista enxerga o mundo, quais suas percepções sociais, políticas e identitárias. Ainda que questionem sobre a possibilidade da própria fala do artista ser uma fala planejada, não natural ou espontânea, ainda assim, foi planejada para expressar o que o artista deseja transmitir sobre sua obra.

Angela Mascelani, diretora e curadora do Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, hoje talvez o maior museu de arte popular do Brasil, com um acervo

⁴ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2016).

variadíssimo, em entrevista concedida a mim por ocasião desta pesquisa, chegou a pontuar que “É lógico que o Borges, depois de tantas entrevistas que já deu na vida, já assumiu um conceito e dá uma resposta dele a partir desse conceito”⁵.

Quanto a sua biografia, algumas lacunas ficaram abertas quanto ao trajeto de vida de J. Borges. Por isso recorro ao levantamento biográfico feito por Jeová Franklin para complementar a biografia do artista com algumas entradas e contribuições que acredito importantes.

Julgo imprescindível conhecermos a trajetória de vida do artista popular para que possamos compreender o contexto e a complexidade de sua obra. No caso de J. Borges, considerando que seu trabalho pretende retratar a cultura sertaneja, cultura essa compreendida em referências do cotidiano, das relações humanas e de trabalho, sociais, religiosas e ambientais, faz-se necessário conhecer as experiências que interferiram e moldaram a sua sensibilidade e seu imaginário. Tomo então sua biografia como ponto de partida para o estudo da arte popular e da natureza do artista popular e sua obra.

⁵ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Rio de Janeiro-RJ, 2015).

3. TRAJETO-HISTÓRIA DE J. BORGES, UM ARTISTA POPULAR BRASILEIRO

José Francisco Borges nasceu em Bezerros, no estado de Pernambuco, em 20 de dezembro de 1935. Nasceu fora da zona urbana, no Sítio Piroca, que ele faz questão de explicar a origem do nome.

Nasci no Sítio Piroca. O povo ignora porque diz que hoje piroca é o pênis, mas piroca era uma árvore que os índios faziam canudo de cachimbo pra fumar. E era a tribo dos Piroca porque lá existia muito dessa árvore. Na minha época já não tinha mais. Hoje já acabou tudo. Todos os sítios lá da redondeza ainda dão sinal de vida, tem morador e tudo, mas o Sítio Piroca acabou mesmo, é tudo cercado de gado (BORGES, 2016)⁶

Seu pai, Joaquim Francisco, sempre chegava das feiras da região trazendo alguns Cordéis que despertavam a atenção do garoto pelas histórias que os adultos contavam. Porém, foi apenas aos 12 anos que J. Borges teve seu primeiro contato com a escola. Até então só conhecia as histórias dos folhetos através das narrativas dos adultos.

Mesmo assim, sem saber ler, e de tanto gostar das histórias dos livretos, o menino sabia o texto completo do Romance do Pavão Misterioso. Foi atendendo a um pedido de seu pai que o professor Davi Antônio Milanez o aceitou na escola, onde foi um aluno aplicado durante o curto tempo que ficou.

E o meu pai perguntou a ele assim: 'David, na tua escola ainda cabe um burro?'. Ele respondeu: 'Cabe sim, seu Joaquim'. Aí meu pai disse: 'Olhe, seu pedaço de corno. Amanhã você vai para a escola. Mas se fizer coisa errada eu mato você'. E eu muito alegre lhe respondi: 'Sim senhor, meu pai'. No mesmo dia comprei um caderno, um lápis e uma carta de ABC. Nessa noite eu não dormi, só pensando em como era a escola [...] Lá aprendi a ler, escrever e fazer contas. Daí em diante já fui explorar a pequena leitura, que até hoje me serve, e procuro sempre cultivá-la ainda aprendendo. Isto não é de se ignorar, porque por sábio que seja o homem, morre e não aprende tudo que quer e precisa (BORGES, 2013, p. 49).

Menos de um ano depois, o professor foi trabalhar em Recife e J. Borges precisou então parar os estudos. Jeová Franklin⁷ fala que "[...] o professor foi trabalhar no Recife, deixando o J. Borges sem aprender as contas de dividir. A vida o ensinou".

⁶ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2016).

⁷ FRANKLIN, Jeová. **J. Borges**. São Paulo: Hedra, 2007.

J. Borges experimentou vários ofícios, precisava trabalhar e ganhar dinheiro, mas vivia numa região pobre e não tinha muito estudo, por isso foi se experimentando em vários meios.

Eu estava com treze anos e já vendia jogo do bicho, nas portas, na vizinhança. Com vinte anos eu já tinha feito várias coisas. Já tinha trabalhado com cerâmica, fazendo tijolo, trabalhei na construção civil. Trabalhei muito! Fiz cerâmica, tipo de brincadeira também. Eu fazia umas panelinhas, fazia uns cavalinhos, e queimava no forno atrás de casa. Eu fazia muita brincadeira de madeira pra vender. E nessa época não existia brinquedo de plástico. Então a gente fazia os carrinhos de madeira, fazia cama, berço, espreguiçadeira, mesa, cadeirinha, e pintava com anilina e dava uns toquezinhos de tinta óleo, bem pouquinho e fica bonito. E eu fazia muito também aquele Mané Gostoso, que pula no pauzinho, aquele que tem os pauzinhos, e a gente aperta e ele fica pulando (BORGES, 2016)⁸.

Sobre as atividades desenvolvidas por Borges e listadas por Franklin estão: vendedor de jogo de bicho, adepto da quiromancia, pedreiro, pintor, vendedor de cordel, escritor de cordel, gravador de capa de cordel e editor de cordel. Some a isso também fabricante de brinquedos, cestos de palha e colheres de pau de madeira de jenipapo, ofício ensinado pelo cego Antônio José dos Santos. Trabalhou também no corte de cana, onde não se fixou porque de noite os espinhos da cana não o deixavam dormir⁹.

3.1 O homem que nasceu no cordel e ganhou o mundo na xilogravura

Com o passar dos anos, Borges começou a perceber que o comércio de folhetos poderia ser uma boa atividade para seu sustento. Observava que os vendedores tinham certa facilidade em comercializar os livretos e que as pessoas faziam muita procura e sempre estavam dispostas a pagar por novas histórias. Isso foi entre seus vinte, vinte e um anos.

A venda das brincadeiras de madeira lhe rendia algum dinheiro, que foi juntando aos poucos até somar uma quantia razoável para seu primeiro investimento na empreitada.

Eu fazia muito aquilo e juntei um dinheirinho, seiscentos cruzeiros na época. Aí fui ao Recife e comprei quinhentos cruzeiros de folheto. Foi uma mala grande cheia, e mais dois pacotes. Aí fui pra feira, meio acanhado, sem saber trabalhar, e fui treinando. E sei que nas duas primeiras feiras que fiz,

⁸ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerras-PE, 2016).

⁹ FRANKLIN, Jeová, **op cit.**

uma feira no sábado a noite, que se chamava Bacurau [pássaro de hábitos noturnos], e no domingo outra feira, eu apurei quinhentos cruzeiros. Fiquei com uma mala e mais um pacote de cordel intactos e já tinha tirado o dinheiro do investimento. Aí fiz mais quatro feiras, e apurei quase dois mil cruzeiros. E assim continuei no ramo, não trabalhei mais no bruto, no pesado. Andava pelas feiras, dormia em hotel, comia melhor.... E com dinheiro no bolso e viajando de trem. Nesse tempo era trem e caminhão. Viajei muito de caminhão. [...] Eu chegava na feira, abria a mala, tinha os 'tripé de quatro perna' [provavelmente se referindo a cavaletes], abria, botava a mala, do lado de cá abria a tampa e eu espalhava lá. Lá eu armava o autofalante e tinha um microfone com uma argola pra poder ficar com as mãos livres e passar o troco. Eu trabalhei muito com isso. Era desse jeito (BORGES, 2016)¹⁰.

Na primeira vez que abriu sua mala e arrumou os folhetos em exposição, percebeu que viver da venda dos cordéis não seria tão simples como pensava. Os clientes pediam para que ele lesse as histórias.

Foi uma facada. Eu tinha de ler. Ler como? Olhava e via o povo, do tamanho de um elefante. Depois, pensei, fechei a cara e encarei o texto. Cantei uma parte, cantei duas. O povo se aglomerava. Quando terminei a história, dez ou doze compraram. Li outro folheto. Do terceiro em diante estava cínico, falando piadas. O povo ria.(BORGES, J apud FRANKLIN, 2007, p 11).

Um ponto interessante que a pesquisa e as conversas com Borges me revelaram e eu até então ignorava é que, os cordéis eram cantados nas feiras, e não lidos. Talvez isso explique até a forma de escrita em versos na narrativa das histórias dos cordéis, além do que, a escrita em versos facilita a memorização. A partir daí, talvez caiba também um estudo sobre a relação dos cordéis com a canção popular.

O cordel antigamente funcionava assim: uma pessoa ia pra feira, ou para uma praça, ou para uma festa... onde tivesse uma regência de muita gente e cordelista ia lá e cantava o cordel. O cordel tem que ser bebido com riba e com a métrica positiva, que é pra na hora de cantar não dar top. Cordel era cantado na feira, na praça (BORGES, 2014).¹¹

Naquele tempo os cordéis eram chamados de folheto. Em toda parte era conhecido assim. Eram folhetos de quatro páginas, de oito páginas, dezesseis. Mas Borges explica que, quando se tratava das histórias grandes, de trinta e duas, quarenta, quarenta e oito, até sessenta e tantas páginas, passava a se chamar romance.

¹⁰ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2016).

¹¹ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

Aqueles eram os romances. Porque eram os cordéis que contavam as histórias tradicionais, histórias de amor, de calúnia, de luta, de reino encantado...Isso chamava romance. Folheto era só de dezesseis páginas abaixo. Então era o folheto, o folheteiro, a folhetaria. Até que teve uma briga lá no Recife. Uma teima de dois poetas lá. Um dizia que era folheteria, e o outro dizia que era folhetaria. Aí veio um cara que disse, eu me lembro, foi lá na calçada do mercado, o cara disse: 'eu não quero me meter na vida de vocês não. Mas vocês querem que eu dê um parecer pra acabar com esa teima?'. E um deles disse: 'pois diga'. No que o homem disse: 'olhe, só poderia ser folheteria se fosse folhete, mas como é folheto, é folhetaria. Não pode ser também folhetoria, porque folhetoria não tem graça'. E assim ficou decidido (BORGES, 2016)¹².

Porém, mesmo o folheto ainda não sabia o que viria pela frente. Foram muitos anos trabalhando com a venda e produção dos folhetos até que começaram a surgir boatos sobre um novo nome para designar os folhetos. Borges narra empolgado como se deu sua participação nessa fase transitória, de “batismo” do cordel.

Quem trouxe isso de nome de cordel foram os turistas. Nunca se vendeu em corda. Aqui se vendia em malas, e também na mão. O cara botava o pacote de cordel na mão e saía dizendo: 'história de amor, de luta, de não sei o que...'. O pessoal que vinha lá da Europa chamava de cordel. Literatura de cordel. Isso foi originado na Espanha. Aí eles vieram chamando de cordel. Quando os turistas chegavam aqui começaram a chamar de cordel e a gente ignorava o que era isso. Um dia, o professor Hermilo Borba Filho, que era da Universidade Federal de Pernambuco e também amigo de Ariano, me chamou e disse que a gente tinha que fazer um movimento pra acabar com esse nome de cordel que estava surgindo pro nosso folheto. Que nosso folheto toda a vida foi folheto, folheto popular, poesia popular. [...] Eu disse: Hermilo, eu lamento muito, mas não tem mais jeito não. Sabe por quê? Porque o povo já aderiu ao movimento e já tá chamando também de cordel. Aí tá difícil. Ele disse: 'e você, Borges? Você é contra ou a favor?' Eu disse que não era contra nem a favor, mas eu tinha que ir com o povo, que é quem me alimenta e eu vivo disso. E se o povo tá chamando de uma coisa, eu continuo chamando. E até que eu sou a favor, Hermilo, pelo motivo de que folheto não é nome pra se dar em nada. Porque folheto tem o de poesia, e tem o folheto que faz pra dar na entrada da exposição, na entrada do filme, aquilo tudo é folheto. Foi dobrado o papel escrito é folheto. E agora vem esse nome.... eu acho que batizou. E realmente, rapaz, foi um batismo de um nome que consagrou-se no mundo inteiro (BORGES, 2016)¹³.

Franklin diz que ao contar-lhe esse caso, Borges disse: “Fiquei a pensar. Sabia que a palavra cordel não existia, mas a achei tão bonita que não tive coragem de lutar contra ela” (BORGES, apud FRANKLIN, 2007, p 15).

¹² Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2016).

¹³ Idem.

A essa altura, J. Borges já estava muito bem ambientado com a venda nas feiras e mercados, e já conhecia as manhas para atrair a atenção e o dinheiro do povo. Conseguia identificar quais os temas preferidos em cada época, e os temas atemporais, que sempre eram garantia de boas vendas. Percebia também a importância da entonação na hora de cantar a história, essa deveria seguir de acordo com a história. Melodia mais rápida e animada para histórias felizes, um ritmo mais calmo e lastimoso para contos tristes, e assim por diante, sempre tentando criar um clima que envolvesse o ouvinte no clima da história.

O vendedor de cordel, ou folheteiro, tem de completar as histórias com piadas e fazer comentários enquanto lê os poemas. Precisa também fazer as trancas, suspendendo a narrativa nas horas certas, e deixar a história no ar. A situação da terra, com a seca ou a chuva, está sempre envolvendo as pessoas. Elas vêem a estrada poeirenta, a flor brotando no meio das pedras. As pessoas normais estão preocupadas. Não tem tempo de percebê-las. Poucos versam sobre o cacto, sobre o canto da coruja ou do passarinho, sobre a barra do dia, as flores das árvores, a pegada do inverno. Só os artistas enxergam as coisas bonitas existentes no sertão.

Há por aqui mistério e encantamento em torno dos nomes de Lampião, Maria Bonita, Antônio Silvino, Antônio Conselheiro, o Beato José Lourenço, Padre Cícero, Patativa do Assaré. Isso sem falar nas lendas que o povo cria, como a Cabra Cabriola, Comadre Florzinha, Pai da Mata, Malassombrado, Lobisomem, a Besta fera, o Papa-figo, o Bicho Papão, Pedro Malazarte e João Grilo (BORGES apud FRANKLIN, 2007, p. 13).

Aqui fica claro que, antes de ser um artista plástico, Borges foi um artista de rua. O contador, ou "cantador" de histórias cria em suas histórias um ambiente onde se misturam personagens históricos, reais, e imaginários.

Depois de algum tempo no ramo, Borges sentiu vontade de ir além, não estava satisfeito em vender apenas os folhetos criados por outras pessoas, queria criar suas próprias histórias. Foi quando em 1964 teve coragem de dar os originais de um conto criado por ele entre 1960 e 1962, para um amigo ler. Estava apreensivo. Mas a aprovação do amigo o deixou seguro para investir no projeto. Tratava-se de "*O Encontro de dois vaqueiros no sertão de Petrolina*", que contava a história de uma vaquejada onde o prêmio era a mão da filha do fazendeiro em casamento.

Apenas um detalhe impedia a confecção imediata dos folhetos: faltava a gravura que iria ilustrar a capa. Para isso então usaram uma matriz de Mestre Dila, que já utilizara a mesma em outra publicação. O cordel agradou o público e foi um sucesso de vendas. Borges diz que perdeu o original desse cordel, e mesmo

fazendo buscas e oferecendo recompensa a quem trouxesse um exemplar, até hoje não conseguiu uma cópia.

Era hora então de pensar em uma nova história. E assim surgiu "*O verdadeiro aviso de Frei Damião*". Porém, dessa vez, o próprio J. Borges decidiu fazer a ilustração da capa. Tomou um pedaço de madeira e pôs-se a desenhar uma igreja. Assim criou sua primeira xilogravura, técnica que futuramente viria a lhe render muito sucesso.

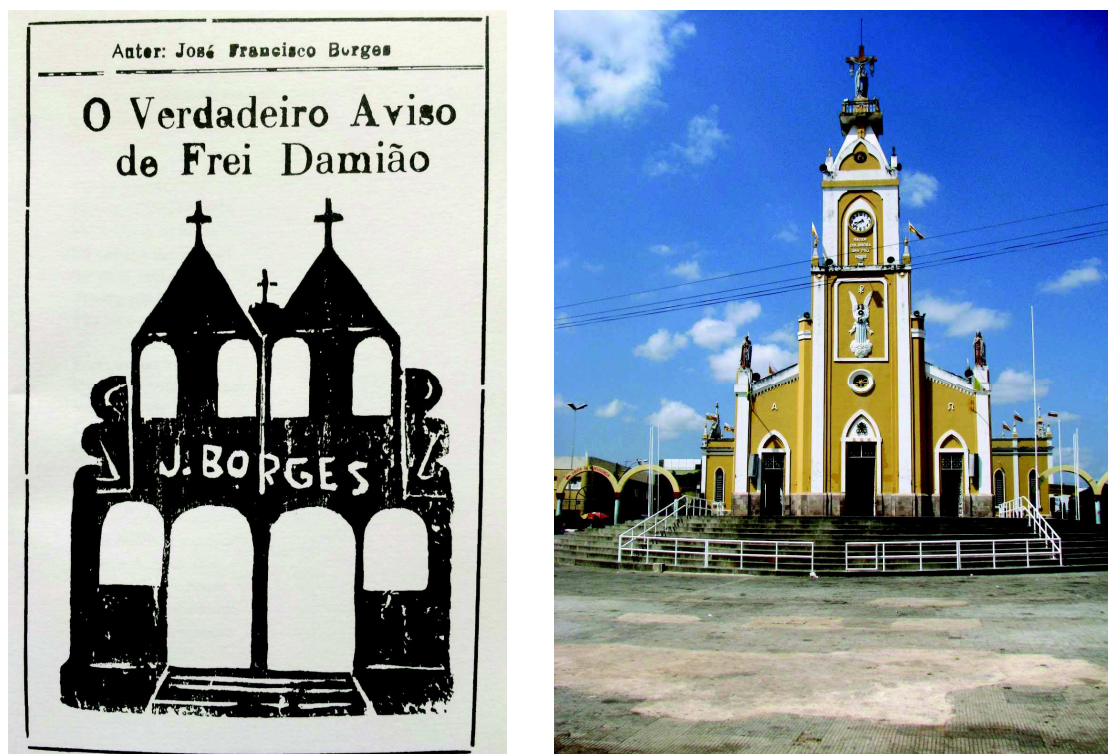
Fiz a gravurinha. Nunca tinha visto ninguém fazer antes. Mas eu tinha noção de como era feito. Tinha que riscar, depois baixar o relevo, e deixar a figura que a gente queria que aparecesse. Passei lixa, levei na gráfica, o rapaz passou o rolinho com tinta, tirou a cópia e disse que havia ficado boa. Dava pra imprimir (BORGES, 2014)¹⁴.

Agora J. Borges passara a produzir seus próprios cordéis. Montara uma pequena gráfica onde prensava seus cordéis e outros impressos. Tornara-se o maior produtor de cordéis de Pernambuco. Uma curiosidade relatada por Borges é que quando desenhou a imagem da igreja para a capa do cordel, quis retratar a Igreja Matriz de Juazeiro do Norte. Desenhou uma grande igreja com duas imponentes torres campanários e assim imprimiu as gravuras (Fig. 2).

Acontece que Borges nunca tinha ido à Juazeiro, só conhecia as histórias do lugar e imaginava o ambiente pelo que escutava das pessoas. Quando foi pela primeira vez à terra de Padre Cícero, ao se deparar com a igreja percebeu que ela possuía apenas uma torre. O erro nunca foi corrigido, e até hoje ele guarda a gravura. Importante pensar que a imagem não tem pretensões realistas, mas utiliza certas convenções visuais (torres, arcos, cruzeiros) que remetem ao imaginário geral do signo "igreja", e isso faz com que o signo visual não seja particularizado. Esse relato me faz lembrar da forma como Jules Verne escrevia seus romances de ficção científica. Jules falava em seus livros de lugares onde nunca havia estado, sua descrição dos lugares e até mesmo dos equipamentos tecnológicos e artefatos científicos usados em seus livros eram inspirados em relatos que ouvia de amigos e pessoas próximas. Tomemos então, esse ocorrido, como liberdade poética de Borges!

¹⁴ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

Figura 2 - A primeira gravura criada por J. Borges e a verdadeira igreja Matriz de Juazeiro do Norte.



Fonte: Figura 2.a - Acervo do artista (1964), Figura 2.b - Imagem da Internet.¹⁵

De acordo com Arantes e Okabayashi, (2013) as gravuras em madeira passaram a ser usadas no Nordeste a partir de 1899, com a finalidade de ilustrar as capas dos folhetos. Mas foi apenas em 1962, com a crise no mercado editorial, que a xilogravura passou a se desvincular do cordel e se apresentar como forma de expressão autônoma. Os autores do estudo apontam o momento que teria marcado esse ponto na história da xilogravura no Brasil. "[...] foi quando Sérvulo Esmeraldo, a serviço do Museu de Arte da Universidade do Ceará, encomenda a Mestre Noza a criação de uma Via Sacra (Fig. 3) que seria publicada em Paris por Robert Morel" (ARANTES, A; OKABAYASHI, P, 2013, p 15).¹⁶

¹⁵ Disponível em: <http://lucianopaixaopelojuazeiro.blogspot.com.br/2011/11/igrejas-de-juazeiro-do-norte-enderecos.html>. Acesso em ago. 2015.

¹⁶In: PENTEADO, José Octavio; MILLS, Tânia; TJABBES, Pieter. **A arte de J. Borges: do cordel à xilogravura**. Recife: Produção Independente, 2013. 104 p.

Figura 3 - Via Sacra do Mestre Noza.



Fonte: Imagem da Internet.¹⁷

Mesmo de forma um tanto improvisada e atrapalhada, este foi um marco para a vida e para a obra de J. Borges. A partir de agora, o contador de histórias teria mais uma aliada além da palavra para comunicar a todos sobre a diversidade de temas do sertão. A partir de agora ele também podia contar com a imagem. Surgia então o J. Borges, Mestre da Xilogravura. Começava aqui sua atuação na vertente da arte que lhe rendeu reconhecimento e sucesso no Brasil e fora dele. Hoje Borges é reconhecido como um dos principais representantes da arte e da cultura popular brasileira.

Hoje, apesar de viver e trabalhar quase exclusivamente com a xilogravura, Borges ainda produz os cordéis, principalmente por encomenda. E faz questão de se declarar cordelista e "gravador" (referindo-se às gravuras da xilo), e sempre atribui o seu sucesso ao início de sua vida como cordelista, época a qual faz questão de

¹⁷ Disponível em: <http://www.leilaodearte.com/leilao/2015/junho/23/?artista=mestre-noza&id=1293&tipo=todos>. Acesso em abr. 2016.

relatar detalhadamente, e de onde podemos extrair informações importantíssimas sobre sua relação com seu trabalho e as influências que atravessam sua produção.

Eu comecei com cordel. Porque quando eu era criança, eu nasci e me criei no sítio. E a gente nos anos 40 não tinha diversão nenhuma. A única diversão era a leitura de cordel na boca da noite [entardecer/anoitecer], nos fins de semana. Meu pai era quem sabia ler. De uma comunidade que tinha umas seiscentas pessoas, só três sabiam ler. Era meu pai e dois tios meus, um irmão de minha mãe, e outro irmão de meu pai. O resto era tudo analfabeto. [Isso indica que, para o contexto local, Borges nasceu na única família com pessoas alfabetizadas, e explica seu pai ter se preocupado em garantir, pelo menos minimamente, o acesso do filho aos estudos]

Aí ficava todo mundo... e no fim de semana Seu Manoel chamava pra casa dele, matava um peru, comprava cachaça, era o dia todinho de festa no domingo. Um lia um cordel, outro lia outro, outro lia outro...aí tomava cachaça, almoçava lá e tudo. Funcionava assim. E eu pequeno, eu ficava encaixado naquele meio ali e me apaixonei pelo cordel. [...] Naquela época a gente não tinha acesso a rádio, jornal, livro, revista. Só quem tinha rádio nos anos 40 era rico. E televisão, nem se fala nisso! Era o cordel que servia como diversão e como jornalismo também. Ele informou muito. Informava os acontecimentos, virada de caminhão, desastre de trem, uma cheia que acabou uma cidade... aí saía um cordel e contava aquela história. [Portanto, o cordel era a mídia, e seus autores uma espécie de jornalistas]. Era comprado nas feiras e contava pras fazendas, povoados, lugares que não tinham comunicação. Tinha o cordel de diversão, que contava história que as pessoas gostavam [percebemos duas funções para o cordel: entretenimento e informação]. E tinha o cordel de acontecimento, das coisas novas que surgiam, de cangaceiro, de tudo que acontecia. Vendia muito. Por sinal, a virada do caminhão de Gravatá foi vendido milhares aqui na região. E teve também a cheia de Maceió, o caranguejo da paraíba... Essa história é muito engraçada. Fala de um cara que foi pro Norte, e lá, não sei em qual cidade, ele viu um barco, todo enfeitado de casco de caranguejo. Agora, cada um casco tinha um nome de um personagem, de um santo, tudo isso... Aí ele voltou e pensou: vou criar um negócio! Chegou na Paraíba, arranjou um caranguejo bem grande, levou pra casa, lavou, enxugou, desenhou o retrato de Cristo bem grande no casco do bicho. Depois botou o caranguejo lá no lugar, de volta na lama e chamou umas pessoas pra pegar caranguejo (que era pra testemunhar a realidade). Chegando lá, olharam o lugar e ele escolheu uma parte onde eles iriam catar caranguejo, já sabendo que era onde ele tinha colocado o caranguejo. Numa das horas um deles foi lá, meteu a mão e disse: aqui tem um, e é dos grandes! Ele foi lá, colocou a mão e tirou o bicho. No que todos viram e ficaram admirados. Nisso ele levou o caranguejo pra casa e colocou num tanque que ele fez lá em cima, na serra, e enchia o tanque com água e aquela lama da maré. Desse tanque a água descia por gravidade e caía num local, outro tanque, que filtrava a água através de carvão e algodão. Ele deixou o mato crescer em volta desse tanque pra ninguém ver. Quando a água saía desse tanque, já limpa, saía num determinado local lá embaixo onde ele engarrafava e vendia por mil cruzeiros o litro da água santificada. O povo ia lá, via o caranguejo no tanque com lama preta e comprava a água cá, dizendo que era milagre. Dentro de um mês esse homem enriqueceu. Depois a Globo foi lá, filmou, e a polícia descobriu. Era "O Milagre do Caranguejo da Paraíba".

Esse era o cordel informativo. Todo mundo lia. Um dia era lido só aquilo. Chegava um e lia, depois chegava outro e alguém dizia: deixe que eu leio pra fulano! Depois de uns oito dias ninguém ligava mais. Aí vamos ler as histórias de reino encantado, de rapaz valente, de coronel, a filha do

coronel, tudo isso. E também de mistérios, de dragão, essas histórias que o povo gosta (BORGES, 2014)¹⁸.

Meu primeiro contato com a obra de J. Borges, como já falei anteriormente, foi através da xilogravura. Além da temática e da força expressiva das imagens que me chamaram atenção, um detalhe me saltou imediatamente aos olhos: as cores! Eram xilogravuras coloridas. E eu, em todo o tempo que andei pelo Nordeste, nunca antes havia visto uma xilogravura popular colorida. Já havia visto cor em xilogravura de alguns artistas formais, vindos das escolas de Belas Artes, ou instituições afins, próprias para a formação técnica dos artistas.

Em uma de minhas entrevistas com Borges, perguntei a ele como surgiu a cor em suas gravuras, e se ele é o único artista popular a trabalhar com as cores. Para minha surpresa, Borges revela que o uso das cores não foi iniciativa sua, mas uma demanda de uma cliente. Porém, faz questão de ressaltar orgulhoso que a técnica utilizada, essa sim, foi desenvolvida por ele.

Quando eu comecei só fazia preto e branco. Então eu ia daqui pra São Paulo, para o Rio de Janeiro, e levava duzentas, trezentas cópias, todas em preto e branco. E eu vendia. Meu nome já estava espalhado por lá e havia muito interesse dos meus amigos que faziam alguma coisa nas casas deles pra me ajudar, e eu vendia. Quando foi um dia, uma mulher, não me lembro qual foi o lugar, me chamou e disse: 'ô, Borges, você nunca fez uma gravura colorida?'. Eu disse: fiz não. Ela disse: 'faça, rapaz! Seu trabalho é tão bom, se você colorir fica melhor!'. Aí eu disse: vou tentar! Aí cheguei em casa, peguei o pedaço de madeira, fiz... aliás! Três. Três pedaços de madeira e fiz três gravurinhas. As três cores. Mas quando eu fui imprimir houve dificuldade. Porque o papel grosso cobre a matriz e a gente não tem como controlar o encaixe das cores. Aí fiz no papel de seda, e a impressão ficou boa. Mas papel de seda é muito frágil, não dava pra vender. Foi aí que eu disse: 'vou fazer de outro jeito. Vou tentar fazer, pintar as partes da gravura. Se eu pintar e der certo, é assim que eu quero'. Aí eu tentei pintar as partes da gravura (direto na matriz), aí pinte, pinte esse chapéu aqui de marrom, pra cá de preto, aí pinte a camisa do cara de azul, o vestido da mulher eu fiz vermelho, e botei lá e imprimi. E quando imprimi... ouxe! Saiu uma cor bonita, rapaz! Saiu colorida! Aí eu disse: 'é assim, o negócio é desse jeito'. Aí comecei a aparecer com umas gravuras coloridas. Aí o povo endoidou! Só compravam colorida. Só queriam colorida. Tinha gente que fazia nesse outro estilo, nesse outro processo, que é o processo tradicional de escola de arte. Mas esse processo meu, quem inovou, que criou essa maneira de impressão fui eu (BORGES, 2014).¹⁹

Nesse ponto, é importante perceber que o artista popular já estabeleceu uma relação com o mercado no momento em que ele, através de sua criatividade,

¹⁸ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

¹⁹ Idem.

reinventa a técnica de coloração da xilogravura através de uma demanda que não é sua, mas sim do mercado.

A partir daí, Borges passou a se dedicar quase exclusivamente às gravuras. Já havia começado a fazer em tamanhos maiores. As pessoas já iam até ele para comprar as peças. Mas Borges conta que nessa época ainda tinha certo medo de vender suas gravuras. O motivo seria o regime militar, que segundo ele, qualquer coisa poderia considerar subversiva. Ele lia e ouvia histórias de pessoas que sofriam censura por expressarem suas opiniões, até mesmo através de sua arte, e isso o deixava receoso de que algum dia, um de seus trabalhos pudesse ser considerado subversivo.

Naquela época era plena ditadura militar, a ditadura era muito rígida e eu tinha medo de ser considerado subversivo. Eu vendia as coisas porque o povo gostava do meu trabalho e eu gostava do dinheiro. Mas eu chegava em casa e dizia que isso ainda iria dar muito problema, porque eu tinha medo que vissem alguma coisa errada ali. E se eles descobrissem alguma coisa que pensassem que fosse subversão, eles iriam me considerar como subversivo. E eu iria preso, iria sofrer muito. Tinha certeza disso (BORGES, 2014)²⁰.

Por fim, Borges nunca teve problema algum com censura sobre suas obras por parte do regime militar. Na verdade, para não dizer que o regime militar nunca interferiu em algo que tivesse seu trabalho, faz-se importante marcar que a abertura da primeira versão da novela Roque Santeiro, da Rede Globo, em 1975, que foi proibida de ser exibida na noite de sua estreia, foi feita com imagens de gravuras de J. Borges (Fig. 4). Importa ainda deixar claro que não foi esse o motivo da novela ter sido censurada naquela época.

²⁰ Ibidem.

Figura 4 - Alguns quadros da abertura da novela Roque Santeiro, de 1975, com gravuras de J. Borges.



Fonte: Imagem da Internet.²¹

Quem conseguiu que as obras de J. Borges ilustrassem a abertura da novela foi Carlos Ranulfo de Albuquerque, marchand e proprietário da primeira galeria de arte do Recife, a Galeria Ranulpho. Acredito que a partir daí, da parceria com Ranulfo, a arte de Borges passou a ter um status que o elevou ao patamar de um dos nomes mais representativos da cultura popular e da arte nordestina. E foi frequentando as exposições na Galeria Ranulpho que Borges se percebeu artista.

Até que eu comecei a frequentar as exposições na Galeria Ranulpho. Ele me convidava pra exposição e eu ia. E lá eu via aqueles trabalhos mais rústicos, aqueles trabalhos mais primitivos, e ouvia quando as mulheres diziam: 'olhe, esse trabalho é de um artista popular muito bom, um trabalho rústico, dessa maneira, assim, assim...' Aí eu digo: 'eu acho que eu tô colocado é nesse meio, do artista popular. Eu acho que eu não estou considerado como subversivo não. Eu estou considerando é como artista popular (BORGES, 2014)²².

Através desse relato, podemos perceber que o artista passa a reconhecer seu trabalho como arte a partir do olhar do especialista que, neste caso, mantém uma diferença entre "arte popular" e "arte erudita".

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kbQnK0DIQpU>. Acesso em jan. 2016.

²² Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

A parceria com Ranulfo durou alguns anos. Porém, o marchand exigia que Borges não trabalhasse para mais ninguém, que fosse exclusivo da galeria. E com a procura crescente pelo seu trabalho, ficou difícil manter o acordo. Borges conta como era a relação com Ranulfo e como se deu a ruptura.

Uma galeria do Recife me convidou pra trabalhar. Eu trabalhei três anos pra essa galeria. Ainda existe a galeria, no Recife antigo, mas não lembro nem o nome da rua. É Galeria Ranulpho. E Ranulfo tá mais velho de que Adão! Ele fez exposição de trabalho meu em Brasília, no Rio, em São Paulo, fez em Madri, fez parece que em Paris. E depois mandou pela embaixada do Brasil pra 20 países da Europa. Aí meu nome ficou espalhado já no mundo e eu toquei o barco. Quando foi em 75, não, 74, a Tânia Quaresma entendeu de fazer um documentário. Chamava *Nordeste, cordel, repente e canção* (Fig.5). Então começou de Recife até Juazeiro do Norte, essa região toda, e fez um documentário colorido, muito bonito, um filme muito bem montado. E ela me convidou pra fazer a capa do disco. Porque tinha LP com o mesmo nome, só que era violeiro, embolador, música popular. Ela me convidou pra fazer a capa e eu disse que não fazia porque eu trabalhava exclusivo pra galeria e eu não fazia.

Ela disse: mas porque você não faz?

Eu disse que trabalhava exclusivo pra galeria.

Ela disse: tem algum papel assinado, documento?

Eu disse: não, não tem nada.

Ela disse: ah, então você pode fazer, rapaz. Você não tá roubando o homem, tá vendendo seu trabalho.

Mas eu tinha medo. Aí ela tentou, tentou. Depois me disse: me diga uma coisa. Se você fosse fazer essa gravura pra mim, de 30x30, por quanto você fazia?

Eu disse: essas grandes, tamanho normal assim, eu fazia por 500 cruzeiro na época, essa sua menor eu faço por 300.

Ela disse: sabe quanto eu vou pagar a você?

Eu disse: nada, que eu não vou fazer.

Ela disse: se você resolver fazer eu lhe pago 6.000 cruzeiros!

(risos) seis mil, olha! Pra quem ganhava 500 de uma maior.

Aí eu disse: é... mas eu trabalho pro homem e o homem disse que eu não fizesse gravura pra ninguém, e eu gosto de respeitar minha palavra.

Ela disse: tem mais! Eu mandei escrever um cordel da história do filme e eu quero que você faça a capa. Dou mais mil pra você fazer a capa do cordel. Dou mais mil e quero que você publique 10 mil cordéis. E quando for em dezembro eu venho lhe buscar e você vai pra minha casa no Rio de Janeiro, vai passar 15 dias lá, pode levar muita gravura pra vender, e você leva o cordel e lá eu lhe pago.

Eu estava começando a fazer uma casa e disse, mas menina, que tanto dinheiro a mulher vai pagar pra eu fazer esse trabalho e eu não posso fazer por causa de Ranulfo. Ele várias vezes me dizia: não me faça um trabalho nem do tamanho de uma casca de bala pra ninguém! [O especialista trata o trabalho de Borges como "arte popular", mas dentro de um esquema capitalista próprio do sistema das artes] Se eu falar com ele, ele não dá licença. Aí fiquei pensando... sete mil, e ela disse que paga na hora. Eu vou gastar sete meses pra ganhar esse dinheiro de Ranulfo, de mil em mil, porque eram duas gravuras por mês. E isso eu ganho dentro de dois ou três dias, fico os sete meses pra trabalhar pra mim e no fim do ano eu vou pro Rio, vou vender muita coisa, e eu disse: eu vou fazer o trabalho da mulher!

Eu não tô roubando nada de ninguém, eu tô vendendo meu trabalho.

Aí ela foi comprar um filme lá na cidade, filme pra máquina. E disse que na volta ela precisava de uma resposta. Quando ela voltou disse: pensou positivo ou negativo?

Eu disse: Negativo [risos]

Ela: negativo pra qual lado? (a mulher era fogo)

Aí eu disse: pro lado de lá! Porque pra gente tá bom! Ela me abraçou.

Foi a hora que eu dei um impulso... durante esse tempo todinho. Que eu dei aquele impulso dizendo assim, eu vou fazer porque eu faço esse, aparece outro, e ela quer porque acreditou no meu trabalho e eu não vou deixar passar. Aí enfrentei. Ela puxou o talão e me deu o cheque de sete mil. Nesse tempo eu tinha uma conta em Recife. Aí fu pra lá, deposei o cheque e fiquei naquela agonia fazendo o trabalho. Fiz o trabalho, ela gostou muito. Quando foi em janeiro, aliás, em dezembro, eu fui pro Rio. Passei 15 dias lá, eu estava fazendo a casa, deixei a casa já em ponto de madeira, e eu disse à mulher: eu vou arranjar um dinheiro no Rio pra cobrir a casa. Eu vou trazer, eu acho, uns sete ou oito mil de lá. Aí fui embora, passei 3 semanas no Rio, e quando cheguei aqui eu trouxe vinte e dois mil! Vendi gravura, Tania me pagou três mil de cordel que eu publiquei, e eu vendi vinte e um mil de gravura lá. Trouxe o bolso cheio de dinheiro e disse: agora eu vou levantar a casa!

Quando foi depois eu fui lá na galeria, levar o trabalho do outro mês, e quando cheguei Ranulfo puxou a gaveta, eu vi logo uma folha de jornal dobrada. Já pensei: É bronca!

Ele disse: me diga, Borges, você viu isso aqui?

Eu disse: vi, que eu tava lá! [risos]

Ele disse: olhe, Borges, eu disse a você que não fosse na onda desse povo. Esse povo quer lhe iludir pra lhe botar pra trás.

Eu disse: Mas Ranulfo, eu fui porque eu nunca tinha ido no Rio, apareceu essa oportunidade e eu fui.

Ele disse: Não vá mais não. Não vá nessa onda mais não.

Eu disse: Tá certo. Entreguei as gravuras, ele me pagou, eu vim embora e nunca mais fui lá.

Nessa época eu fui à Juazeiro do Norte e lá tinha uma equipe de canadenses, pessoal que veio do Canadá pesquisando artista de nome, que tivesse certo nome, eu já tinha certo nome. Meu nome era o segundo nome da lista deles. Aí o Stenio Diniz, de Juazeiro, que faz gravura também, disse: Borges teu nome é o segundo lugar da lista. Mas eu disse que não ia fazer nada porque eu trabalhava pra uma galeria. Não vou fazer nada nem vou entrar nesse projeto deles não. Ele disse: Borges, deixa de besteira, rapaz. Tu quer deixar o mundo todo por uma pessoa? Acaba com isso.

Quando Tânia veio, Stenio agora, eu disse já foram dois que me disseram que eu posso trabalhar pro mundo e não vou me trocar pra um só. Aí passou uns 3 ou 4 anos, eu não vi mais Ranulfo, ele não me ligou, eu não fui mais lá, cabou-se²³

²³ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

Figura 5 - Capa do disco Nordeste, cordel, repente e canção.



Fonte: Imagem da Internet.²⁴

Hoje os dois mantêm uma relação de amizade e consideração. Passado algum tempo da "quebra do acordo" Ranulfo ainda procurou Borges para que ele fizesse um trabalho para um calendário da Phillips. Porém, dessa vez, Ranulfo era apenas o intermediário do contato, deixando Borges livre para negociar pessoalmente seu trabalho com os representantes da empresa.

Sobre seu processo criativo, Borges diz que prefere trabalhar livremente. Não gosta muito de trabalho por encomenda porque segundo ele "fica obrigado a seguir aquele roteiro. Às vezes faço cordel pra empresa, que é todo cheio de frescura. Então isso me dá um trabalho da praga. Agora quando é por minha conta, eu começo a escrever e blá blá blá..."

O tema eu tenho na cabeça. Eu quero fazer uma gravura, ou uma série sobre sertão, o campo, o povo, o trabalho, as festas, o folclore... tudo que acontece aqui na região. Aí eu sento, pego um papel e boto um título pra cada gravura. Aí depois desenho na madeira um desenho pra cada título. Às vezes eu estou num lugar e vejo alguma coisa que já enxergo uma gravura naquilo. Aí eu já marco. O que eu tiver eu marco, até na palma da mão: uma gravura sobre isso. A maioria dos meus temas é criado em casa quando eu tô calmo, descansado, deitado. É isso. Quando eu sento, assim, às vezes eu nem sento, e me vem aquela lembrança. Ou eu estou

²⁴ Disponível em: <http://mundoestranhodepb.blogspot.com.br/2009/05/repentistas-do-nordeste-cordel-repente.html>. Acesso em mar. 2016.

conversando e alguém pronuncia um nome de uma coisa e eu agarro e digo: isso aqui vai dar pra construir uma gravura, vou completar com esse nome assim... É assim que funciona (BORGES, 2014)²⁵

O artista diz estranhar algumas coisas dos tempos modernos. Como o uso do computador, por exemplo. "Hoje fazem gravura por computador. Como é que faz? Computador não tem mão, não sabe pegar em ferramenta. Você faz um desenho, e diz que é xilogravura" (BORGES, 2014).

O artista expõe então sua concepção de arte, fazendo críticas ao uso de determinadas tecnologias na criação da arte e questionando isso. Ele fala ainda sobre suas inspirações, a intenção da mensagem de seu trabalho, a interferência da modernidade em seu trabalho e sobre alguns temas "absurdos" que recebe como propostas de trabalho. Percebemos que Borges faz de sua arte um registro da memória, agindo como um historiador, um cronista de um tempo e de um espaço.

Meu ideal é mostrar a minha região, o sertão, o agreste... a começar da praia também. Porque eu tenho várias gravuras da praia também. Então a começar da praia, até o sertão, eu quero gravar e escrever a vida do povo da região. Eu acho que meu trabalho ajudou a gravar a memória da cultura da região. Até porque, hoje, meu intuito é que tenha ajudado, para manter pelo menos a lembrança de uma tradição para as futuras gerações dizerem: olha, era assim há 100 anos, hoje é desse jeito, e aqui teve gente que contou e retratou a história do Nordeste, e um deles foi J. Borges, que fez gravura, que escreveu cordel, contando a história do Nordeste como era, como foi, o que aconteceu. [...] No início eu não tive essa preocupação de passar mensagem, eu pensei em agradar o povo. Que o povo olhasse, visse meu trabalho e comprasse. Eu sempre trabalhei em cima da sobrevivência. Mas hoje eu até já tô sabendo, quer dizer, pensando, que eu contribuí mesmo pra isso.

O cordel eu me baseio nesses temas também. São coisas que eu vivi, e o que eu sinto também. É tudo isso. Acontece que em algumas áreas, porque tem lugares ainda muito atrasados, mas quando se trata de um lugar mais avançado, mais visitado, aí vem uma influência também da tecnologia, de coisas novas. E a gente tem que seguir esse passo. Antigamente nunca se fazia uma gravura de alguém assistindo televisão. Não se fazia uma gravura de alguém no computador. Mas atualmente se faz.

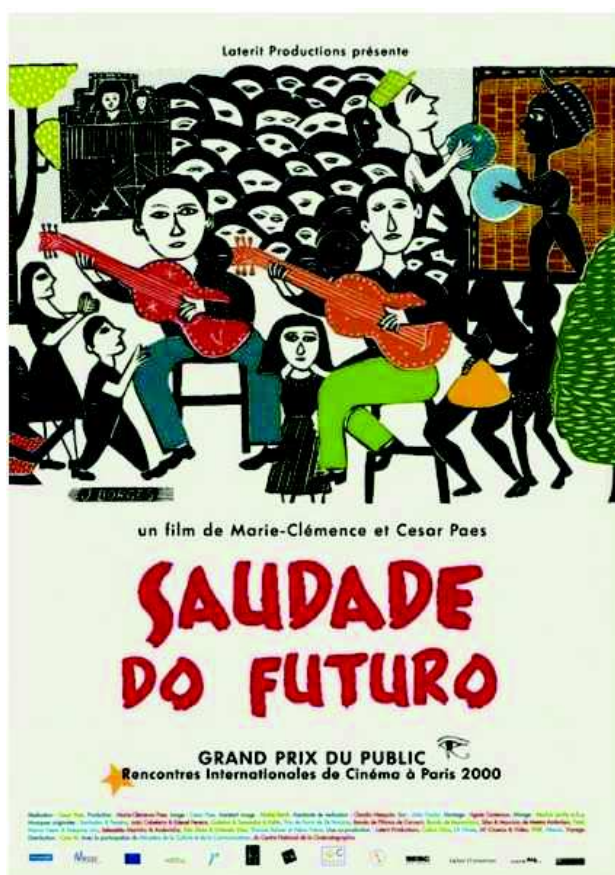
Eu me baseio muito na vida que eu vivi, como eu fui criado. Desde eu criança, histórias que aconteciam há setenta anos e hoje não existem mais. Agora veio o progresso que também tá cobrindo a região, tá melhorando muito. Aí tem que mostrar quem era, como era, e como está. Eu só não gosto de escrever nada para o futuro, porque o futuro é escuro, ninguém tá vendo. Veio da França uma gravura pra eu fazer com o tema "saudades do futuro", eu disse "eu não faço não. Faço não porque isso não tem sentido". O futuro ninguém sabe o que vai acontecer, como é que deixa saudade? Aí disseram, "não, mas eles querem assim". E aí me ofereceram um dinheiro até bom e eu fiz Saudades do Futuro. Fiz uma igreja, um cantador de coco, violeiro, aquele povo passeando. Gostaram muito, publicaram, fizeram a ilustração do filme, era um filme. Depois chegou um pra fazer "a imagem do som". Eu digo som não tem imagem! Mas eles criam cada coisa! Aí eu fiz.

²⁵ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

Fiz pra ganhar o dinheiro, agora ficou uma coisa sem sentido, né? Porque som é som, a gente ouve o som, agora não retrata. Retratar como? (BORGES, 2014)²⁶

Borges traz em seu discurso uma percepção peculiar de arte, mostrando que entende seu sentido como registro memorial, histórico, cotidiano, mas não alcança ou aceita, a possibilidade, ou viabilidade da arte como expressão abstrata do futuro, por exemplo (Fig. 6).

Figura 6 - Cartaz do filme Saudade do Futuro (2000, Marie-Clemence e Cesar Paes).



Fonte: Imagem da Internet.²⁷

Borges atribui o sucesso e notoriedade que alcançou dentro da arte popular e seu reconhecimento mesmo entre o meio erudito à diversidade de seu trabalho, que segundo ele abrange todos os setores do Nordeste, e também ao preço de suas obras. Se orgulha de receber turistas de fora do Estado e de fora do país, e ao

²⁶ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

²⁷ Disponível em: <http://www.cinedica.com.br/Filme-Saudade-Do-Futuro-11091.php>. Acesso em mai. 2015.

mesmo tempo ter como parte de seu público, de sua clientela, pessoas da própria região. Diz que por ter o nome divulgado e reconhecido internacionalmente, as pessoas comumente chegam até ele para comprar um de seus trabalhos imaginando custar um mil, dois mil reais, e na verdade suas gravuras custam entre quarenta, oitenta reais, em média.

Dessa forma, segundo ele, as pessoas acabam comprando várias, para presentear amigos e parentes, e assim seu nome foi se espalhando pelo mundo. Diz ainda, que quando começou a trabalhar, tinha vontade de fazer e doar o trabalho, dar para o povo que gostava e elogiava. Mas infelizmente era seu meio de vida. Então a saída que encontrou foi manter um preço razoável, módico, que fosse acessível à pessoa bem remunerada, mas também ao operário, ao camponês. Assim podemos identificar nas escolhas de Borges o que seria uma forma de resistência, uma forma de não ceder completamente ao modo produtivo do sistema da arte. Borges entende que se quisesse, poderia parar de trabalhar hoje e viver de reproduções de suas matrizes, cobrando valores altos pelas cópias. Mas diz que gosta mesmo é de produzir, criar, e que todo mundo tenha seu trabalho. Quando lhe pergunto se tem preferência por algum trabalho em específico, ele responde:

Não, não tenho. Tem uns trabalhos que o povo gosta mais. Eu digo da seguinte maneira. Eu gosto de todos, e no fim não gosto de nenhum. Eu gosto de todos porque todos me ajudam a sobreviver. E no fim não gosto de nenhum porque todos eles me dão trabalho! Hehehehe
Mas tem uma série de coisas que o povo gosta mais. Tanto a gravura quanto o cordel (BORGES, 2014)²⁸.

Hoje J. Borges vive e trabalha no lugar que construiu aos poucos e foi adaptando às necessidades que iam surgindo com o tempo, com o crescimento da família e também do volume de trabalho. Decidiu construir um lugar onde além de morar, pudesse também trabalhar com sua família e receber os visitantes. A esse lugar deu o nome de Memorial J. Borges (Fig.7 a 10). Desde a minha primeira visita ao Memorial, me intrigou o porque desse nome para o lugar. Mas como eu estava com a cabeça cheia de perguntas, dúvidas, medos, ansiedade... acabei por esquecer de investigar o motivo da escolha do nome. Em minha última visita a J.

²⁸ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

Borges, em março de 2016, lembrei de matar a curiosidade e perguntar sobre a criação do espaço.

Sempre era um sonho meu, fazer um lugar amplo pra trabalhar. Um lugar onde o povo viesse me visitar, porque toda vida eu trabalhava em fundo de quintal, eu trabalhava na sala da minha casa, muito apertado, e eu queria arranjar um ambiente amplo pra eu receber as pessoas, receber alunos, crianças, gente que viesse de fora... num lugar independente, sem estar misturado com casa, com família, com tudo. Aí eu fui pensando, e em 1980 eu reivindiquei do prefeito da época aqui, pra me arranjar um terreno, pra eu fazer na BR um ateliezinho. Eu não conhecia o prefeito, mas teve uma professora que foi comigo e ele já ouvia falar em meu nome e ele disse que ia pensar no meu caso. Com 15 dias ele mandou me chamar e me deu aquele terreno onde meus filhos é quem trabalham hoje. E ali eu fiz, com muito esforço, trabalhei com muita garra, muito esforço, e comecei a trabalhar. Depois eu vendi a casa que morava, fiz o primeiro andar em cima e morei 10 anos lá. Embaixo era a oficina. Depois ficou apertado pra mim, porque os filhos, cada um criava um tipo de trabalho e eu dava uma sala pra um, dava pra outro, e depois eu fiquei com uma bagagem grande e um pedacinho pequeno.

Eu digo, agora já tá no tempo de eu correr. Aí arranjei um certo dinheiro e comprei esse terreno aqui, e eu disse a meu sobrinho "Nando, eu comprei um terreno fora da BR, mas eu vou fazer lá, acho que vai chegar gente". Ele me respondeu: "Titio, você pode fazer em Serra Negra debaixo das pedras - ele disse-, se você fizer debaixo das pedras o povo vai!"

Realmente, não deu diferença nenhuma. Não é de frente pra BR, mas é encostado. Então eu fiz esse espaço. Primeiro eu fiz a casa pra morar e depois eu fiz esse espaço aqui, só esse aqui. Trabalhei uns dois anos. Depois eu resolvi fazer esse complemento ali de lado. Depois foi apertando. Eu fui produzindo e foi aumentando. Aí eu resolvi fazer aquela sala lá atrás, que é do tamanho desse aqui. De lá pra cá eu já fiz esse complementozinho aqui, de lado, e depois eu fiz outro lá atrás que é meio salão desse aqui. Depois atrás do maior eu já fiz um pequeno, que é quase um depósito. Então cresceu um bocado (BORGES, 2016)²⁹

E por que você resolveu chamar de "memorial"?

Olha, rapaz.. eu...é... primeiro eu acho um nome assim bem divulgado, um nome bonito! Só que quando eu criei o memorial, com a minha ignorância, eu não sabia. Foi que chegou uma pessoa aqui e disse "olhe Borges, esse nome tá muito bonito, mas memorial só é feito quando a pessoa já morreu. E você botou com vida!"

Eu disse, não, o meu nasceu antes de "viver"(queria dizer morreu antes de viver).

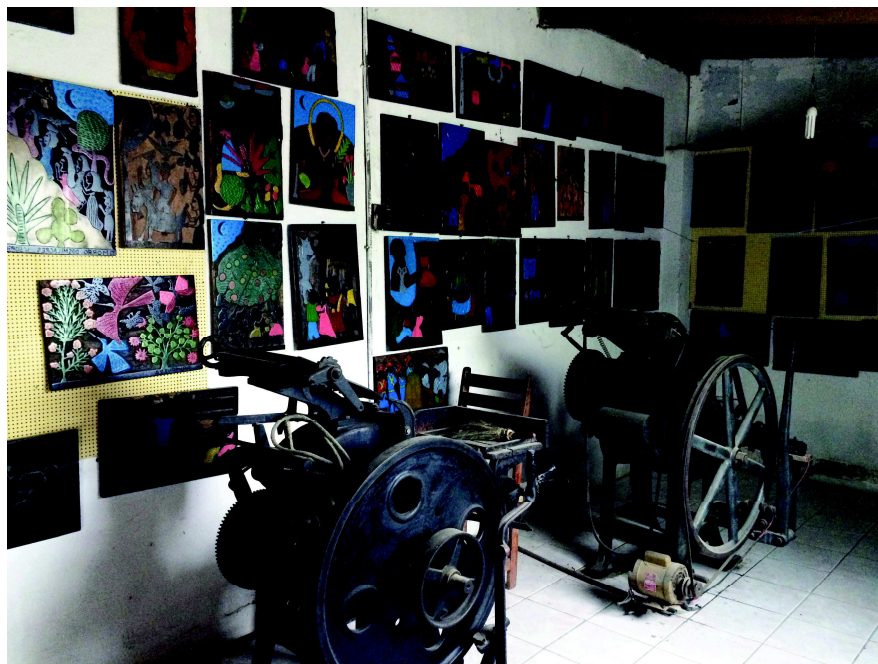
E isso aqui é uma coisa que ficou e vai ficar. Então no dia que eu morrer, no outro dia já não precisa mais mudar de nome. Já tá certo.

Depois eu li um livro aí, que falava sobre memória e tal e tal... tem um trecho que diz: memorial é a relíquia, é a lembrança das pessoas que faleceram, mas também aquilo que é digno de ser um memorial pode ser com as pessoas em vida. Aí eu digo: porra, eu aprumei! (BORGES, 2016) ³⁰

²⁹ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2016).

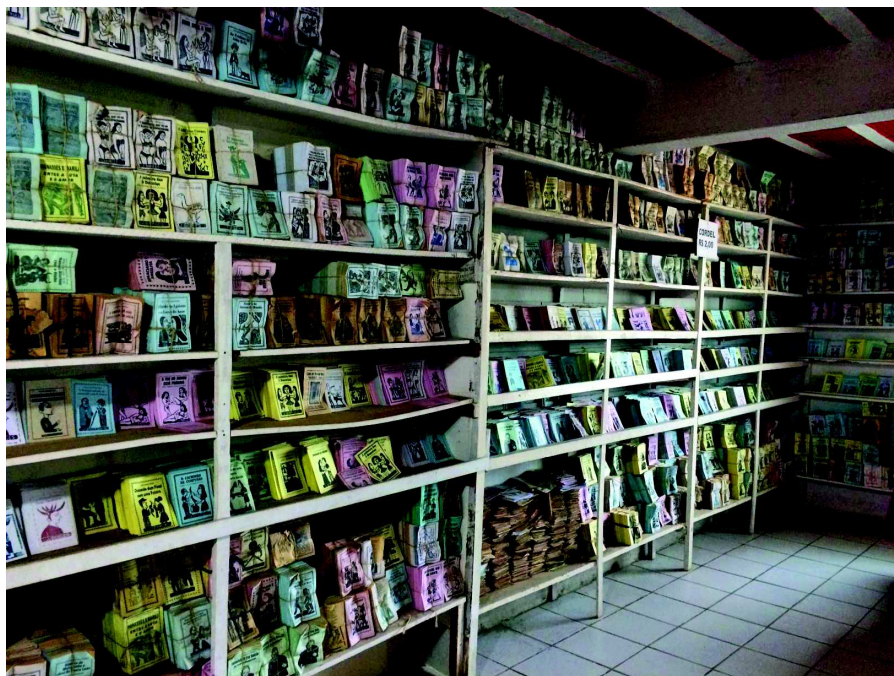
³⁰ Idem.

Figura 7 - Atelier do Memorial J. Borges.



Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).

Figura 8 - Atelier do Memorial J. Borges.



Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).

Figura 9 - Salão principal do atelier do Memorial J. Borges- Seção Xilogravura.



Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).

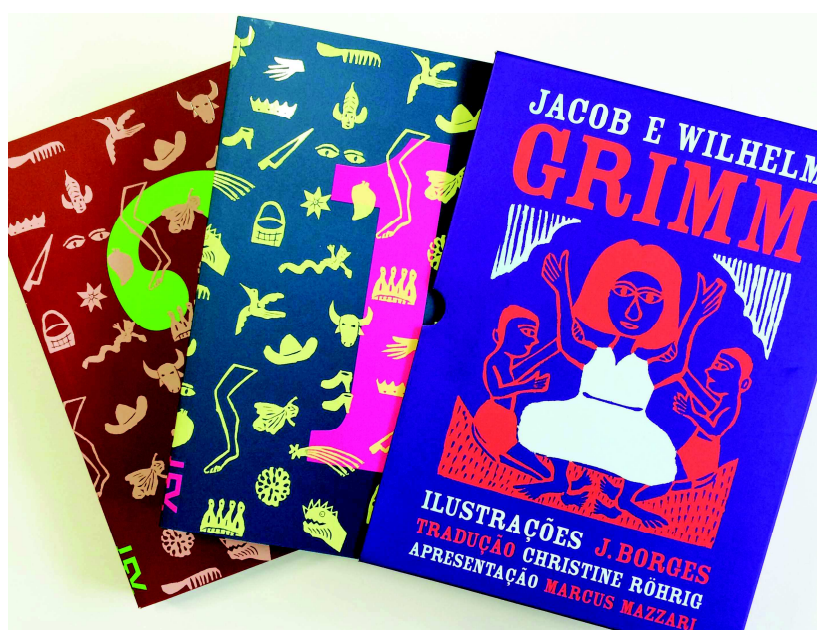
Figura 10 - Atelier J. Borges.



Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).

Assim J. Borges segue fazendo seu trabalho e retratando suas vivências, suas memórias e sua fantasia. Hoje é muito reconhecido em todos os meios e esferas da arte. O reconhecimento veio através de vários prêmios e exposições, nacionais e internacionais. Foi convidado para participar de grandes projetos. Foi dele a arte oficial que ilustrou o material visual do Ano do Brasil na Suíça, em 1992. É dele também toda a arte que ilustra a edição especial, em dois tomos, que a Casac Naify lançou em 2012 em comemoração ao bicentenário do lançamento dos famosos contos dos Irmãos Grimm (Fig.11). Todas as páginas dos livros são em papel colorido, fazendo alusão aos cordéis, são 156 contos, alguns muito famosos como Rapunzel; A Gata Borralheira; João e Maria; A Branca de Neve (Fig. 12); Chapeuzinho Vermelho; A Bela Adormecida; entre outros; quase todos ilustrados com gravuras de Borges feitas exclusivamente para o projeto. Ter seu trabalho vinculado a uma editora com a qualidade editorial da Cosac, tanto em aspectos físicos quanto de conteúdo, e ainda representando obras que comemoram dois séculos de um sucesso literário mundialmente famoso, mostra o quanto hoje a arte de Borges é respeitada e valorizada mesmo entre aqueles que prezam pela boa arte. Fica claro então que, seu trabalho, ao ilustrar obras de outros artistas, artistas tradicionais e mundialmente reconhecidos, muito distantes da tradição do cordel, transpõe fronteiras regionais e se universaliza.

Figura 11 - Edição comemorativa do bicentenário de lançamento dos contos dos irmãos Grimm.



Fonte: Acervo pessoal do autor (2016).

Figura 12 - Gravura criada por J. Borges para ilustrar o conto da Branca de Neve. Na imagem podemos perceber elementos representativos do conto. Como a jovem, o príncipe, e a maçã.



Fonte: Acervo pessoal do autor (2016).

Mas o reconhecimento veio também, e principalmente, através de algo que entre todas as falas durante as entrevistas que realizei com ele, me marcou, e me fez perceber que na minha frente estava não só um artista, mas um artista cidadão, orgulhoso do seu lugar no mundo. Quando perguntei a J. Borges, depois de todos esses anos de trabalho e de toda essa trajetória construída; depois dele, um simples cordelista como tantos outros, passar a ser reconhecido como artista, e se reconhecer também como artista; o que dentre isso tudo foi mais importante e significativo para ele. Sua resposta foi:

“Eu pude trazer o mundo pra dentro de casa (BORGES, 2014)³¹”

³¹ Entrevista concedida ao autor durante o trabalho de campo (Bezerros-PE, 2014).

Essa fala carrega o que para mim é um diferencial marcante na historiografia desse artista. E confirma também minha hipótese inicial de pesquisa, de que o trabalho de J. Borges tem como ponto fundamental, divulgar o sertão e atrair os olhares do mundo para a cultura daquela região. Penso que qualquer outro artista, ou pelo menos a grande maioria dos artistas, almeja conquistar o mundo saindo para ele, para fora de seus lugares e conquistando outros espaços, outros lugares, onde talvez construam ou desenvolvam alguma sensação de pertencimento. Ao ouvir Borges dizer que sua realização principal como artista foi conseguir levar as pessoas até seu local, sua comunidade, levar as pessoas a conhecerem e vivenciarem de perto um pouquinho daquela realidade, ou daquela fantasia, ou até mesmo buscando aquilo que foi um dia, percebi porque, naquele dia em que eu estive naquele restaurante no Recife, aquelas gravuras tocaram a mim de tal forma que eu mesmo acabei indo parar ali.

Depois de conhecer a trajetória de vida do artista, suas ideias e suas influências, farei agora um percurso sobre o estado da arte do campo no qual ele atua. O campo da arte e da cultura popular. Para mim, antes de apresentar a obra do artista popular, é preciso situar minha abordagem e meu olhar sobre esse campo. Dessa forma, trago para a linha de frente pensamentos que se alinham ao meu entendimento e minha forma de sentir a arte popular.

Minha intenção é formar um trajeto circular, onde partimos do ponto no qual conhecemos a trajetória de vida do artista, ouvimos suas histórias, seus relatos, sentimos e crescemos com ele, acompanhando cada etapa do seu caminho, criando familiaridade e entendendo a pessoa J. Borges. A partir daqui é preciso então ir em busca do que vem a ser esse tipo, essa classificação de arte na qual o artista está inserido. Como e porque existe essa classificação para esse tipo de arte? Qual a relevância dessa arte em termos artísticos, culturais, sociais, políticos, enfim, dentro de um contexto multidisciplinar, transdisciplinar e interdisciplinar?

Alcançadas algumas dessas questões – não respostas, mas levantamentos e possibilidades – o círculo gira na direção daquilo que para mim é fundamental, fundante na construção da obra de J. Borges e da cultura popular: o imaginário. Nesse ponto, busco apontar através de uma linha evolutiva de pensamento, como o imaginário chegou no ponto onde acredito que se encontra com a arte popular e passa a ser uma das possíveis fontes geradoras dessa criação. Ainda que não aprofundada, visto que um estudo minucioso do imaginário através do tempo requer

uma disciplina, tema, e proposta específicos para isto, o que não é o caso e nem cabe aqui; acredito que a abordagem apresentada aqui cuida do que é necessário para que tenhamos o olhar voltado e a consciência expandida na direção da força do elo entre o imaginário e a cultura popular.

E só então, depois de percorrida essa trajetória de estudos, conseguirei fechar esse círculo, voltando ao ponto de partida, porém, chegando a ele por outro lado, e trazendo informações coletadas no caminho que são peças chaves para que se revele o sentido da obra do artista. A partir daí, a ideia é entregar-se ao deleite visual e emocional da obra de J. Borges.

4. ARTE POPULAR BRASILEIRA

Desenvolver um estudo sobre Arte Popular Brasileira é entrar em contato com elementos que nos conectam as tradições, contradições, paisagens, cenários e retratos sociais em uma diversidade inimaginável. Inicialmente, é preciso entender que a compreensão desse tipo de arte está sujeita a análises complexas, o que é determinante para o entendimento do fenômeno.

Refiro-me àqueles objetos definidos como arte popular, categoria imprecisa, ambígua, cujo emprego não deixa de causar certo desconforto mesmo para aqueles que a utilizam e defendem.

O problema, porém, não se restringe apenas ao uso do qualitativo popular, apostado ao termo arte. [...] Se o próprio termo arte desperta polêmica e discussões infundáveis sobre sua natureza, sentido e condição, imagine somar a isso a questão do popular! Afinal, o que é popular?" (LIMA, 2015, p. 325).

Lima levanta a questão da dificuldade para uma definição do que seria arte popular, e qual seu lugar no sistema. Ele propõe tomarmos a noção de popular sob vários pontos de vista, como por exemplo, alguém popular (pessoa carismática, admirada, querida), e o termo popular quando é empregado na música, como a MPB, que apesar de ser definida como popular quando de sua formação, possuía mais aproximação com aquilo que entendemos pelo senso comum como uma intelectualidade mais próxima do erudito. Diferente de hoje, que já incorporou outros estilos e movimentos como o rock, samba, brega, o próprio "pop", através de sua abertura a novas misturas.

Quando fala do popular referindo-se ao conceito de nação, nacionalismo, nacionalidade, Lima pontua que o termo cria certa unicidade, uniformidade. Quando falamos do povo brasileiro, por exemplo, designamos uma série de fatores com características diferentes sob um mesmo signo.

No entanto, essa aplicação muda ao remetermos ao universo da arte. O povo brasileiro deixa de ser uma totalidade quando falamos em arte popular e arte erudita. Nesse contexto, operamos com categorias que distinguem, e podem até mesmo distanciar aqueles que integram ou se identificam, por questões de ideologia, às camadas dominantes, a elite, daqueles que participam dos extratos menos favorecidos da sociedade, o povo, uma camada específica da sociedade, em um sentido bem mais restrito do que o referido quando está em questão a totalidade do país. [...] Se deixarmos de lado a dicotomia erudito e popular, como preconizam muitos autores que apontam para o fluxo contínuo de trocas culturais entre as camadas sociais, em especial nos tempos presentes [...] se entendermos arte como a

expressão simbólica do homem, como uma condição inerente ao ser humano, como uma condição humana reveladora de significados que têm a ver com a estética, mas também com os valores de indivíduos e grupos que a produzem, as chamadas artes populares são muito mais antigas do que aquelas expressões reconhecidas como tal apenas no século XX. (LIMA, 2015, p 326).

Um olhar generalista, caricato, superficial e óbvio não alcança os pormenores, as subliminaridades e as nuances presentes nas expressões artísticas que emanam das camadas populares. Além disso, devemos refutar veementemente, combater, o já conhecido discurso elitista que confere à arte popular um espaço inferior no que se refere ao valor artístico de uma obra produzida pelos artistas populares e ainda desconsidera seus processos criativos, seus diálogos e questões, muitas vezes reduzindo-os a categoria de simples artesãos. Esse é outro debate que atravessa os estudos da arte. Definir o que vem a ser arte e artesanato. Delimitar seus campos ou derrubar seus muros?

Grefe (2013), aponta que a primeira menção clara fazendo oposição entre arte e artesanato teve lugar em 1752, quando Lacombe, através de seu *Dictionnaire portatif des beaux-arts* define essa divisão, essa ruptura ideológica, baseado em critérios como independência do artista/artesão com relação ao patronato, lugar de trabalho e destino e função da obra, por exemplo. Uma década depois, Rousseau contesta essa nova visão estruturante e já influenciada pelo mercado de arte. E ainda nesse ano surge o critério que define artista como aquele dotado de criatividade, colocando-a em prática por meio de suas mãos; enquanto o artesão seria aquele que trabalha de forma mecânica, por encomenda.

Para Condillac, o critério central é o da originalidade, atribuída ao artista, em oposição à capacidade de imitação, atribuída ao artesão. A imaginação não tem mais nada a ver com a imitação: enquanto um se contenta em copiar o poder criador da natureza, o outro interioriza esse mesmo poder. Assim, o mercado tem um papel libertador em relação ao patrono, pois permite que o artista crie em função de sua própria intuição (GREFFE, 2013, p.70.)

De saída já podemos perceber que vem de longe esse "duelo" entre artista e artesão, e que isso é diretamente influenciado e estimulado por um mercado de arte existente. E desde logo, podemos também notar certas fragilidades no discurso que tenta delimitar o campo de cada um ao percebermos que a criatividade, algo subjetivo e pessoal, entra no jogo como critério determinante para isso. Separar "arte" de "artesanato" nestes termos ("a arte cria, o artesanato copia") é um

problema no caso da gravura, em que criação e cópia (reprodutibilidade) são aspectos essenciais nessa forma de arte e sua circulação, embora Condillac faça referência à criação da obra de arte como objeto único, irrepetível, não industrializável.

Procurei apresentar aqui o entendimento que temos hoje sobre a arte popular na literatura, na pesquisa e no mercado. Qual a relação do sistema da arte com essa manifestação tão original e frágil, que apesar da importância de sua representatividade parece ainda lutar por um espaço de igualdade em conceitos, oportunidades e convivência dentro desse sistema. De que forma, a partir principalmente do movimento Modernista e do trabalho de Mário de Andrade num movimento de aproximação entre as artes populares e eruditas, a arte popular passou a ser vista com outros olhos e ganhou destaque não apenas para o mercado e para a crítica de arte, mas também para a própria população e para o senso comum. Alambert (2015) apresenta uma questão sobre o estudo da arte e da cultura brasileira que vai ao encontro do que acredita Mário ao falar da arte como produto de um contexto social.

Nossa 'cultura' ou nossa 'arte' (mesmo se quisermos separar uma da outra) é um mistério para o mundo, tanto quanto é para nós mesmos. E, ao mesmo tempo, lutar por ela (ou contra ela) é uma 'proposição' a que jamais conseguiremos escapar. Por isso, estabelecer uma história da arte no Brasil é tarefa complexa e destinada à incompletude, que nos provoca indagações como: o que é arte brasileira autêntica? desde quando fazemos 'nossa' arte? o que há nela de cópia e de original diante da arte mundial de que queremos ser parte? Responder a essas e a outras questões demanda pesquisa constante e fundamentada, mas também um exercício dialético difícil entre nossa especificidade e diferenças históricas no panorama mundial contemporâneo.

Assim, considero que toda a história da arte brasileira deve ser também uma história social do Brasil, ou dito de forma mais exata, uma história social da arte (e da cultura) brasileira. (ALAMBERT, 2015, p 11).

Entendo, dessa forma, que arte e cultura popular estão diretamente relacionadas à história da sociedade. Greffe (2013) fala em valores sociais da arte e defende que através da arte se pode alcançar benefícios sociais em sociedades em crise, por exemplo.

Ante os mecanismos de exclusão e de marginalização de que dão provas os territórios em crise, só se pode, portanto, recomendar o uso intensivo de práticas culturais, que agiriam como verdadeiros medicamentos [...] Reconstruir personalidades e identidades com o auxílio de práticas artísticas sempre existiu, e a história da arte é testemunha de um bom

número de obras criadas dessa maneira [...] De maneira geral, os hospitais se beneficiam da introdução de práticas artísticas. Assim, supõe-se que a música diminua o estresse dos pacientes e igualmente facilite as relações entre doentes e profissionais da saúde. Em relação às crianças, o papel do desenho é sempre posto em evidência, pois lhes permite transformar, a seus olhos, o universo hospitalar, aumentando ali sua convivência. Esse papel positivo da arte também é assinalado para a população afetada por problemas mentais. Tanto a pintura quanto a escrita permitem que algumas pessoas reencontrem o controle de sua própria vida interior, nem que seja expressando alguns aspectos dela. Da mesma maneira, muitas vezes o teatro é lembrado como uma ferramenta que permite superar o déficit na comunicação. (GREFFE, 2013, p. 280; 288).

Passando agora para outro ponto fundamental no estudo da arte popular, é sabido que não apenas no campo das artes visuais, mas também de todas as outras artes, o conflito entre as manifestações populares e cultas é carregado de preconceitos. São julgamentos parciais, de ambos os lados, onde parece existir certa preguiça ou medo de abrir-se para o diferente e de buscar conhecer além do que propaga o senso comum acerca desses personagens que revezam entre si protagonismo e antagonismo em seus lugares estratégicos. Porém, é mais comum conseguirmos ver na música ou na dança, por exemplo, uma relação mais próxima entre esses personagens. Na música, o erudito frequentemente busca no popular fonte de inspiração, executando e adaptando para si características próprias do popular, assumindo isso e dando o merecido crédito à fonte de onde buscou inspiração. Mário de Andrade fala sobre isso, como veremos mais adiante. Na dança, principalmente a contemporânea, a influência dos movimentos e das danças populares é marcante e notória, assim como a inspiração nas danças étnicas (que são ao seu tempo também populares).

Já nas artes visuais essa relação é bem mais conflituosa. Quando tratamos de contemporaneidade, a impressão que temos é que, de forma geral, apesar de existir um discurso – ainda sem muita força e repercussão – de inclusão e de legitimação da arte popular, o que existe de fato é um afastamento entre as expressões ditas cultas e as populares. O artista e o sistema contemporâneo parecem se esforçar para fazer ou fazer parecer a produção, o processo criativo e de produção da obra algo quase divino, genial.

O artista contemporâneo, das galerias, das obras cheias de signos e significados inatingíveis, exige para si um espaço "diferenciado", para usarmos um termo atual e aplicado às questões permeadas de preconceitos sociais. Nesse espaço, permeado por influências de status, que quase sempre estão diretamente

ligadas a símbolos econômicos, e que é também determinado por valores subjetivos, acordados através de critérios pessoais (das pessoas que possuem o poder de determinar o que é e o que deixa de ter valor artístico) que muitas vezes buscam justificativas em valores filosóficos e estéticos de recusa à própria intuição criativa, o lugar da arte popular não passa de um nicho exótico, folclórico, digno de um olhar curioso e quase sempre piedoso. É como se, nas artes visuais contemporâneas, os padrões, artistas cultos, imbuídos de uma bondade solidária, permitissem que os empregados, artistas populares, tivessem acesso ao jardim. É quase uma política de cotas velada.

O discurso é quase sempre condescendente, como se o sistema formal de arte prestasse um grande favor ao abrir espaços para a arte popular e ao reconhecer seu valor. Espaços esses apenas de observação. Pois ainda hoje o debate e a reflexão sobre a produção popular é quase inexistente, e quando ocorre parte geralmente dos próprios artistas, ou de pessoas mais ligadas à sociologia e à antropologia do que de pessoas ligadas à arte.

Em minha pesquisa sobre o estado da arte, encontrei pouquíssima coisa no âmbito acadêmico das artes. Precisei buscar na sociologia e na antropologia recursos que esclarecessem esse objeto ainda tão pouco conhecido verdadeiramente, apesar de muito conhecido vulgarmente. Percebi ainda que na academia de artes, na pesquisa principalmente, é prática quase fundamental o estudo da arte pelo filtro da filosofia, e para mim isso soa muito como uma ferramenta de exclusão do artista popular quando aplicado de forma parcial ou tendenciosa, visto que a filosofia e seus questionamentos quase sempre permitem janelas subjetivas capazes de articularem interesses próprios de determinados pontos de vista pessoais e que podem ser usados pelo sistema da arte como argumentos de legitimação ou negação de determinadas expressões. Deixando sempre claro que, minha abordagem no estudo da arte popular não nega a filosofia como instrumento válido para o estudo da arte, apenas aponta que quando usada para defender interesses próprios de mercado e sistema, pode fazer parecer que determinada manifestação artística não seja válida, ou seja "menor". Porém, apesar de reconhecer a importância essencial do pensamento filosófico no estudo da arte, acredito que, para meu objeto, encontro argumentos mais afins ao meu olhar sobre o fenômeno em outros campos da ciência social.

Acredito que a arte popular pode sim – e deve também – ser estudada a partir do ponto de vista da filosofia, porém, acredito que pela própria natureza do fenômeno podemos compreendê-lo de maneira mais adequada, completa, sob uma perspectiva antropológica, sociológica. Importa dizer que essa abordagem não desmerece ou prejudica um olhar crítico sobre a arte em si, pelo contrário, é uma etapa necessária e ainda inatingida do processo de conhecimento, compreensão da arte popular, para que em seguida possamos olhar essa expressão através das possibilidades filosóficas. Sendo assim, o que quero em meu estudo é objetivar, esclarecer, situar a arte popular em um contexto possível de ser interpretado e aceito pela crítica, pela teoria e pelo sistema da arte. Ainda lembrando que a antropologia e a sociologia, para mencionar algumas linhas, não são as únicas possibilidades de compreensão da arte popular. A aproximação com esses campos nessa pesquisa foi uma escolha influenciada por afinidades de pensamentos e abordagens.

Falar da arte produzida por pessoas que não tiveram contato formal, clássico, acadêmico, ou seja lá como pode ser classificado o processo de formação consciente e voluntária, com a intenção de um aprendizado técnico para uma produção artística, com finalidades artísticas dentro de conceitos e metodologias ditas cultas ou eruditas, é falar em arte popular. Ainda que essa expressão sugira uma diferenciação, uma classificação, e sob alguns olhares até mesmo uma qualificação da arte, acredito que também carrega consigo uma identidade, algo vital para seu entendimento.

Tomo então o uso da expressão "arte popular" para situar culturalmente essa produção, sem a intenção de agregar algum juízo de valor a isso. Mas reconheço que existe hoje um grande debate sobre o uso de termos que criem algum tipo de diferenciação ou especificação entre as artes, como é o caso da arte popular, da arte indígena, da etnoarte, entre outras possíveis. Ao mesmo tempo insisto que, é justamente o uso dessas partículas variáveis que determinam identidade às diversas formas de expressões artísticas, indicando características próprias e fundamentais desses objetos, que precisam ser consideradas e contextualizadas para que não sejam submetidos a uma crítica generalista, sujeitas a interpretações deturpadas por vícios contemporâneos, crivos de padronizações que ao mesmo tempo que anulam o sentido e o valor de expressões diversas ao padrão, legitimam ideias antipluraristas.

Quando os críticos e estudiosos da arte falam em abolir as expressões que diferenciam a arte de acordo com sua origem, por exemplo, a pretexto de uma "unificação", de uma quebra de fronteiras dentro dos estudos da arte, temos um discurso inclusivo, que se pretende livre de preconceitos, o que é muito bom se praticado em todos os níveis e aplicado nas práticas que determinam valor e espaço para a arte.

Porém, é preciso cuidar que muitas vezes, esse discurso é apropriado para submeter essas expressões variadas, cheias de características e conceitos próprios a um olhar padronizado, uma crítica generalista, amplamente pautada em valores e conceitos que anulam ou desmerecem justamente as características singulares e próprias de cada expressão, reduzindo dramaticamente suas chances de competir com as artes contemporâneas.

Por isso acredito que devido a essa prática ainda é importante esse tipo de classificação da arte. Para garantir e reafirmar sua origem, sua identidade, e possibilitar caminhos de interação, pontos de observações diferentes, ajustados para uma compreensão ampla e complexa da arte através de suas características únicas, o que na verdade é sua maior propriedade valorativa, o que a torna especial e diferente.

4.1 Arte de lugar? Arte de tempo?

Ainda hoje é comum notar que a arte popular seja percebida como uma arte exclusivamente do campo e permeada de uma suposta nostalgia que a torna temporal, datada. Como se o artista popular unicamente se manifestasse com relação às coisas do campo e de um tempo determinado. Vários fatores ocorrem para que isto aconteça. Segregação de mercado, falta de uma perspectiva atual sobre a arte popular e interesse econômico ou conceitual são alguns deles.

Há, no entanto, uma resistência quando se trata de selecionar e exibir essas criações ao público, que muitas vezes congela as artes populares como pertencentes ao passado, enquanto qualifica a arte alta das elites como contemporânea e/ou projetada para o futuro (ESCOBAR apud FROTA, 2005, p 17).

Percebemos então a importância dos museus como intermediários desse conteúdo e a manipulação dessas informações que podem contribuir ou estigmatizar o processo de criação popular.

[...] quando se trata de analisar ou expor a obra de artistas da norma culta - situados no passado ou no presente da história da civilização ocidental - num arco que pode ir, por exemplo, de Rembrandt a Klee, de Aleijadinho a Guignard-, o fato é que especialistas em arte possuem informação não só sobre o contexto social e histórico em que o trabalho desses artistas foi realizado, como também uma outra, não menos acurada, de suas biografias. Há, portanto, um clima de maior abertura para que as obras de norma culta logrem o alvo de seu atingimento pelo receptor, por mais que o valor formal de sua concepção tenha autonomia para isso. Já as culturas dos povos são historicamente desconhecidas. Muitas de suas criações são até denominadas por nós de "primitivas", como se fossem de grupos tribais distantes no espaço e no tempo das sociedades complexas, urbanas. Precisamos, portanto, estudar com mais regularidade e tornar conhecido um *corpus* de informações sobre a criação do povo (FROTA, 2005, p. 17).

Angela Mascelani, que há anos está à frente da direção de um dos maiores museus de arte popular do Brasil, fundado por sua família, ressalta a importância dos museus que fazem pesquisa e que possuem ação educativa para a transmissão e consolidação desse conhecimento. E fala também que o artista popular, salvo raras exceções, só se sustenta em rede. Cita o exemplo de Mestre Vitalino, que sempre procurava indicar que seus clientes também comprassem de outros artistas, mencionando o Alto do Moura como exemplo dessas redes³².

Daí vimos a importância da contextualização e do conhecimento histórico não apenas da arte, mas também da sociedade que a originou. Isso é uma tarefa difícil quando tratamos da arte dos povos. Ora, se uma clara e verdadeira visão de um macro contexto social e de uma época já é difícil de ser alcançada, o que diremos de uma visão em que os contextos específicos, comunidades específicas, questões individuais geradas por naturezas específicas, micro e múltiplas dentro de um contexto macro?

Fica claro que é quase impossível para um observador, apreender o contexto da obra sem o conhecimento dos elementos sociais presentes e influentes quando de sua produção. Se ainda enfrentamos dificuldade em deixar para trás a visão bipolarizada que divide o mundo e todos os seus conceitos entre oriente e ocidente, podemos perceber o quanto é difícil a tarefa de considerar os infinitos mundos

³² Entrevista concedida ao autor setembro, 2015.

existentes em cada sociedade. Esse é um desafio para os vários campos de estudo e também para o campo de estudo da arte.

O universo da cultura e da arte popular passou a circular pelos meios cultos, urbanos, a partir da primeira metade do séc. XX, principalmente a partir do surgimento do Movimento Modernista Brasileiro, que apontou o olhar das camadas sociais altas para a cultura, as questões, e a produção artística das culturas populares e do campo. Acredito que depois desse "despertar" houve uma estagnação da visão relacionada ao artista popular. Talvez por falta de interesse em se atualizar ou se aprofundar nos estudos da arte vinda de camadas populares, reserva de mercado e espaço, ou puro comodismo, o que se percebe é que ainda hoje a visão que se tem do artista popular é aquela do homem rural, ligado aos temas do cotidiano do campo.

Ocorre que, com as mudanças nos processos de produção de bens, na economia e no trabalho, com a industrialização e a migração do homem do campo para a cidade, e também a urbanização e modernização das zonas rurais, as fronteiras que situam o que é urbano e o que é rural passam a ser mais geográficas que estruturais. Agora o homem do campo foi para a cidade em busca de um novo estilo de vida e de oportunidades que não alcançam a zona rural. Agora a zona rural goza de uma urbanização e acesso a bens e tecnologias que muito pouco ou quase nada a separam do estilo de vida dos grandes centros urbanos.

Porque então, ainda hoje pensar no artista popular, ainda que do campo, como um homem alheio aos problemas que afetam os centros urbanos? Porque olhar a arte popular como aquela arte do tempo em que se tomou amplo conhecimento dela e ignorar que tanto as técnicas quanto o próprio artista sofreram influências com o passar do tempo que interferiu e modificou seu olhar e o próprio processo criativo? De acordo com Escobar apud Frota (2005, p.17) "se cultura é um processo de respostas simbólicas a determinadas circunstâncias, suas formas inevitavelmente mudarão ao se defrontarem com as exigências de novas situações"

Podemos tomar o Profeta Gentileza como um exemplo de que o artista popular está também na cidade, e falando sobre a cidade e questões que atravessam a vida urbana e moderna. Gentileza foi mais uma das milhares de pessoas que nasceram no campo e depois foram para a cidade. Teve contato com a vida, a rotina e o trabalho no campo. Desde muito jovem, ainda criança, se dizia intuído de uma missão moral e humana na vida. Isso lhe causou problemas com a

família, que acreditava que o jovem sofria algum transtorno mental. O tempo passou, e José Datrino (seu nome de batismo e pelo qual era chamado até então) agora vivia e trabalhava na cidade. Foi em 1961, devido à tragédia do Gran Circus Norte-Americano, que deixou mais de 500 mortos, que José Datrino então diz que foi avisado "por vozes" de sua missão na Terra, que seria de renúncia ao mundo material e dedicação ao mundo espiritual.

Abandonou tudo e mudou-se então para o terreno onde aconteceu a tragédia do circo, onde viveu por quatro anos e fez florescer das cinzas um jardim e uma horta. Mas seu maior trabalho nessa empreitada foi o de consolador das famílias das vítimas.

Depois desse período abandonou o local e passou a viver como andarilho pela cidade. Desde a década de 70 até sua morte em 1996, Gentileza passou a usar o espaço público urbano como suporte para seu propósito de transformação social através da arte. Foi a arte que ele escolheu como ferramenta para apresentar ao mundo seus conceitos sobre relações humanas e suas denúncias sobre aquilo que havia de errado no mundo. Gentileza, vindo do campo, tratava então de questão fortemente presentes na vida urbana, da cidade grande.

Ele expunha e questionava a degradação do homem pelo poder e pelo capital, a deterioração das relações humanas e do homem com a natureza. Através de uma linguagem popular, vinda de um artista popular, veio do campo e conseguiu traduzir em sua arte toda a aflição e angústia do mundo moderno e urbano. Eis então um exemplo de que o homem do campo, formado em meio a valores e costumes rurais, é também um artista capaz de interagir com o mundo urbano e moderno e perceber as principais questões que atravessam e influenciam seu tempo. E além, é capaz de expressar isso através de sua arte.

Gentileza desenvolveu uma estética que hoje é facilmente reconhecível e amplamente copiada. Absorveu e transformou elementos completamente urbanos como pintura mural e grafitti, uso e desenvolvimento de fontes, e uso do espaço público como suporte para uma arte pública e política (Fig. 13).

Figura 13 - Imagem de um mural criado pelo Profeta Gentileza. A arte no espaço urbano, tratando de temas atuais.



Fonte: Imagem da Internet.³³

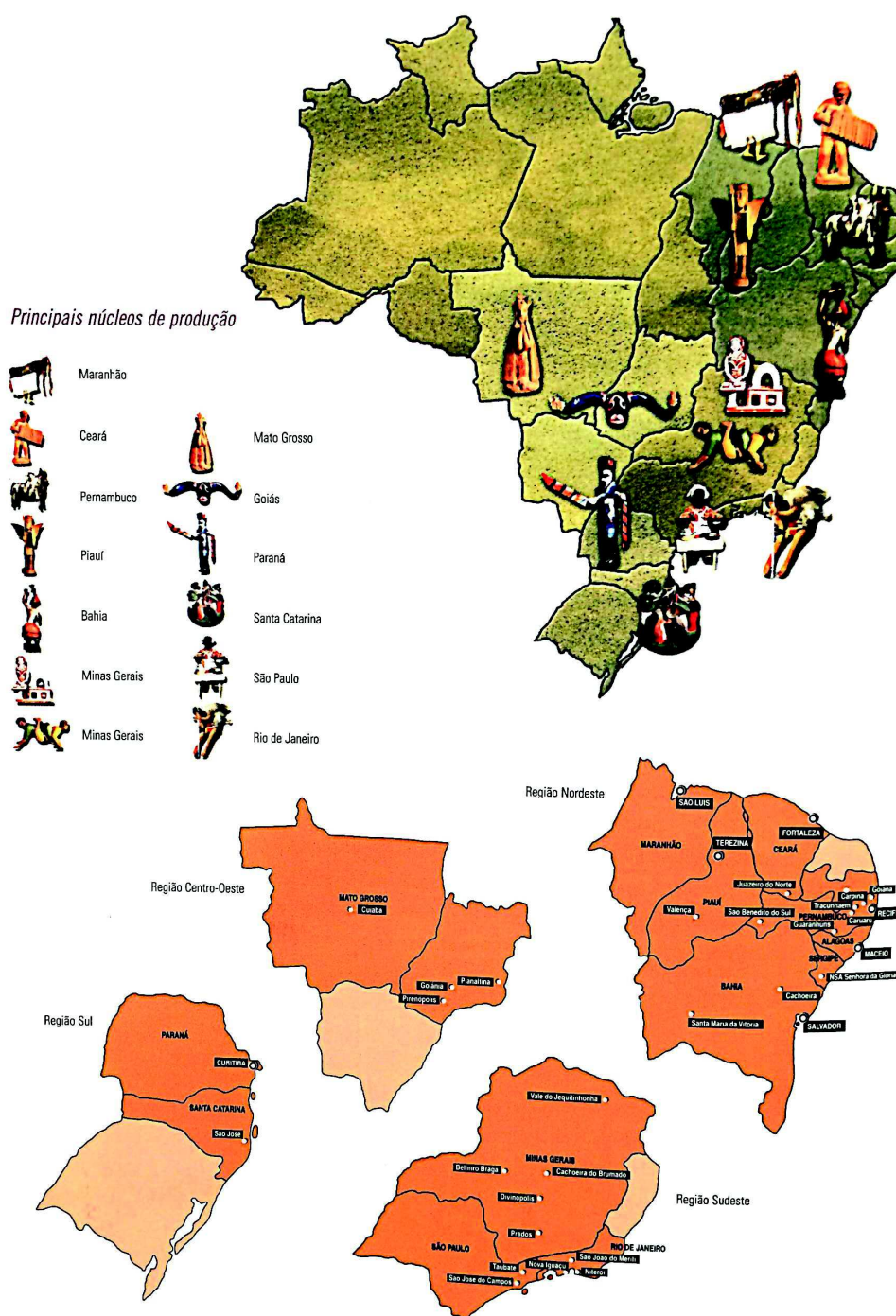
Certamente ainda estamos longe de conhecer plenamente o que é produzido pelas camadas da sociedade que não gozam de livre acesso a todos os meios e métodos. O que por um lado pode ser visto de forma preocupante, dado o perceptível desinteresse de estudos direcionados a essa área, assim como projetos e políticas que incentivem, favoreçam e facilitem o conhecimento da arte popular. Mas em contrapartida, prefiro pensar que temos um vasto universo de possibilidades a ser explorado, e apresentado ao mundo.

A própria região Norte, a Amazônia brasileira, amplamente comentada e que atrai os olhares mais curiosos e investigativos na atualidade, hoje desponta na arte contemporânea como um ponto firme, rica em referências, muitas vezes apropriadas e misturadas a outras referências culturais para o campo da arte contemporânea e seu mercado. Referências essas em sua totalidade - digo isso sem medo - originadas, coletadas dos hábitos, costumes e cultura mais populares e originais, essa mesma região é um campo quase desconhecido quando se levantam questões de sua arte popular.

³³ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/rio-450/pinturas-de-gentileza-vao-ser-mantidas-com-desmonte-do-elevado-da-perimetral-13283522>. Acesso em jan. 2016.

Prova disso é o mapa com o levantamento das manifestações e produções de arte popular de acordo com cada região do Brasil, publicado em 2009 por um dos museus de arte popular mais engajados em pesquisa nessa área, onde a região Norte aparece como um vazio produtivo nesse campo (Fig. 14). Como se fosse uma zona completamente desconsiderada para esse tipo de estudo.

Figura 14 - Principais núcleos de produção, segundo levantamento do Museu Casa do Pontal.



Fonte: MASCELANI, 2009, p. 20.

4.2 O modernismo brasileiro: Mário de Andrade e o traçado de uma rota que leva a elite a conhecer o popular

Até o advento do Movimento Modernista Brasileiro, toda a arte produzida pelo homem do povo, seja do campo ou aqueles que viviam nas cidades, à margem dos instrumentos de formação e informação, das ferramentas e técnicas que classificavam as produções como cultas e de elite, era quase em sua totalidade considerada simples artesanato. Caricato, exótico e pictórico. E seus temas eram tidos como de pouca relevância por aparentemente se afastarem de conceitos considerados modernos para a época.

Foi a partir da primeira metade do século XX, mais especificamente a partir dos manifestos modernistas e da Semana de Arte Moderna de São Paulo, que a arte produzida fora dos círculos das elites passou a ganhar espaço e ser considerada nos estudos e reflexões críticas acerca da arte brasileira, suas influências e formação de seu perfil estético. Mário de Andrade foi, por assim dizer, uma espécie de patrono dos estudos da arte do povo brasileiro.

Foi ele quem, a princípio, chamou a atenção para a arte produzida fora dos centros formadores e imbuído pelos ideais do movimento questionou a relação então vigente entre a arte erudita e as fontes da cultura popular. Acreditava que a renovação da arte deveria ser feita com base nas manifestações da cultura popular, e que apenas dessa forma se alcançaria uma identidade nacional. Necessário pontuar que, essa identidade, esse ideal artístico nacional, nada tem de ufanista. Sua maior preocupação e a busca principal de seu trabalho e sua pesquisa era o reconhecimento das culturas e expressões populares como constituintes de uma face genuinamente brasileira.

As correspondências entre Mário e Câmara Cascudo apontam que foi Mário quem o influenciou no método de estudo do folclore brasileiro, e foi seguindo os conselhos do amigo que posteriormente Câmara viria a publicar seus estudos e se tornar o maior estudioso do folclore nacional. Mário defendia uma pesquisa de imersão, de contato, despida dos vícios e do olhar tradicional. Acreditava que o próprio povo, através de sua fala era quem inscrevia o sentido de uma arte brasileira, e era esse relato que deveria ser validado e dar legitimidade à arte brasileira, sem interferências ou direcionamentos externos “ouvi o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se revelava” (ANDRADE, 1980, p.55 apud PEREIRA, 2014, p.27).

Para Câmara Cascudo, fazendo referência ao método de pesquisa, diz:

Você tem a riqueza folclórica aí passando na rua a qualquer hora. Você tem todos os seus conhecidos amigos do seu Estado e Nordeste para pedir informações. Você precisa um bocado mais descer dessa rede em que você passa o tempo inteiro lendo até dormir. Não faça escritos ao vai-vem da rede, faça escritos caídos das bocas e dos hábitos que você foi buscar na casa, no mucambo, no antro, na festança, na plantação, no cais, no boteco do povo (MELO, 1991, p. 49 apud PEREIRA, 2014, p 27-28)³⁴.

Ainda sobre seu método de pesquisa, Mario fala da importância do conhecimento através da busca pela vivência das experiências, o contato com a coisa em si e não apenas a coisa estudada nos livros. Questiona a validade de conceitos estéticos aplicados a algo desconhecido e formulados com base em realidades que não se aplicam para a arte do povo e reconhece na coletividade do povo a razão fundamental da arte.

Antes fizessem o que eu fiz, conhecessem o que amei, catando por terras áridas, por terras pobres, por zonas rurais, paisagens maravilhosas, essa única espécie de realidade que persiste através de todas as teorias estéticas, e que é a própria razão primeira da Arte: a alma coletiva do povo (MELO, 1991, p. 49 apud PEREIRA, 2014, p 26)³⁵.

O modernismo brasileiro, assim como vários modernismos da América Latina, surgiu com a proposta de uma busca essencial por uma identidade nacional na arte. As artes plásticas, a música, a dança, todas as expressões estariam na época, totalmente influenciadas e engessadas pelos moldes acadêmicos, eruditos, o Brasil vivia das influências, de escolas e padrões estrangeiros e que através de um processo que Mario chama de "transposição" incorporavam o material cultural brasileiro. Ou seja, todo o material cultural e folclórico passaria por uma espécie de mutação, adaptação, para caber nos moldes consagrados pelas escolas clássicas, ou vanguardistas, mas estrangeiras, e ser apresentado como identidade nacional para as elites. Era preciso buscar no seio do povo, nas tradições e culturas cotidianas, uma identidade própria para a arte brasileira, com seu fazer próprio. Não faltavam fontes e recursos para isso, porém era preciso aceitar uma nova forma de fazer artístico.

³⁴ Carta de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo, apud MELO, 1991, p. 149.

³⁵ Idem.

Levando em conta a questão da nacionalidade, os modernistas brasileiros buscam uma nova estética baseada na matéria popular. Nesse sentido, já possuem uma visão mais crítica da realidade, diferente dos românticos, pois conseguem ter consciência de uma estética popular que está longe de ser ingênua, simples e pura. Ao contrário, o fazer artístico popular é considerado, aos olhos dos modernistas, bastante complexo, porque é constituído de estruturas diferentes da criação erudita (PEREIRA, 2014, p 26).

Mário, (2016, p. 1) inicia seu texto em *O Artista e o Artesão* afirmando "[...] que a arte na realidade não se aprende". Podemos a partir dessa afirmação perceber que Mário deslegitima o discurso erudito que vincula a produção, o nascimento da arte à formação acadêmica ou iniciação técnica formal. Na verdade para ele, a arte mais pura e original é aquela que nasce, que brota, espontaneamente, da relação do homem com a natureza, sua sociedade, seu cotidiano e as questões envolvidas nesse espaço, de onde as formas eruditas buscariam recursos e inspiração para sua produção.

Sendo assim, a arte seria algo que não está condicionado aos meios cultos. No texto ele questiona a postura do artista contemporâneo e fala da necessidade desse em exercitar seu ser artesão, pois acredita que o artista contemporâneo precisa renunciar à aura quase divina que reclama para si, e defende que a obra juntamente com o artista estão sujeitos aos materiais, a essência do artesanato, e consequentemente da arte. A arte é facilitada pelos materiais e técnicas, e não condicionada por eles. Aí então se destaca o verdadeiro artista, aquele que consegue pela sua inventividade com os materiais e a técnica, suplantar as dificuldades e apresentar resultados práticos e estéticos para as questões.

Florestan Fernandes explica que apesar de Mário defender que o erudito sempre se apropriava do popular pelas transposições, a certa altura admitira que o movimento era recíproco, e que por vezes o popular se apropriaria e seria influenciado no contato com o erudito, apesar de se dar em níveis, formas e intensidades diferentes. Ainda assim, era baseado na ideia do máximo aproveitamento dos recursos e elementos da cultura popular que ele defendia a criação de uma identidade artística nacional, chegando a defender que a maturidade e o caráter nacional de um povo estariam proporcionalmente ligados ao uso de seu material folclórico (FERNANDES, 2012, p. 43-68).

4.3 Lina Bo Bardi e a arte do cotidiano

A utilidade como chave para a transformação. Esse o era conceito de Lina Bo Bardi para a incorporação da cultura popular na arte. Quando a arquiteta chegou ao Brasil em 1946 vinda da Itália, não estava em busca de se afastar unicamente do contexto político que dominava a Itália e a Europa no momento, ela buscava também se livrar das práticas e referências tradicionais, clássicas, na prática da arquitetura e do design. Sua compreensão das possibilidades do design e da arquitetura não se restringiam aos métodos consagrados e repetidos até então. Havia uma inquietude que a impulsionava a descobrir novas fontes de inspiração.

Chegando ao Brasil, entre tantas novas informações, Lina percebeu na cultura popular um campo de possibilidades inexploradas para a busca de sua originalidade criativa. Porém, para Lina, a industrialização já afirmada no Brasil à época, representava uma ameaça a essas formas de produzir arte. Ela via um caminho de desaparecimento dessas representações, suprimidas pelo modelo de produção e consumo industriais.

Para ela, aquele momento se fazia essencial para o estudo, o resgate e a preservação desse conhecimento e dessas práticas. Posteriormente podemos perceber que, a artista descobriu na própria prática popular uma transformação, espécie de adaptação, onde o povo através dos novos materiais construía seus símbolos através da reutilização e atribuição de novas finalidades para os materiais, então transformados.

Lina acreditava que o Velho Mundo já estava saturado de capacidade criativa e de fontes originais, e que os países novos, em desenvolvimento, seriam a salvação para o surgimento de novos modelos e propostas realmente inovadoras. De acordo com Vanessa Machado & Fábio Santos³⁶, esse pensamento se alinha e precede o pensamento de Mário Pedrosa, que diz que "[...] embaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar (PEDROSA, 2009, s/p, apud MACHADO & SANTOS, 2009, p. 9).

³⁶ MACHADO & SANTOS, 2009. **Lina Bo Bardi e a cultura material popular**. In: 50 anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste, 2009, Salvador. Disponível em: <http://www.docomobahia.org/linabobardi_50/22.pdf>. Acesso em: 18 set. 2015.

As falas da artista são o que há de mais incisivo, marcante, na defesa da construção de uma nova cultura baseada na produção do povo, ainda que em algum momento apresente dissonância com o que defendem outros estudiosos da arte popular – quando classifica xilogravura e representação cerâmica como não arte, por exemplo –, ainda assim, sua própria postura parece contradizer essa rejeição. É através da fala da artista que procurarei, a partir daqui, ambientar o seu discurso em defesa da arte popular.

Aqui abro um parêntese para esclarecer que quando falo mais atrás que os artistas, estudiosos e intelectuais eruditos, cultos, não se interessavam pelo valor estético da arte popular, refiro-me ao período e à classe que apresentam até hoje resistência em aceitar as expressões populares. Por isso faço questão de pontuar, mais uma vez, que a partir da primeira metade do séc XX, houve uma mudança de comportamento nesse sentido, e algumas pessoas, artistas, estudiosos, passaram a dedicar atenção ao estudo do produto com identidade popular. Por isso trago Mário e Lina como exemplos de olhares e pensamentos sobre a arte popular. Pelas suas abordagens que trouxeram o debate para o meio erudito e deu legitimidade a essa arte.

Para a exposição *Bahia* de 1959³⁷, Lina expressa juntamente com Martin Gonçalves o que podemos chamar de profecia do novo tempo na arte. Onde constata a decadência do sistema tradicional e ressalta a potencialidade de renovação através das culturas ditas menores, marginais.

O gênio poderá criar relações 'fixas', a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem 'só', precário em suas manifestações artísticas julgadas 'colaterais', reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das 'categorias' não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética 'não privilegiada'; a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seu atributo (mais ou menos explícito hoje) de manifestação não consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos nos 'instruídos', mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios (CAMPELLO, 1997, p.65 apud MACHADO & SANTOS, 2009, p. 9).

A força do discurso de Lina em defesa das expressões que ela chama 'colaterais' supõe um movimento de tomada e consciência por parte daqueles que

³⁷ Exposição *Bahia no Ibirapuera*, V Bienal de São Paulo, 1959.

são empurrados para a margem do mercado e do sistema cultural em nome de uma estética que privilegia aqueles que tiveram acesso aos métodos de instrução. Percebemos que a artista acreditava numa iminente inversão de valores, onde as manifestações populares, até então tidas como primitivas, passariam a ocupar um espaço de igualdade e valoração com as outras ‘categorias’. É interessante perceber que Lina denuncia a existência de uma estética ‘não privilegiada’, abrindo assim espaço para que pensemos na existência de um tipo estético que goza de regalias, vantagens, protecionismo. É possível também entender que essas regras são determinadas pelo mercado.

Quando a artista e designer fala em “direito dos homens à expressão estética”, indica que mesmo nos instruídos essa expressão não é livre ao apontar que há séculos esse direito é reprimido neles pelos métodos inibitórios, que, acredito eu, se refere mais aos conceitos estéticos do que propriamente a técnica.

Ainda no sentido de defender a arte popular e o artesanato como produções não alienadas e vazias de sentido devido seu caráter de relação com a vida cotidiana, e ao mesmo tempo dando margem a questionamentos sobre o sentido da arte clássica, Lina diz:

Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte. Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia, não-alienação, possibilidade em todos os sentidos. Mas essa não-alienação artística coexiste com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas. (BARDI, apud SUZUKI, 1994 in MACHADO & SANTOS, 2009, p. 9).

Foi no Nordeste que Lina mergulhou verdadeiramente na cultura popular que a marcou tanto. Nos anos que passou na região - Lina viveu na Bahia entre as décadas de 50 e 60 - ela conheceu de perto as inventividades e transformações geradas pela necessidade de adaptações do povo. Esse período também marcou a designer e influenciou profundamente sua estética e seus conceitos acerca dos utilitários. Sua transferência para a Bahia se deu a convite do então governador Juracy Magalhães para que criasse e dirigisse o Museu de Arte Moderna da Bahia, isso a colocou em contato com a diversidade e riqueza da expressão artística do povo.

Passou então a defender que a cultura nordestina possuía todos os elementos necessários para ser a identidade de um design nacional. Idealizou

projetos, centros de desenvolvimento da cultura popular, oficinas; alguns não concretizados devido a falta de apoio dos governos. Seu objetivo era desenvolver a cultura popular, não no sentido de fazê-la evoluir (considerando-a como algo menor, primitivo), mas sim, com o intuito de propagá-la, preservar sua originalidade, e divulgar seu potencial e aperfeiçoar seus mecanismos, como também, apreender e preservar esse conhecimento e técnica que acreditava estar num inevitável processo de transformação influenciado pelos tempos de industrialização. Para ela, o popular era o moderno (Fig. 15).

Figura 15 - Lina Bo Bardi. Cadeira Tripé. Inspirada nas redes de dormir.



Fonte: Imagem da Internet.³⁸

Em alguns de seus textos, Lina fala em buscar à exaustão as raízes populares nas culturas mais simples, pois nelas estão a identidade de um povo e suas possibilidades. Chega também a falar do olhar "paternalista" do que chama de cultura elevada sobre as culturas populares.

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira "popular" é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura.

³⁸ Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/163>. Acesso em out. 2015.

Esse balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço 'visto do outro lado', o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir (BARDI, apud SUZUKI, 1994 in MACHADO & SANTOS, 2009, p. 10).

Quando Lina retira os objetos do cotidiano da cultura popular de seu ambiente e os recoloca, os apresenta, nos espaços destinados a arte (Fig. 16), inclusive ao lado de obras de artistas já consagrados, ela passa então a ressignificá-los. Acredito que é nesse ponto que ela confere validação à produção popular como arte. Os objetos deixam de ser apenas objetos de uso para serem objetos de arte, atribuídos inclusive de valores estéticos.

Figura 16 - Carrancas da coleção Lina Bo Bardi expostas no Solar do Ferrão, Salvador, BA.



Fonte: Imagem da Internet.³⁹

É clara a preferência de Lina pelos objetos utilitários. Seu encantamento pelas soluções encontradas pelo povo para solucionar problemas que se

³⁹ Disponível em:

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Luiz%20Severino%20da%20Silva%20Jr..pdf>. Acesso em out. 2015.

apresentam no cotidiano e com os poucos materiais disponíveis pode estar diretamente ligado às necessidades de encontrar novas soluções para problemas principalmente do dia a dia que seu espírito de designer imprime em sua atenção. Isso faz com que algumas expressões tradicionais e consagradas de arte popular sejam rejeitadas por ela. É o caso do artesanato em cerâmica e das xilogravuras de cordel.

A literatura de Cordel, sob uma aparente revolta e violência, apresenta, na realidade, uma falsa imagem do homem do Sertão do Nordeste - simples e bondosa. Assim como a cerâmica figurativa de Caruaru. O homem do Sertão que sorri com bondade dos "doutores, das autoridades, das leis e dos "Senhores, simplesmente não existe: é uma produção "bonitinha" que se repete *ad usum* dos visitantes, nacionais e estrangeiros, das feiras e mercados. Por essa razão, não documentamos aqui as tão conhecidas gravuras da literatura de Cordel, nem dedicamos muito espaço à cerâmica de Caruaru (BARDI, apud SUZUKI, 1994 in MACHADO & SANTOS, 2009, p. 6).

Esse ponto de vista parece recusar a imagem do homem do povo como um homem ingênuo, puro, e ao mesmo tempo faz pensar se esse tipo de representação do homem popular não pode ser um mecanismo de busca pela aceitação, que procura forjar nas outras classes um sentimento de simpatia ou compaixão com relação a esse homem. Esse pensamento coloca em dúvida, ou mesmo nega, a obra de J. Borges como expressão da arte. Ainda assim eu o trago para o texto para estimular o debate e apresentar pontos contraditórios mesmo dentro do discurso dos que defendem a arte popular. E pontos contraditórios não são raros em campos de estudos onde ainda estamos tateando em busca de uma base, um conceito um pouco mais firme. Prova disso é que a própria Lina usa a criticada imagem de cordel para ilustrar o cartaz da exposição *Bahia no Ibirapuera*, de 1959 (Fig. 17). Seria então uma aceitação posterior e velada desse tipo de obra, contradizendo ou reconstruindo tacitamente a visão da artista sobre esses objetos?

Figura 17 - Cartaz da mostra *Bahia no Ibirapuera*, de 1959, na V Bienal de São Paulo.



Fonte: Imagem da Internet.⁴⁰

Ao mesmo tempo, Lina não se limita em defender seus favoritos na representação da cultura popular: os utilitários. Para ela é neles que se encontra a força e o potencial criador da população, e são sua principal fonte de inspiração.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do "nada" da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do "útil e necessário" é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas para mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente essa exposição (BARDI, apud SUZUKI, 1994 in MACHADO & SANTOS, 2009, p. 10).

Em seu artigo *Lina Bo Bardi e a cultura material popular*, Vanessa Machado e Fábio Santos, propõem uma hipótese que tenta elucidar os critérios de definição de Lina para determinar o que viria a ser arte e o que não seria classificado dessa forma. Os autores apresentam dois conceitos, espécie de classificação, a qual a arquiteta usaria para fazer a seleção dessas peças. De acordo com eles, os objetos eram separados em dois grupos: i) objetos de autonomia: onde estariam os objetos de uso, utensílios domésticos e cotidianos, escumadeiras, colheres de pau, colchas

⁴⁰ Disponível em: <http://parlacetifabene.com.br/acontece/centenario-lina-bo-bardi/>. Acesso em nov. 2015.

de retalho, bules de lata de Toddy, lamparinas e canecas de lata de querosene, etc. Esses objetos seriam produzidos pelo povo e para o próprio povo, e possuiriam valor de uso; **ii)** objetos de subserviência: onde estariam os rejeitados bonecos de cerâmica; e a literatura e gravura de cordel. Esses objetos seriam produzidos para representar a falsa imagem do homem "simples e bondoso" do Sertão, e teriam valor de troca.

Percebemos então, que para Lina, de acordo com essa classificação, toda a obra de Borges estaria a serviço apenas de uma produção de subsistência, e submetida à moldes de "criação" que respondessem à demanda de um mercado e que preservassem de certa forma uma imagem forjada para a realidade sertaneja. Ora! E a subsistência não é um dos principais fatores que motivam o artista – não somente o popular – a enveredar pelo caminho da produção da arte? Até então isso não seria nada que deslegitimasse a obra de Borges como arte. Quanto ao fato de considerar o cordel e a xilogravura como representações forjada de uma falsa vida sertaneja, é preciso considerar que talvez Lina não analisasse as obras considerando a influência do imaginário na atuação do artista. O que é muito provável, tendo em vista que seus objetos favoritos, os que defendiam, eram os utilitários. E ainda que ela refute o valor do cordel, da xilogravura e da cerâmica, a própria artista defende o "direito dos homens à expressão estética".

Dessa forma podemos compreender não somente os critérios de classificação na escolha do que ela definiria como arte, como também podemos entender claramente sua visão com relação ao seu conceito de que estava na inventividade transformadora e criadora do povo, o potencial para o surgimento de uma arte e um design com a identidade brasileira.

5. A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO NA ARTE POPULAR

A arte popular quando observada com mais cuidado, vai além da imagem óbvia, e se mostra repleta de referências e símbolos que produzem, ou melhor, são produtos de um imaginário que reflete uma natureza cultural onde vida, morte, cotidiano, trabalho, relações sociais, política, gênero, e um ilimitado universo de temas se atravessam entre o campo do real e do imaginário buscando expressar ideias dessa realidade cultural. A obra dos artistas populares ilustra muito bem como o imaginário está presente nas representações sociais.

Para situar o entendimento de imaginário que norteia meu olhar nesse sentido quando do estudo da arte de J. Borges é preciso apresentar uma revisão teórica dos autores que pensaram o imaginário como o vejo no trabalho desse artista. Desde a sugestão mais anterior, até a mais renovada, o estudo do imaginário acompanhou de perto, foi influenciado e influenciou o que a filosofia, a psicanálise e os estudos sociais analisavam sobre o ser humano, as sociedades e suas relações com os sistemas de vida e poder.

O estudo do Imaginário passou a ocupar um lugar de atenção no interesse científico a partir do momento de flexibilização dos métodos, onde as ciências sociais não estariam mais reféns do método positivista que determinava a razão como ponto de apoio e fator determinante para a pesquisa. O objeto do conhecimento precisava até então, responder a questões lógicas e oferecer elementos observáveis à luz da razão, da materialidade e dos fatos "reais" ou concretos.

Dessa forma, todas as manifestações que emanassem do imaterial, do espírito, da cultura, da fé e dos mitos ficaria relegada a categorias inferiores, eram subprodutos da realidade. O objeto ideal reprimia dessa forma tudo que pudesse buscar fundamento nos sonhos, desejos, anseios e fantasias do homem comum. O imaginário era encarado como uma deformação da realidade, uma ilusão.⁴¹

O passar do tempo mostrou que o projeto positivista não conseguiria todas as respostas para as questões do mundo, principalmente aquelas que fogem do verificável, como as que dizem respeito ao homem e as sociedades e a relação entre o indivíduo e o meio. A ciência passa então a considerar a existência de

⁴¹ SERBERNA, C.A, **Imaginário, Ideologia e Representação social**, 2003. IN: Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, nº 52, Dez, 2003.

verdades não absolutas, que mesmo sem explicações factuais ou concretas não deixariam de ser verdades.

A busca da verdade única e inflexível não era então o caminho mais frutífero e coerente até as respostas para as questões do homem e sua relação com o mundo. Passa-se então a considerar a possibilidade de múltiplas verdades para um fenômeno. Múltiplas realidades dentro de um contexto social e humano.

É o imaginário o campo a ser explorado para que se chegue a essas múltiplas verdades e para compreendê-las através de um olhar mais abrangente, complexo, que considera a interdisciplinaridade no estudo do fenômeno.

De acordo com Serbena, (2003), Baczko aponta três autores na fundação do estudo clássico do imaginário social. Marx, que através do conceito de ideologia busca desmistificar o imaginário; Durkheim, apresentando o modo como se estabelece a coesão social através da relação entre representações coletivas e estruturas sociais; e finalmente, Weber, investigando o sentido atribuído às ações pelos seus atores sociais.

Em seguida, somam-se aos clássicos os estudos da psicanálise, que abordam a imaginação como necessária e inerente ao homem; da antropologia e sua abordagem de cultura como um sistema simbólico; e ainda outras disciplinas que passam a abrir os olhos para as questões do imaginário e de que forma ele poderia relacionar-se com seus respectivos campos de estudo.

A partir daí o imaginário deixa de ser um elemento de estudo e de aplicação apenas na área das artes e passa a ser considerado também como reflexo de uma vida social, despertando até mesmo teorias sobre o uso do imaginário para o exercício do poder e domínio social.

Há autores que também defendem o imaginário como campo de fuga e resistência. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior⁴² fala da criação de uma imagem social e coletiva do Nordeste brasileiro, gerada e manipulada num campo de batalha onde os atores seriam, de um lado o interesse político e econômico de uma elite, e de outro o povo e seu instinto de sobrevivência e sua busca por um ideal de identidade e pertencimento, e que segundo o historiador ajuda a manter o equilíbrio das tensões sociais na região.

⁴² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011. 376 p. O autor estuda historicamente a criação e manutenção dos mecanismos de controle social dentro das estruturas de poder através de uma ideologia cultural.

O fato é que, todas as ações do homem são reflexos de exercícios anteriores de imaginação. E é aí que reside a questão: seria o imaginário a consequência ou a causa do real?

Desvendar as fronteiras do que é real ou imaginário e a relação de causa e consequência entre esses fatores talvez tenha sido uma das principais motivações que levaram os estudos do imaginário também para o campo da história. Marcia Espig⁴³ aponta o historiador Lucian Boia como defensor da ideia de que a antropologia e a filosofia são os principais colaboradores para as discussões teóricas sobre as estruturas do imaginário. Sobre o sentido do imaginário como coisa real, verdadeira, Espig menciona uma observação de Sandra Pesavento.

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o "verdadeiro" e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objetivo de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para fazer a representação do ser e parecer (PESAVENTO, 1995 apud ESPIG, 2004, p. 52).

Há ainda a questão da representação do presente e do ausente. A imaginação fazendo o jogo de evocação do ausente através da própria representação do presente, ou do não presente.

Por um lado, a "representação" faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG, 2001, apud ESPIG, 2004, p. 52).

Baczko (1985)⁴⁴ se aprofunda no debate do real representado no imaginário ou instituído por ele. Nesse ponto já não cabe a concepção do imaginário como algo ilusório, fantástico, irreal, mas sim como um campo de investigação para o conhecimento histórico. Ele defende que o imaginário social cada vez mais, à luz da ciência, se afaste do estigma de mero ornamento fictício de uma vida real e passe a

⁴³ Marcia Espig, historiadora, no texto *O conceito do imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História*, onde cita Pesavento, Ginzburg e Boia.

⁴⁴ In: ESPIG, Márcia Janete. O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História. **Textura**, Canoas, n. 9, p. 49-56, nov./jun. 2004.

ser encarado como elemento constituinte do real e ao mesmo tempo também influenciado pelo real, sendo considerado como "irreal" apenas quando claramente lhe for atribuída essa característica.

Para o pensador a relação entre imaginário e real é algo circular, que se retroalimenta, e onde é quase impossível estabelecer limites que os separem, que os isolem a ponto de um não ser identificado no outro. Para ele, a manipulação de imaginários se torna limitada, visto que para que logre êxito é necessário que faça sentido dentro da identidade imaginária do grupo ao qual se dirige.

Boia, sobre essa característica circular do imaginário, observa:

L'imaginaire se mêle à la réalité extérieure et se confronte avec elle; il y a trouve des points d'appui ou, par contre, un milieu hostile; il peut être confirmé ou répudié. *Il agit sur le monde et le monde agit sur lui.* Mais, dans son essence, il constitue une réalité indépendante, disposant de ses propres structures et de sa propre dynamique. (BOIA, 1998)⁴⁵

Algumas abordagens são atualmente as mais utilizadas e bem aceitas para os debates acerca do imaginário. Na verdade, hoje, e dentro da perspectiva na qual acredito caber a relação da arte popular com o imaginário, esse estudo encontra-se fundamentalmente baseado nas perspectivas de Bachelard, Durand e Maffesoli. Nesse sentido, busquei apoio em alguns textos que traçam um percurso histórico desde as primeiras noções do imaginário até as considerações atuais. Assim, como o leitor poderá conferir no referencial, trago o entendimento de Anaz et al, (2014) que fazem um percurso evolutivo do estudo do imaginário até a noção de Maffesoli sobre o assunto.

Como já foi dito anteriormente, a psicanálise foi um dos primeiros campos de estudos científicos a dedicar espaço à compreensão da dinâmica do imaginário. Foi principalmente a partir dela que as outras áreas do conhecimento partiram para desenvolver seus estudos sobre o assunto. Freud defendia que o imaginário se referia ao ego, logo era algo relacionado ao "eu" do indivíduo. Já Lacan, aponta "o outro como medida do eu" e considera o imaginário como uma relação dual (ANAZ et al, 2014).

⁴⁵ O imaginário se mistura à realidade exterior e se confronta com ela; ele encontra pontos de apoio ou, ao contrário, um meio hostil; pode ser confirmado ou repudiado. *Ele age sobre o mundo e o mundo age sobre ele.* Mas em sua essência, ele constitui uma realidade independente, dispondo de suas próprias estruturas e de sua própria dinâmica (Tradução aproximada, de ESPIG, 2004, p. 53).

Bachelard propõe a divisão da imaginação em *formal* e *material*. A imaginação formal se ocupa dos modelos teórico-matemáticos e a formalização lógico-empírica das ciências naturais. Já a imaginação material instaura os devaneios noturnos da matéria. Bachelard desenvolveu um sistema de investigação para compreender e explicar a fonte do imaginário, e o subdividiu e relacionou de acordo com elementos que identificariam a natureza das imagens criadas e sua reação ao meio. Dessa forma, Bachelard possibilita a materialização das imagens, conferindo-lhes estabilidade e a possibilidade de uma investigação orientada pela sua natureza de acordo com o sistema proposto⁴⁶.

"A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria"

"O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento"

"A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças"

"A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade"

"A psicanálise do fogo"

Gilbert Durand defende que o imaginário é a forma que o homem encontra para lutar contra a angústia da morte e do sofrimento de incertezas, transformando seus significados e buscando torná-los reconfortantes. Nas ações do imaginário estariam a percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens, arquétipos e mitos. Seu estudo do imaginário aproxima o que é natural daquilo que é social. Durand propôs dois grupos onde as estruturas do imaginário estariam dispostas; o Regime Diurno, e o Regime Noturno. Essas estruturas estariam relacionadas àquilo que a Escola de Reflexologia de Leningrado identifica como gestos e reflexos dominantes, sendo eles: postural, copulativo e digestivo.

O Regime Diurno compreende as estruturas heroicas ou esquizomorfos e estariam relacionadas ao gesto postural. O Regime Noturno compreende as estruturas dramáticas ou sintéticas, estas relacionadas ao gesto copulativo; e as estruturas místicas ou antifrásicas, estas relacionadas ao reflexo digestivo. Seriam características das estruturas: **i)** estruturas heroicas ou esquizomorfos: símbolos de força, luta, ascensão. Buscam vencer a morte e o devir; **ii)** estruturas sintéticas ou

⁴⁶ ANAZ, S. et al, *Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin*. Os levantamentos sobre as propostas de Bachelard, Durand e Maffesoli são do texto, de autoria de Silvio Anaz, Grazyella Aguiar, Lúcia Lemos, Norma Freire e Edwaldo Costa.

dramáticas: símbolos cíclicos como nascimento/morte. Representam o eterno retorno; **iii)** estruturas místicas ou antifrásicas: túmulo/berço; morte/nova vida. Busca a eufemização da morte e do medo da passagem do tempo.

Michel Maffesoli foi quem sugeriu a existência do imaginário coletivo. Até então, todos os que se debruçaram sobre a busca da compreensão da mecânica do imaginário o entendiam como uma característica individual, não compartilhada. O sociólogo acredita que a relação entre o que é real e o imaginário está sempre presente, porém, seria algo intuitivo, onde não cabe materialidade. O imaginário seria uma energia onipresente no mundo, nas coisas, ao redor dos meios. Uma espécie de ente etéreo que se relaciona, está ligado e é fruto da experiência humana e que guarda um patrimônio de emoções, sensações e lembranças que são fontes compartilhadas pelo grupo e que segundo ele seria um "cimento social" que agrega os grupos.

Para Maffesoli, o imaginário individual se constrói através do reconhecimento de si próprio no outro (identificação), desejo de ter o outro em si (apropriação), e reelaboração do outro para si (distorção). Já o imaginário coletivo ou social, está relacionado ao sentimento de pertencimento, sendo instaurado por meio da aceitação do modo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação⁴⁷.

Maffesoli se destaca no estudo do imaginário por sua proposta teórica do imaginário coletivo. Tendo como base e ponto de partida as configurações sobre o assunto anteriormente trabalhadas por Bachelard e Durand, defende o imaginário como uma força que motiva ações e que guarda em si os sentidos, identidades, práticas, afetos, símbolos e uma infinidade de elementos que ao se relacionarem formam o cimento social.

O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual (MAFFESOLI, 2001, p.76).

Se cabe ao imaginário estabelecer essa ligação social, do grupo, da tribo, então ele está diretamente relacionado à cultura desses grupos. Sobre imaginário e cultura, sua relação, o que os separa e diferencia, assim como também o que os une

⁴⁷ Ibidem.

e identifica, e também, para ilustrar a característica imaterial, que transcende o indivíduo e vai em direção ao coletivo como um "inconsciente consciente", Maffesoli pontua:

A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração.

A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir, etc. O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável.

Na aura da obra – estátua, pintura – há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de "algo mais", uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção do imaginário (MAFFESOLI, 2001, p.75).

Quando fala sobre imaginário e imagem, Maffesoli se posiciona de forma clara na defesa de que não é a imagem que produz o imaginário, sendo este fruto ou consequência daquela; pelo contrário, o imaginário é o produtor, o gerador da imagem. É o conteúdo do imaginário que determina e dá forma às imagens, independente de que tipo ou natureza elas sejam.

Ao tratar de uma possível característica ideológica do imaginário, Maffesoli chama atenção para o tipo de entendimento que se pode ter sobre o conceito de ideologia. Ele assinala como ponto delicado o forte vínculo que o termo possui com uma ideia de política e a necessidade de saber estabelecer fronteiras e também ultrapassá-las quando se fala de imaginário e ideologia. Para ele, entre os muitos conceitos de ideologia, aquele de Destutt de Tracy seria o que mais poderia se aproximar numa relação com o imaginário, pois encara a ideologia como um conjunto orgânico de ideias.

Porém, ressalta que os conceitos de ideologia estão sempre instalados em um campo de domínio da razão, das escolhas conscientes, e o imaginário ultrapassa esse limite, avança sobre o campo "do onírico, do lúdico, da fantasia, do imaginativo, do afetivo, do não racional, do irracional, dos sonhos, enfim, das construções

mentais potencializadoras das chamadas práticas" (Maffesoli, 2001). A evolução do pensamento e das teorias do imaginário através do tempo até alcançarmos na atualidade o ponto em que este alcança a noção de coletivo que se adequa a uma melhor compreensão do imaginário na arte popular pode ser observada de forma esquematizada no Quadro 1.

Quadro 1 - Esquema cronológico das teorias do Imaginário e seus autores

EVOLUÇÃO DAS TEORIAS DO IMAGINÁRIO				
Autores e Teoria	Elementos do Imaginário e Concepção dos Autores			
BACHELARD (1884-1962)	AR	TERRA	FOGO	ÁGUA
Imaginação Formal e Material	Movimento	Força	Transformação	Materialização
DURAND (1921-2012)	DIURNO		NOTURNO	
Imaginário Diurno e Noturno	Esquizomórficas (ou heroicas)		Sintéticas (ou dramáticas)	Místicas (ou antifráscas)
MAFFESOLI (1944)	INDIVIDUAL		COLETIVO	
Imaginário Individual e Coletivo	Identificação pessoal		Compartilhamento de valores	

Fonte: Quadro organizado pelos autores Silvio Anaz, Grazyella Aguiar, Lúcia Lemos, Norma Freire e Edwaldo Costa em *Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin* (adaptado pelo autor).

A partir daqui, depois de acompanhar o trajeto evolutivo do conceito de imaginário até chegarmos em Maffesoli e sua estrutura de imaginário coletivo, podemos então olhar a obra dos artistas populares sob o aspecto que acredito ser seu esteio de sustentação e sua força motriz: a representação social, da cultura do grupo, do coletivo em sua arte.

De acordo com Moraes (2002)⁴⁸, "O imaginário social é composto por um conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela comunidade". Faz-se possível então - na verdade faz-se provável - que as imagens e narrativas produzidas pelos artistas

⁴⁸ MORAES, D., **Imaginário social e hegemonia cultural**. Disponível em: <<http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

populares sejam portadoras de ideias, símbolos e mensagens que representam sua sociedade, sua gente, seu cotidiano e suas relações.

Moraes, (2002) evoca Baczko para chamar atenção para uma característica do imaginário que representa fuga, refugio, construção de identidade e superação. Esta característica também constrói ações que podem estabilizar ou causar rupturas nas configurações sociais do grupo.

Bronislaw Baczko assinala que é por meio do imaginário que se podem atingir as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades esboçam suas identidades e objetivos, detectam seus inimigos e, ainda, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social expressa-se por ideologias e utopias, e também por símbolos, alegorias, rituais e mitos. Tais elementos plasmam visões de mundo e modelam condutas e estilos de vida, em movimentos contínuos ou descontínuos de preservação da ordem vigente ou de introdução de mudanças. Como indica Baczko: "A imaginação social, além de fator regulador e estabilizador, também é a faculdade que permite que os modos de sociabilidade existentes não sejam considerados definitivos e como os únicos possíveis, e que possam ser concebidos outros modelos e outras fórmulas (Moraes, 2002, p. 1).

Para Moraes, os anseios e aspirações por uma realidade futura se apresentam no imaginário e mostram que ele não é cópia do real, mas uma ferramenta de reciclagem e transformação possível da realidade. Ele menciona Erich Bloch, que aponta uma ligação entre potencialidade "ainda-não-manifesta" e a "consciência antecipadora", que seriam capacidades imanentes do homem, aptas a construírem, através do imaginário, uma nova realidade.

O estudo da representação da cultura popular no imaginário passa necessariamente pelas questões de representação social e identidade. Tomamos como pressuposto que o imaginário como reflexo da cultura é por sua própria natureza coletiva, social, aquele que se ocupa em expressar através de um sistema de valores e símbolos as características de um grupo específico.

Baczko fala em relações de imaginário-poder e imaginário-representação, e explica assim como o estudo do imaginário se deslocou, ou se expandiu do campo da arte (fantasia, irreal) para o campo da política e do poder (real). Nesse ponto, de acordo com o que defende Baczko, estaria então correta a teoria de Albuquerque Jr quanto a existência e a legitimação de um sistema de poder no Nordeste, historicamente criado e aceito ao longo do tempo, onde atores sociais, encaixados em papéis criados para si através da tomada de várias fontes de referência

seguiriam mantendo uma estrutura de poder imutável e que viria determinando o fluxo da vida social na região. De acordo com Gonçalves:

Todas as épocas, argumenta Baczko, têm modos específicos de imaginar, produzir e renovar o imaginário. Da mesma forma, teriam modalidades diferentes de acreditar, pensar e sentir. Em cada época - ou em cada configuração social - os imaginários coletivos articulariam elementos simbólicos dentro de um vasto sistema de significados no qual uma coletividade produziria sua própria representação e, dessa maneira, designaria sua própria auto identificação, sua própria identidade. Do mesmo modo, os imaginários coletivos estabeleceriam a distribuição dos papéis e das posições sociais, exprimiriam e imporiam crenças comuns, definindo códigos sobre o que é certo e o que é errado. Assim que, de acordo com Baczko, o conceito de imaginário social deve ser entendido como uma das forças reguladoras da vida coletiva, sobretudo como um eficiente dispositivo de controle e do exercício do poder (GONÇALVES, 2008, p.5).

Quanto a identidade, um dos pontos que acredito ser reflexo na obra de J. Borges, Gonçalves (2008) acredita que é um conceito que depende e se relaciona diretamente com o conceito de cultura, tendo em vista que a alegação de uma identidade requer sentimento de pertencimento, reconhecimento, afinidade a um determinado sistema cultural, e isso ocorre por meio de seus símbolos e códigos. Baseado nas ideias de Geertz, Gonçalves, (2008) conclui então que identidade é "um estado psicológico de pertencimento ou agrupamento e, do mesmo modo, de diferenciação em relação à alteridade. Assim como fenômeno cultural, a identidade é também construída histórica e socialmente".

Dessa forma chegamos ao ponto onde falar em cultura popular é aceitar a ideia do exercício do poder no campo da cultura. Mais do que isso, aceitar a cultura como uma ferramenta do exercício e determinação do poder. Se falarmos em cultura popular, subentende-se que há também uma cultura erudita, ou de elite (a evocação do ausente implícita no discurso). Deixando de lado as análises filosóficas mais aprofundadas, tomamos esses termos pela sua compreensão do senso comum, que seria a cultura de elite como uma alta cultura, de requinte, fundamentada, associada a símbolos de nobreza e correção; enquanto a cultura popular seria uma baixa cultura, errante, aleatória, sem fundamentos consistentes. Assim faz parecer a estrutura de poder dominante.

O que se apresenta nos debates atuais e que busca mudar esse olhar valorativo e segregativo sobre a cultura é o conceito de que na verdade essas culturas não se elaboram e se configuram de forma isolada, mas sim através de

relações de trocas, apropriações, ressignificações, contato, participação entre a produção popular e a da elite, onde uma influencia a outra e ao mesmo tempo é influenciada pela outra.

Dessa forma buscamos evitar a ideia de que as culturas da elite precisariam "descer" até a esfera popular para essa troca, que por si só legitimaria uma estrutura hierarquizada verticalmente das formas. Assim, pretendemos encarar essa troca entre as culturas como um sistema circular, não vertical, e cooperativo.

Assim, consciente das estruturas que atuam e influenciam na produção do material cultural popular, da presença do imaginário como fator determinante na expressividade do artista popular e considerando também as forças políticas e de poder que regulam o jogo social, temos subsídios que nos permitirão fazer uma análise mais coerente com uma contextualização social, artística e complexa sobre a arte popular. Acredito que esse é um caminho possível para que possamos, mesmo que inicialmente, analisar a arte popular despidos de um olhar elitista e enxergar o que pulsa de verdade e de consistente nesse fenômeno.

6. PONTOS DE CHEGADA. A OBRA DE J. BORGES EM CORDEL E XILOGRAVURA

Acredito que aqui chegamos ao ponto de fechamento do caminho circular proposto nessa pesquisa. Com base no que foi exposto sobre o estudo da arte e da cultura popular até hoje, e também na aproximação do imaginário coletivo e suas trocas que influenciam diretamente a produção cultural e imagética, sinto que posso então, a partir daqui, trazer a obra de J. Borges para a cena. Com o que foi exposto anteriormente, podemos construir um ponto de observação seguro sobre a obra desse artista. Não único. Não definitivo. Mas um ponto de observação e análise que nos abre caminhos possíveis.

Cabe ainda a mim, como dever de pesquisador, reafirmar que todo o trajeto percorrido até esse ponto foi uma escolha pessoal entre tantas outras possibilidades, que, de antemão reconheço, não necessariamente seriam escolhas equivocadas. Porém, para mim, pesquisa em arte pressupõe alguma busca, algo instigante, mas de forma alguma desconfortável. Por isso abordei esse tema através de visões e pensamentos que se afinam ao meu modo de enxergar e principalmente de sentir a arte e a cultura popular.

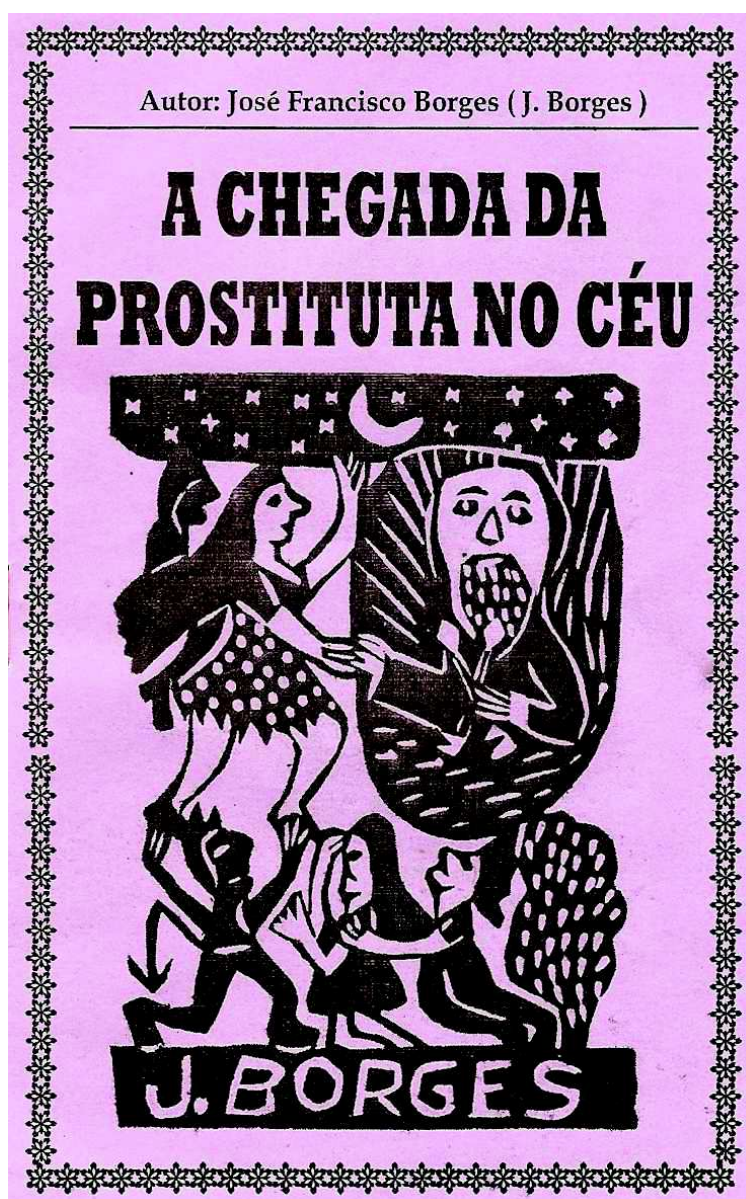
Dito isto, apresento a seguir uma seleção de obras de J. Borges que acredito, representam bem o trabalho desse artista e refletem também o que é a produção popular no Brasil de hoje, suas fontes e meios. Para tal, inicio apresentando dois textos de cordéis do artista, não para uma análise aprofundada, pois, como disse anteriormente, trago o cordel neste trabalho como porta de entrada do artista para o mundo da arte e da xilogravura, e também para que o leitor perceba que existe relação entre o texto dos cordéis e as imagens na obra do artista, ou seja, as narrativas visuais presentes nas xilogravuras de J. Borges são diretamente e nitidamente influenciadas pelo imaginário que influencia sua produção textual. Há uma relação entre o imaginário que inspira os textos e a produção imagética do artista. Organizei as imagens em coleções temáticas como vejo sentido e fiz alguns comentários sobre pontos que para mim, se destacam nas imagens.

6.1 J. Borges em cordel: uma pequena amostra do imaginário que influencia e dialoga com a poética visual das xilogravuras

A literatura de cordel constituiu-se no mais extraordinário meio impresso de comunicação popular no Brasil e, talvez, do mundo. Ela atingiu, entre as décadas de 1940 e 1950, audiência calculada em trinta milhões de pessoas, quase um terço da população brasileira (FRANKLIN, 2007).

Um dos cordéis mais famosos e mais vendidos de J. Borges até hoje foi "*A Chegada da Prostituta no Céu*" (Fig. 18).

Figura 18 - Capa do cordel *A Chegada da Prostituta no Céu* de autoria de J. Borges.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Do rosto da poesia
eu tirei o santo véu
e pedi licença a ela
para tirar o chapéu
e escrever a chegada
da prostituta no céu

Sabemos que a prostituta
é também um ser humano
que por uma ilusão
fraqueza ou desengano
o seu viver é volúvel
sempre abraça ao engano

Vive metida em orgia
e cheia de vaidade
é raro uma que trabalha
e usa honestidade
por isso fica odiada
perante a sociedade

Todas as religiões
para ela escala uma pena
se o homem lhe abraça
a mulher casada condena
mas sabemos que Jesus
perdoou a madalena

Falar sobre prostituta
é um caso muito sério
que é um ser sofredor
sua vida é de mistério
e para sobreviver
sempre usa o adultério

Perante a sociedade
ela é marginalizada
existe umas mais calmas
e outras mais depravadas
e quem tem mais ódio delas
é a própria mulher casada

Ela vive aqui na terra
enfrentando um sacrifício
se vende para os homens
muitas se entrega no vício
e nova se estraga
e faz da miséria ofício

Aconteceu que uma delas
morreu em um certo dia
e pela vida que levava
o povo sempre dizia
ela vai para o inferno
pelos atos que fazia

Assim que foi enterrada
a alma se destinou
querendo ir para o céu
mas primeiro ela passou
pelo portão do inferno
e o diabo lhe acompanhou

Saiu correndo atrás dela
dizendo vem cá bichinha
um bocado como tu
faz tempo que aqui não vinha
e eu estou gamadão
nesta garota novinha

Mas na carreira que vinha
o diabo e a prostituta
passaram no purgatório
e no sindicato das puta
e lá no portão do céu
foi que começou a luta

Porque já se encontrava
uma mulher bem casada
arengando com o marido
que morreu de uma virada
e queria entrar no céu
com uma faca afiada

Essa mulher que morreu
era muito ciumenta
quando viu a prostituta
entortou o pau da venta
e disse: vou te furá
foi uma luta cinzenta

Furou a mulher na perna
o marido puxou no braço
o diabo pegou também
dizendo já sei que faço
vou levar mesmo sem perna
mas levo o melhor pedaço

Nessa zuada São Pedro
se apresentou no portão
e disse: não tem lugar
pra mulher com bestalhão
só tem pra mulher sozinha
e foi logo estirando a mão

E pegou logo no braço
da mulherzinha assanhada
disse: você pode entrar
aqui não lhe falta nada
vai dormir na minha cama
até alta madrugada

Mas atrás dela já vinha
outro cara de complô
e disse: eu entro também
pode dá o estupô
porque na terra eu era
dessa mulher gigolô

São Pedro lhe respondeu
mas aqui é diferente
sou o chaveiro do céu
e aqui neste batente
só entra quem eu quiser
que sou velho, mas sou quente

Disse: vocês lá na terra
fazem tudo quanto quer
maltrata as prostitutas
e usam como quiser
mas aqui eu trato bem
a todos que aqui vier

E entrou de braço dado
com a mulherzinha singela
com uma perna furada
mas São Pedro tratou dela
e deu apoio a prostituta
que ninguém bulia nela

Depois disso a prostituta
foi fazendo o que bem quis
botou galha em São Pedro
namorou com São Luiz
tirou sarro com São Bento
no beco do chafariz

Uma noite de São João
dançou com São Expedito
levou xecho de São Brás
namorou com São Carlito
e no fim da festa foi
dormir com São Benedito

E não quis Santo Oscar
por ser barbudo demais
deixou ele na espera
e foi dormir com São Brás
Santo Oscar quando acordou
Falou alto e bem voraz

Disse ele: hoje mesmo
antes de tomar café
eu vou contar a Jesus
essa puta como é
depois de sua chegada
o céu virou cabaré

Ele foi e disse a Jesus
que ela era depravada
Jesus respondeu calmo
deixa essa pobre coitada
se na terra sofreu tanto
como vai ser castigada?

Na terra não teve apoio
em meio a sociedade
levou a vida sofrendo
e fazendo caridade
aceitando preto e branco
que tinha necessidade

Mesmo com as prostitutas
vive cheio de tarado
correndo atrás das moças
e mulher de homem casado
se não houvesse prostituta
qual seria o resultado?

Ele ficou cabisbaixo
e respondeu: muito bem
se o sol nasce pra todos
a mulher nasceu também
se um dia eu pegar ela
trituro e deixo um xerém

Aí ficou sem efeito
a denúncia de Santo Oscar
pediu perdão a Jesus
e voltou pra seu lugar
e encontrou Mariano
num sarro de admirar

Aqui termino o livrinho
em favor das prostituta
para vender aos homens
a rapaz, a corno e puta
pessoas de baixo porte
e aos de boa conduta.

Podemos perceber que J. Borges consegue elencar personagens antagonistas, como cristianismo e sexo, por exemplo, criando uma narrativa curiosa e divertida, na qual esses personagens transitam entre o bem e o mal de forma natural, onde se percebe que não há quem seja totalmente bom ou mau. Fazendo assim uma naturalização na abordagem de temas polêmicos, trazendo um olhar tolerante, e porque não dizer? "conivente", com figuras sociais que habitualmente são desprezadas ou enquadradas em algum tipo de preconceito, como a prostituta, no trecho em que Jesus diz: "[...] deixa essa pobre coitada / se na terra sofreu tanto / como vai ser castigada? / Na terra não teve apoio / em meio à sociedade [...]"

Lendo atentamente os versos do cordel, identificamos questões como as relações do imaginário com o poder e com as relações sociais, por exemplo. Percebemos que o autor, apesar de apresentar vários pontos que refletem um posicionamento real da sociedade em relação a prostituta, consegue através do imaginário transcender a noção rasa e simplista do pecado, transformando a narrativa numa fuga da dura realidade social da prostituta. Há de se concordar que, ao final da narrativa, a personagem que, a princípio seria uma espécie de vilã do conto, por fim, acaba se tornando, de certa forma, a heroína da história.

Outra obra de cordel que alcançou bastante sucesso foi "*A Mulher que Botou o Diabo na Garrafa*" (Fig. 19).

Figura 19 - Capa do cordel *A Mulher que Botou o Diabo na Garrafa* de autoria de J. Borges.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Havia lá no sertão
uma mulher bem casada
com um homem ciumento
desses que não valem nada
desses machões que nunca
deixa a mulher sossegada.

A mulher era fiel
mas ele a tocaiava
brigava sempre com ela
ela chorando jurava
mas de toda forma ele
na mulher não confiava.

Até que chegou um ponto
dele espancar ela, um dia,
ela apanhando e dizendo
que aquilo não merecia,
e era de chegar a hora
que ela se vingaria.

E ele bruto como era
não confiava em ninguém
todo dia era uma briga
e naquele vai e vem
o diabo apareceu
para faturar também.

O homem foi trabalhar
encontrou um molequinho
pinotando em sua frente
ele achou engraçadinho
ele pulava e se sumia
bem no meio do caminho.

O homem disse ao moleque:
voce é inteligente.
O menino disse: eu sei
tudo quanto você sente
me pague que eu lhe sirvo
em tudo daqui pra frente.

Eu sei que és ciumento
e na mulher não confia,
se me deres tua alma
eu tocaio todo dia
pra onde ela for eu vou
te juro com garantia.

Mas para isso preciso
eu ir contigo morar.
Eu estando em tua casa
você pode viajar
e garanto que não deixo
sua mulher namorar.

Ele levou o negrinho
chegou lá disse à mulher:
está vendo este negrinho?
ele é cheio de mister
ele vai seguir seus passos
até quando ele quiser.

A mulher disse ao marido:
você não tem jeito não
és ciumento demais,
sem alma e sem coração
e este moleque é tão feio
parece filho do cão.

O homem respondeu-lhe:
ele é quem vai te seguir
amanhã vou viajar
porque eu preciso ir.
E disse para o moleque:
procure bem me servir.

O moleque respondeu-lhe:
pode seguir sossegado
deixe sua mulher em casa
que eu não saio do seu lado
mesmo que ela não mereça
mas por você fui contratado.

Na saída da viagem
ela lhe fez um carinho
e lamentou porque ele
ia viajar sozinho,
e depois ela começou
conversar com o negrinho.

O negrinho disse a ela:
não vou sair do seu lado
e por esse meu trabalho
vou ser bem recompensado
seu marido me entregou
você pra eu ter cuidado.

A mulher sorriu e disse:
muito bem meu camarada
vou lhe propor uma aposta
pra ver se você se agrada.
O moleque disse: diga
e deu uma gargalhada.

A mulher disse ao moleque:
eu tomei uma atitude
te convido pra um banho
lá no meio do açude
que banho é necessário
para se ter melhor saúde.

o moleque disse: eu topo
se a senhora for pelada
e quero saber da senhora
a aposta solicitada
e vamos cair na água
nessa noite enluarada.

A mulher disse: a aposta
é para nós dois mergulhar
e se eu sair primeiro
você vai me tocaiar
pra o resto da minha vida
sem eu lhe atrapalhar.

O moleque disse: aceito,
e se eu sair primeiro?
Ela disse: eu lhe boto
numa garrafa ligeiro
bato a cortiça e do mundo
você não sente nem cheiro.

O diabo disse: tá certo
vamos logo ao açude
que estou um pouco sujo
e quero lavar meu grude
e ver também o seu corpo
que a qualquer homem ilude.

E assim foram ao banho
e a mulher tirou a roupa.
O diabo disse: é muito boa
igualmente pão com sopa
você é dessas mulheres
que faz defunto dar popa.

O diabo caiu na água
mergulhou foi para o fundo,
a muher vestiu a roupa
largou a perna no mundo
foi procurar cabaré
e ambiente vagabundo.

Passou a noite na zona
fez sexo de todo jeito
namorou 110 homens
levando tudo de eito
e dizendo: aquele marido
é assim que eu lhe ajeito.

Procurou se divertir
naquela vida sacana
tomando conhaque e vinho
licor, cerveja e cana,
sem se lembrar do moleque
passou mais de uma semana.

E depois que ela transou
por cabarés e motel
saiu dizendo: eu agora
gozei a lua-de-mel
vou voltar ao açude
e ao marido fiel.

E chegando no açude
tirou a roupa e entrou
e mergulhou dentro d'água
o diabo se levantou
olhava pra todo canto
e com a mulher se espantou.

Disse ele: essa mulher
é das que o diabo gosta.
Naquilo a mulher saiu
o diabo estava de costa.
Disse a mulher: saiu primeiro
e eu quem ganhei a aposta.

Pegou o pobre moleque
e na garrafa botou
bateu bem na cortiça
dentro da água jogou
e saiu se rebolando
pra sua casa voltou.

Quando o marido chegou
 lhe abraçou chorando
 disse: eu choro é de saudade
 e foi logo lhe beijando
 e ele pelo moleque
 foi logo lhe perguntando.

O homem abraçou ela
 e entrou em seu aposento
 a cabeça cheia de galha
 tinha até chifre cinzento
 mas é isso que merece
 o homem que é ciumento.

A mulher lhe respondeu
 toda cheia de alegria
 e disse-lhe: o molequinho
 me fez boa companhia
 e ele desapareceu
 daqui já faz mais um dia.

Foi essa mulher que botou
 o diabo na garrafa
 nos cabelos do marido
 não entra pente nem marrafa
 hoje é como chaleira
 que aguentou chifre e abafa.

Mais uma vez, Borges traz a mulher como personagem principal de sua narrativa. A presença feminina é muito forte em sua obra. Tanto no cordel quanto na xilogravura. Dessa vez, ele representa a mulher ressaltando sua astúcia. Diferente da personagem do conto anterior, agora ele nos apresenta uma mulher que seria enquadrada nos padrões sociais. Quando Borges fala que "havia lá no sertão/ uma mulher bem casada / com um homem ciumento [...] a mulher era fiel / mas ele a tocaiava..."; já começa a construir para o leitor a imagem de uma mulher que, apesar de aparentemente ter uma vida social "normal", enfrenta problemas com o ciúme do marido. Assim, o autor toca num ponto que reflete uma realidade social da cultura não apenas do sertão, como de todo o país, da relação de poder em uma sociedade patriarcal e machista que tenta impor regras de comportamento às mulheres, e traz para o centro do debate a realidade da violência doméstica contra a mulher no trecho em que diz: "até que chegou um ponto / dele espancar ela, um dia / ela apanhando e dizendo / que aquilo não merecia [...]".

E novamente surpreende ao mostrar uma face e um comportamento de natureza inusitada e inesperada para o que se espera da personagem. Percebemos que a questão do sexo também é recorrente em seus trabalhos mais requisitados. Nessa obra, ele também apresenta o Diabo, que é outro personagem presente em muitos de seus trabalhos, como iremos ver em suas xilogravuras, e que, da mesma forma, apresenta características bem peculiares e diferentes da imagem do Diabo ruim, mau, perverso.

6.2 J. Borges em xilogravura

Em toscos pedaços de madeira, o artista popular nordestino construiu a mais rica e instigante expressão plástica da cultura rural brasileira. De pouca leitura, o artista usou a técnica milenar da xilogravura para retratar o seu mágico universo, onde anjos se misturam com demônios, beatos com cangaceiros, princesas com boiadeiros, todos envolvidos nas crenças, esperanças, lutas e desenganos da região mais pobre do país [...] Considerar os xilogravadores apenas como xilógrafos não nos parece termo próprio. Eles tiram da crença e da vivência o material de seu universo (FRANKLIN, 2007)

Sua força ilimitável e seu potencial de expressividade que muda de simples expressão artística e cultural para um ser existente, sua linguagem própria expõe um potencial incomensurável de um ser existente. Sendo a xilogravura a regência da vida, a existência do passado, do presente e do futuro com suas perspectivas gravadas em si [...] O tempo passa, todos passam deixando sua história. E sua fisionomia gravada na madeira xilográfica permanece para a posteridade, que também será gravada, e sucessivamente tudo e todos. Vida, arte, cultura, educação, comunicação, costumes, etc (JUAZEIRO, 2011).

6.2.1 A natureza sertaneja na narrativa visual de J. Borges

Pelas xilogravuras de J. Borges, podemos apreender sua percepção da natureza e da vida em fauna e flora no sertão. A exuberância em cores mostra também uma paisagem cheia de vida, o que num primeiro momento surpreende e encanta quem idealiza para o sertão um ambiente inóspito. As xilogravuras de aves e paisagens são algumas das mais procuradas.

Figura 20 - A Passarada.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 21 - Revoada do Sertão.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Por meio das imagens e das cores, J. Borges mostra uma face do sertão repleta de vida e esperança, como em *Primeiras Chuvas*, obra que representa o renascimento no sertão com a chegada do período chuvoso.

Figura 22 - Primeiras Chuvas.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Borges mostra também um meio ambiente vivo não somente durante o dia, mas também de noite, a exemplo de *Paisagem Sertaneja*, que aqui apresento ao lado de sua matriz, onde podemos perceber as marcas do processo de produção da xilogravura, inclusive seu efeito espelhado, característica essencial da peça matriz para a arte da xilogravura.

Figura 23 - Paisagem Sertaneja e sua matriz.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Suas criações retratando os animais são verdadeiras fábulas, a antropomorfia é uma característica frequente em suas obras onde os animais são o foco principal, como percebemos em *Futebol dos Bichos*; *O Discurso da Onça*; e *O Aniversário do Macaco*.

Figura 24 - Futebol dos Bichos.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 25 - O Aniversário do Macaco.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

6.2.2 O sertão: o homem, seus costumes e relações sociais no ambiente sertanejo

Ao retratar a vida do homem no sertão, Borges nos apresenta cenas que podemos assimilar facilmente apenas pelo conhecimento histórico da vida nas comunidades da região. Ele mostra uma vida dura e difícil para o homem, onde o sol e a seca muitas vezes ditam as regras do jogo e da vida, e sua natureza determina questões sociais como o êxodo rural, por exemplo, como mostra a xilogravura *Os Retirantes*.

Figura 26 - Os Retirantes.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Essa é uma característica tão marcante da região, que Borges chega a atribuir uma personificação ao Sol, como em *O Monstro do Sertão*, onde o Sol aparece como um ser vivo, numa fusão do astro com alguma espécie de animal mitológico, e chega até a falar, narrando características de sua criação e das consequências de sua natureza: "Sou uma peça bonita, feita pelo criador. Sou quente e clareio o mundo. No sertão sou um terror. Porque acabo a lavoura, do pobre agricultor". Dessa forma, ao dizer que o sol é "feito pelo criador", Borges deixa marcado que o "monstro" na verdade é um fenômeno natural contra o qual o homem nada pode fazer além de desenvolver meios de adaptação e sobrevivência.

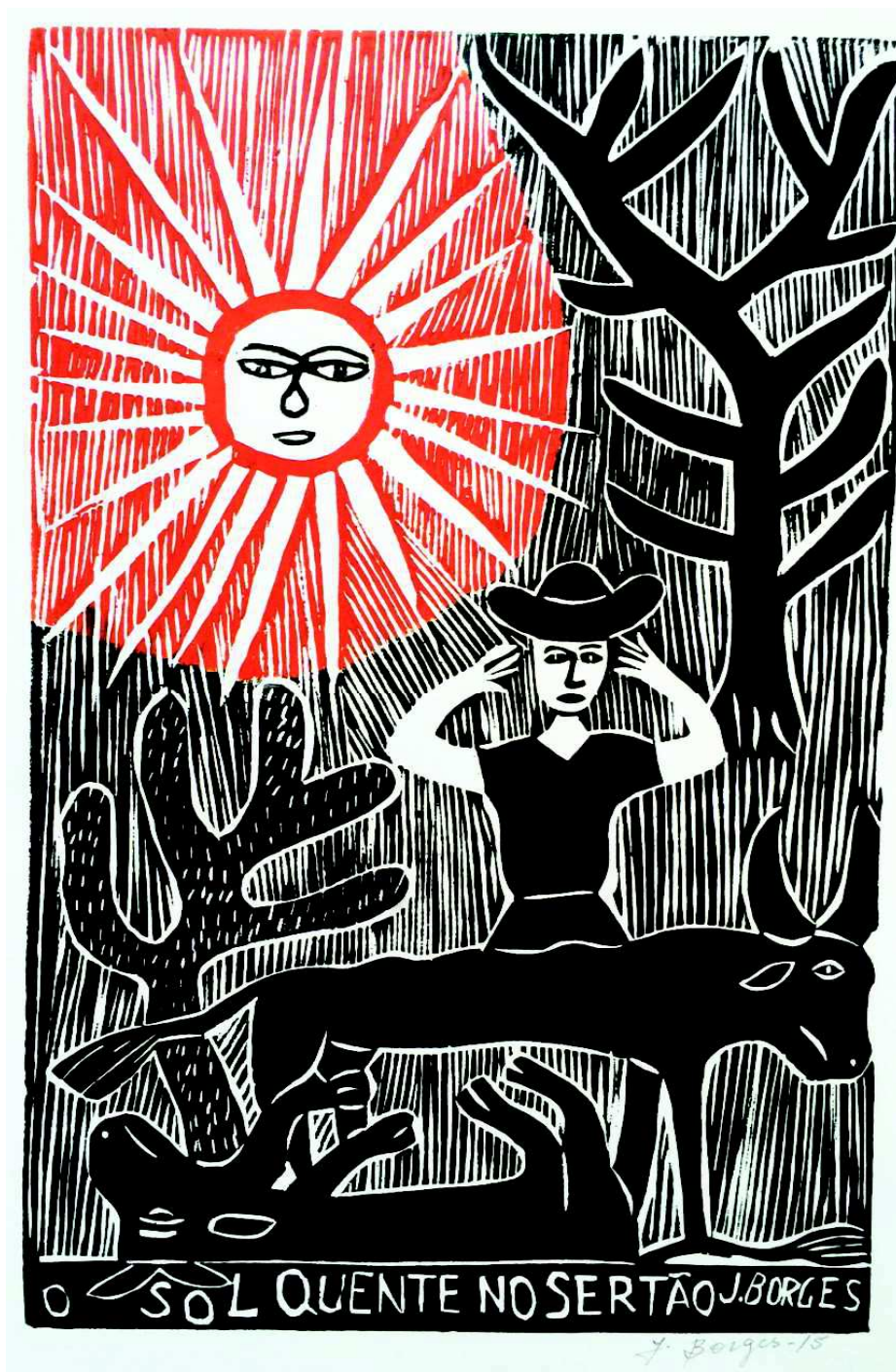
Figura 27 - O Monstro do Sertão.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Da mesma forma, em *O Sol Quente do Sertão*, Borges retrata o desespero do sertanejo diante da seca, da força implacável do sol, que mata os animais.

Figura 28 - O Sol Quente no Sertão.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Várias outras imagens de sua autoria tratam da temática sertaneja tendo o Sol como personagem principal, muitas vezes subjetivado, sem sequer aparecer na imagem, como em *"Fujindo da Seca"*.

Figura 29 - Fujindo da Seca.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Em contrapartida, o artista sempre busca mostrar também um outro lado da vida no sertão, esse menos conhecido e pouco imaginado pelas pessoas que não vivem na região. A exemplo das imagens de natureza, onde há vida e esperança, Borges também mostra um sertão onde o homem é feliz e próspero. *A Vida no Sertão* é uma criação que mostra o homem em um cotidiano tranquilo, familiar e aparentemente sem grandes preocupações e em harmonia com a natureza.

Figura 30 - A Vida no Sertão.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Sertão chega a ser quase uma obra teatral, onde a parte superior da imagem se confunde entre a representação dos fortes raios do Sol, e as próprias cortinas de um palco. E também mostra a vida no sertão com aparente tranquilidade, prosperidade e fartura.

Podemos perceber que as cores são determinantes para reforçar uma impressão que se tem da imagem. Elas funcionam quase como uma orientação, um direcionamento sobre a percepção que se apreende da obra.

Figura 31 - Sertão.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

6.2.3 As mulheres na obra de J. Borges, seu papel e sua marca na cultura sertaneja

Assim como no cordel, as mulheres na xilogravura de J. Borges são retratadas como personagens fortes, ativos, marcantes. Bravura e força são traços presentes em quase todas as imagens que retratam a mulher sertaneja, como em *A Mulher Valente*.

Figura 32 - A Mulher Valente.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Talvez isso seja influência das histórias das mulheres do cangaço, como Dadá e Maria Bonita, sempre valentes e corajosas. Uma de suas xilogravuras retratando Maria Bonita foi cedida por J. Borges para fazer parte do livro *Bonita Maria do Capitão*, organizado por Vera Ferreira, neta de Maria Bonita e Lampião, em parceria com Germana Gonçalves de Araújo.

Figura 33 - Maria Bonita.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Coragem, bravura ou braveza, valentia, destemor, impetuosidade. Todas essas são características normalmente atribuídas à mulher nordestina. Seja através da música, da literatura, ou da história, a mulher da região traz de longe sua fama de forte e corajosa. E também de "arretada", como dizem por lá, ou "pavio curto" como dizem por aí... Não à toa Borges criou a cena de *Briga de Mulheres Ciumentas*, para mostrar que, no sertão, definitivamente, a mulher não é o sexo frágil.

Figura 34 - Briga das Mulheres Ciumentas.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Em *Mulheres do Sertão* o artista nos apresenta um quadro onde percebemos a figura feminina representada como multifacetada. Na imagem Borges mostra que a mulher sertaneja está presente no trabalho, no lar e nas tradições. Sempre como exemplo de força e segurança.

Figura 35 - Mulheres do Sertão.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

6.2.4 Imaginário e trabalho

O trabalho sempre foi uma questão muito cara para J. Borges. Habitado a trabalhar desde criança para conseguir realizar seus sonhos e alcançar seus objetivos, esse tema é tratado com muito respeito e cuidado em sua obra, valorizando cada forma de trabalho e retratando nelas sua importância para a sociedade e sua beleza. Dito isto, é impossível pensar sobre o trabalho em J. Borges e não esperar uma representação do vendedor de cordel. E o artista não decepciona quando retrata a atividade que o inseriu no mundo das artes e sobre a qual ele guarda tanta gratidão.

Em *O Cordelista na Feira*, Borges nos mostra o vendedor de cordel tal qual ele mesmo descreve a si próprio em seu relato no começo deste trabalho. Se fecharmos os olhos e o ouvirmos falando sobre a atividade de venda de cordel nas feiras a imagem que representamos mentalmente terá grande chance de ser igual ou pelo menos aproximada àquela retratada pelo artista. Nota-se que ele teve o cuidado de incluir na cena, além do vendedor e do amontoado de gente ao redor para ouvir a cantoria do cordel, também as ferramentas de trabalho do vendedor de cordel, como a banca armada sobre o que aparentemente seria um tripé, o autofalante, e até a bateria geradora de energia para o equipamento.

Figura 36 - O Cordelista na Feira.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Outra profissão pela qual Borges guarda muito respeito e admiração é a de professor. Na xilogravura *A Professora* ele nos mostra a professora como personagem central não apenas no tema, mas também na cena, centralizada no quadro, rodeada de alunos retratados com semblantes felizes e agindo de forma que nos leva a entender que estão aplaudindo a professora, tão importante seria essa figura. Como mensagem direta, destacada na imagem, o eterno aluno do professor Davi, deixa claro que "a educação é a base de tudo".

Figura 37 - A Professora.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Para retratar *O Médico*, J. Borges nos leva direto e profundamente a um mergulho no imaginário. Sendo uma atividade tão distante de sua realidade e seu meio, acredito que ele tenha manifestado nessa obra, provas irrefutáveis da presença e do uso do imaginário na construção de uma obra de arte popular. Apresentar o médico em atividade em uma cena onde no mesmo espaço há também a representação da vida (saúde) e da morte, da passagem do tempo e dos elos que ligam esses símbolos é, no meu entendimento, claramente adequado para explicar os regimes diurno e noturno propostos por Durand.

Figura 38 - O Médico.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Da mesma forma, retratar *A Psicanalista* e sua relação com a paciente cercada de símbolos que nos remetem aos temores, anseios, sonhos, fantasias e toda sorte de sentimentos diretamente influenciados pela imaginação e pela mente, nos faz perceber o quanto há da presença do imaginário na obra desse artista.

Figura 39 - A Psicanalista.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Por fim, trazendo uma perspectiva mais aproximada do cotidiano e da vida material, Borges retrata *A Farinhada* com um rigor de detalhes impressionante. Falo isso porque, por força de meu trabalho na vida fora da academia e da pesquisa em arte, conheço muito da vida no campo, no meio rural, da rotina dos agricultores e das famílias que vivem da produção de farinha. Foi imediata a identificação dos elementos que compõem uma casa de farinha. Todo o processo retratado com detalhe e beleza pelas mãos do artista. Para ilustrar o que digo, apresento juntamente com a imagem da xilogravura, algumas fotos de meu acervo pessoal, feitas em casas de farinha na zona rural.

Figura 40 - A Farinhada.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Nas fotografias de uma casa de farinha identificamos facilmente elementos que se relacionam com a imagem de Borges em *A Farinhada*. Na casa de farinha o trabalho é sempre uma atividade familiar, envolvendo todos os membros da família. As mulheres, geralmente cuidam do trato primário da mandioca, enquanto os homens se encarregam das outras etapas do preparo. Borges retrata as ferramentas, como a prensa para extrair o líquido da mandioca antes de levá-la para a torragem. Como não poderia deixar de ser, as crianças da família sempre estão presentes nos dias da farinhada. Não necessariamente trabalhando, mas sempre atentas e observando o ritual que além de ser o sustento de muitas famílias da zona rural, não raramente será a atividade que lhes renderá sustento futuro.

Figura 41 - Casa de farinha.



Fonte: Acervo pessoal do autor (2016).

6.2.5 Imaginário, fantasia, representação

Apreciar a obra visual de J. Borges requer sempre um segundo olhar, uma segunda interpretação. Ao mesmo tempo que o artista em um primeiro momento aparentemente se expressa com simplicidade, quando fazemos uma análise mais detalhada percebemos que suas imagens apresentam múltiplas faces, diversas possibilidades de interpretação, ultrapassando o limite do óbvio na imagem.

Um exemplo disso é *Coração na Mão* que, ao mesmo tempo em que nos mostra uma imagem descritiva literal do título da obra também faz alusão à expressão popular utilizada para se referir a situações de medo, angústias, sentimentos incertos... Assim, Borges consegue fundir em uma imagem vários significados representados pelos mesmos símbolos e a reunião deles.

Figura 42 - Coração na Mão.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

É interessante observar também o repertório imagético do artista para representar os mesmos símbolos, ou figuras. Em *Coração na Mão*, o artista representa o órgão (coração) de forma mais aproximada a sua forma anatômica real. Além disso, faz uso da imagem que representa a chama do sagrado coração, símbolo ligado ao catolicismo, ao qual as pessoas dessa religião recorrem em momentos de aflição, como os que sugere a representação da obra.

Já em *Coração de Artista*, Borges usa outro tipo de imagem para representar o mesmo órgão (coração). Dessa vez uma forma mais popular de representação do símbolo, de mais rápida assimilação. É interessante notar que no caso dessa obra, Borges narra seu próprio processo criativo, como foi apresentado anteriormente neste trabalho. Podemos então, sugerir que Borges escolha as imagens em seu repertório de símbolos de acordo com a natureza do tema da obra.

Figura 43 - Coração do Artista.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em *O Dragão do Reino dos Encantos*, J. Borges manifesta o imaginário em sua plena fantasia. Para alguns, essa imagem seria o exemplo ideal do imaginário propriamente dito. Porém, fazer essa afirmação seria ignorar que o imaginário atravessa além da fantasia, questões reais, políticas e sociais, influenciando e sendo influenciado por essas questões, constituindo-as e sendo constituído por elas. Aqui também podemos perceber a aproximação da obra de Borges com os elementos da cultura do Movimento Armorial, o qual apesar de não fazer parte diretamente, possui características reconhecidas pelo próprio Ariano Suassuna, idealizador e fundador do movimento.

Figura 44 - O Dragão do Reino dos Encantos.

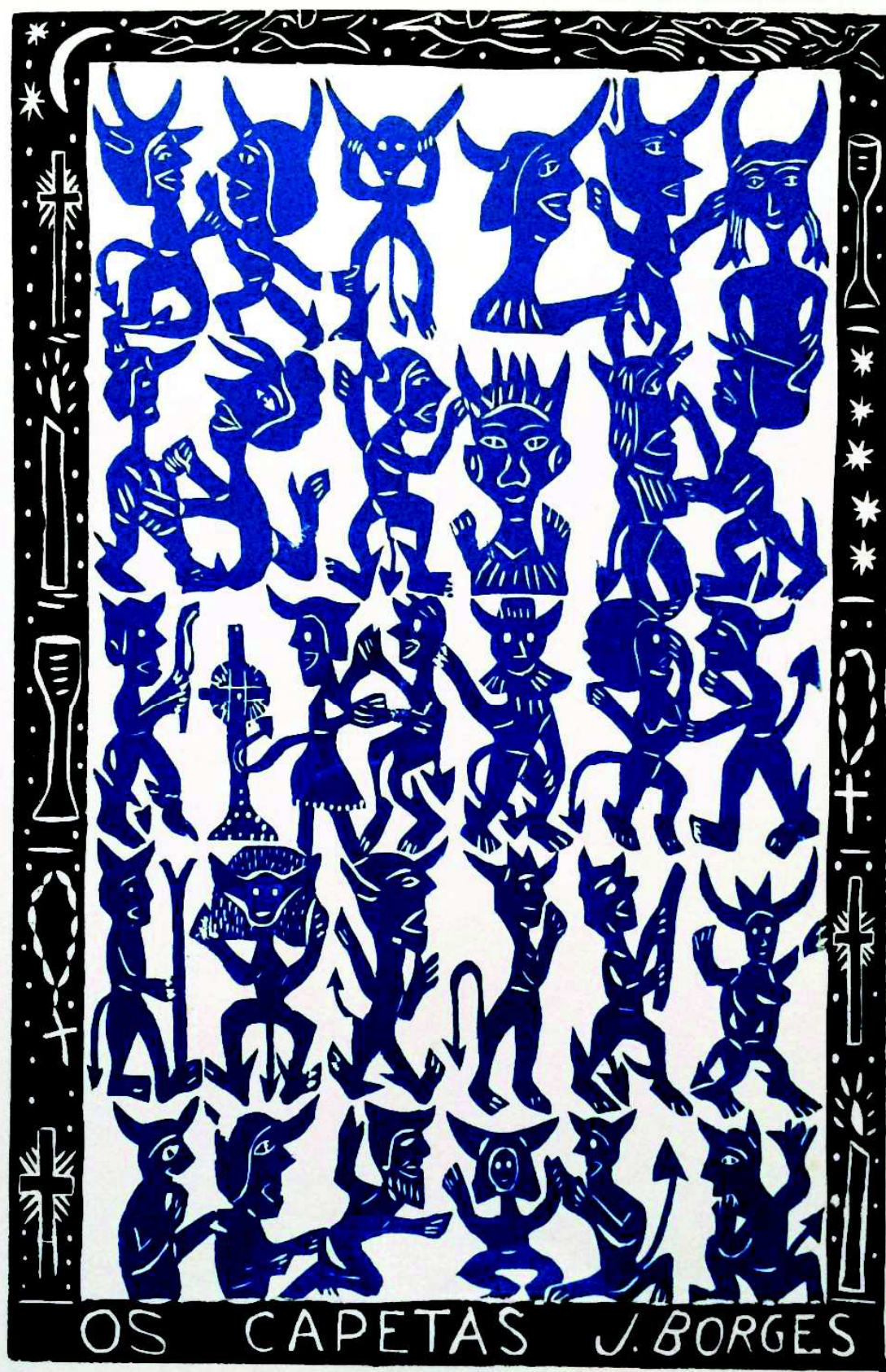


Fonte: Acervo pessoal do artista.

A xilogravura *Os Capetas* nos mostra algo que é muito frequente na obra de J. Borges – e na própria cultura nordestina através da tradição oral e das representações simbólicas –, a figura do diabo (capeta) humanizada, descontraída, beirando mesmo o cômico. O artista nos apresenta uma reunião em que vários capetas (isso já desconstrói a ideia de diabo como um ser único, uma figura ímpar que detém todo o poder para as desventuras do mau) são retratados como que em uma grande dança, onde se divertem, parecem felizes e não carrancudos e com semblante maléfico como nas representações comumente vistas desse ser. Borges também desconstrói a imagem tradicional do diabo ao retratá(los) na cor azul, fugindo do vermelho normalmente usado para representa-lo(s). Quanto a isso, abro espaço para um relato pessoal.

A imagem apresentada aqui é de minha coleção, adquirida em uma das visitas ao artista. Quando vi a matriz dessa gravura na parede, me chamou atenção justamente a cor azul, além de me surpreender a cena apresentada, posto que nunca antes eu havia imaginado possível haver algum diabo tão divertido e "simpático" como os da imagem. Como não havia nenhuma cópia da gravura no momento, pedi que Borges fizesse uma impressão e me enviasse depois. Borges disse que faria e logo perguntou de que cor eu queria os diabos! Disse que poderia ser de qualquer cor, da que eu quisesse. É fantástica a habilidade que Borges tem de desconstruir ícones, símbolos consagrados. De brincar e colocar humor em questões tradicionalmente vistas como tabu. Poder ter o controle sobre a natureza comportamental do diabo, decidindo que em determinados momentos esse ser apresentará comportamento completamente inverso ao padrão esperado é de uma liberdade artística e poética enorme.

Figura 45 - Os Capetas.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

6.2.6 História, religião e cultura

O sertão é palco de grandes histórias, e certamente o cangaço marcou profundamente a cultura da região e o olhar lançado sobre o Nordeste. Com uma obra tão diversa, Borges não poderia ignorar algo tão presente na vida sertaneja. São várias gravuras que retratam cenas do cangaço, principalmente de seus dois maiores e mais conhecidos personagens. A xilogravura *Lampião e Maria Bonita* deixa registrado o casal de cangaceiros em sua representação de batalha, com as roupas e as armas.

Figura 46 - Lampião e Maria Bonita.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Em *Forró Pé de Serra*, Borges nos convida a desfrutar de um dos momentos mais fortes da cultura da região. As reuniões de forró são o momento em que as pessoas da comunidade, e de lugares próximos se reúnem para confraternizarem ao som da música tradicional da região.

Figura 47 - Forró Pé de Serra.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Sobre a xilogravura *Moça Roubada*, o próprio Borges indica a inspiração para a obra em um de seus relatos.

Os namoros sempre eram de longe, na sala, junto a todos os familiares, e entre o namoro e o casamento durava 3 ou 4 anos. Às vezes, quando havia uma discórdia entre as famílias, o rapaz tomava uma atitude para roubar a moça e falava primeiro com ela. Depois, arranjava uma casa de um parente de confiança, e na noite da fuga vinha o noivo com as tias e tios, ou primos e primas, e levavam a moça num cortejo com 8 ou 10 pessoas. E quando acontecia do rapaz roubar a moça sozinho, por mais depressa que eles se casassem e formassem uma vida conjugal com muito amor e respeito, a mulher nunca era aceita como uma senhora de bem no meio social em que vivia (BORGES, 2013, p. 48).

Figura 48 - Moça Roubada.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Trazer para a realidade local, adaptar, cruzar mundos em tempo e espaço, não parece ser um problema para J. Borges. Dessa forma, em *Adão e Eva no Sertão*, Borges transporta esses dois personagens para a realidade do sertanejo. Além de brincar com a representação de personagens tão marcantes, Borges finda por naturalizar o sertão como o próprio paraíso, e surpreende mais uma vez quem vê a região como um lugar de desterro.

Na imagem podemos perceber os símbolos clássicos da narrativa bíblica. O casal, a serpente, a fruta proibida nas mãos da mulher, e....um personagem aparentemente infantil no canto inferior esquerdo que acaba chamando atenção por sua ação e levanta questionamentos acerca de sua finalidade no conjunto de imagens.

Figura 49 - Adão e Eva no Sertão.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe uma infinidade de temas dentro da obra e do imaginário de J. Borges. E ele sempre nos surpreende com algo novo e inusitado. Eu poderia apresentar aqui mais uma centena, pelo menos, de obras do artista, e ainda assim encontrar uma novidade, um detalhe, uma perspectiva nova em cada uma delas, mesmo as que tratam sobre o mesmo tema!

Porém, não irei tirar-lhes, meus caros e caras que me acompanharam até aqui, o prazer da descoberta da arte desse homem fantástico, patrimônio vivo da cultura brasileira. Ao invés disso eu os convido a procurar, a partir daqui, acompanhar mais de perto o trabalho de J. Borges, assim como de cada artista popular brasileiro. Os convido a refletir sobre a expressão de nossa cultura através da arte do povo. A olhar para esse fenômeno com um novo olhar a partir de hoje. Crítico sim, mas também aberto, inclusivo, livre de preconceitos. Os convido a uma visita ao sertão, a uma experiência amazônica, do cerrado, do litoral, dos centros urbanos, onde quer que haja uma manifestação da vida e da cultura do povo brasileiro.

Sobre minhas conclusões ao final da pesquisa e da escrita desta dissertação, posso afirmar que o processo me amadureceu e me engrandeceu, fazendo-me enxergar a arte popular e a obra de J. Borges de uma forma real, viva, ainda que fantástica. Para chegar até aqui tive de perceber, reconhecer erros, distorções na minha forma de enxergar o objeto antes de mergulhar na pesquisa. Trago como exemplo, conforme mencionei anteriormente no trabalho, a ideia que eu tinha da arte popular, mais especificamente a xilogravura de J. Borges, como a representação mais fidedigna da cultura sertaneja, acreditando que os elementos do Armorial, proposto por Ariano Suassuna, seriam uma tentativa de forjar como cultura real e natural do sertão aquilo que ao meu ver, até então, mais se aproximava de uma distorção da cultura daquela região na tentativa de se aproximar da elite, de ser assimilada e assim legitimada por ela como a verdadeira cultura sertaneja.

Foi a pesquisa, a imersão na cultura, as conversas com o artista, que me fizeram perceber minha visão até então fantasiosa, idealista e limitada sobre a cultura do sertão. E é preciso reconhecer seus erros e distorções durante a pesquisa para que ela seja frutífera e verdadeira. Para que ela traga contribuições reais e consistentes para o campo de estudo, e não seja apenas uma organização de

conjecturas pessoais tentando legitimar-se através da negação de pontos de vistas opostos aos seus. Nesse ponto, achei fundamental trazer para o debate abordagens divergentes sobre o tema, como por exemplo o entendimento de Lina Bo Bardi acerca da arte popular.

Procurei considerar que em minha pesquisa não buscava respostas, mas sim enxergar questionamentos sobre a arte popular e a obra de um artista popular, e o resultado dessa pesquisa seriam apontamentos de possíveis caminhos e vias de interpretação e principalmente de compreensão do fenômeno. Nesse sentido acredito que este trabalho atingiu seu objetivo.

Dessa forma tentei tecer uma rede com linhas de pensamentos e informações vindas das mais diversas áreas da arte, da cultura e dos estudos sociais, que se entrelaçam e dão suporte à arte popular como objeto artístico e complexo, merecedor de um espaço de debates dentro da academia. Principalmente, espero ter colaborado para a construção de um pensamento sobre a arte do povo, e mesmo que ela continue à margem dos espaços físicos cultos, que pelo menos possa reivindicar seu espaço no conhecimento cultural brasileiro.

Gostaria ainda, de ressaltar que este trabalho de pesquisa e reflexão sobre a arte popular, o artista e sua obra, não pretende ser um tratado, um documento formal e inflexível com determinações rígidas sobre o assunto. Longe disso, este estudo busca ser um ensaio sobre o tema, apontando aspectos interessantes e que colaboram na constituição da compreensão do objeto estudado, mas sempre flexível, aberto a colaborações pertinentes.

Certamente ainda há muito a ser descoberto nesse campo. Muito a ser debatido, estudado, pesquisado. De minha parte, lhes afirmo com toda certeza que esse trabalho de pesquisa apenas aumentou meu desejo de conhecer mais a arte popular brasileira, e de contribuir com novas reflexões sobre ela, inclusive com estudos interdisciplinares. E espero, com sinceridade, que todos os amigos acadêmicos, pesquisadores, e artistas, olhem para essa arte com respeito e consigam reconhecer, alcançar seu valor e sua importância para a construção do que somos como nação plural, e ainda assim única, e acima de tudo conectados por algo que emana do mistério, da fantasia e da consciência de ser brasileiro.

Figura 50 - O autor e o artista.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, Francisco. Para uma história (social) da arte brasileira. In **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos de 1960 - Barcinski, F. W. (Org.)**, São Paulo, p. 6-61, jan. 2014.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011. 376 p.
- ANAZ, S. A. L. et al. **Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin**. Nexi (Revista Eletrônica), São Paulo, n. 3, jan. 2014.
- ANDRADE, Mario de. **O baile das quatro artes**. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005. 198 p.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilberto Durand e a pedagogia do imaginário**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: WMF Martins, 2014. 367 p.
- BARTHES, Roland. **La chambre claire: Note sur la photographie**. Paris: Gallimard, 1980. 196 p.
- BORGES, J. **Entrevista com J. Borges: vol. I**. Bezerros-PE: fev. 2014. Entrevista concedida ao autor.
- BORGES, J. **Entrevista com J. Borges: vol. II**. Bezerros-PE: jul. 2014. Entrevista concedida ao autor.
- BORGES, J. **Entrevista com J. Borges: vol. III**. Bezerros-PE: mar. 2016. Entrevista concedida ao autor.
- COULON, Alain. **Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 1995. 134 p.
- ESPIG, Márcia Janete. **O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História**. Textura, Canoas, n. 9, p. 49-56, nov./jun. 2004.
- FARIA, Alessandro. **Aspectos Históricos sobre Cultura Popular e Design no Brasil - Lina Bo Bardi e sua Bauhaus Tupiniquim**. Disponível em: <
<http://docplayer.com.br/10060009-aspectos-historicos-sobre-cultura-popular-e-design-no-brasil-lina-bo-bardi-e-sua-bauhaus-tupiniquim.html>>. Acesso em: 09 mar. 2015.
- FERNANDES, Florestan. **Leituras e legados**, 1 ed. São Paulo: Global Editora, 2010. 392 p.

FRANKLIN, Jeová. **J. Borges**. São Paulo: Hedra, 2007. 144 p.

_____. **Xilogravura popular na literatura de cordel**. Brasília: LGE, 2007. 124 p.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século xx**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. 440 p.

GONÇALVES, Sérgio Campos. **Cultura popular no imaginário brasileiro e latino-americano**: caminhos possíveis de reflexão teórica. História e Reflexão (Revista Eletrônica). Disponível em: http://www.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/jan_jun_2008/arquivos/cultura-popular-no-imaginario-brasileiro-e-latino-americano-caminhos-possiveis-de-reflexao-teorica>. Dourados, v. 2, n. 3, jan./jun. 2008.

GREFFE, Xavier. **Arte e mercado**. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2013. 366 p.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos - 1812-1815 [tomo 1 e 2]**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 672 p.

GRINOVER, Marina. **Lina Bo Bardi, sertão e cidade na formação da cultura dos objetos**. I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/142/142-826-1-SP.pdf>>. Rio de Janeiro, 2010. Acesso em: 23 jul. 2015.

LIMA, Ricardo Gomes. **Arte Popular**. In Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos de 1960 - Barcinski, F. W. (Org.), São Paulo, p. 324-345, jan. 2014.

MACHADO, V. R.; SANTOS, F. L. S., **Lina Bo Bardi e a cultura material popular**. Disponível em: http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/22.pdf>. Acesso em: 18 set. 2015.

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular**. 3 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2009. 143 p.

MASCELANI, Angela. **Entrevista com Angela Mascelani: curadora e diretora do Museu Casa do Pontal**. Rio de Janeiro: set. 2015. Entrevista concedida ao autor.

MORAES, D., **Imaginário social e hegemonia cultural**. Disponível em: <http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002. 152 p.

PAULA, Tânia Cristina de. **Aproximação entre design e artesanato no Brasil. Conceitos e ações de Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães**. Disponível em:

<<https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-do-design/pre-design/2008-2/>>.
Acesso em: 07 fev. 2015.

PENTEADO, José Octavio; MILLS, Tânia; TJABBES, Pieter. **A arte de J. Borges:** do cordel à xilogravura. Recife: Produção Independente, 2013. 104 p.

PEREIRA, Maria Betânia Almeida. **Mário de Andrade e a estética popular.** Disponível em: <http://revistalogoseveritas.inf.br/lev/wp-content/uploads/2014/01/05_Mario-de-Andrade-e-a-estetica-popular.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2015.

SERBENA, Carlos Augusto. **Imaginário, ideologia e representação social.** Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1944/4434>>. Santa Catarina, n. 52, dez. 2003.

SILVA, Juremir Machado da. **O imaginário é uma realidade (Entrevista concedida por Michel Maffesoli).** Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/285/217>>. FAMECOS, Porto Alegre, n. 15, ago./dez. 2001.