

## A PAISAGEM NA XILOGRAVURA NORDESTINA: CONQUISTA E TRANSFIGURAÇÃO DO ESPAÇO

Everardo Ramos

*L'espace plastique en soi est un mirage.  
Ce sont les hommes qui créent l'espace où ils se meuvent  
et où ils s'expriment. Les espaces naissent et  
meurent comme les sociétés; ils vivent, ils ont une histoire*  
Pierre Francastel<sup>1</sup>

Este trabalho apresenta os resultados provisórios de uma pesquisa em andamento, no âmbito de uma tese de doutorado. Pela análise da representação da paisagem, procuraremos identificar os modos de figuração do espaço na xilogravura contemporânea nordestina, associando-os a diferentes contextos de criação. Assim, veremos que a xilogravura popular se caracteriza por uma conquista progressiva do espaço vivenciado pelos artistas e figurado nas obras, enquanto a xilogravura erudita, representada pela obra de Gilvan Samico, caracteriza-se por uma transfiguração igualmente progressiva do espaço plástico, decorrente das diversas influências que o artista agrega a sua pesquisa pessoal.

### A xilogravura popular e a conquista do espaço

A xilogravura contemporânea nordestina nasceu na imprensa e no rótulo das garrafas de cachaça<sup>2</sup>, mas foi nas capas dos folhetos de cordel – pequenos livros de literatura popular, de origem européia, em circulação no Brasil a partir da metade do século XIX<sup>3</sup> – que ela encontrou o meio privilegiado para o seu desenvolvimento. A capa dos folhetos mais antigos eram ilustradas apenas por vinhetas tipográficas impressas em torno ou no meio dos títulos. Seguiram-se as capas ilustradas com desenhos, com cartões postais, com fotos de artistas de cinema e, a partir da década de 1920, com xilogravuras<sup>4</sup>. Os novos tipos de ilustração não excluíam os

1. “O espaço plástico em si é uma miragem. São os homens que criam o espaço onde se movimentam e onde se expressam. Os espaços nascem e morrem como as sociedades; eles vivem, eles têm uma história” [tradução nossa]. Cf. Pierre Francastel, “Naissance d'un espace: mythes et géométrie au Quattrocento”. In: *Études de sociologie de l'art*, Paris, 1970, p. 136.

2. Cf. R. Grélier, *As Crostas do sol*, Recife/Rio de Janeiro, 1995, pp. 58–59 e G. de Carvalho, *Madeira Matriz. Cultura e Memória*, São Paulo, 1999, pp. 143–144.

3. Cf. I. M. F. dos Santos, *La Littérature de cordel au Brésil. Mémoire des voix, grenier d'histoires*, Paris, 1997.

4. A idéia de utilizar a xilogravura para ilustrar o cordel é atribuída a José Bernardo da Silva, modesto editor cearense que não tinha como pagar pelas fotos de artistas e sua impressão (a partir de uma placa de zinco). Cf. L. M. de Souza, *O Folheto popular. Sua capa e seus ilustradores*, Recife, 1981.



anteriores e houve capas em que coexistiam, mas a xilogravura se sobrepôs progressivamente às outras técnicas até tornar-se a ilustração privilegiada, uma espécie de “emblema” da literatura de cordel<sup>5</sup> – primeiro espaço conquistado pela gravura popular nordestina.

A xilogravura e as outras ilustrações do cordel têm, primordialmente, função comercial e informativa: elas devem tornar o folheto mais atraente, a fim de chamar a atenção dos compradores, mas também sugerir, à primeira vista, o tipo de história contida no folheto. Por isso, a maioria das imagens é essencialmente narrativa e exhibe personagens em situações que caracterizam o enredo, seja ele trágico (*O Homem que foi se enforcar com medo da carestia*), dramático (*O Pai que forçou a filha na sexta-feira da Paixão*), cômico (*A Moça de mini-saia que tomou banho de mar com o Satanás na praia de Amaralina*), religioso (*Quem era que não chorava quando Jesus padecia*) ou anedótico (*O Homem que deixou a mulher para viver com uma jumenta na Paraíba*). Não há preocupação com a ambientação das cenas; às vezes, alguns motivos – árvores, montes, casas, rios – são suficientes para evocar um cenário natural ou urbano, que em geral retrata a realidade nordestina, mas apenas raramente esses elementos deixam de ser adereço para compor uma verdadeira paisagem.

Todos os casos apresentam, porém, a principal característica da xilogravura de cordel: a ausência de profundidade do espaço figurado. Isto é evidente nas pequenas cenas narrativas em que os personagens apenas se destacam do fundo – branco ou preenchido por estrias –, mas encontramos a mesma lógica nos cenários e nas raras representações de paisagens em que os diversos motivos se distribuem sobre um único plano, bidimensional, criando um efeito mais de *aposição* (justaposição) de partes independentes que de *composição* coerente do espaço<sup>6</sup>. Na capa do folheto intitulado *Viagem a São Saruê*, por exemplo, o artista chega a comprometer a verticalidade das árvores só para não encobrir, mesmo que parcialmente, o caminho que atravessa a paisagem.

Nos anos 1960, no entanto, uma mudança transforma de maneira decisiva a xilogravura popular nordestina. Com o interesse crescente dos intelectuais e dos *marchands d'art* pelas capas de cordel, os artistas são convidados a criar obras independentes dos folhetos, para ilustrar livros de arte, para compor coleções particulares e para serem expostas em galerias, no Brasil e no exterior<sup>7</sup>. Naquele momento, a xilogravura popular recebia uma espécie de “carta de alforria”, liberando-se do domí-

5. Não é o caso de examinar aqui o papel dos intelectuais e dos *marchands d'art* na “emblemática” da xilogravura em detrimento das outras formas de ilustração do cordel. Sobre o tema, ver I. M. F. dos Santos, *op. cit.*, pp. 88–89.

6. Essa bidimensionalidade, um desenho extremamente simples, quase sempre ingênuo, e uma representação dos volumes reduzida aos contrastes básicos entre o preto e o branco fazem da xilogravura de cordel um exemplo privilegiado da arte que “foge das regras prescritas (...) e volta aos seus elementos (...). Simplicidade, paralelismo e aposição substituem a variedade, o contraste e a composição”: citado em H. Gombrich, *Les Moyens et les fins*, Paris, 1987, p. 42 [tradução do autor].

7. Cf. *Xilogravura – do cordel à galeria*, catálogo da exposição apresentada na Fundação Espaço Cultural da Paraíba, João Pessoa, 1993.



nio exclusivo do cordel para se tornar uma “arte por inteiro” e conquistar, enfim, o seu próprio espaço<sup>8</sup>.

Quais foram as conseqüências dessa mudança? Como os artistas reagiram a ela e quais foram as repercussões sobre as obras?

Tomemos o exemplo de três artistas que já gravavam para os folhetos e passaram a gravar nesse novo contexto. Walderêdo Gonçalves, da primeira geração de xilógrafos cearenses, manteve-se fiel à tradição do cordel: suas gravuras independentes conservam as mesmas dimensões das capas dos folhetos (em torno de 10 x 15 cm) e são essencialmente narrativas, raramente apresentando paisagens<sup>9</sup>. Já Amaro Borges, de Pernambuco, passou a criar obras de grande formato, que excedem em muito o pequeno tamanho dos folhetos, representando verdadeiras paisagens tiradas da realidade e do cotidiano nordestino. Não há, porém, nessas novas gravuras, uma real apropriação do espaço figurado, já que as imagens, desprovidas de qualquer efeito de profundidade, perpetuam a bidimensionalidade da estética do cordel.

É José Costa Leite, da Paraíba, que dá os melhores exemplos de conquista do espaço em seus diferentes níveis. Como artista, conseguiu impor seu nome no cenário nacional e internacional (recentemente, foi tema de um programa de televisão francês), enquanto Walderêdo Gonçalves amarga atualmente (e injustamente!) um humilhante anonimato. Por outro lado, Costa Leite soube se apoderar, de maneira exemplar, do espaço figurado na gravura. Ao contrário de Amaro Borges, procurou representar em suas paisagens planos sucessivos, criando uma sensação de tridimensionalidade (fig. 1). Muitas vezes, esses planos culminam num motivo extremamente inovador para a xilogravura popular nordestina – a linha do horizonte, que ilustra e simboliza de maneira significativa o novo espaço conquistado, na vida e na arte, por Costa Leite<sup>10</sup>.

### A transfiguração do espaço na arte de Gilvan Samico

No campo erudito, a evolução se deu, de uma certa forma, em sentido contrário, como atesta a xilogravura de Gilvan Samico, pernambucano nascido em 1928 e considerado hoje o mais importante xilógrafo brasileiro vivo<sup>11</sup>.

8. Como em nota anterior, abstermo-nos de considerações sobre o mérito ou o demérito dos responsáveis pela mudança de destino da xilogravura popular. O fato é que, a partir dessa mudança, a xilogravura passou a assumir plenamente, e de maneira irrefutável, o papel de objeto de arte.

9. Em outro trabalho, tivemos a oportunidade de analisar profundamente uma série gravada por Walderêdo e inspirada no *Apocalipse* de São João Evangelista. Cf. E. Ramos, *Les Représentations de l'Apocalypse dans le nord-est du Brésil: étude et propositions de recherche*, Besançon, Université de Franche-Comté, Tese de Mestrado, 1998.

10. Sobre os simbolismos do horizonte – esse “não-lugar” de uma paisagem –, cf. M. Collot, *L'Horizon fabuleux*, Paris, 1988. Sobre a obra de Costa Leite, ver ainda A. Suassuna (apresentação de), *Vinte xilogravuras do Nordeste*, Recife, 1970.

11. Recentemente, uma grande exposição retrospectiva consagrava a obra internacionalmente conhecida e premiada de Gilvan Samico. Cf. *Samico, 40 anos de gravura*, catálogo da exposição



Aluno, no final da década de 1950, dos dois maiores nomes da moderna gravura brasileira, Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi, Samico começa a criar, mesclando as influências de seus mestres. Nessa fase, sua gravura mostra figuras sem nome – identificadas apenas pelos qualificativos de homem, mulher, menino, cavalo, cabra etc. –, em cenas estáticas. Não há narração; as imagens são como “instantâneos” de interiores sombrios ou de paisagens noturnas, lunares, bem ao gosto goeldiano, formadas por planos sucessivos que sugerem bem a profundidade (fig. 2). Às vezes, porém, a figuração do espaço é menos importante do que a pesquisa formal sobre texturas e ritmos gráficos, herança do convívio com Lívio Abramo<sup>12</sup>.

No início dos anos 1960, Samico começa a trilhar um caminho pessoal, graças à descoberta de uma nova fonte inspiradora de temas e formas: a literatura de cordel, com seu fabulário e suas capas xilogravadas<sup>13</sup>. Personagens bíblicos e heróis populares, animais reais e fantásticos passam a povoar sua gravura, ilustrando cenas dinâmicas, extremamente narrativas. De noturno, o mundo passa a ser diurno, claro, solar. As paisagens continuam, a princípio, sendo concebidas como outrora: em profundidade, num espaço tridimensional. Mas, à medida que Samico aumenta sua pesquisa sobre a arte popular, o espaço de suas paisagens “encolhe” progressivamente, acabando por tornar-se bidimensional. A profundidade é então substituída por um fundo branco sobre o qual destacam-se os traços negros de um desenho extremamente simplificado, à maneira das capas xilogravadas dos folhetos de cordel, e tachas de cores isoladas e independentes.

A partir da década de 1970, Samico transforma ainda mais sua gravura. Ao lado das histórias do cordel, surgem temas de caráter mais universal, tirados da experiência humana, de lendas ou de cosmogonias. Seres e símbolos adquirem a dimensão de arquétipos e passam a compor visões imaginárias, paisagens intemporais que não retratam mais uma realidade física determinada. As formas também se modificam. O espaço unitário, representando uma só imagem, é substituído por um espaço fragmentado, dividido em compartimentos, cada qual contendo sua própria imagem ou sua própria visão. Espaços e imagens são organizados segundo um rigoroso princípio de simetria, conferindo ao conjunto um equilíbrio, uma solenidade e uma monumentalidade heráldicos<sup>14</sup>. O fundo branco que, na fase anterior, comprimia a paisagem num único plano bidimensional, cede lugar para tramas extremamente elaboradas, que produzem texturas ricas e diferenciadas. O efeito é quase tátil, como se a imagem aflorasse do suporte, deixando a dimensão da gravura para assumir uma dimensão escultórica.

apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil (18 de abril a 6 de julho de 1997), Rio de Janeiro, 1997.

12. Cf. F. Moraes, “Introdução”, *Samico, 40 anos de gravura*, p. 8.

13. Cf. “Gilvan Samico, gravador de Olinda, faz 70 anos”. In: *Calibán*, n. 1, Rio de Janeiro, 1998, p. 23.

14. Na mesma época, Samico integrava o Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, cujo objetivo era criar uma arte erudita fundamentalmente inspirada no espírito “heráldico” da



## Espaço vivido, espaço representado

Nossa análise revela, assim, a influência direta da experiência do artista, individual ou coletiva, sobre o seu modo de representar a paisagem e o espaço em geral. Como enunciava Pierre Francastel já nos anos 1950, “o que cada época cria não é a representação do espaço, mas o próprio espaço, ou seja, a visão que os homens têm do mundo numa determinada época”<sup>15</sup>.

O caso da xilogravura popular nordestina é um exemplo significativo. Enquanto o artista cria para os folhetos de cordel, sua gravura é narrativa, a paisagem é rara e o espaço figurado é bidimensional. Mas quando passa a criar obras independentes e conquista um espaço bem mais vasto que o cordel, sua visão de mundo se alarga e sua gravura se transforma, mostrando grandes paisagens e um espaço figurado que, progressivamente, torna-se tridimensional. Por analogia, poderíamos dizer que a xilogravura popular nordestina reproduz, numa pequena escala, a evolução da arte ocidental como um todo, em que o artesanato anônimo e as representações medievais, essencialmente narrativas e bidimensionais, foram substituídos pelo artista de prestígio e pelas inovações renascentistas e modernas, como a valorização da paisagem e a representação tridimensional do espaço.

Do mesmo modo, é fácil distinguir, na obra de Gilvan Samico, as diversas experiências que pautaram o seu aprendizado, conduziram sua pesquisa pessoal e definiram a significação do espaço na sua gravura. Samico percorre, a princípio, um caminho inverso ao da xilogravura popular, passando das imagens estáticas e das paisagens tridimensionais, concebidas sob a influência de seus primeiros mestres, às cenas dinâmicas e às paisagens bidimensionais, inspiradas nas histórias e na estética do cordel. Numa fase posterior, porém, ele muda o próprio conceito de espacialidade, substituindo o “espaço em profundidade”, associado ao tema tratado e submisso à regra das dimensões, por um “espaço de superfície”, definido pelo suporte e articulado por princípios de compartimentação, simetria e textura. Nesse sentido, Samico é o grande renovador das experiências de Lívio Abramo que soube explorar profundamente as possibilidades técnicas e formais da gravura, sem para isso renunciar ao caráter figurativo da obra<sup>16</sup>.



cultura popular brasileira. Cf. Ariano Suassuna, *O movimento Armorial*, Recife, 1974; I. M. F. dos Santos, *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Campinas, 1999.

15. Cf. P. Francastel, “Destruction d’un espace plastique”. In: *op. cit.*, p. 143 [tradução nossa]. Ver também, de Francastel, *La Figure et le lieu: l’ordre visuel du quattrocento*, Paris, 1980 (última edição) e *Peinture e société: naissance et destruction d’un espace plastique, de la Renaissance au Cubisme*, Paris, 1994 (última edição).

16. Cf. J. R. T. Leite, *A Gravura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, 1966, pp. 22–25; Lívio Abramo: *desenhos e gravuras de 1926 a 1970*, catálogo da exposição apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1972; *Lívio Abramo: xilogravuras*, catálogo da exposição apresentada no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1990.