

UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
SERGIPE

ppgCult
PROGRAMA
DE PÓS GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM
CULTURAS POPULARES

LUIZ CÉSAR BARBOSA DA SILVA

**O MONSTRO DO SERTÃO:
A IMAGEM DO NORDESTE (DES)CONSTRUÍDA
NA XILOGRAVURA DE J. BORGES**

SÃO CRISTÓVÃO
21 DE MAIO DE 2021

LUIZ CÉSAR BARBOSA DA SILVA

**“O MONSTRO DO SERTÃO”:
A IMAGEM DO NORDESTE (DES) CONSTRUÍDA NA XILOGRAVURA
DE J. BORGES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares – PPGCult, da Universidade Federal de Sergipe-UFS, referente a linha de pesquisa “Artes populares: processos analíticos, pedagógicos e criativos”, como requisito para obtenção de título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Marjorie Garrido Severo.

São Cristóvão
21 de maio 2021

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S586m Silva, Luiz César Barbosa da
“O monstro do sertão” : a imagem do nordeste (des) construída
na xilogravura de J. Borges / Luiz César Barbosa da Silva ;
orientadora Marjorie Garrido Severo. – São Cristóvão, SE, 2021.
139 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cultura Popular) –
Universidade Federal de Sergipe, 2021.

1. Cultura popular. 2. Xilogravura – Brasil, Nordeste. 3.
Mudança cultural. 4. Difusão cultural – Brasil, Nordeste. I. Severo,
Marjorie Garrido, orient. II. Título.

CDU 398.1(81)

**“O MONSTRO DO SERTÃO”:
A IMAGEM DO NORDESTE (DES) CONSTRUÍDA NA XILOGRAVURA
DE J. BORGES**

A Banca Examinadora, abaixo identificada,
aprova a dissertação de Luiz César Barbosa da
Silva:

Profa. Dra. Marjorie Garrido Severo Orientadora
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Profa. Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Profa. Dra. Germana Gonçalves de Araújo
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

São Cristóvão
21 de maio de 2021

AGRADECIMENTOS:
UMA VITÓRIA QUE VEIO DO ALTO

Nesta forma de cordel
Quero muito agradecer
A todos que me apoiaram
É mais que o meu dever
Toda esta minha carreira
Neste meu forte aprender.

Primeiro, agradeço a Deus
O nosso Pai Criador
E ao seu filho Jesus
Nosso Deus Salvador
Ao Divino Espírito Santo
Nosso Deus libertador.

A este Deus de grandeza
Que me encheu de talento
A Jesus agradeço
Neste cordel que eu acento
Ao Divino Espírito Santo
Que firmou meu pensamento.

Ao meu pai, Luiz Miranda (*in memoriam*)

Toda minha gratidão!
À minha mãe, dona Marina
Que me apoiou com emoção
E em tudo me apoiaram
Com esplêndida atenção.

Por todos os sacrifícios
Que por mim eles fizeram
Sacrificando seu tempo

Que sempre me dispuseram
Como também os seus sonhos
Que por mim eles tiveram.

Pra dar continuidade
Aos estudos com firmeza
Pra realizar meus sonhos
Com uma total grandeza
Esse apoio dos meus pais
Foi dado a mim com clareza.

A minha tia Severina (*in memoriam*)

Eu guardo em meu coração
Tudo que ela fez por mim
Me dando sua atenção
Intercedendo por mim
A Deus em sua oração.

Em minha vida acadêmica
Muitas pessoas passaram
Algumas as suas marcas
Essas pessoas deixaram
Levarei por toda vida
Todo esse aprendizado.

Construíram não apenas
Saberes, mas sim valores
Esses éticos de verdade
Com os mais altos penhores
Sobretudo com carinho
Dos amados professores.

Com Fernando Aguiar
E Neila Dourado

Ana São José
Esses nomes são confirmados.
Maicyra Leão,
Roberto Lacerda são professores amados.

Mikael, Christine e Benevides
Pelo apoio total
A querida professora
Germana foi genial
E também a professora
Vitória Amaral.

A arte que aprendi
À Vitória agradeço
Pelo seu amor e dedicação
Tudo que faz é de coração
Sem desânimo ou tristeza
Ela sempre ensina com muita firmeza.

Também a minha querida
A artista orientadora
Essa Marjorie Garrido
Talentosa professora
Pela sua paciência
Atuante bem feitora.

Ela foi quem me apoiou
Como também acompanhou
Nesse meu itinerário
Ela demais ajudou
Como também me acolheu
E assim continuou.

Ao Programa de Culturas Populares
Não podemos esquecer
Tudo que aprendemos
Nesse intuito de crescer
Com as mestras e mestres populares
Valorizando cada ser.

Não esquecendo os amigos
Como Wexyza Ferreira
A Janalice Matias
Essas amigas de primeira
Também Patrícia Brunet
Uma amiga verdadeira.

Tem mais, a Brisa Xavier
Jussara Gomes também
E Gabriela Noronha
Igual a ela não tem
E como a Érica Morgana
Mulher do bem.

Daniel Araujo
Além de outros mais
Com eles, os momentos foram
Prazerosos e essenciais
Que cada um dos nossos fardos
Ficaram leves por demais.

Ao grande memorial
De J. Borges que atua
Na cidade de Bezerros
Na verdade, se acentua
Com os seus funcionários e família
A cultura perpetua.

A esse povo decente
Os meus agradecimentos!
Pela atenção dispensada
A mim em todos os momentos
Nesse seu memorial
Atraído por talentos.

A todos os participantes
Que foram fundamentais
De todas as minhas pesquisas
Que foram essenciais
Para minha formação
Eu agradeço demais.

Não esquecendo também
Apoio e lealdade
Do apreço fundamental
Esse da universidade
Digo, essa de Sergipe
Potencial liberdade.

A todo esse pessoal
Pelo qual fui apoiado
Mas outro se me esqueci
De fazer aqui citado
Mas no coração de Deus
O mesmo está colocado.

E para finalizar
Aos meus queridos amados
Pessoal que me apoiou
Que esteve sempre ao meu lado
A todo esse pessoal
Eu digo “Muito Obrigado!”

Este trabalho é dedicado a toda forma de
resistência do universo! Resistir para existir!

RESUMO

Esta dissertação, concentrada na linha de pesquisa “Artes populares: processos analíticos, pedagógicos e criativos”, aborda a (des)construção da imagem do Nordeste na xilogravura “O Monstro do Sertão”, de J. Borges. Recorrendo a temas emergentes como a seca e a política, o artista incorpora em sua obra assuntos relevantes para compreendermos a formação dessa imagem estereotipada. Assim, realizamos um recorte temporal do período em que a gravura foi produzida, fomentando uma discussão sobre os conceitos de Nordeste, subalternidade, lugar de fala e decolonialidade, conceitos esses que nos encaminham a problematizar aspectos culturais, sociais, políticos e econômicos dessa região. A pesquisa teve como objetivo geral compreender se a xilogravura “O Monstro do Sertão” (des)constrói uma subalternidade de imagem do Nordeste. Na tentativa de responder à questão: “essa imagem constitui ou não uma subalternidade?”, recorreremos à metodologia de enfoque pós-Estruturalista de Burke (2017), em que as imagens são tidas como evidência histórica. Dessa forma, concebemos a imagem como testemunha ocular, que tem seus próprios códigos culturais e formas de interpretação da realidade, com pautas políticas, sociais, econômicas, culturais e artísticas. Em consonância com esse método, além do estudo da imagem, utilizamos como instrumentos a entrevista semiestrutura e a pesquisa bibliográfica e documental. Dividimos a pesquisa em três seções - O contador de causos: do cordel à xilogravura, versamos a trajetória de J. Borges, sua origem e produção artística visual; entrecruzamentos teóricos: elaboramos um estudo dos vários conceitos que se entrecruzaram em nossa discussão epistemológica e; a imagem do Nordeste a partir do “Monstro do Sertão”: geramos um debate sobre aspectos como história, política, geografia, economia e cultura do Nordeste a partir da gravura e do cordel “O Monstro do Sertão”. Destacamos a contribuição desta pesquisa com reflexões emergentes, ampliando estudos voltados para grupos que historicamente foram silenciados ou apagados. Acrescentamos que esta dissertação é uma provocação para se construir e desconstruir como sujeitos e protagonistas de nossa própria história. Na formação inicial da imagem do Nordeste, a preocupação estava voltada para os anseios da elite dominante, que desenvolveu mecanismos de dominação para se manter na estrutura do poder. Contrapondo-se a esse sentido, evocamos os sentidos que a xilogravura de J. Borges, “O Monstro do Sertão”, constrói e desconstrói. O estudo revelou que o ser ameaçador estava, na verdade, camuflando às verdadeiras ameaças: as ações da humanidade sobre o meio e a corrupção. Concluímos também que uma sociedade mais justa e humanizada só será possível por meio da diversidade de sujeitos, arte, cultura e pensamentos, valorizando as contribuições que cada pessoa oferece à sociedade.

Palavras-chave: Nordeste. Xilogravura de J. Borges. Subalternidade. Decolonialidade.

ABSTRACT

This dissertation, focused on the research line “Popular Arts: analytical, pedagogical and creative processes”, addresses the (de)construction of the image of the Northeast in the woodcut “O Monstro do Sertão”, by J. Borges. Resorting to emerging themes such as drought and politics, the artist incorporates in his work relevant issues to understand the formation of this stereotyped image. Thus, we performed a temporal cut of the period in which the print was produced, leading to a discussion on the concepts of Northeast, subordination, place of speech, and decoloniality, concepts that led us to problematize cultural, social, political, and economic aspects of this region. The general objective of this research was to understand if the woodcut “O Monstro do Sertão” (de)constructs a subalternity of the image in the Northeast. In an attempt to answer the question: “does this image constitute a subalternity or not?”, we resort to Burke's (2017) post-Structuralist approach methodology, in which the images are taken as historical evidence. Thus, we conceive the image as an eyewitness, which has its own cultural codes and ways of interpreting reality, with political, social, economic, cultural, and artistic guidelines. In line with this method, in addition to studying the image, we used semi-structured interviews and bibliographic and documentary research as instruments. We divided the research into three sections - The storyteller: from cordel to woodcut, we discuss the trajectory of J. Borges, his origin and visual artistic production; theoretical intersections: we elaborated a study of the several concepts that intertwined in our epistemological discussion and; the image of the Northeast from “Monstro do Sertão”: we generate a debate on aspects such as history, politics, geography, economy, and culture of the Northeast from the engraving and the “O Monstro do Sertão” string. We highlight the contribution of this research with emerging reflections, expanding studies aimed at groups that have historically been silenced or erased. We add that this dissertation is a provocation to construct and deconstruct ourselves as subjects and protagonists of our own history. In the initial formation of the image of the Northeast, the concern was focused on the desires of the dominant elite, which developed mechanisms of domination to remain in the power structure. In contrast to this sense, we evoke the senses that J. Borges's woodcut, “O Monstro do Sertão”, constructs and deconstructs. The study revealed that the threatening being was, in fact, camouflaging the real threats: humanity's actions on the environment and corruption. We also concluded that a more just and humanized society will only be possible through the diversity of subjects, art, culture, and thoughts, valuing the contributions that each person offers to society.

Keywords: Northeast. Woodcut by J. Borges. Subalternity. Decoloniality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – J. Borges em sua oficina de xilogravura.....	19
Figura 02 – Impressão de xilogravura.....	20
Figura 03 – Impressão de xilogravura.....	20
Figura 04 – Impressão de xilogravura.....	20
Figura 05 – Impressão de xilogravura.....	20
Figura 06 – Xilogravura “O Monstro do Sertão”	29
Figura 07 – Processo de criação de uma xilogravura	53
Figura 08 – Processo de criação de uma xilogravura	53
Figura 09 – Processo de criação de uma xilogravura	54
Figura 10 – Processo de criação de uma xilogravura	54
Figura 11 – Processo de criação de uma xilogravura	54
Figura 12 – Processo de criação de uma xilogravura	54
Figura 13 – Processo de criação de uma xilogravura	55
Figura 14 – Processo de criação de uma xilogravura	55
Figura 15 – Xilogravura Cartas de marcada influencia oriental.....	56
Figura 16 – Xilogravura Sutra Diamante, Wang Chiz, 868	57
Figura 17 – Xilogravura Hans Stander, 1557	58
Figura 18 – Xilogravura Andre Thevet, 1558	59
Figura 19 – Xilogravura Divisão de trabalho por sexo, Jean de Lévy, 1555-1558...	61
Figura 20 – Xilogravura Raposa, Dila	62
Figura 21 – A cobra mamadora, Abraão Batista	63
Figura 22 – Costa Leite	63
Figura 23 – As formigas são bem mais nojentas do que imaginava	64
Figura 24 – Texto da xilogravura “O Monstro do Sertão”	81

Figura 25 – Xilogravura “O Monstro do Sertão”	83
Figura 26 – Recorte do corpo do monstro	84
Figura 27 – Recorte do monstro	86
Figura 28 – Recorte da vegetação - cactos	89
Figura 29 – Recorte da árvore	89
Figura 30 – Mapa da localização do Sertão nordestino	90
Figura 31 – Recorte do sol	94
Figura 32 – Retirantes, de Candido Portinari, 1944	96
Figura 33 – Ilustração “O Mestre e sua Obra”, de Ed Júnior	99
Figura 34 – Capa Veja São Paulo, janeiro, 2021	100
Figura 35 – Prefeitura de Salvador respondendo a Veja São Paulo.....	101
Figura 36 – Colagem de repercussão nas redes sociais	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 O CONTADOR DE CAUSOS: DO CORDEL À XILOGRAVURA	19
2 ENTRECRUZAMENTOS TEÓRICOS	30
2.1 CULTURAS POPULARES POR UMA PERSPECTIVA INTERCULTURAL E DECOLONIZADORA	30
2.2 LUGAR DE FALA E SUBALTERNIDADE	41
2.3 CONCEITOS DE IMAGEM E ASPECTOS DA GRAVURA	48
3 A IMAGEM DO NORDESTE A PARTIR DO “MONSTRO DO SERTÃO”	73
3.1 NOÇÕES DE NORDESTE	73
3.2 UMA LEITURA PELO ENFOQUE PÓS-ESTRUTURALISTA	78
3.3 CONDIÇÕES HISTÓRICAS DE EMERGÊNCIA	96
3.4 DECOLONIALISMO PARA ENSINAR HISTÓRIAS OUTRAS	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	117
APÊNDICE A – QUESTÕES DA ENTREVISTA	123
APÊNDICE B – PRINCIPAIS PREMIAÇÕES E OUTROS TRABALHOS DE J. BORGES	124
APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	132
ANEXO 1 - CORDEL HISTÓRIA DO HOMEM DO PORCO, DE J. BORGES (1998).	134
ANEXO 2 - CORDEL A FILOSOFIA DO PEIDO, DE J. BORGES (2010).	135
ANEXO 3 - CORDEL O MONSTRO DO SERTÃO, DE J. BORGES (2020).	138

INTRODUÇÃO

Vocês não vieram apenas fazer uma visita. Estão aqui para estudar e como futuros pedagogos tem a missão de levar esse conhecimento para seus alunos (AMARAL, 2009).

O dia estava coberto pelos raios de sol que chegavam nas primeiras horas da manhã. Aguardávamos ansiosos e animados o ônibus chegar para fazer nossa primeira aula campo em um espaço de arte. Finalmente chegou! Embarcamos no ônibus e recebemos algumas orientações. Horas depois, chegamos em Bezerros - Pernambuco, no Memorial da Xilogravura de J. Borges.

De repente, estávamos ali, desvelando as xilogravuras de Borges e conhecendo pessoalmente o mestre. Esse contato trouxe-nos uma aproximação para o campo das artes visuais que, até então, não tínhamos. Acolhemos a missão dada pela professora Vitória Negreiros, em nossa disciplina de Metodologia do Ensino de Arte. Hoje, sou pedagogo pela Unidade Acadêmica de Garanhuns da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UAG-UFRPE)¹ e, além de realizar aulas de campo com meus alunos e alunas, estudo a xilogravura “O Monstro do Sertão”, de J. Borges. Nas diversas vezes em que estivemos no ateliê com estudantes, sempre nos questionamos e dialogamos sobre a diversidade nordestina exposta nos trabalhos que, mesmo próximos à nossa região, não eram de conhecimento do grande público.

Esse questionamento reflete em uma busca de compreensão acerca da imagem de Nordeste que J. Borges produziu e ainda continua produzindo. Essa imagem que o artista constrói tem uma notoriedade nacional e internacional, muitos nordestinos e nordestinas se sentem representados em seu trabalho, além de difundir o estilo da xilogravura para o Brasil por meio de pessoas que adquirem ou estudam seu trabalho. A escolha dessa obra para ser estudada ocorreu por sua importância histórica e representatividade dentre os trabalhos de J. Borges. Para além da importância e representatividade, essa xilogravura provocou curiosidade de compreender os mitos que ela carrega. Também chamou atenção por ter sido o

¹ É importante destacar que foi nesse governo que tivemos o plano de expansão das universidades para as cidades do interior do país, mediante o presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Garanhuns foi a primeira expansão desse projeto de interiorização. Atualmente, a UAG-UFRPE foi elevada a Universidade Federal do Agreste de Pernambuco (UFAPE), depois de 13 anos de muito trabalho.

primeiro trabalho com que tive contato do artista, por meio de sua reprodução em uma pintura mural na faixa da entrada do ateliê, que hoje não mais existe.

A pesquisa tem importância para compreendermos a imagem de Nordeste que o artista J. Borges produziu e produz, uma vez que esse mestre dissemina no Brasil e no mundo uma perspectiva de Nordeste brasileiro. É relevante entendermos: como essa imagem constitui ou não uma subalternidade? Uma vez que essa questão da subalternidade é muito importante para compreendermos o processo de imagem que temos de Nordeste, desde condições históricas, geográficas, políticas, sociais, culturais, até nosso modo de vislumbrar essa imagem. É uma forma de refletir e discutir nossa formação sob essa perspectiva, trazendo outras narrativas que foram silenciados pela história e que, agora, podem construir ou desconstruir esses estereótipos.

Veiculado a essa questão, temos como objetivo geral de nossa pesquisa: compreender se a xilogravura “O Monstro do Sertão” (des)constrói uma subalternidade de imagem de Nordeste. Já os objetivos específicos deste trabalho consistem em: investigar os elementos da Cultura Popular expressos na arte de J. Borges; entender os aspectos envolvidos na produção da imagem da xilogravura “O Monstro do Sertão”; e interpretar os processos de criação dessa imagem de Nordeste a partir da obra em estudo.

Reconhecer esse Nordeste apresentado por Borges implica em duas situações: a primeira, compreender como o trabalho desse artista envolve elementos de uma construção histórica-política-cultural sob uma perspectiva dominante, ou seja, uma imagem imbuída de um discurso elitista que a marginaliza, colocando o povo nordestino como um sujeito subalternizado. A segunda visão é a de se essa xilogravura rompe com uma subalternidade, em que os próprios sujeitos podem ter um espaço para falar e serem ouvidos, deixando a condição de inferioridade que lhes fora imposta.

Utilizamos, para responder às questões levantadas e atender aos objetivos estabelecidos desta dissertação, os seguintes instrumentos: entrevista semiestruturada, respeitando o acontecer do diálogo com o artista J. Borges (Apêndice A), que nomeamos como “O Contador de causos”, já que todo esse processo de conversa livre e espontânea foi desenvolvido com muitos causos nordestinos. A revisão bibliográfica sobre os temas: decolonialidade (BALLESTRIN, 2013 e FREIRE, 1996), arte (READ, 2001; BARBOSA, 2002; CHAIA, 2007 e CUNHA,

2010), Nordeste (ALBUQUERQUE JR, 2006), xilogravura (COSTELLA, 2006 e ANGELOTTI, 2016), subalternidade (SPIVAK, 2010), e noções de cultura popular (ARANTES, 1985; STOREY, 2015 e BURCKHARDT, 2006), entre outras autoras e autores que dão alicerce a este trabalho. E o cordel “O Monstro do Sertão” (Anexo 3), em que Borges revisitou sua xilogravura quase trinta anos depois para produzir esse texto poético.

A entrevista foi realizada entre os dias 11, 12 e 13 de setembro de 2019, no Memorial da Xilogravura de J. Borges², em Bezerros - PE. Escolhemos três dias para fazer a pesquisa de campo dividida em dois momentos: observação da rotina do ateliê e realização da entrevista semiestruturada, com o intuito de conhecer melhor a rotina do ateliê.

O primeiro dia foi dedicado a nos apresentarmos a J. Borges como pesquisadores de seu trabalho, bem como conhecer a rotina dele e suas obras. No dia seguinte, após lermos, explicarmos e assinarmos o termo de consentimento, iniciamos nossa entrevista, não sendo possível concluí-la devido aos grupos de estudantes que chegavam constantemente para visitar o memorial. Sendo assim, fez-se necessário dar continuidade à entrevista no dia seguinte.

Como metodologia, este trabalho apresenta enfoque pós-Estruturalista, de Peter Burke (2017), que aborda o uso de imagem como evidência histórica. Quatro aspectos gerais são ressaltados para um estudo com uso de imagens como fonte histórica. Ao longo dos capítulos da obra “Testemunha Ocular” (2017), os principais aspectos que ele apresenta cautelosamente, não como princípios universais, mas como síntese dos problemas de interpretação que comumente surgem, são quatro: 1) As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo, visão masculina das mulheres, da classe média sobre os camponeses, etc.; 2) O testemunho das imagens necessita ser colocado em uma série de contextos plurais, sejam culturais, políticos ou de outras ordens, como convenções artísticas e a pretendida função original da imagem; 3) Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais; 4) No caso de imagens, assim como em textos, é necessário ler nas entrelinhas, observando os menores detalhes em busca de elementos significativos.

² Localizado às margens da BR 232, em Bezerros - Pernambuco.

Usando esse enfoque pós-Estruturalista de Burke (2017), estudamos a imagem produzida pela xilogravura “O Monstro do Sertão”, de J. Borges, utilizando essa obra como fonte evidência histórica da (des)construção da subalternidade da imagem do nordeste. Vale salientar que este trabalho foi desenvolvido durante o período da pandemia do novo coronavírus (Sars-CoV-2), causador da COVID-19, o que, de certa forma, dificultou os estudos, uma vez que ficamos limitados ao ambiente virtual; entretanto, isso não trouxe prejuízos a esta pesquisa. Ressaltamos também que, após a qualificação, em março de 2020, já com o regimento de distanciamento social, houve a necessidade de ir mais uma vez a campo para esclarecer alguns questionamentos que surgiram durante a qualificação desta pesquisa. Com as restrições de viagens e sendo J. Borges considerado membro de grupo de risco da COVID-19, só foi possível continuarmos o estudo de campo em janeiro de 2021. Salientando que a pandemia não acabou nesse período, entretanto os decretos estaduais que impedia a deslocação entre os municípios pernambucanos e a proibição da abertura de atividades não essenciais, como o ateliê, foram liberadas, possibilitando assim nosso retorno.

Buscando esclarecer alguns questionamentos que surgiram no momento da qualificação da dissertação, nos dias nove e dez de janeiro de 2021, fomos novamente a campo conversar sobre o cordel “O Monstro do Sertão”, que foi produzido especialmente para esta pesquisa, em que J. Borges descreve em versos o *monstro*. Esta pesquisa foi organizada em quatro etapas, a saber: Fundamentação teórica, Pesquisa exploratória, Diálogo com o Contador de causos e o Estudo do cordel da xilogravura “O Monstro do Sertão”, em paralelo à investigação dos aspectos que caracterizam ou não a subalternidade.

Na primeira sessão, **O CONTADOR DE CAUSOS: DO CORDEL À XILOGRAVURA**, versamos sobre a trajetória de J. Borges, sua origem e produção artística visual. Foi feita uma imersão no mundo “borgeano”, suas narrativas visuais e a construção da imagem nordestina oriunda de seu trabalho. Além disso, abordamos suas principais obras, e apresentamos o próprio artista falando sobre seu trabalho por meio do “O Contador de causos”³ e diário de campo que foi realizado durante as visitas ao Memorial da Xilogravura de J. Borges, em Bezerros - Pernambuco. Observamos o funcionamento do ateliê, o trabalho de J. Borges ao produzir suas xilogravuras, o

³ Nomenclatura que utilizamos nas entrevistas semiestruturadas durante as pesquisas de campo.

recebimento das caravanas de estudantes da região, a educação informal que é desenvolvida nesse espaço a partir da produção artística de Borges a partir da observação das técnicas desenvolvidas, bem como a divisão de trabalho para produtividade em grandes quantidades mediante sua família e amigos que trabalham no ateliê.

Pretendemos, assim, não falar por Borges, mas que ele fale por si e rompa paulatinamente com a subalternidade. Essa perspectiva que utilizamos neste trabalho é uma forma de colocar em prática esse conceito que, ao decorrer de toda dissertação, será discutido. Essa mudança de ordem vem sendo muito usada em estudos decoloniais, que abordaremos neste trabalho. Reunimos informações sobre as publicações, principais oficinas e exposições, prêmios, homenagens, ilustrações de livros, discos, entre outros trabalhos que J. Borges, ao longo de sua carreira artística, produziu e recebeu (Apêndice B). Não se trata de uma biografia do autor, mas de uma sistematização de suas produções e premiações. Também fizemos um levantamento bibliográfico de suas produções acadêmicas, com o intuito de ter um panorama dos estudos em torno de seus trabalhos.

Na sessão dois, **ENTRECruzamentos Teóricos**, elaboramos um estudo dos vários conceitos que se entrecruzaram em nossa discussão epistemológica. A partir de diversas autoras e autores em diferentes momentos da sociedade, por meio de um diálogo crítico-reflexivo, em que discutimos e tratamos as concepções de Lugar de fala e Subalternidade, vertentes teóricas que percorrerão toda a nossa discussão, abordando também alguns conceitos de imagem e aspectos da gravura.

Na sessão três, **A IMAGEM DO NORDESTE A PARTIR DO “MONSTRO DO SERTÃO”**, geramos um debate sobre aspectos como história, política, geografia, economia e cultura do Nordeste a partir da gravura e do cordel “O Monstro do Sertão”. Sondamos o período em que o artista estava inserido e como esse cenário foi construindo esse monstro. Dando continuidade, apresentamos a gravura “O Monstro do Sertão” por meio de uma leitura do enfoque pós-Estruturalista, de Burke (2017), e pelo cordel que foi encomendado exclusivamente para esta pesquisa, que recebe o mesmo nome da xilogravura que estudamos. Nesse diálogo em versos, o mestre traduz a imagem em texto, aproximando-nos da compreensão da desconstrução ou construção da imagem do Nordeste. Dividimos esse cordel, para fins desse estudo, em duas partes: Condições históricas de emergência e Decolonialismo para ensinar histórias outras.

1 O CONTADOR DE CAUSOS: DO CORDEL À XILOGRAVURA

Figura 01: J. Borges em sua oficina de xilogravuras.



Fonte: Acervo do autor, 2019.

Figuras 02, 03, 04 e 05: Impressão de xilogravura.



Fonte: Acervo do autor, 2019.

José Francisco Borges, conhecido artisticamente como J. Borges, é cordelista e xilogravurista. É reconhecido em vários países, como: França, Itália, Alemanha, Portugal, Holanda, Suíça, Cuba, México, Argentina, entre outros, como Mestre da Xilogravura, talhando na madeira uma visão artística do nordeste brasileiro, conforme menciona Machado (2008), da Fundação Joaquim Nabuco. Abordar o trabalho desse artista nos leva a uma imersão nas raízes da arte popular, que agora adentra renomadas galerias e coleções de arte. Chamado de Picasso da arte popular brasileira pelo jornal The New York Times, em 2006, de acordo com o Jornal Correio Braziliense e tendo várias biografias como “A peleja de um gênio para escapar da

cana, uma biografia do xilogravador” e “Xilobiografia⁴ com gravuras feitas pelo próprio J. Borges”, ambas escritas pelo jornalista Franklin (2013). Antes de falar do trabalho dele, é necessário partirmos do seu lugar de fala⁵.

Nesse sentido, durante o período de 11 a 13 de setembro de 2019, estivemos no Memorial da Xilogravura de J. Borges, em Bezerros – PE, com o intuito de mergulharmos em sua produção (Figuras de 1 a 5). Durante essa semana em que convivemos, observamos sua rotina. Fomos recebidos com alegre sorriso, seguido da contação de um causo, algo muito recorrente em todos os dias em que estivemos com ele, sua família e funcionários do ateliê, fato este que nos levou a nomear os registros da entrevista e essa sessão de “O contador de causos”.

No primeiro dia, detemo-nos a observar a rotina do ateliê, o trabalho desenvolvido, os grupos de estudantes de escolas da região que chegavam para conhecer o Mestre J. Borges e a produção de suas obras. Nesse espaço, Borges trabalha com seus filhos, genro, nora e alguns amigos da família que, devido à grande procura por seus trabalhos, não param de produzir. Em meio à produção, grupos de diferentes faixas etárias e níveis de ensino chegavam ao memorial para conhecê-lo. A todos ele recebia sempre bem humorado, respondendo o que questionavam sobre detalhes e até mesmo curiosidades sobre seus trabalhos. Essa rotina de caravanas se repetiu por toda semana.

No segundo dia, conversamos com ele sobre a pesquisa e apresentamos o termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Apêndice C), lemos e abordamos sobre o motivo e as características da pesquisa. Ele concordou em participar da pesquisa e o termo foi assinado em duas vias, ficando uma cópia para ele e a outra conosco. Após esse momento, iniciamos nossa conversa para conhecer J. Borges. Quem melhor do que ele para falar sobre seu lugar de fala? Essa perspectiva de trabalho se fundamenta no conceito de rompimento da subalternidade (SPIVAK, 2010), em que alguém fala por alguém, colocando-o em uma situação de condicionamento subalterno, ou seja, a necessidade de ter alguém que fale por ele.

⁴ Biografia de J. Borges feita por meio de 29 xilogravuras que retratam sua infância.

⁵ Não é objetivo desta dissertação escrever uma biografia do artista, conforme evidenciamos nos objetivos estabelecidos.

Com a ideia dos estudos decoloniais⁶, essa conversa vem justamente possibilitar que o próprio artista fale de si e de suas obras, conduzindo-nos a seu mundo “borgeano”. Existem muitos trabalhos em que pesquisadores falam de J. Borges, todavia, aqui, ele mesmo nos coloca em seu mundo de imagem, criação e representação de arte. Essa ruptura é muito relevante de ser destacada, já que essa pesquisa segue um direcionamento de decolonização de imagens e discursos.

O contador de causos foi desenvolvido mediante perguntas semiestruturadas, possibilitando a fruição de ideias e uma conversa mais livre. Iniciamos a entrevista às 8h, com pausas em momentos que chegavam estudantes da região para conhecer J. Borges e seu ateliê, e finalizamos às 12h. Borges (2019, s/p.) apresentou-se da seguinte maneira:

Sou José Francisco Borges, mas a turma mais próxima me chama de Borges. Já a maioria das pessoas me conhece como o artista J. Borges. Nasci em Bezerros-Pernambuco e desde cedo tive uma vida muito difícil. Fui criado na roça e naqueles tempos a vida de filho de agricultor era a escola a terra, os cadernos a enxada. Onde morava não tinha escolas para todos. Lembro que tinha uma escola nas proximidades de casa e pedi a meu pai que me colocasse pra estudar. Entrei na escola com quase dez anos pra aprender a ler, escrever e as quatro operações de matemática. Como não tinha caderno, eu usava os papeis de embrulho de pão e um pedaço de carvão pra ir treinar as tarefas da professora. A escola não tinha muitos alunos e quando chegou o tempo da colheita da lavoura, fechou.

Borges inicia sua apresentação a partir de sua infância, trazendo elementos narrativos de sua etapa na educação básica quando era estudante. Aponta algumas das dificuldades enfrentadas na época, não só por ele, mas também por outros em sua região, bem como evidencia a problemática que as famílias tinham em manter seus filhos na escola devido à necessidade de auxiliar nos trabalhos da agricultura. Principalmente, porque era o meio de renda dessas famílias do interior pernambucano. Muitos estudantes no período da colheita evadiam-se da escola para trabalhar na garantia de seu sustento familiar.

Dando continuidade, perguntamos como ele começou sua vida artística? Que, segundo ele, teve início a partir de suas idas às feiras livres da região, onde vendia colheres de pau, de madeira, que fabricava. À medida em que estava na feira,

⁶ Estudos decoloniais buscam como referência seus atores sociais. Saindo de uma perspectiva eurocêntrica, vem mediante as minorias sociais constituir seus processos históricos, políticos e culturais (BALLESTRIN, 2013).

percebia vários artistas que noticiavam os acontecimentos e entretenimentos da região por meio da literatura de cordel. Além dos cordelistas, as feiras livres eram frequentadas por violeiros, repentistas e outros artistas que encontravam nesse espaço um lugar para divulgar seus trabalhos, e, paralelamente, adquirir recursos financeiros por meio de sua arte. Atento a essas apresentações culturais, Borges se interessou pela literatura de cordel. É importante esse registro para compreendermos esse lugar de fala do artista

Outra questão relevante a ser destacada é a literatura de cordel nesse período como um forte meio de comunicação. A televisão ainda não era um meio acessível à população, o que de certa forma impulsionava o rádio, jornal e cordel como principais meios de comunicação. A partir desse interesse de Borges, surgiu seu primeiro cordel, no qual obteve muito êxito. Esse tipo de folheto preso a um cordão, por isso, o nome de literatura de cordel, era algo bem comum nas feiras livres (nos dias atuais, em algumas feiras livres, ainda é possível encontrar esse tipo de literatura), que recebiam um grande fluxo de pessoas oriundas de diversas regiões e utilizavam dos cordéis como fonte de informação. De forma poética, os cordelistas informavam as pessoas sobre diversos acontecimentos importantes da época, variando entre temas políticos, econômicos, sociais, climáticos, entre outros, assuntos esses que caíram no gosto popular.

Os cordéis tiveram um papel preponderante de inclusão social, uma vez que os jornais da época não era um gênero de acesso a todos. Não pela ausência, já que em Pernambuco existem jornais de grande circulação, todavia, esses jornais não chegavam a todos os grupos sociais. Assim, o cordel era acessível pelo valor e também pela forma como era vendido. Não era apenas colocar os cordéis em um cordão. Os artistas declamavam nas feiras esses textos que chamavam atenção dos leitores. A rima e prosa tinha uma linguagem que aproximava seus leitores.

Os cordéis de J. Borges abordam temáticas do cotidiano nordestino de uma forma irônica e divertida. Uma forma de entretenimento que surgiu nas feiras livres como forte veículo de comunicação da região, como vimos anteriormente. Durante a entrevista, ele leu um trecho de um dos seus cordéis “A história do homem do porco”⁷. Em seu memorial, existem centenas de cordéis que ele escreveu ao longo de sua

⁷ Cordel disponível no Anexo 1.

carreira. Destacou também o cordel “A Filosofia do peido”⁸, de forma bem humorada, afirmando que foi um dos trabalhos que mais vendeu.

Atualmente, seu foco está nas xilogravuras, porém ainda escreve cordéis quando são encomendados, algo que não ocorre mais com tanta frequência. Conversando sobre o cordel, J. Borges enfatizou que suas inspirações são pelos causos, acontecimentos da região, traição, amor, entre outros temas que fazem parte da vida do povo.

A notoriedade de Borges na região iniciou por sua forma bem-humorada de escrever cordéis, algo bem evidente que notamos durante os dias em que estávamos fazendo a pesquisa exploratória. Perguntamos, além do cordelista, como surgiu o artista das xilogravuras? Borges (2019, s/p) comenta que:

Devido a demanda surgiu a necessidade de ilustrar os cordéis e na região era carente de artistas que fizessem xilogravuras e caro. Peguei um pedacinho de madeira e comecei a desenhar e depois a entalhar. Fiz uma gravura e levei na copiadora e perguntei ao menino se dava certo na impressão das capas do cordel que tinha feito. O menino aprovou. Gostei muito do resultado e daí em diante não parei mais. Fazia xilogravura pequena, depois algumas pessoas passaram a fazer encomendas delas e queriam maiores. Foi aí que fui aumentando o tamanho, até fazer essas de um metro. E em tudo que ia fazendo ia sendo bem sucedido.

Pernambuco tem muitos artistas xilogravuristas, como Samico, Manoel Serafim, Inocêncio da Costa Nick, o Mestre Noza, Zé Caboclo e Enéias Tavares Santos. Para além destes, temos a presença de mulheres como Jô Andrade, Verônica Isidoro e Ravena Monte, que são exceções em um universo que predomina a presença masculina. A afirmação de Borges reflete, não em uma ausência desses artistas, entretanto, o custo financeiro que tornava cara a produção artesanal. Isso fazia com que muitos artistas tentassem aprender por si mesmos a fazer xilogravuras. Nesse sentido, muitos cordelistas obtiveram sucesso em aprender esse ofício de gravuristas, como Manoel Apolinário, Cirilo, Dila, Damásio Paulo Valderedo e José Costa Leite, que obtiveram notoriedade em seus trabalhos, driblando assim as barreiras econômicas que tornava seus trabalhos mais viáveis as suas necessidades e poder aquisitivo.

⁸ Cordel disponível no Anexo 2.

A experiência com a arte de gravar na madeira imagens que representam, na visão de Borges, o Nordeste, transformou não só a sua vida, mas toda uma região que é influenciada por seus trabalhos. Essa influência é percebida por toda cidade de Bezerros, onde se encontra seu ateliê, que recebe muitos estudantes e pesquisadores em busca de conhecer o trabalho de J. Borges, movimentando assim a economia da cidade nas redes hoteleira, gastronômica, cultural e de turismo. Além da cidade de Bezerros, outras cidades vizinhas como Gravatá se beneficiam com a demanda que busca os trabalhos de Borges, dando suporte a Bezerros, que tem uma rede hoteleira que não dá conta da demanda, gerando renda para toda a região.

Muitos trabalhos acadêmicos abordam a obra de J. Borges. Entre esses, apontamos a monografia “Xilogravura como expressão da cultura popular”, de Gabriel (2012), que aborda o uso da xilogravura e do cordel em sala de aula. Sobre esse uso, Gabriel (2012, p. 4) afirma que:

A xilogravura por meio do gênero cordel é uma expressão da cultura popular há muitos anos no Brasil, e como manifestação da arte, particularmente nordestina do Brasil oferece ao aluno a oportunidade entrar em contato com esta arte. A xilogravura traz em si em toda sua grandeza, exuberância expressiva, quanto ao diálogo das linguagens verbal e visual às várias abordagens temáticas presentes e possíveis nos componentes curriculares dos ensinos fundamental e médio. Deste modo, respeitar e valorizar as várias culturas sem preconceitos ou discriminação, a partir da valorização dos significados das experiências da comunidade, o imaginário popular tão presente na cultura nordestina brasileira.

É potencializador a utilização desses gêneros em sala de aula ou em outros contextos para promoção das culturas e educação. Já para Gomes (2016, p. 4), em sua dissertação “A arte popular entre o real e o fantástico: o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges”: “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”. A pesquisa apresenta J. Borges, reconhecendo seus cordéis e xilogravuras, para Gomes (2016, p. 4) “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.”

Além dessas influências que os trabalhos de J. Borges recebem, bem como as questões que transpõem a arte popular brasileira, na tese de Silva (2015), “Histórias escritas na madeira: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970”, temos um recorte das produções da década de 1970. Esse período é marcado pela transição de cordelista a xilogravurista. Sobre essas perspectivas, Silva (2015, p. 9) menciona que:

Durante vinte anos, ele percorreu feiras e mercados na condição de folheteiro, vendeu e leu inúmeras histórias. No entanto, em meados da década de 1970, a produção de Borges ultrapassou as práticas da circulação ambulante para se fixar no espaço do ateliê e transitar por galerias de arte, exposições nacionais e internacionais.

Com esse êxito em tornar-se xilogravurista, Borges passou a usar a imagem como principal forma de revelar um Nordeste sob sua perspectiva de arte popular, juntamente com elementos da diversidade cultural, como as danças populares, festividades, causos, crenças, mitos, formas de trabalho, sexualidade, religiosidade, etc. Ressaltamos também que, nesse momento em que a ênfase se direcionou para as xilogravuras, elas ultrapassam os limites da aplicação como ilustrações de capas de cordéis. Trazendo assim novas possibilidades de significação. Nesse sentido, Silva (2015, p. 25) afirma que:

A xilogravura estampada na capa dos folhetos e a xilogravura emoldurada, há uma continuidade narrativa, possível de ser significada, porque remete o leitor/expectador ao mundo visível, experimentado e partilhado. No início da década de 1970, as xilogravuras de Borges passaram a circular separadas do folheto que lhe servia como suporte de exposição. Nessa produção imagem e texto mantinham forte relação, pois o desenho remetia o expectador ao texto narrado e vice-versa. Para alguns críticos de arte e intelectuais, ao circularem separadas dos folhetos, as xilogravuras perdiam sua capacidade narrativa. No entanto, a produção de Borges indica outras interpretações.

Essa mudança com destaque à produção de xilogravuras, além de provocar novas interpretações, possibilitou uma notoriedade a Borges. Uma adesão cada vez maior de pessoas interessadas em seus trabalhos. Com isso, suas obras chegaram ao conhecimento de Ariano Suassuna, que até então não o conhecia. Dando prosseguimento com “O Contador de causos”, perguntamos: Como ocorreu sua aproximação com Ariano Suassuna? Borges (2019) fala que:

Dois turistas do Rio de Janeiro me compraram algumas obras e entraram em contato com Ariano, falando do talento que tinha. Ariano ao ver as obras falou que queria me conhecer, e assim ele fez. Veio aqui no meu ateliê e ficou encantado com minhas obras. Passamos o dia conversando e ele levou vários trabalhos meus. Depois disse ele em uma palestra que eu era o melhor xilogravurista do mundo. As pessoas acreditaram e minha fama começou a se espalhar. No dia seguinte começaram a chegar turistas e daí em diante não parou mais. Sou muito grato a ele pelo que me fez.

O contato com Ariano Suassuna contribuiu fortemente para a divulgação do até então pouco conhecido xilogravurista J. Borges, que passou a ser convidado para dar palestras e oficinas pelo Brasil e pelo mundo. Borges sobreveio a retratar uma imagem de nordeste brasileiro para o mundo que se distanciava um pouco da imagem que era explorada nas décadas de 1920-1940, da seca. Temática essa difundida no Brasil pela obra *Retirantes* (1944), de Portinari, como também de outros artistas tidos como eruditos que se limitavam aos problemas climáticos em vez de agregar outras temáticas.

Essa questão já vinha sendo problematizada pela elite intelectual nordestina que vinha acompanhando uma série de acontecimentos nas décadas de 1920 e 1930 em torno da ideia da existência de uma cultura nordestina. Essa formação regional e cultural, segundo Albuquerque Júnior (2013, p. 117):

Não só provocam o reenquadramento espacial daquelas obras e publicações, daquela produção feita em torno do folclore, das tradições populares, das províncias e estados que agora compunham o Nordeste, ou mesmo o antigo Norte, como vão motivando que novas pesquisas, que novos estudos, que novas publicações se façam a partir do recorte regional Nordeste, que vai assim ganhando um dos seus constantes elementos de definição e significação: o fato de ser um espaço marcado pela riqueza das manifestações culturais tradicionais, populares, de ser um espaço folclórico, artesanal, caracterizado por uma cultura popular.

Embora houvesse essa intenção de promover estudos e trabalhos sobre o Nordeste, a maioria dos intelectuais se detiveram a materialização do conceito de Nordeste feita pela estética da seca. Não que ela não existisse, mas foi dada uma ênfase de tal forma, que essa imagem se perpetuou por muitas décadas, e é justamente diversificando essa imagem que os trabalhos de Borges começam a ter notoriedade.

Esse direcionamento de abranger uma diversidade cultural nas obras de J. Borges aproximou-o ainda mais de Ariano Suassuna. Nessa perspectiva de abarcar elementos que compreendessem as dimensões da diversidade artística brasileira através das culturas populares, na década de 1970, começava a ser difundido o Movimento Armorial, cujo fundador Suassuna pretendia construir uma imagem cultural brasileira a partir das culturas populares.

Segundo Gaspar (2003), em entrevista ao Jornal de Semana em 20 de maio de 1975, Ariano Suassuna disse que:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos 'folhetos' do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus 'cantares', e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados.

O Movimento Armorial buscava criar uma arte nacional baseada nas culturas populares nordestinas, tendo como idealizador dessa perspectiva, Suassuna. Como descrevem Oliveira e Jucá (2020),

No início da noite do dia 18 de outubro de 1970, um grupo de artistas de distintas linguagens se reunia no pátio da igreja de São Pedro dos Clérigos, no centro de Recife. Inflados pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, preparavam-se para apresentar obras que incluíam artes plásticas, dança, um concerto. Estavam unidos sob uma mesma premissa: a de criar uma arte erudita brasileira a partir de elementos da cultura popular. O movimento que nascia oficialmente naquele dia exaltava o armorial. Seu batismo com essa palavra, sinônimo de heráldico, se ancorava simbolicamente nos brasões e signos presentes dos estandartes do maracatu às escolas de samba. Os armoriais queriam fazer o Brasil olhar para si mesmo.

Borges não se assume como artista armorial, mas sua obra serviu de referência para o movimento. Alguns pesquisadores como Silva (2015, p. 200) revelam que, no início dos trabalhos de J. Borges, podemos notar alguns traços armoriais, como:

Na concepção de cultura armorial, o tradicional, o popular, o clássico, o barroco, o trágico e o cômico misturavam-se para resultar nos traços distintivos do povo brasileiro. Essa mistura formava o que Suassuna chamou de ser castanho e simbolizava o Povo Brasileiro

Todavia, esses elementos com o passar do tempo se desvanecem. Borges vai produzir de acordo com temas atuais da sociedade, o que possibilita uma leitura de fenômenos sociais, políticos e culturais. Ainda sobre a aproximação de Borges com Ariano Suassuna, uma das primeiras obras de J. Borges com que Ariano teve contato foi “O Monstro do Sertão” (Figura 6), que se tornou a sua obra preferida, conforme nos informou J. Borges em depoimento. Essa obra carrega em si uma construção mitológica e histórica de imagem do Nordeste. Dessa forma, aprofundaremos esta pesquisa em torno desta obra como elemento que configura uma (des)construção de subalternidade da imagem do Nordeste.

Figura 6: Reprodução fotográfica da xilogravura “O Monstro do Sertão”, de J. Borges. A xilogravura tem 34,5 x 55 cm, foi produzida na década 1990 e replicada diversas vezes até os dias de hoje.



Fonte: Acervo do Museu da Xilogravura de J. Borges, 2019.

2 ENTRECRUZAMENTOS TEÓRICOS

É desafiar os discursos homogêneos e também nossas próprias crenças como leitores e produtores de saber e conhecimento. (SPIVAK, 2010, p. 8).

2.1 CULTURAS POPULARES POR UMA PERSPECTIVA INTERCULTURAL E DECOLONIZADORA

O conceito de cultura popular ou culturas populares tem sido bastante discutido a partir da sua amplitude de significados, que são bastante heterogêneos, indicando que, segundo Arantes (1985, p. 14): “a partir dos lugares de onde se fala com autoridade na sociedade capitalista, o que é “popular” é necessariamente associado a “fazer” desprovido de “saber”. Essa perspectiva de “fazer” desprovida do “saber” acarreta numa série de problemas estigmatizados e subalternizados numa ideia de ausência de conhecimento na produção artística. Ideia da qual discordamos veementemente.

Uma boa parte de autoras e autores pensam a “cultura popular” como “folclore”, ou seja, como menciona Arantes (1985, p. 16): “como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas tradicionais”. Esse equívoco de comparações limita a cultura popular, uma vez que essa não é um processo estagnado no passado, ligada às tradições como um saudosismo, que atrofia uma caminhada para uma cultura inserida em seus aspectos contemporâneos.

A cultura popular vista assim, como tradição, implica em um processo de estagnação e elo constante com o passado. É uma cultura que está limitada ao obsoleto e não transporta elementos correntes aos sujeitos contemporâneos, a não ser uma curiosidade de como eram suas tradições outrora. Essa perspectiva é ultrapassada, à medida em que novos sentidos e perspectivas foram ressignificados por outros autores, como veremos no decorrer dessa discussão. Citada aqui para termos uma noção acerca do entendimento que se tinha e como esse conceito foi se modificando paulatinamente em sua contemporaneidade.

Esse conceito também aproxima a ideia de “cultura” ao progresso da humanidade. Neste sentido, o historiador Albuquerque Júnior, em “A feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular – nordeste 1920-1950” (2013), expõe os estudos de escritores folcloristas, como os sergipanos Silvio Romero (1851-1914) e

João Ribeiro (1860-1934) que, de modo geral, constroem uma noção de “cultura popular” que, de acordo com Albuquerque Júnior (2013, p. 78-90):

A partir da ideia do “saber autêntico” de um povo, sendo esse conhecimento compreendido como qualquer matéria ou expressão rústica e ingênua, oriunda das camadas mais primitivas de um povo, livres das influências transformadoras da modernidade, da urbanização e de outros processos civilizatórios.

Ou seja, essa noção tradicional nomeia de “cultura popular” algo construído por um homem do campo que, por estar preso à natureza, apenas consegue se relacionar com atividades práticas, que supram suas necessidades biológicas, geralmente, práticas culturais mantidas por hereditariedade. Araújo (2020) aponta que:

É lamentável, mas, fatalmente, esse modo de pensar sobre a cultura de um povo desabilita o sertanejo em relação à capacidade criativa e intelectual. Sem considerar toda a produção de um grupo (...). Trata-se, também, da invisibilidade da fala de subalternos.

Ora, a sociedade é um processo dinâmico que está em constante ebulição. A cultura popular como representação da produção do saber e fazer desses sujeitos agrega múltiplos significados e conotações, pois a cultura, como aponta Arantes (1985, p. 32):

É um processo dinâmico; transformações (positivas) ocorrem, mesmo quando intencionalmente se visa congelar o tradicional para impedir a sua ‘deterioração’. É possível preservar os objetos, os gestos, as palavras, os movimentos, as características plásticas exteriores, mas não se consegue evitar a mudança de significado que ocorre no momento em que se altera o contexto em que os eventos culturais são produzidos.

Como vimos até aqui, as culturas populares têm uma multiplicidade de significados que não estão estagnados no passado, e encontram-se em um processo perene de transformação. Diante de seu “olhar colorido”, as culturas populares vistas por seus agentes, como aborda Arantes (1985, p. 35), são constituídas “por um sistema de símbolos que articulam com significados”. Este processo não pode ser tratado com um mero produto, porque assim estaria sendo reduzido, anulando suas subjetividades. A relação dos símbolos com seus significados é o fator preponderante

que vai estabelecer uma relação, que perpassa uma mediação de jogos de poderes com elementos culturais. É pensar que toda comunidade produz cultura, e as classes sociais determinam as relações de poder existentes entre elas. Hall (2009, p. 122) nos auxilia no entendimento desta questão sobre as relações de poder e a cultura popular, quando diz: “a cultura popular é um espaço em que são criados entendimentos sociais coletivos: um terreno onde se usa a política da significação ao extremo, na tentativa de atrair pessoas para determinados modos de ver o mundo”.

Esses modos de vislumbrar o mundo é pertinente às individualidades desses grupos, que por sua vez, têm autonomia (ou deveriam ter) sobre seus processos de construção cultural. Quando essas relações de poder estavam mais próximas entre as elites dominantes e seus subordinados, não existia, até então, a necessidade de conceituar o termo cultura popular. Como afirma Albuquerque Júnior (2013, p. 171):

Numa ordem social onde a convivência entre os distintos grupos sociais era muito direta e cotidiana, em que havia maior homogeneidade cultural, em que as elites sociais ainda partilhavam grande parte dos costumes e valores com seus subordinados, esta troca de informações culturais era mais constante.

Com o distanciamento cultural entre esses grupos se acentuava cada vez mais, as práticas culturais passaram a ser vistas de fora para dentro, como aponta Albuquerque Júnior (2013, p. 171):

Os estudos de folclore e a emergência do conceito de cultura popular emergem devido ao processo de distanciamento progressivo dos grupos e classes sociais em termos culturais. A diferenciação e o fosso cada vez maiores entre universos culturais diversos fazem com que aquilo que antes era uma crença, um costume, uma vivência, uma prática de todos, fosse agora apenas de alguns e pudesse ser visto de fora como um objeto de curiosidade.

Essa necessidade de conceituar levou a interpretações equivocadas e separações entre cultura popular e cultura de elite. Como se uma fosse inferior à outra. Essa percepção de ver de fora para dentro culminou também em uma espetacularização das culturas populares. Carvalho (2014, p. 47) define:

Espetacularização’ como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é

transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem.

Logo, compreender as culturas populares como mecanismos que passam por um processo de 'espetacularização' leva a posições perigosas. Implica dizer que elas são transformadas em um mero produto consumível, ou seja, um objeto que pode ser ressignificado de fora para dentro. Nesse sentido, Albuquerque Júnior (2013, p. 176) fala que:

Portanto, o Estado, através de atividades e órgãos de repressão a dadas manifestações culturais populares, acaba por produzir um saber sobre elas, realizando atividades de registro que inscreverão estas práticas em várias formas de discurso (...). Estas atividades repressivas do Estado, vão, portanto, alimentar a vontade de saber e de poder.

Se, por um lado, o Estado pode ser opressor ao reprimir ou ressignificar uma manifestação cultural para atender a seus interesses pessoais, por outra vertente, ele deve garantir que, segundo Carvalho (2014, p. 44):

Elas se presentificam independentes umas das outras, ainda que em simultaneidade, todas com relativa autonomia em relação às instituições oficiais do Estado, embora estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou intermitente.

Dessa forma, cabe ao Estado oferecer mecanismos de apoio e incentivo das vivências dessas atividades culturais que esses grupos desempenham. Promovendo assim a diversidade entre as culturas populares, com projetos e leis que ofereçam essa garantia. Sobre essa afirmação, Canclini (*apud* OLIVEIRA, 2008, p. 173), em *Culturas Híbridas*, menciona o fundamento para os agentes sociais envolvidos na construção dos produtos culturais darem ênfase em:

Para tanto, ele apresenta as estratégias de diversos setores, como os artistas, os literatos, os museus, as disciplinas sociais (especialmente a Antropologia e a Sociologia), a mídia e as classes políticas, na abordagem do que é tradicional e do que é moderno, para então reforçar a ideia de que, na América Latina, há uma longa história de construção de uma cultura híbrida, em que a modernidade é sinônimo de pluralidade, mesclando relações entre hegemônicos e subalternos, tradicional e moderno, culto, popular e massivo.

A espetacularização é uma ferramenta que envolve diversos setores da sociedade, objetivando um espetáculo que atenda aos moldes já preestabelecidos durante a realização de apresentações. Mudanças essas que vão alterar essas manifestações desde suas formações ao repertório. Carvalho (2014, p. 48) acrescenta:

A 'espetacularização' é um processo multidimensional. Para começar, implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição.

Esse enquadramento proporciona uma ruptura com uma lógica própria desses grupos. Já que esse redirecionamento se dissocia para lógica dos sujeitos consumidores. Assim, as culturas populares, nessa perspectiva, são produzidas pelos gostos e interesses desses sujeitos que consomem essas culturas. Canclini (1998, p. 211) aponta que:

Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais a sua repetição que sua transformação.

Essas concepções de 'espetacularização', segundo Carvalho (2014, p. 63): "é consequência de um longo processo de predação e expropriação das culturas populares que definimos como 'canibalização'." Isto é, o ato de deglutir a cultura do outro. Essa terminologia de 'canibalização' é algo bem comum em nossa sociedade, tanto que os modernistas, com seu movimento Antropofágico, de Oswald de Andrade na Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922, utilizaram essa terminologia para denominar os manifestos antropofágicos que configuravam um marco para arte brasileira.

Diante dessa discussão, Albuquerque Júnior (2013, p. 179) endossa que:

O que se tem que levar, pois em conta, é o campo cultural em sua totalidade, procurando romper com o dualismo que noções como cultura popular e cultura erudita terminam por instituir. Pensar o campo cultural como atravessado por múltiplas relações de força, por

múltiplas estratégias, que implica pensar tanto o afrontamento, o conflito a resistência, com a adesão, a subordinação, a aquiescência, a negociação.

Devemos ver as culturas populares por sua totalidade, procurando romper com esse fragmentalismo de concebê-las por partes. É pensar que esse campo cultural abrange uma multiplicidade de relações entre seus sujeitos. Dessa maneira, as relações de poder serão o mecanismo de difundir a cultura entre seus participantes, isto é, mostrar a visão de cultura de quem exerce poder sobre uma minoria (ou minorias), e, principalmente, das elites dominantes, que por sua vez vão exercer um papel de mediação, espetacularização, domínio e controle dessas manifestações. Segundo Storey (2015, p. 3), mencionando Turner:

Cultura popular é um lugar em que a construção de vida cotidiana pode ser examinada. O motivo para fazer isso não é apenas acadêmico- é também político, para examinar as relações de poder que constituem essa forma de cotidiano e, assim, revelar as configurações dos interesses visados por sua construção.

Dessa forma, ao estudar as culturas populares, além de ampliar o olhar acadêmico, temos as revelações das configurações, relações e políticas que constituem os interesses culturais e das lutas. Gramsci, apontada por Storey (2015, p. 30) que diz:

Cultura popular como um lugar de luta entre a 'resistência' de grupos subordinados e as forças da 'incorporação' que operam a favor dos interesses dos grupos dominantes. Cultura popular nesse sentido, não é a cultura imposta, a dos teóricos da cultura de massa, nem aquela cultura antagonista que imerge espontaneamente, vinda de baixo, do 'povo' - é um terreno de trocas e negociação entre as duas um terreno como já dito, marcado por resistência e incorporação.

Falar de culturas populares como resistência reflete uma multiplicidade de elementos que incorporam a noção de Nordeste, que pode ser vista nos trabalhos de Borges. De acordo com Storey (2015, p. 32):

Para explorar e explicar conflitos envolvendo etnia, raça, gênero, geração, sexualidade, deficiência etc.- todos, em diferentes momentos, estão envolvidos em formas de luta cultural contra as forças homogeneizantes que agem a favor da incorporação da cultura oficial ou dominante.

Essa luta contra as forças de homogeneização cultural é abarcada por elementos populares de sua gente, suas tradições e seus atores sociais, que serão os principais transformadores e construtores de conhecimento. Dessa maneira, as culturas populares vêm sendo desenvolvidas pela constituição do povo e sua autonomia. Isto é, por meio de mecanismos que proporcionam liberdade e autonomia, elas são firmadas representando seus sujeitos em suas dimensões sociais, políticas e culturais. Outro aspecto da teoria da hegemonia é que, segundo Storey (2015, p. 33), Hall concebe: “um espaço controverso para construções políticas do povo e de uma relação com o bloco de poder”. Essa afirmação reforça o conceito de culturas populares como um ato político.

Com o modernismo transvestido com uma nova roupagem, porém com elementos totalmente arraigados com o colonialismo, proporcionou um silenciamento das culturas populares. Romper com essa lógica nos leva ao pensamento de fronteira que possibilita tornar visíveis formas de pensar diferentes da lógica dominante. Walsh (2001, p. 10-11) vai caminhar para uma perspectiva intercultural e decolonizadora por meio da relação do conhecimento e a luta por uma decolonização. Ela caracteriza a interculturalidade como:

Um processo dinâmico e permanente de relação, comunicação e aprendizagem entre culturas em condições de respeito, legitimidade mútua, simetria e igualdade. Um intercâmbio que se constrói entre pessoas, conhecimentos, saberes e práticas culturalmente diferentes, buscando desenvolver um novo sentido entre elas na sua diferença. Um espaço de negociação e de tradução onde as desigualdades sociais, econômicas e políticas, e as relações e os conflitos de poder da sociedade não são mantidos ocultos e sim reconhecidos e confrontados. Uma tarefa social e política que interpela ao conjunto da sociedade, que parte de práticas e ações sociais concretas e conscientes e tenta criar modos de responsabilidade e solidariedade. Uma meta a alcançar.

A interculturalidade é uma forma de repensar as relações de poder de forma igualitária. Respeitando saberes, práticas e conhecimentos de diferentes grupos e culturas. A interculturalidade crítica aspira uma pedagogia decolonial, como aponta Walsh (2007, p. 8):

É uma construção de e a partir das pessoas que sofreram uma experiência histórica de submissão e subalternização. Uma proposta

e um projeto político que também poderia expandir-se e abarcar uma aliança com pessoas que também buscam construir alternativas à globalização neoliberal e à racionalidade ocidental, e que lutam tanto pela transformação social como pela criação de condições de poder, saber e ser muito diferentes. Pensada desta maneira, a interculturalidade crítica não é um processo ou projeto étnico, nem um projeto da diferença em si. (...), é um projeto de existência, de vida.

Assim, descolonizar resulta em superar práticas e relações sociais que escravizam e subalternizam mentes. É ir para além da denúncia das atrocidades cometidas. É um ato de lutar para transformar essa realidade em uma sociedade mais justa. Isso só é possível mediante uma pedagogia decolonial. Essa concepção de educação parte do princípio de dar visibilidade a grupos que historicamente e socialmente foram marginalizados, como mulheres, negros, indígenas e o homossexuais. É uma educação que surge das demandas e necessidades desses grupos, colocando-os como principais agentes transformadores da sua aprendizagem.

No entanto, esse Nordeste não se entende (a) essa visão eurocentralizada e busca uma ruptura com esses elementos que fazem elo com essa colonidade. Nesse caminho de se abster do colonial e dessa modernidade fragmentada enérgica, surge a necessidade de entender essa relação decolonial ao modo que esta, de acordo com Torres (2007, p. 162):

Aspira romper com a lógica monológica da modernidade. Pretende fomentar a transmodernidade: um conceito que também deve se entender como um convite ao diálogo e não como um modo universal abstrato imperial. A transmodernidade é um convite a pensar a modernidade/colonidade de forma crítica, desde posições e de acordo com as múltiplas experiências de sujeitos que sofrem de distintas formas a colonidade do poder, do saber e do ser. A transmodernidade envolve, pois, uma ética dialógica radical e um cosmopolitismo decolonial crítico.

Sobre o direcionamento decolonial, faz-se relevante entender essa diferença de colonidade e decolonidade, uma vez que cada uma apresenta um conceito próprio e dicotômico entre si. Mignolo (2010, p. 14-15) menciona que:

Colonialidade e decolonialidade introduzem uma fratura entre a pós-modernidade e a pós-colonialidade como projetos no meio do caminho entre o pensamento pós-moderno francês de Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida e quem é reconhecido como a base

do cânone pós-colonial: Edward Said, Gayatri Spivak e Hommi Bhabha. A decolonialidade – em contrapartida arranca de outras fontes. Desde a marca descolonial implícita na *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala; no tratado político de Ottobah Cugoano; no ativismo e crítica decolonial de Mahatma Ghandi; na fratura do Marxismo em seu encontro com o legado colonial nos Andes, no trabalho de José Carlos Mariátegui; na política radical, o giro epistemológico de Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, entre outros.

Essa quebra conceitual por meio do pensamento decolonial vai nos levar a uma nova perspectiva de sujeitos e principalmente de nordeste. Questões que são cruciais para repensarmos a quebra com esse elo com o passado de estereótipos e pensar, ao mesmo tempo, a formação cultural artística a partir dos atores sociais locais sob as influências desse conceito do “eu”, da individualidade e coletivo dos artistas populares.

Como apontamos até aqui, as culturas populares são conceituadas como um processo dinâmico que está em constante transformação, constituindo-se como ato político. São de suma relevância em externar toda uma produção cultural, crenças, elementos construídos por meio do saber e fazer. Ainda sobre as diversas compreensões conceituais de culturas populares, Storey (2015, p. 14) usa a definição de cultura de Raymond Williams, que caracteriza esse conceito em três definições amplas. A saber:

A primeira, (...) cultura pode ser usada para se referir a um processo geral de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético. A segunda definição como (...) determinado estilo de vida, seja de uma pessoa, um período ou um grupo. E a terceira e última definição para (...) se referir a trabalhos e práticas de atividade intelectual e, especialmente, artística.

O conceito de cultura é bem amplo e esse entendimento nos leva à reflexão que George Bingham afirmava em seus objetivos como pintor, como aponta Burke (2017, p. 155): “assegurar que nossas características sociais e políticas exibidas diária e anualmente não serão perdidas no lapso do tempo por falta de um registro de arte que lhe faça inteira justiça.” Fazendo jus a essa posição, as culturas populares por meio de suas e seus artistas, registram não só a visão cultural, mas suas características sociopolíticas que são formas de relações de poder.

Para além do exposto, vale ressaltarmos o que Storey (2015, p. 100) menciona sobre os processos de cultura vivida:

Cultura vivida é aquela vivenciada e experimentada por pessoas em seu dia a dia, em determinado lugar e em determinado momento no tempo; as únicas pessoas que têm acesso total a essa cultura são aquelas que realmente viveram sua estrutura de sentimentos. Depois que passa o momento histórico, a estrutura do sentimento começa a fragmentar-se. Somente por meio de registro documental da cultura a análise cultural tem acesso a ela.

Nesse sentido de vivenciar e experimentar a cultura no cotidiano por meio desse contato direto com as culturas populares, podemos compreender a estrutura das diversas representações artísticas desenvolvidas pelos atores sociais locais da região em que estão inseridos, configurando, assim, uma relação com os fenômenos políticos, econômicos, históricos e culturais.

Demanda repensar a ideia de cultura como mero produto sem relação com atores sociais. Freire (2005, p. 174-175) questiona que: “quanto mais se acentua a invasão, alienando o ser da cultura e o ser dos invadidos, mais estes quererão parecer com aqueles: andar como aqueles, vestir à sua maneira, falar a seu modo.” Tornar seres conscientes e solidários, como forma de diálogo para romper com essa Colonialidade é um caminho a ser trilhado, por mais que seja difícil. Sobretudo atualmente, em que a desinformação tem sido utilizada como um poderoso instrumento para manter no poder uma elite que usa das *fake news*⁹ como instrumento de manutenção de seus exercícios.

Sobre a Colonialidade, faz-se necessário entender o discurso que sistematiza e operacionaliza essa estrutura de poder. Bhabha (1999, p. 111) afirma que:

O discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um "outro" e ainda assim inteiramente apreensível e visível. Ele lembra uma forma de narrativa pela qual a produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível. Ele emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo.

⁹ Termo utilizado para informações falsas sem comprovação de sua veracidade, baseada em opiniões isoladas de determinados grupos extremistas que não apreciam a ciência e informação em seus embasamentos ideológicos.

A realidade produzida pelo discurso colonial possibilita a justificação de sua circulação e ação sobre os colonizados. São formas de empregar as representações dominantes como verdades de uma realidade sob a ótica do dominador. Assim sendo, Bhabha (1999, p. 117) aborda que, nega-se a: "diferença e circulação que liberaria o significante de pele/cultura das fixações da tipologia racial, da analítica do sangue, das ideologias de dominação racial e cultural ou da degeneração". Deste modo, o estereótipo inibe essa circulação e articulação do significante, dando continuidade a um racismo. Bhabha (1998, p. 157) acrescenta também que:

A presença colonial é sempre ambivalente, dividida entre seu surgimento como original e legítima e sua articulação como repetição e diferença. Ela é uma disjunção produzida no interior do ato de enunciação como uma articulação especificamente colonial daqueles dois lugares desproporcionais do discurso colonial e do poder: a cena colonial como invenção da historicidade, dominação, mimese, ou como a "outra cena" da *Entstellung*, do deslocamento, da fantasia, da defesa psíquica, e uma textualidade "aberta". Tal exibição de diferença produz um modo de autoridade que é agonístico (e não antagônico).

Dessa forma, legitima-se a presença colonial pela articulação do discurso e poder dos dominantes. Sobre essas relações de poder, o autor aponta que é necessário ver a história pelo entrelugares. Saindo dos lugares pré-estabelecidos aos quais estamos habituados a estarmos e adentrar nos espaços do outro. O que queremos dizer com isso é que a história oficial nos oferece o "conforto" de lugares pré-estabelecidos, pré-concebidos. Por outro lado, existem os lugares desconhecidos da história, que foram negados ou silenciados. Entre esses espaços, existe a tarefa desconfortável de habitar esses lugares e estar no espaço do outro. Sobre esse sentindo, Bhabha (1998, p. 352) propõe que precisamos "transformar nossa noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes, tanto humanos como históricos". Essa resignificação abre espaço para ocuparmos o lugar mais difícil de se habitar: o lugar do outro. Dessa forma, podemos compreender tempos, espaços e períodos diferentes como seres humanos e históricos.

Outro mecanismo que a Colonialidade utiliza é a negação do outro. Segundo Fanon, citado por Walsh (2005, p. 22): "Em virtude de ser uma negação sistemática da outra pessoa e uma determinação furiosa para negar ao outro todos os atributos de humanidade, o colonialismo obriga as pessoas que ele domina a perguntar-se: em realidade quem eu sou?"

Problematizando essas relações de poder existentes, compreender como o espaço das culturas populares são ocupados, ou melhor enfatizando, como as culturas populares tem voz nesses lugares de dominação? Dessa maneira, podem esses sujeitos falarem por si e serem ouvidos? Essas indagações são necessárias para compreendermos o lugar de fala desses sujeitos e de que maneira são silenciados.

2.2 LUGAR DE FALA E SUBALTERNIDADE

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. (RIBEIRO, 2017, p. 36).

Ribeiro (2017, p. 34), ao se reportar à questão de lugar de fala, dispõe que:

Não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades.

Esse lugar de fala está relacionado a uma estrutura social, que possibilita ou limita o acesso de determinados grupos, colocando-os em uma condição de inferioridade à medida que os silenciam. Poder existir e, principalmente, resistir é a luta de se tornar visível em meio a uma sociedade que legitima um discurso branco, eurocêntrico e elitista à medida que nega o outrem.

Não basta apenas ocupar esse lugar de fala, mas ter uma consciência da importância que se tem como resistência de transcender essa perspectiva e construir uma imagem, um discurso a partir do seu lugar. Ribeiro (2017, p. 38-39) acrescenta que: “O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas.”

Pensando nesse sentido, o termo subalternizado será utilizado para aquele cuja voz não pode ser ouvida. Não que esse seja incapaz de falar por si mesmo, mas a condição que lhe fora imposta de inferioridade o impossibilita tal ação. Spivak (2010, p. 7) menciona que: “As camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos

e específicos de exclusão dos mecanismos, de representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.”

Temos, segundo essa perspectiva de subalternidade, uma cultura que não pode falar por si, mas que precisa de alguém que intermedeie esse caminho, designando um sujeito subalternizado. Subalternizando as culturas populares com o efeito de impossibilidade de articular seu próprio discurso, abre-se um caminho perigoso ao se constituir o “outro”, transformando-o como apenas um objeto de conhecimento a ser estudado e alguém que fale por ele, algo que discordamos e, durante toda esta pesquisa, buscamos mudar esse posicionamento. Podem elas falar por si?

Ora, se temos um grupo que pensa essas pessoas, seu modo de ser, vivências, entre outros, por mais que estejam imersos nessas questões, ainda assim, não tem tanta propriedade para falar sobre como o subalterno teria. Almeida (2010, p. 12) diz que: “A voz não pode ser ouvida; sua crítica à intelectualidade que pretende falar em seu nome é ao fato de que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno”.

Por outro lado, Walsh (2001, p. 10-11) aponta outros questionamentos que se contrapõem a Almeida (2010), que por meio de uma pedagogia decolonial é possível viabilizar a interculturalidade crítica como:

Um processo dinâmico e permanente de relação, comunicação e aprendizagem entre culturas em condições de respeito, legitimidade mútua, simetria e igualdade. Um intercâmbio que se constrói entre pessoas, conhecimentos, saberes e práticas culturalmente diferentes, buscando desenvolver um novo sentido entre elas na sua diferença. Um espaço de negociação e de tradução onde as desigualdades sociais, econômicas e políticas, e as relações e os conflitos de poder da sociedade não são mantidos ocultos e sim reconhecidos e confrontados. Uma tarefa social e política que interpela ao conjunto da sociedade, que parte de práticas e ações sociais concretas e conscientes e tenta criar modos de responsabilidade e *solidariedade*. Uma meta a alcançar.

Ela defende essas características no sentido de reconhecimento dessas práticas como processos dinâmicos em que a sociedade pode construir legitimamente de forma mútua e igualitária conhecimentos, saberes e práticas culturais. Além disso, Walsh (2007, p. 8) provoca uma reflexão sobre a importância da interculturalidade crítica. Segundo ela:

É uma construção de e a partir das pessoas que sofreram uma experiência histórica de submissão e subalternização. Uma proposta e um projeto político que também poderia expandir-se e abarcar uma aliança com pessoas que também buscam construir alternativas à globalização neoliberal e à racionalidade ocidental, e que lutam tanto pela transformação social como pela criação de condições de poder, saber e ser muito diferentes.

Nesse direcionamento, a construção tem como ponto de partida os sujeitos que foram subalternizados, trazendo pautas e alternativas divergentes à lógica dominante, lutando por uma transformação social e das formas de poder que possam tornar uma sociedade mais justa e diversificada. Já na condição oposta a esta que discutiremos, o silenciamento deste ser implica em uma redução a uma categorização de outro. Opondo-se a essa visão de subalternidade, por meio da educação, é possível que homens e mulheres sejam plenos e conscientes, transformando sua realidade. Quanto a essa transformação, Paulo Freire em sua obra “Pedagogia do Oprimido” (1987, p. 58), enfatiza que:

A pedagogia do oprimido, como pedagogia humanista e libertadora, terá dois momentos distintos. O 1º em que os oprimidos vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se, na práxis, com a sua transformação; o 2º, em que, transformada a realidade opressora, esta pedagogia deixa de ser do oprimido e passa a ser a pedagogia dos homens em processo de permanente libertação. (...) Temos que encarar os oprimidos como seres duais, contraditórios, divididos: a situação de opressão em que se ‘formam’, em que ‘realizam’ sua existência, os constitui nesta dualidade, na qual se encontram proibidos de ser.

Esse entendimento de se ver na condição de oprimidos, mas ao mesmo tempo de buscar meios de transformar essa condição em libertação é o caminho para uma nova construção de sujeitos e sociedade. É caminhar para um campo de ideias em que os oprimidos à medida em que se libertam, não se tornam reflexo daqueles que os oprimiam, mas libertam também seus opressores. A essa afirmação, Freire (1987, p. 58) diz que:

Por isto é que somente os oprimidos, libertando-se, podem libertar os opressores. Estes, enquanto classe que oprime, nem libertam, nem se libertam. O importante é que a luta dos oprimidos se faça para superar a contradição em que se acham. Que esta superação seja o

surgimento do homem novo – não mais opressor, não mais oprimido, mas homem libertando-se.

É na luta que os oprimidos libertam a si e seus opressores. Essa luta não é algo individual, mas por meio de uma ação coletiva, na percepção de que juntos os sujeitos se tornam fortes. Essa luta só tem sentido quando as pessoas oprimidas buscam recuperar sua humildade e libertar-se dos opressores e opressoras. Freire (1987, p. 175) complementa essa perspectiva ao dizer que:

A união dos oprimidos é um fazer que se dá no domínio do humano e não no das coisas. Para que os oprimidos se unam entre si, é preciso que cortem o cordão umbilical, de caráter mágico e mítico, através do qual se encontram ligados ao mundo da opressão.

Esse desligamento, esse corte do cordão umbilical com a opressão, só é possível mediante o conhecimento. Nessa descoberta de se ver na condição de oprimidos, os sujeitos refletem sobre as imposições que lhe são conduzidas, bem como compreendem seus opressores e se engajam em lutar para modificar esse cenário. É o que Freire (1987, p. 52) aponta como ação-reflexão-ação.

Somente quando os oprimidos descobrem, nitidamente, o opressor, e se engajam na luta organizada por sua libertação, começam a crer em si mesmos, superando, assim, sua ‘convivência’ com o regime opressor. Se esta descoberta não pode ser feita em nível puramente intelectual, mas da ação, o que nos parece fundamental é que esta não se cinja a mero ativismo, mas esteja associada a sério empenho de reflexão, para que seja práxis.

Em contraponto a essa perspectiva de culturas populares subalternas, as obras de J. Borges têm grande representatividade para essa quebra de subalternidade, uma vez que o mestre fala de si e por si. À medida em que ele engloba em seus trabalhos várias narrativas de pessoas que também influenciam suas criações, está retratando um coletivo, mesmo indiretamente. Essas construções coletivas são estabelecidas com seus filhos também, à medida em que esses, como xilogravuristas juntamente com seu pai, promovem um discurso de culturas. Porém, essas narrativas podem se tornar opressoras se forem vistas em um único recorte, sem a contemplação do todo. O que queremos dizer com isso é que mesmo se tratando de um artista, este desenvolve um coletivo de pessoas, ideias, conceitos e culturas. Assim, entendemos

e concordamos plenamente com a fala de Ribeiro (2017, p. 86), ao dizer que: “Todas as pessoas possuem lugar de fala, pois estamos falando de localização social”.

É justamente nessa perspectiva que as xilogravuras de Borges caminham, em elo com outros artistas populares que endossam esse discurso, como menciona Mignolo (20210, p. 122): “Dessa forma, a pluridiversidade de cada história local e seu relato de descolonização podem ser conectadas por meio dessa experiência comum e usadas como base para uma nova lógica comum de saber: o pensamento de fronteira.” Portanto, essa ruptura deve ser dialogada para compreender os processos de modernidade e colonialidade que afetaram diretamente e indiretamente seus sujeitos, bem como esses aspectos interferiram e interferem em suas imagens.

Desta forma, buscamos uma história sob a ótica dos sujeitos que foram subalternizados. Não apagando as marcas desse processo de colonização, entretanto, trazendo novas possibilidades de se construir enquanto sujeitos socio-histórico-culturais. Assim, como aponta a autora Castro (2018, p. 26): “Trata-se de imaginar uma perspectiva crítica à epistemologia moderna visando romper com o evolucionismo, e alterar as narrativas dominantes na medida que reconhece que o saber é parte da práxis e da experiência coletiva”.

Entretanto, Losacco (2020, p. 14) traz um questionamento interessante:

A primeira questão que gostaria de levantar é se as identidades culturais podem ser pensadas como puras particularidades, ou seja, como fenômenos que se constituem apenas em relação a si mesmos, com sua própria tradição ancestral, e que existem com total independência de suas relações. com o exterior., na forma de mônadas auto-suficientes.

Sobre esse ponto de vista da possibilidade de pensar as culturas populares como um fenômeno particular, envolvidas em si mesmas, com suas tradições e ancestralidades sem interferências externas, não é algo possível. Isso porque as práticas e funções culturais são constantemente ressignificadas pelos usos do poder. São justamente essas estruturas de poder que ocupam uma rede de relações e interferências. Nesse sentido, Losacco (2020, p. 15) dispõe que:

Derrida nos diz que em um sistema desse tipo algo como uma “harmonia pré-estabelecida” entre os elementos não pode ser pensada, isto é, um princípio que regula a posição que cada um deles ocupa no sistema e estabelece antecipadamente o tipo e o número de relacionamentos que ele tem com todos os outros elementos. Se isso

acontecesse, o que teríamos seria um sistema fechado, livre de diferenças, mas então a possibilidade de significação também estaria fechada.

Segundo o autor, Derrida revela que um sistema relacionado com forças de poder não é algo pré-estabelecido, que regula a posição de cada elo nesse sistema. Mas é um sistema livre de diferenças e com possibilidades de significações. Losacco (2020, p. 15), sob o ponto de vista de Foucault, diz que:

Foucault, por sua vez, nos diz que toda comunidade humana é atravessada por relações de força, o que significa que nenhuma força particular pode ser definida independentemente do sistema de forças que a constitui, seja como uma força que afeta ou como uma força afetada. Nenhum elemento pode existir exceto em relação às relações de força que estabelece com todos os outros elementos.

Neste modelo, aponta que nenhuma formação social nunca será capaz de se fechar em si. As forças demandadas dessas relações sempre envolvem novas formas de poder e configurações, que vão contribuir para sua construção histórica. Losacco (2020, p. 19) endossa que:

De tudo isso podemos concluir que uma posição teórica decolonial não é aquela que busca o resgate da identidade cultural dos povos colonizados. Tal recuperação nada mais é do que uma quimera, uma vez que o sistema-mundo moderno / colonial tem sido justamente o espaço em que se constituíram as identidades de cada um dos elementos que entraram naquela matriz de relações hierárquicas. O que Mignolo chama de "diferença colonial" só faz sentido dentro de um sistema desigual de relações de poder e não deve ser pensado, portanto, como uma incomensurabilidade cultural entre europeus e não europeus.

Assim, uma postura teórica decolonial não objetiva recuperar uma identidade, uma cultura de um povo colonizado, entretanto, é um espaço em que as identidades de cada um dos elementos que entraram nessa matriz de relações hierárquicas são problematizadas, vistas cada uma por ser o que é, saindo da perspectiva de comparação de europeus e não-europeus. Dessa forma, é por meio das diferenças e por sua diversidade que se organiza a matriz das relações de poder. Losacco (2020, p. 20) afirma que: “Esse tipo de representação, que afirma a diferença, mas a retira da rede de antagonismos que permite contemplá-la como um objeto imaculado e distante, nada mais é do que uma representação colonial.” Esse tipo de

representação, que afirma a diferença porém a exclui da rede de antagonismos, nada mais é do que uma representação colonial. Sobre essas representações, Losacco (2020, p. 29) discorre que:

Como acabamos de ver, tornou-se lugar-comum a suspeita de que por trás de qualquer pretensão de universalidade oculta um interesse particular e de que a crítica ao eurocentrismo reside justamente no abandono de todo universalismo por ser considerado um instrumento colonizador. A universalidade é vista como um fenômeno único e único da história local europeia, que foi violentamente exportada para outros contextos culturais graças à colonização, funcionando assim como uma instituição imperialista.

Como podemos ver, a universalidade é vista como um fenômeno único da história local europeia, que foi violentamente exportada para outros contextos culturais por meio da colonização, funcionando assim como uma instituição imperialista e instrumento operacional colonizador. Por isso, a importância de possibilitar que outras histórias e representações culturais sejam emergidas para uma sociedade múltipla, discutindo e refletindo sobre essas histórias, saindo da perspectiva universalista da história.

Essas diferenças e divergências do caráter discursivo, do social, do descentramento das narrativas e dos sujeitos contemporâneos vão corroborar uma crítica às concepções dominantes da modernidade, pois essas situações de dominação são uma consequência do colonialismo, que desencadeou uma estrutura de poder que manteve o discurso e as práticas dominadoras sobre os dominantes. Mignolo (2010) ressalta que essa prática vai ser configurada mediante o controle da economia, controle da autoridade, controle da natureza e dos recursos naturais, controle de gênero e da sexualidade, controle da subjetividade e do conhecimento.

Sendo assim, a configuração das culturas populares e, principalmente, do Nordeste vai muito além da visão eurocêntrica, universalista, branca, preconceituosa e escravocrata que foi desenvolvida. Temos esse emaranhado de controles colonizadores que vão impactar essa imagem nordestina.

Portanto, negar o processo de universalização não resolve essa problemática. Mas, de acordo Losacco (2020, p. 33):

A negação da universalidade em nome do particularismo das lutas não é então o caminho para uma política descolonial, como muitos ativistas argumentam hoje. Não é possível fazer política sem o gesto

emancipatório da universalização dos interesses, porque, do contrário, a política estaria reduzida à exaltação dos particularismos. E esse gesto, como já vimos, não é apenas filosoficamente questionável, é politicamente conservador. A crítica da universalidade abstrata do eurocentrismo não implica a negação da universalidade, mas antes a passagem da universalidade abstrata para a universalidade concreta.

A negação da universalidade em prol do particularismo das lutas não é então o caminho para uma política colonial. O que está sendo criticado é que não podemos negar a universalidade para defender lutas particulares, mas que deve existir condições de reivindicações coletivas, que atendam a vários grupos, deixando o caráter individualista. Não que essas lutas sejam menos relevantes do que outras, mas que se caminhe para uma perspectiva coletiva pois se assim não fizermos, estaremos repetindo o que os colonizadores fizeram, trazendo recortes particulares como causas universais. Locasso (2020, p. 34), em consonância com esse sentido, afirma que:

Uma luta descolonial é para afirmar as particularidades excluídas em cada uma das hierarquias de poder (sejam estas etnias, classes, gênero, nação e orientação sexual), então renunciou à política desde o início e caiu nos braços de um multiculturalismo que se oferece a cada particularidade o que necessita para reconhecer a sua "identidade". Uma política emancipatória não é aquela que luta pelo reconhecimento de modos de vida particulares, mas aquela que recorre à universalização de interesses para combater o "quadro" que organiza desigualmente a sociedade.

Uma luta decolonial busca afirmar as particularidades excluídas em cada uma das hierarquias de poder. Uma política emancipatória que não luta pelo reconhecimento de formas de vida particulares, mas uma que recorre à universalização de interesses para combater o que organiza desigualmente a sociedade.

2.3 CONCEITOS DE IMAGEM E ASPECTOS DA GRAVURA

Somos consumidores de imagens; daí a necessidade de compreendermos a maneira como a imagem comunica e transmite as suas mensagens; de fato, não podemos ficar indiferentes a uma das ferramentas que mais dominam a comunicação contemporânea (JOLY, 2007, p. 1).

Uma imagem abre um mundo de um grupo cultural. Mundo esse carregado de interpretações, símbolos e mitos que podem ser explorados de forma sistemática e epistemológica. Assim, pensar a imagem provoca uma multiplicidade de sentidos estéticos, conhecimentos, percepções e sensações. As imagens dialogam com contextos, épocas e pensamentos. São formas pelas quais o ser humano expressa sua visão de mundo.

O conceito de Imagem é muito amplo, segundo Joly (2007, p. 13):

Compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece.

Dessa forma, a imagem depende da produção de um sujeito. Seja imaginária ou de forma concreta, ela depende desse ser para ser produzida ou reconhecida. “Abordar ou estudar certos fenômenos sob o seu aspecto semiótico é considerar o seu modo de produção de sentido, por outras palavras, a maneira como eles suscitam significados, ou seja, interpretações”. (JOLY, 2007, p. 30). Assim, a imagem tem seus modos de significar as coisas. Sobre esse posicionamento, Joly (2007, p. 43) completa que:

Se a imagem é claramente entendida como signo, como representação analógica, podemos, todavia, fazer desde já uma distinção entre os diferentes tipos de imagens: há as imagens fabricadas e as imagens manifestas. Trata-se de uma distinção fundamental.

Nessa distinção entre imagens fabricadas e as imagens manifestadas, é necessário entendermos a função de cada uma delas. Sobre a primeira, Joly (2007, p. 44) diz que: “A sua principal característica é então a de imitar com tanta perfeição que elas se podem tornar virtuais e dar a ilusão da própria realidade, sem, todavia, o serem. Elas são então análogos perfeitos do real. Ícones perfeitos.” Já as imagens manifestas assemelham-se frequentemente àquilo que representam.

Com efeito de compreensão desses dois termos de interpretação da imagem, a fabricação de imagens é vista como vestígios, algo que as torna potencializadoras. Também é relevante destacar o que Joly (2007, p. 44) destaca:

É preciso não esquecer, com efeito, que se toda a imagem é representação, tal implica que ela utilize necessariamente regras de construção. Se estas representações são compreendidas por outros que não aqueles que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural, por outras palavras, que elas devem grande parte da sua significação ao seu aspecto de símbolo, segundo a definição de Peirce. É ao permitir-nos estudar esta articulação da imagem entre semelhança, vestígio e convenção, isto é, entre ícone, índice e símbolo, que a teoria semiótica nos permite perceber não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem.

Além desses expostos, a imagem constitui formas conscientes e inconscientes. Joly (2007, p. 48) afirma:

Que uma imagem é uma produção consciente e inconsciente de um sujeito, isso é um fato; que constitui seguidamente uma obra concreta e perceptível, também o é; que a leitura desta obra a faça viver e perpetuar-se; que mobiliza tanto o consciente como o inconsciente de um leitor ou espectador, é inevitável.

A imagem tem a capacidade de produzir representações do sujeito, sejam elas de forma consciente ou inconsciente. Como também podem perpetuar no tempo, revelando formas de viver e pensar uma determinada sociedade. Elas têm o poder de um caráter educativo, permitindo ao espectador ter outras noções sem ser manipulados por outras afirmações construídas socialmente e historicamente como verdades. Joly (2007, p. 53) afirma:

Demonstrar que a imagem é realmente uma linguagem, uma linguagem específica e heterogênea; que a este título se distingue do mundo real e que propõe, por meio de signos particulares, uma representação escolhida e forçosamente orientada; distinguir os principais instrumentos desta linguagem e o que significa a sua presença ou a sua ausência; relativizar a sua própria interpretação, embora sempre compreendendo os seus fundamentos – são algumas das muitas provas de liberdade intelectual que a análise pedagógica pode implicar.

Essas análises que a imagem oferece são formas pelas quais podemos verificar as causas do bom ou mal funcionamento da mensagem visual. Ainda sobre essas afirmações, Joly (2007, p. 61) endossa que:

Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diferentes tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la

como uma linguagem e, portanto, como um instrumento de expressão e de comunicação. Quer ela seja expressiva ou comunicativa, podemos admitir que uma imagem constitui sempre uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem. É por isso que uma das precauções necessárias a tomar para melhor compreender uma mensagem visual é procurar para quem ela foi produzida

Como podemos ver, a imagem assume funções, entre elas de instrumento de comunicação. Como tal, constitui uma mensagem para o outro. Daí a importância de se compreender a mensagem, bem como para quem ela foi produzida. Sobre esse sentindo, Burke (2017, p. 186-187) menciona:

Seja quando pensamos sobre as intenções dos artistas ou maneiras pelas quais diferentes grupos de espectadores olham para os trabalhos desses artistas, é interessante refletir em termos do olhar ocidental, por exemplo, o olhar científico, o olhar colonial, o olhar do turista, ou o olhar masculino. O olhar frequentemente expressa atitudes sobre as quais o espectador pode não estar consciente, sejam elas de medos, ódios ou desejos projetados no outro.

Os olhares refletem as projeções que temos no outro, seja consciente ou inconscientemente. Possibilita-nos ver sobre diferentes óticas um determinado acontecimento. Por isso, saber quem é esse espectador impacta diretamente na forma de conceber a imagem. Mesmo tendo a ciência para quem se destina tal imagem, esse fato não é suficiente para se ter a noção de seu objetivo ou de suas pretensões. Para distinguir o destinatário e a função de uma mensagem visual é necessário ter critérios de referência, como aponta Joly (2007, p. 61):

O primeiro consiste em situar os diferentes tipos de imagens no esquema da comunicação; O segundo consiste em comparar as utilizações da mensagem visual com as das principais produções humanas destinadas a estabelecer uma relação entre o homem e o mundo.

Nessas relações entre homem e mundo, as imagens podem ser utilizadas como um instrumento. Joly (2007, p. 67) diz que: “Instrumento de conhecimento porque fornece, com certeza, informações acerca dos objetos, lugares ou pessoas através de formas visuais tão diferentes como as Ilustrações, as fotografias, os desenhos ou ainda os painéis.” Ernst Gombrich (1971), citado por Joly (2007 p. 68), complementa

que a imagem: “pode ser também um instrumento de conhecimento porque serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo.”

De fato, a imagem tem esse fator preponderante de ver e interpretar o próprio mundo. Elas são vestígios desses lugares e formas de representações socio-político-culturais. Joly (2007, p. 77) endossa essa perspectiva dizendo que:

A imagem como uma mensagem visual compreendida entre expressão e comunicação, a abordagem analítica deve com efeito levar em linha de conta a função desta mensagem, o seu horizonte de expectativa e os seus diferentes tipos de contexto. Ela terá assim estabelecido o quadro com o qual relativizar os seus instrumentos intrínsecos e dedicar-se-á a distingui-los uns dos outros. Tal como a imagem, a análise tomará então o seu lugar entre expressão e comunicação.

No que se refere às gravuras, as imagens têm um potencial de revelar particularidades de um universo artístico e social. Para Barthes, uma imagem quer sempre dizer outra coisa para lá daquilo que ela representa em primeiro grau, isto é, ao nível da denotação (JOLY, 2007, p. 96). Tratando-se de gravuras, elas exprimem mensagens que extrapolam um primeiro olhar. Assim, é importante destacarmos que: “nunca é demais insistir em lembrar que as imagens não são as coisas que elas representam, mas que se servem delas para falar de outra coisa” (JOLY, 2007, p. 97).

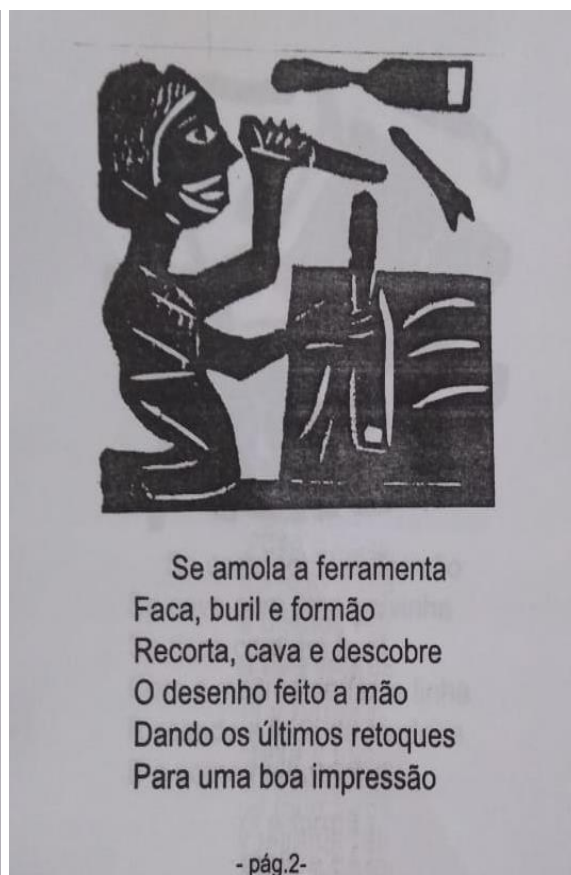
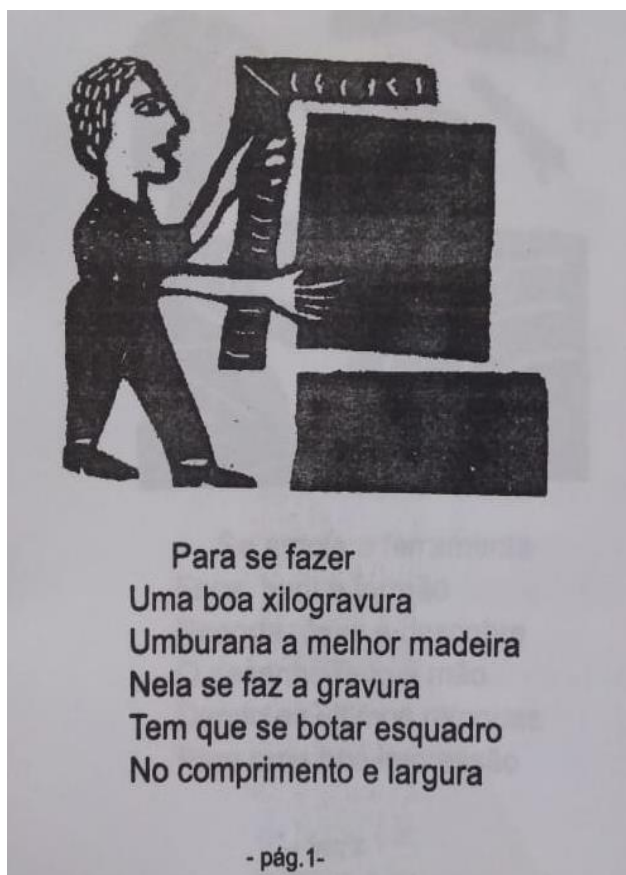
Tratando dessas possibilidades em que as imagens se servem para falar de outras coisas, abordamos a xilogravura “O Monstro do Sertão”, para falarmos das várias representações nela expressas, como veremos no decorrer do estudo. Joly (2007, p. 155) menciona a importância do interesse em estudar a imagem. Segundo a autora:

Interessar-se pela imagem é também interessar-se por toda a nossa história, tanto pelas nossas mitologias como pelos nossos diferentes tipos de representação. A riqueza da abordagem contradiz a redução da imagem à imagem mediática ou às novas tecnologias: estas são apenas as formas mais recentes, se não as últimas, dos signos visuais que nos acompanham, tal como acompanharam já a história da humanidade.

Abordar o uso das imagens nos auxilia a compreender essa noção de Nordeste que foi paulatinamente construída, por meio da xilogravura que estamos estudando.

Partindo do princípio do processo de criação de uma xilogravura, J. Borges traz uma descrição passo a passo, em forma de cordel (Figuras 7 a 14).

Figuras 07 a 14: Processo de criação de uma xilogravura





Se corta com um formão
Se cava com uma goivinha
Se risca com um buril
Com o mesmo se faz a linha
Riscando a face da madeira
E o nome na barrinha

- pág.3-



Passa lixa na matriz
Que já esta acabada
Dando o acabamento
Na parte que foi gravada
Com baixo e alto relevo
E assim não falta mais nada

- pág.4-



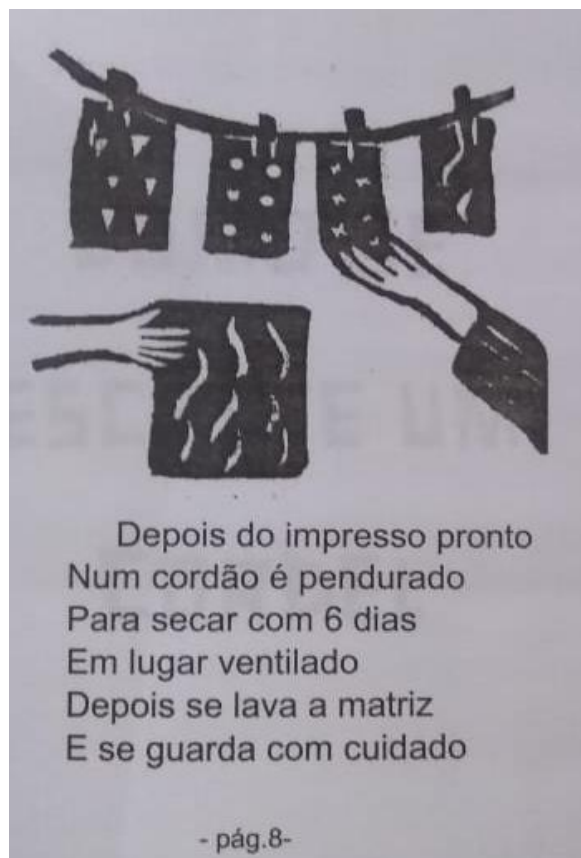
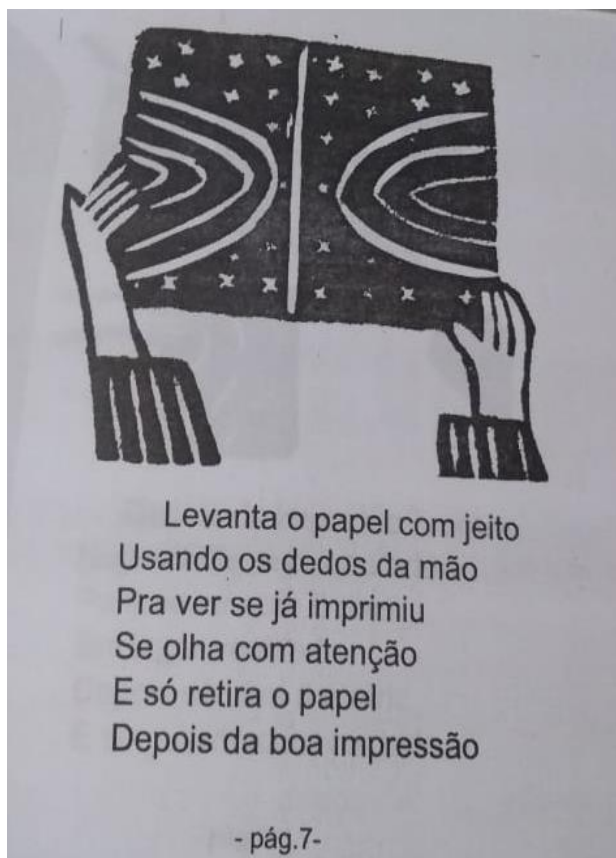
Se coloca a tinta gráfica
Passando a tinta com jeito
Com muito cuidado e calma
Para não ficar defeito
E depois da impressão
O trabalho fica perfeito

- pág.5-



A tinta é resistente
E viscosa feito mel
Depois que se passa tinta
Se coloca o papel
Passando uma colher
E os detalhes sendo fiel

- pág.6-



Fonte: Acervo do Museu de Xilogravura de J. Borges, 2021.¹⁰

Temos vários tipos de técnicas de gravuras, como: gravura com matriz de madeira - xilografia, gravura com matriz de placa de metal – calcografia, gravura com matriz em pedra - litografia e com matriz com quadro de seda ou tela de nylon - serigrafia. Costella (2006, p. 17) afirma nesse sentido que:

De acordo com os dicionários, gravar é uma denominação genérica que engloba uma infinidade de ações. É entalhar com formão em madeira, é insculpir com cinzel em pedra, é abrir cunhos com buril, é incisar, abrir, fixar, fazer corroer para posterior impressão, é marcar com selo ou ferrete, por extensão é perpetuar, é reter na memória, etc.

As imagens que são desenvolvidas são representações históricas, políticas e culturais. Formas de construir uma diversidade de pensamentos e fazer artístico do Nordeste. Joly (2007, p. 155) destaca que, para podermos compreender as imagens, é necessário que seja levado em conta o contexto da comunicação, da história, da sua interpretação, assim como elementos da cultura de origem.

¹⁰ Imagens extraídas do livro “Como se faz uma xilogravura e como se escreve um cordel”, 2021.

Levando em consideração a importância que as xilogravuras têm como uma das fontes de representar a imagem do Nordeste, cabe aqui relacionar as origens e percursos da xilogravura até o encontro com J. Borges. Como parte de nossa pesquisa, essa relação se torna relevante para entendermos as xilogravuras como parte histórica a ser considerada no processo de (des)construção de imagem do Nordeste.

A xilogravura tem suas origens na antiga China (COSTELLA, 2006). A palavra xilogravura etnologicamente vem do grego *xilon*, que quer dizer madeira, e *grafó*, que é gravar ou escrever. Logo, de acordo com Costella (2006, p. 28): “xilogravura é uma gravura feita na madeira e xilografia é a técnica por meio da qual são feitas as matrizes de madeira para impressão das xilogravuras.”

Outro fator importante sobre a xilogravura, condizente com o que Angelotti (2016) aponta é que: “o xilógrafo quando imagina sua xilogravura deve pensar que a imagem, ao ser impressa, fica ao contrário, como num espelho, o que exige uma habilidade especial para planejar a imagem na matriz.” Como podemos observar na Figura 15: Xilogravura Cartas de marcada influência oriental, do século XV.

Figura 15: Xilogravura Cartas de marcada influência oriental.



▲ Cartas de marcada influência oriental, século xv. Xilografias a fibra talhadas a canivete.

Não se sabe ao certo como a xilogravura se iniciou ou quem a inventou. As xilogravuras mais antigas, feitas em papel, foram feitas na China, em 868, com a temática voltada à religiosidade com o livro de oração budista. Já nos séculos XIV e XV, Costella (2006, p. 35) diz que: “os europeus utilizavam imensamente a xilografia para reproduzir imagens sacras (santinhos) e cartas de baralho, em papel ou em pergaminho.” Era uma forma de difundir a religião entre as pessoas na época.

Na figura 16, temos, segundo Angelotti (2016):

O registro mais antigo de que se tem notícia da história da xilogravura é uma edição do livro de orações budista chamado Sutra do Diamante, que trazia um dos discursos do Buda, encontrado em uma caverna na região leste do Turquistão e impresso na China por Wang Chieh, por volta do ano 868.

Figura 16: Xilogravura Sutra Diamante, Wang Chieh, 868.



Fonte: Angelotti, 2016.

Já na Europa, a xilogravura foi desenvolvida com a finalidade ilustrativa de livros, jornais e revistas. Com a vinda dos europeus colonizadores por meio das expedições ao Brasil, tivemos as primeiras imagens do nosso país, quando colônia, a partir das xilogravuras. Essas representações criaram um universo imaginário europeu sobre o Brasil-Colônia. Costella (2006, p. 42-43) afirma que:

À época, era comum livros trazerem os nomes do autor do texto e do tipógrafo-impressor, pessoas consideradas relevantes, mas não o do xilógrafo-ilustrador, então visto comum subalterno. Por isso, nas três reproduções aqui apresentadas não existe identificação do nome do autor das xilogravuras, embora esteja transcrito o nome do autor do livro.

Na figura 17, a xilogravura de Hans Staden, no século XVI, abarca uma visão desse artista pesquisador que veio ao Brasil-Colônia para descrever as experiências do novo território, bem como registrar as práticas culturais e sociais. Segundo Ambrósio (2017):

Publicado pela primeira vez em 1557, o livro descreve suas experiências no Brasil e como escapou de ser devorado por índios tupinambás em um ritual antropofágico. O texto teve um papel importante na construção de um imaginário sobre o Brasil e influencia até hoje produções na literatura, cinema e artes plásticas que se debruçam sobre a formação e a identidade nacional.

Figura 17: Xilogravura Hans Staden, 1557.



Fonte: BBM da USP, 2017.¹¹

¹¹ Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlim, da Universidade de São Paulo (USP).

Segundo Pereira (2009), em seu artigo intitulado “O trânsito entre imagem escrita e imagem iconográfica em Theodore de Bry na representação da barbárie Americana”, a construção da imagem do brasileiro baseia-se na antropofagia e canibalismo. A Figura 18, com a xilogravura de Andre Thevet, em 1558, mostra bem esse relato que Rafael Pereira menciona ao dizer que:

Foi assim que a imagem escrita - relatos de viagem - no trânsito com a imagem iconográfica, contribuíram para a construção da representação do Brasil como barbárie e a figura do canibal brasileiro. Posto esta representação do Brasil passaria a pré-existir em um esforço de se compreender o outro, procurando relacioná-lo a elementos já conhecidos, que fizessem parte do horizonte de compreensão dos próprios europeus.

Figura 18: Xilogravura Andre Thevet, 1558.



Fonte: BBM da USP, 2017.

Essa imagem do brasileiro foi construída pelo olhar do viajante, extrativista, colonizador, dominante. De pessoas que se baseavam em relatos dos exploradores que aqui chegaram e produziam imagens a partir destes, sem muitas vezes, em sua maioria, ter nunca vindo ao Brasil. Uma perspectiva da colonização que justificava suas expedições de se apropriar das terras com o discurso de selvagens que necessitavam de sua intervenção. Essa ideia até hoje ainda é reconhecida de forma

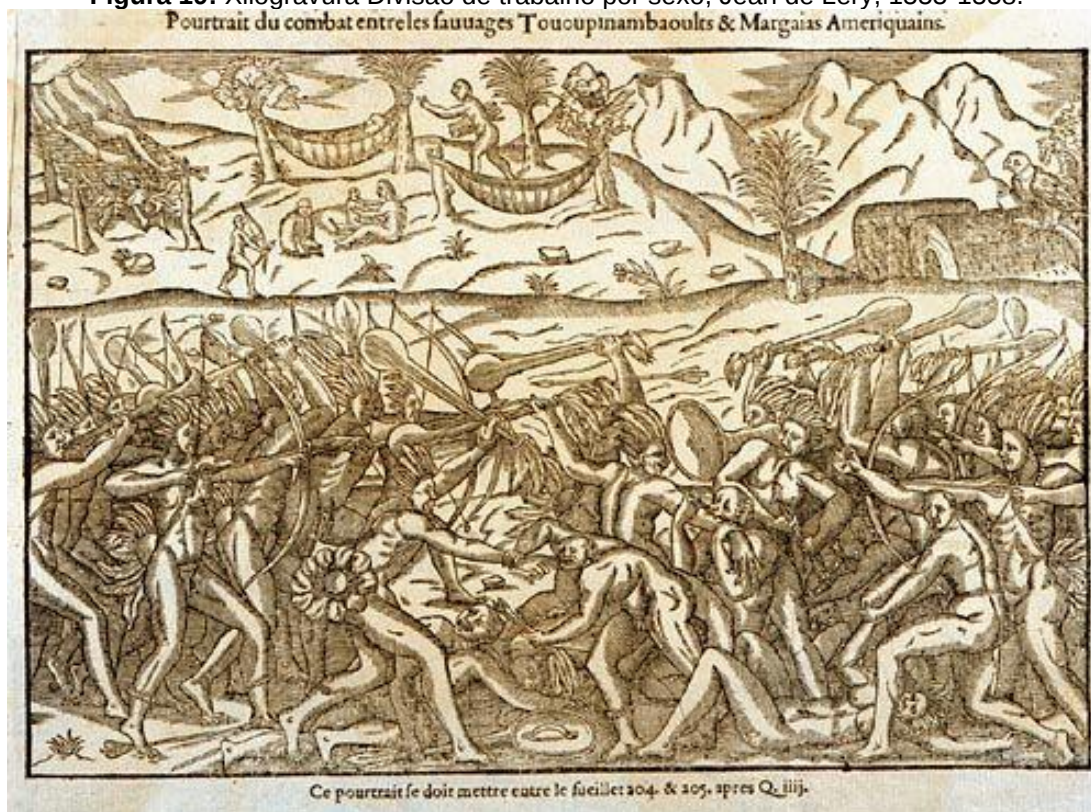
errônea como expansão territorial dos países que exploraram, roubaram, estupraram, mataram etc. Ainda hoje, utiliza-se o termo “descobrimento do Brasil”, que teve o apoio maciço da Igreja Católica. É urgente repensar essas construções e desnaturalizar esses conceitos de barbáries e atrocidades que foram cometidas por parte dos invasores que aqui chegaram para com os povos originários.

A barbárie e genocídio indígena no processo de colonização não se limitou à exploração de minérios, pedras preciosas, terras, madeira e tantas outras riquezas que aqui encontraram. Essa exploração foi ainda mais reforçada e ampliada na criação da imagem do brasileiro, do “bom selvagem e mau selvagem”. Imagens essas voltadas ao interesse burguês de dominação territorial, sexual, e aqui nos referimos ao estupro de milhares de indígenas e à apropriação do corpo da mulher como território, econômico e de relações de poder. Uma imagem depreciativa e altamente colonizadora que adentrou as galerias europeias e casas de colecionadores. Toda essa produção nutriu um grande acervo de imagens sobre as terras brasileiras, trazendo mais exploradores que desterritorializaram os povos originários daqui.

Na figura 19, a xilogravura de Jean de Léry (1555-1558), o olhar volta-se para as relações de trabalho e suas divisões sociais dos índios Tupinambás. No livro “Viagem à terra do Brasil”, Léry, segundo o pesquisador da BBM Cardozo (2018):

É capaz de conquistar seu leitor criando um efeito de proximidade que transmite a ilusão de que penetramos nas aldeias tupinambás e descobrimos como os índios se relacionam entre si, como caçam, pescam, plantam, como produzem seus objetos, sua comida, sua bebida, como se enfeitam, como lutam contra seus inimigos, como enterram seus mortos. Ao longo desse percurso de descoberta, é difícil não ser conquistado pelo sentimento de admiração pelos tupinambás. Se Léry quis tanto criticar quanto louvar seu modo de vida, há pouca dúvida de que foi mais competente em exaltar do que em rebaixar os índios.

Figura 19: Xilogravura Divisão de trabalho por sexo, Jean de Léry, 1555-1558.



Fonte: BBM da USP, 2019.

Esses três artistas europeus xilogravuristas abordam o Brasil em sua etnia, relações de trabalho e sexualidade da época colonial. Sob uma perspectiva de olhar eurocêntrico que vê as pessoas daqui como o exótico, o diferente, o subalternizado. Essas primeiras compreensões influenciaram a burguesia em formação, tornando inotáveis os grupos economicamente desassistidos. Assim, temos um registro visual limitador e totalmente voltado aos interesses burgueses de classe, gênero e raça em nossa formação cultural.

Essas influências colonizadoras possibilitaram um apagamento histórico dos grupos que foram submetidos a um sistema de exploração e negação de si. Uma imagem pautada no esquecimento e derramamento de sangue indígena e na condição de subcidadania e desigualdade provocada pela escravidão que gera, até hoje, um racismo estrutural. Sistema que deve ser combatido por meio de estudos que rompam com a subalternidade para nos possibilitar rever essa imagem que foi construída de brasileiro no período colonial. Ao mesmo tempo, possibilita trazer discursos e imagens que estavam enterradas pelo tempo.

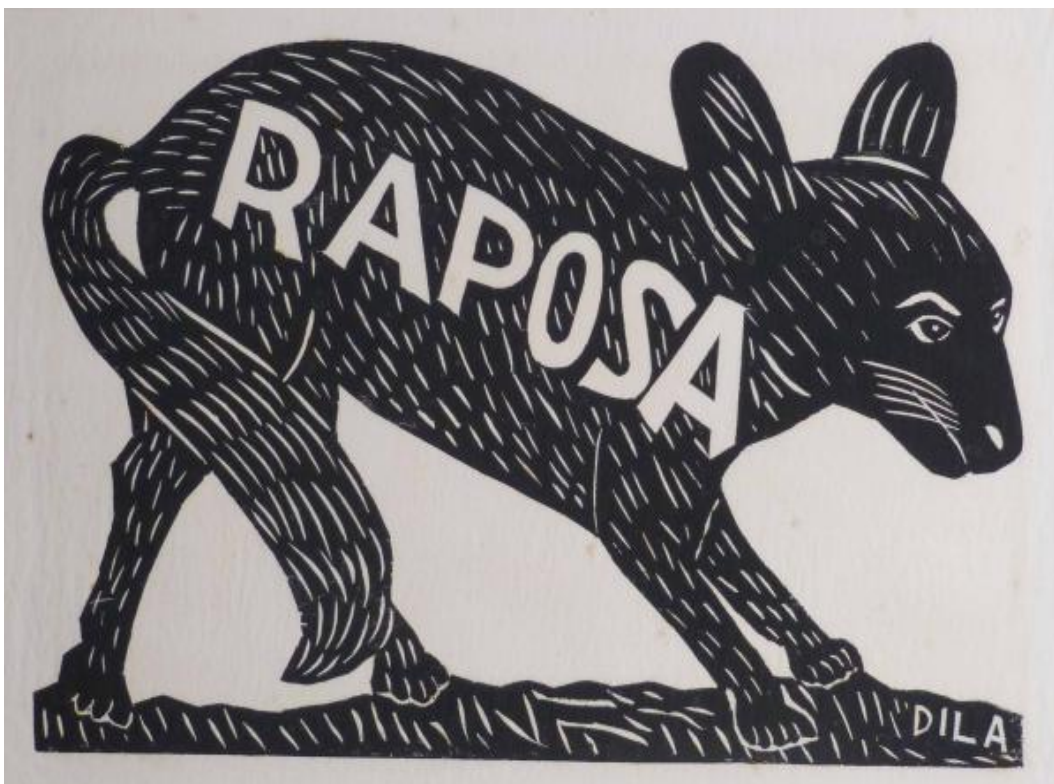
No Brasil, a xilogravura tardou a chegar e teve o efeito semelhante à Europa de ilustrar livros, periódicos e produtos comerciais. Costella (2006, p. 48) menciona

que: “A arte brasileira tornou-se especialmente rica na área da xilogravura.” Com tantos elementos como fontes de representação artística, a xilogravura se espalhou pelo Brasil como uma das principais fontes visuais. Costella (2006, p. 48) enfatiza que:

Essa fonte espontânea e vigorosa da xilogravura brasileira é responsável por uma extraordinária riqueza artística, cuja herança persiste e desdobra-se até nossos dias em trabalhos de gravadores que, agora, entalham madeiras de formato maior, não mais para imprimir ilustrações de cordel, mas, sim, para adornar as paredes das salas dos colecionadores.

No Nordeste, a xilogravura ganhou força na ilustração de cordéis, produzidas por artistas populares e contemporâneos como Dila (xilógrafo), Abraão Batista (poeta, xilógrafo, gravador, escultor e ceramista), José Costa Leite (xilógrafo), Maurício Castro (artista plástico e diretor de arte) entre outros, além de J. Borges (Figuras 20 a 23).

Figura 20: Xilogravura Raposa, de Mestre Dila.



Fonte: Catálogo Fibra Galeria, 2018.

Figura 21: A cobra mamadora, Abraão Batista.



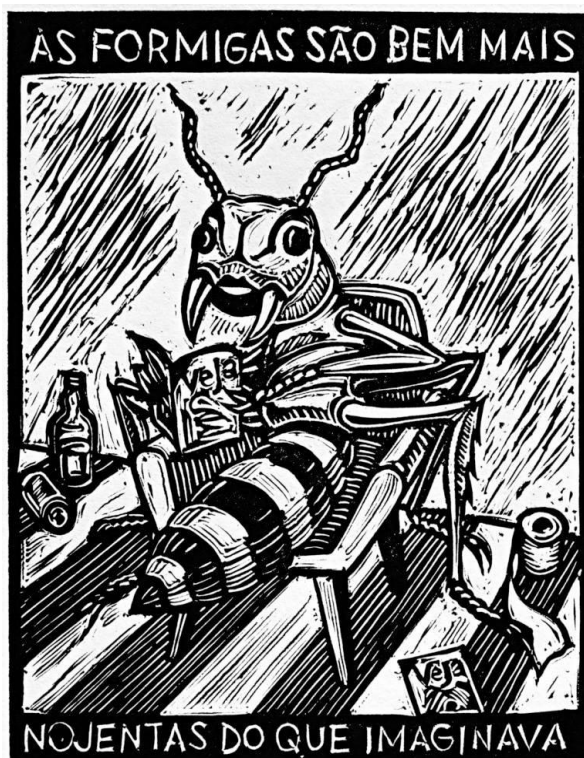
Fonte: Indigo Arts Gallery, 2010.

Figura 22: Costa Leite.



Fonte: Acorda Cordel, 2011.

Figura 23: As formigas são bem mais nojentas do que imaginava, de Mauricio Castro.



Fonte: Maurício Castro, 2014.

A imagem no Nordeste teve uma grande difusão entre artistas que faziam gravuras em metal, serigrafia, madeira, entre outras técnicas. Em Pernambuco, houve a Guaianases¹², um grupo de artistas que trabalhava com gravuras e que teve uma repercussão nacional. A Oficina Guaianases foi um dos movimentos artísticos de Pernambuco que perdurou por muitos anos, reunindo diferentes artistas plásticos de diversos estados brasileiros, entre eles destacaram-se Gilvan Samico, que foi um dos artistas representantes do Movimento Armorial, Guita Chafifker, Gil Vicente, Humberto Carneiro, Thereza Carmen, Luciano Pinheiro, José Carlos Viana, Tereza Costa Rego, Raul Córdula, Romero de Andrade Lima, Maria Carmen, Maurício Arraes, Maurício Silva, Liliane Dardot, Inalda Xavier, Isa Pontual, Jeanine Uchoa, José de Moura, Petrônio Cunha, José de Barros, José Paulo, José Carlos Xavier, Maria Tomaselli, Mário Ricardo, Marisa Lacerda, Marisa Varella, Rinaldo, Teresa Pacomio, Carlos Haarle, Francisco Neves, Nilza Torres, Flávio Gadelha, José Alves de Moura, e José Cláudio.

¹² Disponível em: <http://www.ufpe.br/guaianases>.

De acordo com Lúcia Gaspar (2009), da Fundação Joaquim Nabuco, a Oficina Guaianases produziu:

Durante a década de 1970, os temas mais recorrentes das litogravuras eram relativos à ditadura militar, denúncias e contestações políticas, além do erotismo da liberação sexual, muito característica da época. Nos anos de 1980, houve uma diversificação dos temas que se aproximaram mais da pintura.

A produção diversificada de temas representa bem os anseios da época e a necessidade de um coletivo. Vale salientar também que essa oficina reuniu um grande grupo de artistas mulheres, algo extraordinário em plena ditadura militar. Tereza Costa Rêgo, uma das artistas que diz ter se formado pela Guaianases, fala um pouco sobre a sua importância em entrevista presente no livro organizado pela professora Maria das Vitórias com Ana Mae Barbosa, “Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação” (2019). Além dela, outras artistas encontraram nessa oficina uma formação artística que impulsionou a carreira delas. Vale salientar também toda movimentação e efervescência que esse espaço desempenhou enquanto estava funcionando, fazendo críticas ao regime militar e difundindo suas ideias. Essas informações nos ajudam a compreender a forte tradição do Nordeste em popularizar as gravuras, e sobre a influência desse espaço nas novas gerações de artistas.

Os coletivos de gravura do Nordeste vêm desempenhando um papel de formação de artistas que influenciam toda uma região, contextualizando os conflitos sociais e as narrativas dessas minorias. Essas percepções e vivências são retratadas na criação dessas imagens e dos mitos. Indicam também uma perspectiva que pressupõe que os movimentos populares e sociais são formas de legitimar a ocupação de espaços privilegiados, bem como um canal pelo qual podem expressar seus anseios, necessidades, subjetividades, denúncias e outras demandas, sejam elas de ordem social, política, econômica e cultural.

Nesse cenário de produção de imagens e com a procura crescente por xilogravuras, J. Borges passa a produzir mais gravuras que cordéis, dando notoriedade às imagens, não apenas como ilustrações dos cordéis, todavia, agora como imagens produzidas a partir de suas vivências. Essa condição da produção de arte é refletida por Chaia (2007, p. 15):

A arte está relacionada às condições externas a ela; ou seja, a obra e o artista encontram-se ligados às condições sociais. Mas, também, verifica-se na obra, portadora de qualidades e tensões advindas tanto das características propriamente artísticas quanto dos traços da sociedade. Portanto, a obra de arte guarda especificidades e, simultaneamente, faz parte de um sistema de objetos produzidos na economia.

Nesse pensamento, podemos compreender a arte como: uma “simbiose de distinções entre artista, obra, circunstância e vida” (CHAIA, 2007, p. 16), uma vez que ela carrega aspectos mútuos que gera novas possibilidades de os sujeitos pensarem esteticamente suas produções, assim como menciona Chaia (2007, p. 14):

Mesmo guardando características próprias, a política e a arte entendessem pelo domínio comum da práxis humana: a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência de aproximação destas duas esferas distintas, criando vínculos e deixando-se influenciar mutuamente.

Pensar arte sobre a perspectiva política nesse período envolve mais que a questão histórica em si. Abarca uma diversidade de elementos que compõem as relações sociais desses sujeitos em torno de suas práticas. Dessa maneira, a compreensão da relação de arte e política contempla levar em consideração elementos como o coletivo e o sujeito dentro das práticas sociais. Chaia (2007, p. 19) revela que: “A compreensão da relação entre arte e política deve não apenas visar as circunstâncias históricas, mas também levar em conta as múltiplas concepções sobre o significado da política e da arte.”

Essas múltiplas concepções na política e na arte também são vistas nos trabalhos de J. Borges. Uma dessas concepções que o artista destaca é o uso da cor. Segundo ele, a cor valoriza sua arte e aproxima as pessoas que compram e apreciam seus trabalhos. No que diz respeito a essa questão, podemos observar que a cor destaca a representação que o artista faz das culturas populares. Embora por muito tempo tenha mantido e ainda tenha uma tradição em produzir xilogravuras em preto e o branco do papel, o uso das cores fornece um direcionamento diferente do início de sua produção artística. Sobre esse sentido, Read (2001, p. 24) diz que:

A forma só pode ser percebida enquanto cor: você não consegue separar o que vê como cor, pois a cor é simplesmente a reação da forma de um objeto aos raios da luz por meio dos quais nós os

percebemos. A cor é o aspecto superficial da forma. Entretanto, a cor tem um papel muito importante a desempenhar na arte, pois tem um efeito muito direto em nossos sentidos.

A cor, como vimos, tem um papel de aflorar nossos sentidos. Aliada à percepção das cores, vamos observando os temas xilogravados que revelam elementos culturais a serem estudados. Atribuindo elementos que falam de si, elementos que constituem um espaço social e cultural, que produzem uma imagem de Nordeste. Esses sentidos são intensificados pela diversidade de cores, Borges utiliza cores primárias, secundárias e as mesclas entre primárias, além de mesclas com branco e preto.

Tradicionalmente, na produção das xilogravuras pensadas como ilustrações de cordéis, utilizou apenas-se a tinta preta sobre a cor do papel que era o suporte. A transição para o colorido reflete o que Borges em entrevista frisou, que passou a utilizar este recurso a princípio pelo poder comercial que lhe proporcionou, ou seja, o uso foi com intuito de aumentar as vendas de seus trabalhos.

A inserção de cores nas xilogravuras de J. Borges para além da ideia de belo, configura uma mudança significativa enquanto representação da cultura de sentidos e formas. Traz a necessidade de repensar a imagem de Nordeste que foi construída ao decorrer dos tempos. Repensar parece ser algo urgente diante desse cenário que reforça uma continuação de uma colonização de sujeitos, ou seja, eliminando a subjetividade e individualidade dos sujeitos mediante um processo de colonização. Isso ocorre à medida em que silenciemos ou negligenciamos os artistas populares, como J. Borges. Contrapondo-se a essa visão distorcida do trabalho a ser feito, como diz Walsh (2013, p. 55):

É atacar as condições ontológicas-existenciais e de classificação racial e de gênero; incidir e intervir em interromper, transgredir, desencaixar e transformá-las de maneira que superem ou desfaçam as categorias identitárias.

Saindo desse paradigma que nos foi imposto durante os processos de apropriação no passado e ainda hoje, compreender nossa imagem é um caminho que vai além de descolonizar a cultura, abarcando também construir continuamente uma imagem que nos fora negada. Desse modo, a interculturalidade crítica é assumida, segundo Walsh (2009, p. 3):

Como projeto político, social, ético e epistêmico – de saberes e conhecimentos –, que afirma a necessidade de mudar não só as relações, mas também as estruturas, condições e dispositivos de poder que mantêm a desigualdade, inferiorização, radicalização e discriminação.

Sendo assim, é desafiador pensar culturas que representem uma região que, ao longo da história, vem sendo subalternizada entre as relações de poder que a silencia em própria formação de imagem de si e na integralização com as demais regiões do país. Pensar culturas que abarquem todos os elementos dessa região é um caminho necessário a ser trilhado nessa caminhada de descolonização do conhecimento por meio de uma educação libertadora.

As vertentes de uma imagem pautada nas culturas vêm sendo influenciadas e retratadas por elementos que pudemos observar nas obras de J. Borges, como um Nordeste de tradições religiosas, mestiço, multicultural, mas que também não encobre seus problemas sociais e econômicos. Porém, estes são vistos não mais como principal característica nordestina, mas sim como fatores comuns e em meio a estes, existem outros elementos que são mais relevantes. Albuquerque Júnior (2006, p. 146) destaca que:

Vê-la, e vê-la não é olhar para sua empiria amorfa, variada e colorida, mas organizar uma dada visibilidade com imagens que sejam consideradas sintéticas, imagens que remetam a uma pretensa essência, imagens simbólicas, arquetípicas, que serão instituídas como seu vir à luz, cores, formas, que constroem um dado espaço pictórico para a região.

Pensar que as imagens produzem um discurso investigativo nos leva a reconhecer nas gravuras a capacidade de construir argumentos e, ao mesmo tempo, apresentar discussões e hipóteses, que podem desencadear uma ressignificação de si e de mundo. As narrativas produzidas por essas imagens e espaço são formas de educação que englobam um ensino-aprendizagem significativo por meio da voz que é construída na relação coletiva, possibilitando, dessa maneira, uma ampliação dos discursos que corporalizam essas imagens e uma diversidade de elementos imaginados, subjetivos e cognitivos.

Desse modo, as xilogravuras de J. Borges têm um papel muito importante nessa conjuntura de saberes das culturas populares, colaborando com uma

diversidade de temas, como: religiosidade, fauna, flora, histórias, causos, as formas de trabalho do nordestino, frevo, cavalo marinho, bumba meu boi, ciranda, forró e uma infinidade de elementos que tecem uma noção nordestina. Uma imagem que reflete a riqueza do ser nordestino que foi embaçada por muito tempo por sujeitos que conceberam essa imagem como inferiorizada.

Não podemos nos esquecer de evidenciar a imagem vinculada ao contemporâneo, como por exemplo, a referência tecnológica que temos por meio do Centro de Tecnologias Estratégicas do Nordeste (CETENE), criado em 2005 pelo Ministério da Ciência e Tecnologia para “apoiar o desenvolvimento tecnológico da Região promovendo a integração entre conhecimento, fomento e sociedade”. (CETENE, 2021). Além disso, temos outros núcleos de pesquisas de ponta, colocando essa região como uma das principais fornecedoras de ciência e tecnologia. Com essas demandas surgem também novas concepções artísticas de representar o contemporâneo.

A perspectiva da seca foi explorada por muitos artistas, como Cândido Portinari, Luiz Gonzaga, Euclides da Cunha, entre outros, que revelavam uma imagem de miséria. Não que essa condição fosse inexistente, mas sempre foi usada como um ponto importante a materialização do conceito nordeste e que promove modos produtivos de mercadoria. Porém, vale salientar que esse uso demasiado foi uma forma de fazer uma crítica social a uma realidade presente na época. Entendemos que o problema foi abordar apenas por uma única perspectiva.

Essa construção alicerçada nessa perspectiva foi tão intensificada que ainda em pleno século XXI, existem pessoas que tem uma noção de nordeste com a ótica das décadas de 1920 a 1950, não visualizando toda uma produtividade, intelectualidade e diversidade. Nesse sentido, temos um caminho desafiador que contraria a história que foi construída ao longo do tempo em uma perspectiva elitista para uma proposta com características a partir de elementos que se alicerçam, como fala Mignolo (2010, p. 120): “Cada história local habita sua própria fronteira, sua própria linguagem, sua própria memória, sua própria ética, sua própria teoria política e econômica.” Sendo assim, implica em se apropriar desses elementos expostos pelas culturas. É ressignificar a imagem a partir de seus atores sociais. É conhecer essas fronteiras que estavam submersas e emergi-las.

Se outrora as culturas populares foram subalternizadas, sem ter lugar de fala ou quando falavam, era por intermédio de alguém, legitimando assim a ideia de

necessidade de se falar pelo outrem, nosso mestre das xilogravuras, J. Borges, vem rompendo com esse silenciamento, pois sua voz vem sendo ouvida, estudada e muito divulgada nos âmbitos de arte, cultura e pesquisa (AMORIM, 2014).

Contrapondo esses elementos de dominação, as culturas populares descolonizam não só olhares, mas principalmente desconstróem seus aspectos históricos, políticos e sociais, propondo maneiras diferentes de se constituir enquanto atores sociais. Dessa maneira, a arte, segundo arte/educadora Ana Mae (2002, p. 18), torna-se um instrumento de poder transformador, uma vez que:

Por meio da arte é possível desenvolver a percepção e imaginação, apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo ao indivíduo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar realidade que foi analisada.

Como podemos perceber, a arte tem um papel de suma importância para a compreensão dos fenômenos do passado e do presente. Por meio dela que desvelamos conceitos, modo de vida, cultura e os aspectos que envolvem uma sociedade como um todo. Isso nos leva a entendermos o que Barbosa (2002, p. 5) ressalta ao dizer que:

Não é possível uma educação intelectual, formal ou não formal, de elite ou popular, sem arte, porque é impossível o desenvolvimento integral da inteligência sem o desenvolvimento do pensamento divergente, do pensamento visual e do conhecimento presentacional que caracteriza a arte.

O pensamento divergente, a multiplicidade dos saberes e a diversidade são meios pelos quais podemos desenvolver nossa construção de imagem. No campo das imagens, quanto mais a estudamos e aprofundamos nosso olhar investigativo, ela se multiplica. Segundo Bachelard (2008, p.183):

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta.

É importante compreender que a imagem não é uma voz do passado, mas sim tem seu próprio dinamismo, já que por meio da imagem podemos entender o passado em sua profundidade. É nesse sentido que Bachelard (2008, p. 184) afirma que: “Este seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade”.

Essa perspectiva poética que se faz no ser do homem e o envolve em sua totalidade traz o conceito de ver imagem como um objeto a ser estudado, esmiuçado. Percebê-la como uma realidade específica. Sendo assim, surge a necessidade citada por Bachelard (2008, p. 185) ao dizer que:

É preciso para isso associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é matizada iluminada, incessantemente ativa em suas inversões. No domínio da criação da imagem poética pelo poeta, a fenomenologia é, se assim podemos dizer, uma fenomenologia microscópica. Daí essa fenomenologia ter probabilidade de ser estritamente elementar.

Pensar a imagem de Nordeste que as xilogravuras de J. Borges produzem nos leva a refletir a sociedade em seus múltiplos aspectos, como também amplia o olhar para a relação desses atores sociais com o meio em que estão inseridos e como eles constituem sua construção histórica-política-social. A esses elementos elencados até aqui, desvelar o mundo borgeano acarreta também em compreender os problemas sociais e políticos que o Nordeste enfrenta até os dias atuais.

É nesse contexto de mudanças que acontecem na sociedade como um todo, que as imagens produzidas por J. Borges desenvolvem a criatividade de ver e retratar a realidade observada. Nessa perspectiva, as imagens nos provocam a pensar e refletir, possibilitando uma ação-reflexão-ação, como Paulo Freire defendia em sua educação emancipadora do sujeito, ou seja, o ato de refletir sua realidade para através da conscientização dos fenômenos ocorrentes no lugar em que o sujeito está inserido possa ser transformado por meio de sua ação. Barbosa (1998, p. 138) endossa essa visão ao afirmar que:

A maior parte de nossa aprendizagem informal se dá através da imagem e parte dessa aprendizagem informal é inconsciente. A imagem nos domina porque não conhecemos a gramática visual e

nem exercitamos o pensamento visual para descobrir sistemas de significação através das imagens.

Essas imagens que Borges produz de Nordeste que permeiam uma noção de imagem reflete uma realidade ou ele “fabrica” uma ideia de Nordeste? Sobre essa questão, Borges (2019) diz que:

Minhas obras são inspirações do convívio com as pessoas, dos amigos, das histórias que as pessoas contam e principalmente da cultura popular. Eu acredito que nossa cultura deveria ser mais valorizada. O cavalo marinho, o frevo, maracatu de Pernambuco a gente não vê em lugar nenhum como é aqui. É patrimônio nosso e tudo isso valorizo em minhas obras que percorrem mundo a fora. E as pessoas quando veem ficam encantadas com tanta diversidade de manifestações que temos.

Essa identificação com essa imagem proporciona uma familiarização. Saindo do contexto local, temos outras pessoas, como colecionadores e apreciadores de arte que adquirem os trabalhos de Borges, que vão desde o interesse em obter um trabalho dele, como em uma perspectiva de valorizar a visão de Nordeste do artista.

3 A IMAGEM DO NORDESTE A PARTIR DO “MONSTRO DO SERTÃO”

Atravessamos nossos dias com viseiras, observando somente uma fração do que nos rodeia. (COLLIER JÚNIOR, 1973, p. 3).

3.1 NOÇÕES DE NORDESTE

Os inventores do Nordeste são os mesmos que vão se beneficiar do discurso da seca. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2017).¹³

O nosso percurso de pesquisa até aqui foi preponderante para chegarmos nessa seção, em que iremos discutir o conceito de Invenção do Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006) a partir do estudo da xilogravura e do cordel, em um direcionamento do enfoque pós-Estruturalista de Burke. Dessa forma, iremos enfatizar a xilogravura “O Monstro do Sertão”, na tentativa de respondermos à questão de nossa pesquisa. A princípio, iniciaremos este caminhar pela perspectiva de Albuquerque Júnior. Em seguida, iremos evidenciar os aspectos urgentes desse estudo e finalizaremos esta sessão com o Decolonialismo para ensinar histórias outras.

Na construção do conceito de Nordeste apontado pelo professor pesquisador Albuquerque Júnior (2006), o Nordeste é uma invenção do século XX, que abarca justamente um saudosismo em permanecer estável. Uma ideia de folclorização regionalista, como algo que deveria permanecer sem mudanças, estático. Ideia equivocada, já que a cultura é feita por pessoas e essas estão em constantes transformações sem perder seus laços e raízes que configuram sua identidade. Uma ressignificação da cultura e de si.

A formação da região Nordeste brasileira, ou seja, sua trajetória histórica, foi concebida como subalternizada em relação às demais regiões do país, sendo vista por uma perspectiva de inferioridade intelectual, política e econômica, por meio dos veículos de comunicação de massa atrelados a uma exploração e romantização da seca. Todavia, no período das capitânicas, essa versão não se concretiza, uma vez que a região nordeste era a mais rica e próspera do país, com destaque econômico devido ao seu mercado. Nessa dicotomia, a região citada será fomentada sob uma perspectiva que é mencionada por Albuquerque Júnior (2006, s/n): “O Nordeste é

¹³ Entrevista realizada pelo Instituto Humanistas Unisinos (IHU), edição nº 498.

construído, inventado antes mesmo dele existir, enquanto conceito de Nordeste, pois geograficamente a região sempre existiu.”

O Nordeste não é apenas um recorte geográfico. Ele foi construído historicamente e politicamente sobre duas visões: a imagem concebida por entre uma alteridade, da diferença das demais regiões do país e pelas pessoas que estavam (estão) nele inseridas, modo de vida, histórias e práticas sociais. No que se refere à formação territorial das regiões, temos um Brasil na segunda metade do século XIX, organizado geopoliticamente entre Norte e Sul. O país é dividido pelo meio, de Santa Catarina até a Bahia temos o Sul, e todo o restante sendo o Norte. Até então, não é usado o termo nordeste para essa região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). Albuquerque Júnior (2006, p. 101), aborda que:

A instituição sociológica e histórica do Nordeste não é feita apenas por seus intelectuais, não nasce apenas de um discurso sobre e do seu outro, o Sul. O Nordeste é uma invenção não apenas nortista, mas, em grande parte, uma invenção do Sul e dos seus intelectuais que disputam [...] discurso histórico e sociológico.

Nesse sentido discursivo pelos intelectuais de norte e sul, o Nordeste enquanto região vai ser concebida posteriormente por elementos naturais que formam um regionalismo, baseado na seca e fome que assolaram essa região na década de 1930. Temos uma construção de imagem regionalista que nasce devido aos fatores climáticos e naturais. Mas Nordeste é uma mera limitação de fatores climáticos? No que se propõe pela primeira visão, teremos uma região baseada em nortista e sulista. A fome e seus flagelados será a principal bandeira de integração dessas regiões transversalmente de políticas assistencialistas. Como diz Albuquerque Júnior (2006, p. 58):

O Norte estaria condenado pelo clima e pela raça à decadência. A questão da influência do meio era a grande arma política do discurso regionalista nortista, desde que a seca foi descoberta em 1877, como um tema que mobilizava, que emocionava, que podia servir de argumento para exigir recursos financeiros [...] O discurso da seca e sua “indústria” passam a ser a “atividade” mais constante e lucrativa.

Sob a perspectiva do conceito de Albuquerque Júnior (2006, p. 62), sobre a invenção do Nordeste, essa região assume um discurso da seca que prolongou por

muitas décadas, ou melhor dizendo, as pessoas que pensam, idealizam esse Nordeste, assumem essa postura pois:

Seja na imprensa do Sul, seja nos trabalhos de intelectuais que adotam os paradigmas naturalistas, seja no próprio discurso da seca, o Norte aparece como uma área inferior do país pelas próprias condições naturais, ainda que no discurso da seca essa deficiência de meio e de raça deveria ser compensada pela atuação do Estado.

É preciso superar esta visão naturalista, ou reafirmaremos o discurso impregnado que foi intensamente (re)produzido pela região sulista que se “desenvolveu” por sua superioridade climática, de raça branca e elitizada, pensamento este que permeou (e continua) muitas décadas a formação territorial brasileira.

Nesse processo de formação regionalista, teremos um nordeste pensado sobre uma perspectiva baseada na memória e nas tradições. Logo, esse nordeste regionalista e tradicionalista busca um saudosismo e rejeita o modernismo que está sendo difundido por meio da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, pois toda produção artística e cultural era tida a partir desse momento sob um caráter centralizador estadista. Gilberto Freyre (*apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006) faz duras críticas a esse movimento nacionalista que traz uma arte eurocêntrica, branca, elitista e feita para uma burguesia. Sendo assim, uma arte que não era feita do povo para o povo não representava este Nordeste, muito menos uma identidade nacionalista, uma vez que essa segregava um seleto grupo de intelectuais que pensavam uma arte centralizada.

Sendo assim, Albuquerque Júnior (2006, p. 89) diz que: “a cultura brasileira devia interagir não apenas com o elemento europeu, mas com o extra-europeu.” Essa crítica ferrenha aos modernistas era uma resposta direta a uma escassez de representatividade de artistas e pensadores nordestinos na construção da identidade artística cultural brasileira, que ficaram de fora dessa construção nacional, contrapondo-se e legitimando o recorte espacial de nordeste, o movimento regionalista que se iniciou em 1926 com a criação do Congresso Regionalista, trazendo discussões para instituir essa região não mais em fatores da seca, climáticos, mas em movimentos sociais como: a Insurreição Pernambucana, a invasão holandesa, as revoltas populares, entre outros (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). Temos uma construção por meio de movimentos sociais, culturais e políticos que estão ferventes no Nordeste.

Freyre (*apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006), nesse contexto, chama atenção também para a mestiçagem e o conflito de raças ou classes sociais com um discurso de valorização do mestiço (algo que até então era desprestigiado pela sociedade) e o espaço em que está inserido, bem como uma luta de mentalidades e culturas. Entretanto, é importante frisar que esse discurso não fez o racismo ser superado, e que muitos autores acreditam que seu discurso fez com que se intensificasse ainda mais, minimizando o lugar, a fala e a cultura negra. É nesse sentido que Albuquerque Júnior (2006, p. 95) aponta o que Freyre menciona que:

No campo social e cultural que residem as diferenças e antagonismos que geravam atitudes de rivalidade entre as regiões; atitudes essas advindas dos conflitos entre as fases ou os momentos de cultura e diferenças regionais de progresso técnico.

Nesse embate de modernistas e regionalistas, o Nordeste enfatiza que a mestiçagem não está presente apenas nos fatores fenóticos, de cor, de raça, mas está em uma mestiçagem das artes e da cultura. É uma arte que abarca seu povo e suas tradições. Sob esse ponto, podemos verificar que essa construção artística cultural brasileira envolve uma mistura de elementos de diversas etnias para configurar essa imagem. Sendo assim, o que estava sendo proposto era que essa imagem abordasse a diversidade de culturas que fazem parte do nosso país, saindo de uma única perspectiva e assumindo uma imagem com múltiplas faces.

Partindo do viés das tradições e da arte popular, temos os artistas, como Mestre Vitalino (esculturas) Luiz Gonzaga (música), Cordel do Fogo Encantado (música/teatro), Dorival Caymmi (compositor), Mestre Ambrósio (Folgado Cavalo Marinho), Samba de Coco de Arcoverde (dança), entre outros, que vão edificar um nordeste baseado em suas memórias e acontecimentos vivenciados no espaço em que estão inseridos, fugindo de uma ideia baseada no eurocentrismo, mas também muitos, por outro lado, eram subalternizados pelo mercado de consumo para atender a essas demandas e necessidades de mercado.

O mercado de consumo também intervém nessa construção de imagem, já que os artistas que dependiam de suas vendas para seu sustento, como ainda são em sua maioria, eram direcionados pela oferta de procura. Ou seja, produzir uma arte que estava em entendimento com os desejos do consumidor. É possível também afirmarmos que esse comportamento do consumidor em aderir a uma determinada

forma ou imagem fez com que ainda tenhamos uma imagem de nordeste pautada em elementos do sertão, deixando de ampliar esse olhar. Chaia (2007, p. 15) nos diz que:

A arte está relacionada às condições externas a ela; ou seja, a obra e o artista encontram-se ligados às condições sociais. Mas, também, verifica-se uma ênfase na obra, portadora de qualidades e tensões advindas tanto das características propriamente artísticas quanto dos traços da sociedade. Por tanto, a obra de arte guarda especificidades e, simultaneamente, faz parte do sistema de objetos e produzidos na economia.

Mesmo sendo influenciada, a obra de arte guarda ênfases e tensões sociais, revelando características e traços da sociedade, bem como suas qualidades e formas de organização socioeconômicas. Luiz Gonzaga (1912-1989) e Jackson do Pandeiro (1919-1982) são exemplos de artistas que também tiveram de beber o tema da "emergência do Nordeste" para produzir a narrativa de sua arte – a música, a letra, o ritmo e o timbre da voz, serviam de construtos da chamada imagem do Nordeste. Do mesmo modo, a xilogravura se tornou um ícone dessa imagem. Além da necessidade de se pautar nessa temática, os artistas também traziam outros elementos em uma conjuntura de construção de imagem do Nordeste por sua diversidade. Isso fica evidenciado quando entramos em contato com diversos tipos de trabalhos artísticos e artistas.

Temos, então, um Nordeste não só abastado em cultura, mas em uma diversidade de aspectos que o torna uma região abundante e única. Economicamente, na sua formação territorial inicial, foi a região mais rica do país, abrigando a primeira capital, Salvador. Nas últimas décadas de 2000 a 2017, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹⁴, essa região cresceu uma média maior do que a nacional. Para além dos fatores econômicos, temos destaques nas produções artísticas, gastronômica, tecnológica, etc. Nesse sentido, a arte pode ser utilizada pela sociedade como manutenção da alienação ou como lugar de resistência na sociedade. Sobre essa perspectiva, Chaia (2007, p. 16) enfatiza que:

A arte tanto pode ser hostilizada pela sociedade quanto se constituir numa linguagem e discurso favorável à manutenção da alienação, incluem a arte na ambígua concepção que estas correntes possuem de política – passando da crítica à valorização desta atividade sob

¹⁴ Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/explica/pib.php>.

novas formas – e, ainda, consideram a arte um lugar possível de resistência e mudança na sociedade.

Como podemos perceber, essa construção da imagem do Nordeste direciona-se em duas vertentes principais: vista sobre o olhar de quem está de fora por um encaminhamento único e por meio das culturas que promovem uma diversidade de faces dessa imagem, uma forma de projeção de imagem que pode ser um instrumento de alienar ou de mudar formas de resistência na sociedade. Na verdade, a arte tem um papel de potencializar essas distinções e deixar claro suas intencionalidades.

Vivemos uma intensa busca por uma compreensão de quem somos e como esses caminhos e encruzilhadas formam a imagem que temos de mundo e de si. Adentrar os caminhos perdidos, negados pela história por meio de apagamentos de grupos, reacende a perspectiva de se repensar como sujeitos. Nesse direcionamento de concepção de arte e política, na subseção seguinte abordaremos a xilogravura “O Monstro do Sertão”, de J. Borges pela perspectiva pós-Estruturalista do Burke (2017), que traz em seu conceito o enfoque da imagem como evidência histórica e nos aspectos que a compõe.

3.2 UMA LEITURA PELO ENFOQUE PÓS-ESTRUTURALISTA

Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos (BACHERLARD, 2008, p. 31).

O que deve ser deixado em aberto é como haveremos de nos repensar, uma vez tendo minado a imediação e a autonomia da autoconsciência (BHABHA, 1998, p. 104).

A partir da citação de Bachelard (2008) que abre esse tópico, falaremos sobre as estradas e encruzilhadas que percorremos nesta pesquisa. Por meio do contexto histórico e cultural que resultou na criação dessa obra, aprofundaremos esse direcionamento, buscando compreender o “Monstro”, ser mitológico. Afinal, mais relevante do que desmistificar um mito é abarcar as dimensões em que ele foi construído. Acrescentando também esse questionamento de Bhabha (1998), como poderemos repensar esse “Monstro”? Desse ponto de vista, destacaremos duas das formulações dos pensadores estruturalistas. De acordo com Burke (2017, p. 258):

Em primeiro lugar, um texto ou uma imagem podem ser vistos, para usar sua frase favorita, como um sistema de signos, enfatizando o que o historiador de arte americano Meyer Schapiro chama de elementos não miméticos. Tal preocupação desvia a atenção da relação do trabalho em questão para a realidade externa que ele parece representar e também do seu contexto social, bem como dos elementos que os iconógrafos dizem decodificar ou interpretar.

Por esse ângulo, a imagem é vista em uma dimensão mais ampla, envolvendo os contextos sociais como forma de interpretação desses códigos de signos. Endossando essa lógica, Burke (2017, p. 258) expressa que:

No lado positivo, olhar uma imagem ou um texto dessa forma significa focalizar a atenção na organização interna do trabalho, mais especialmente nas posições binárias entre suas partes ou as várias maneiras pelas quais esses elementos podem ecoar ou inverter um ao outro.

Nesse significado, as partes que compõem a imagem são vistas em sua totalidade interna e por meio das várias posições que ela ocupa em seu contexto social, desvelando que essa relação resulta em uma intervenção um ao outro. No que se refere à segunda formulação, Burke (2017, p. 259) menciona que:

O sistema de signos é visto como um subsistema de um todo maior. Esse todo, descrito pelos linguistas como *langue* (linguagem), é o repertório a partir do qual os falantes individuais fazem suas escolhas (*parole*). Entre outras coisas, o enfoque estruturalista estimula a sensibilidade a oposições ou inversões.

Todavia, essa forma de concepção é muito criticada por uma ausência de interesse em estudar uma imagem específica (uma única imagem). Ao mesmo tempo, percebe-se que não há uma preocupação com algumas mudanças no contexto, como se as mudanças ocorrentes no contexto em que ela está inserida não interferissem no modo e configurações sociais da imagem. Em outras palavras, a imagem é percebida como um recorte que não recebe influências do meio. Contrapondo-se a essas críticas e lacunas que o estruturalismo evidencia, surge o pós-Estruturalismo. Nessa perspectiva, de acordo com Burke (2017, p. 264):

Se os iconógrafos enfatizam a produção consciente do significado e os estruturalistas, como os freudianos, destacam os significados inconscientes, o foco do pós-estruturalismo recai na indeterminação, na polissemia ou no que Jacques Derrida chamou de “jogo infinito de significações”. Eles estão preocupados com a instabilidade ou multiplicidade de significados e com as tentativas dos produtores de imagens de controlar essa multiplicidade por meio, por exemplo, de rótulos e outros “iconotexto”.

Esse pensamento abre um leque de possibilidades de interpretação da imagem, uma vez que, para além dos significados conscientes e inconscientes, destaca-se a polissemia da imagem. Isto é, uma multiplicidade de sentidos. Dessa forma, não se averigua um rótulo para determinar uma imagem, pelo contrário, a instabilidade leva à reflexão de inúmeras possibilidades de se ver uma mesma imagem. Essa questão destaca a ênfase na indeterminação e inserção de elementos que estão interligados, subentendidos nas entrelinhas da imagem, investigando mais as respostas concretas às imagens. Ampliando esse entendimento, Burke (2017, p. 269) afirma que este processo de leitura das imagens:

(...) Poderia ser descrito como “a história cultural da imagem”, ou ainda a “antropologia histórica da imagem”, uma vez que pretende reconstruir as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que reagem a percepção e a interpretação da imagem numa determinada cultura.

Portanto, a descrição e compreensão das imagens está relacionada à cultura que faz parte dessa determinada sociedade. Esses elementos irão corporizar conscientemente e inconscientemente imagens como testemunhas oculares, que algumas pessoas podem interpretar de diferentes pontos de vistas. Sobre esse foco, Burke (2017, p. 272) esclarece que:

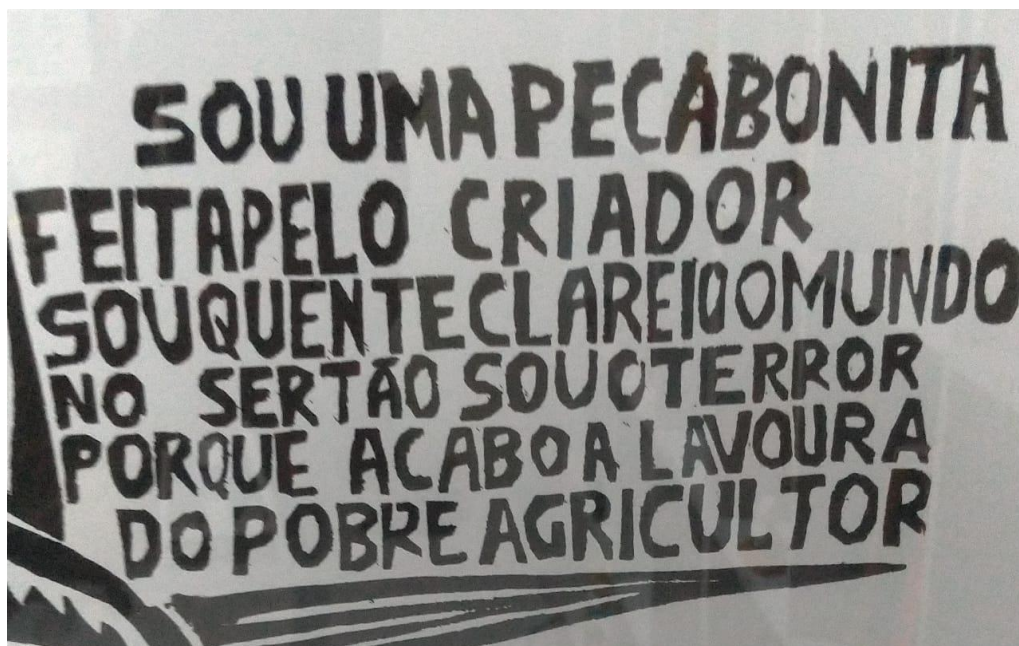
A história da recepção de imagens, da mesma forma que a dos textos, enfraquece a noção de senso comum, de má compreensão, mostrando que diferentes interpretações do mesmo objeto, ou ainda do mesmo acontecimento, são normais e não aberrações, e que é difícil encontrar boas razões para descrever uma interpretação como “certa” e outras como “erradas”.

Existem interpretações diferentes para um mesmo objeto ou acontecimento, já que esse contexto envolve vários atores sociais que terão um recorte da imagem de acordo com suas percepções. Assim, um determinado acontecimento pode ter

inúmeras visões e entre elas não existe um determinismo que conceitue como certo ou errado, mas que cada uma são partes essenciais de um todo maior. É como Paulo Freire (1987, p. 68) diz: “Não há saber mais ou saber menos: há saberes diferentes”. Nesse sentido, não existe uma visão correta ou equivocada, há visões diferentes e cada uma com sua importância na construção do todo.

Tendo em vista esses aspectos fundamentais do pós-Estruturalismo, compreenderemos os contextos sociopolítico-econômico-cultural da xilogravura pesquisada. Criada na década de 1990, conforme relato de entrevista de Borges, sob influências de diversos artistas locais, a xilogravura “O Monstro do Sertão” (Figura 25) guarda muitas peculiaridades em si e apresenta versos em uma estrofe (Figura 24).

Figura 24: Texto da Xilogravura O Monstro do Sertão.



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Para interpretar a mensagem, Burke (2017, p. 59) diz que: “é necessário familiarizar-se com os códigos culturais representados”. A xilogravura traz um iconotexto, quando o artista relaciona a ideia de textos a imagens que ele pretende que outrem interprete. Essa forma de legenda apontada pelo pesquisador de arte Peter Wagner (s/d) como iconotexto, leva o leitor a um direcionamento de interpretação dessa imagem.

É uma forma de afunilar as possíveis compreensões, caminhando para a visão do que o autor pretende desencadear. Burke (2017, p. 51-52) menciona que: “Imagens

podem testemunhar o que não pode ser colocado em palavras”. E que “(...) no caso do testemunho de imagens, como em muitos outros casos, as testemunhas são mais confiáveis quando elas nos contam alguma coisa que elas – nesse caso, os artistas – não sabem que sabem”. Essa interpretação pode ocasionar um direcionamento para um determinado entendimento, assim como destaca Burke (2017, p. 274), quando diz que:

(...) Os produtores de imagens tendem controlar as interpretações dadas aos seus artefatos pelo público, dando a ele diferentes tipos de chave. Algumas dessas tentativas de controle são pictóricas, formulando dispositivos como, por exemplo, a ênfase dada a uma pessoa e não a outra por diferenças em tamanho ou cor. Outro dispositivo é a imagem dentro da imagem (...) convidando os espectadores a fazer comparação entre eles.

Esses diferentes tipos de chave podem desencadear diferentes interpretações que o artista pretende. Por isso, é importante observar as entrelinhas, os detalhes. Eles são pistas que ampliam os olhares sobre as imagens, trazendo novos conceitos a serem discutidos e mensagens que os artistas transmitem sem saber que sabem (Figura 25).

Figura 25: Reprodução fotográfica da Xilogravura em cores “O Monstro do Sertão”.



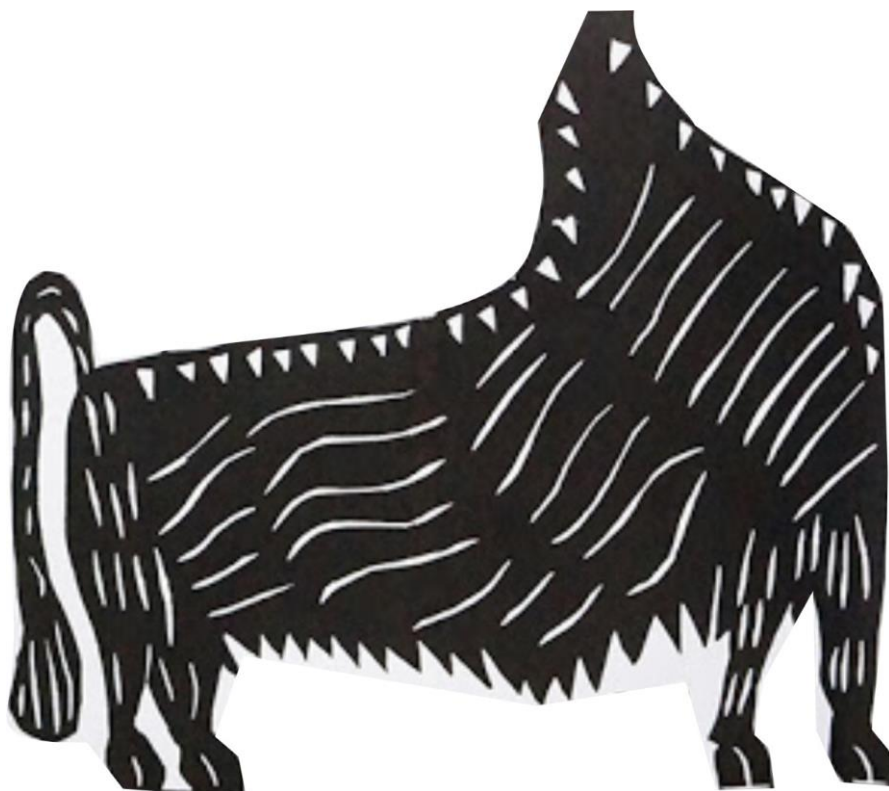
Fonte: Arquivo do Museu da Xilogravura de J. Borges, 2019.

Analisando o texto expresso na xilogravura como imagem, podemos entender o monstro como uma criatura mitológica. Metade bicho e metade sol, símbolo de uma ameaça à subsistência das pessoas que vivem no sertão. Ao mesmo tempo, uma representação de um animal quadrúpede, com pernas baixas, com corpo comprido, rabo longo e cascos desproporcionais ao corpo e pescoço curto, remetendo à mitologia grega, de histórias de seres com corpo parte humano e outra parte animal. Questionado sobre que animal seria, Borges, em entrevista, afirma que ao criar esse

corpo não pensou especificamente em um animal, entretanto, deixou livre para que cada pessoa interpretasse. Assim, bode ou boi como pensávamos ser, estão corretos, já que cada um concebe o animal por sua escolha livre.

Sobre essa configuração da imagem, Burke (2017, p. 51) afirma que: “Mais uma vez, imagens podem auxiliar a posterioridade a se sintonizar com a sensibilidade coletiva de um período do passado”. Essa sintonia nos possibilita uma compreensão mais ampla de um recorte de um determinado momento da história que pode ou não refletir no presente (Figura 26).

Figura 26: Recorte do corpo do monstro.



Fonte: Acervo do autor, 2020.

É importante destacarmos a reflexão do olhar que pode estar imbuído inconscientemente em desejos de projeções do outro. Olhares que constroem a ideia do outrem por um viés ideológico, tecendo estereótipos do outro. Burke (2017, p. 188) ressalta que:

Talvez seja por essa razão que os estereótipos muitas vezes tomam a forma de inversão de autoimagem do espectador. (...) Dessa forma, os outros se transformados no “Outro”. Eles são transformados em exóticos e distanciados do “eu”. E podem mesmo ser transformados em monstros.

Transformar a pluralidade dos sujeitos em apenas um aspecto que totalize todos é partir para uma proposta perigosa de redução e homogeneização desse ser, exotificando e promovendo barreiras que os distanciem do seu eu, da compreensão de si e valorização da diversidade. Assim, transformá-lo-emos em “monstros”. As raças monstruosas¹⁵ carregavam em si uma estereotipagem das diferenças do eu no outro, evidenciando uma noção de conceituar o outro sem primeiramente conhecê-lo. Isso provocou uma negação da diversidade cultural e o engajamento de seguir por uma visão única, fato este que não ocorreu apenas na Grécia Antiga, mas também no Brasil-Colônia, com a ideia do antropofagismo como algo cotidiano pertinente a todos os povos indígenas, ou até mesmo em nossa formação de imagem do nordeste, de “Monstro do Sertão. Burke (2017, p. 206-207) faz um apontamento interessante sobre esses estereótipos:

Imagens do outro, carregadas de preconceitos e estereótipos, parecem minar a ideia de que vale a pena considerar como seriedade a evidência fornecida por elas. Mas, como sempre, precisamos fazer uma pausa e perguntar: evidência de quê? (...) Por outro lado, o que elas realmente documentam muito bem é o encontro cultural e as reações a esse encontro por membros de uma determinada cultura.

Essas imagens têm relevância para compreendermos a mentalidade e comportamento de uma sociedade em relação a outras sociedades ou grupos que divergem de sua cultura, promovendo assim uma reflexão e não aceitação de elementos que não representam esses sujeitos. Porém, para que isso se efetive, é necessária a compreensão desses entravamentos que estão inseridos no decurso da história.

Dando continuidade à interpretação do “Monstro do Sertão”, a obra carrega uma representação cultural que é muito sinalizada quando falamos do Nordeste: o sol. Na xilogravura de Borges, o monstro com a cabeça de sol constrói uma ideia de

¹⁵ Denominação que os antigos gregos usavam para caracterizar povos distantes como a Índia, Etiópia ou Catai. Pessoas com estereótipos com cabeça de cachorro, sem cabeça, apenas uma perna, entre outras características que as tornavam monstruosas (BURKE, 2017, p. 188).

Nordeste baseada em fatores climáticos. “Obra do criador que castiga o agricultor”, verso que reflete um entendimento pautado no sol como elemento divino que, ao mesmo tempo, provoca problemas para os agricultores (Figura 27).

Figura 27: Recorte do monstro.



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Essa temática será utilizada em outras manifestações artísticas, como um símbolo do sertão. A música Asa Branca, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga (1947), torna-se um hino ao enfatizar um discurso regionalista e saudosista:

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Entoce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração.

A música abarca não apenas a questão do sol, todavia, traz uma linguagem das pessoas e uma forma poética de expressar os problemas, mas também os sonhos e anseios do nordestino. O êxodo rural é uma outra problemática que podemos observar na canção, quando ele diz que: “Hoje longe, muitas léguas numa triste solidão, espero a chuva cair de novo, pra mim voltar pro meu sertão.”

Como podemos apontar, “O Monstro do Sertão”, caracteriza-se com conceitos culturais estereotipados construídos ao longo do tempo. Na verdade, como descreve Burke (2017, p. 275):

(...) As imagens não são nem um reflexo da realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre esses extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo da imaginação.

Essas posições entre extremos são vestígios dos estereótipos e ao mesmo tempo das transformações que grupos e indivíduos veem sua sociedade, incluindo também como essas pessoas concebem a imaginação em sua cultura. No que se refere ao contexto de criação enquanto obra no final da década de 1990, temos um nordeste influenciado pelos aspectos da seca e ao mesmo tempo por uma série de artistas e intelectuais que buscaram uma narrativa própria, repensando sua imagem por meio de sua cultura, que por muito tempo foi apagada à medida em que foi silenciada por meios midiáticos, históricos e políticos.

Esse silenciamento se deu pela construção de uma narrativa como única, deixando marginalizada outras formas de se pensar e ver a sociedade. Algo que paulatinamente vem sendo desconstruído pela inserção de outras formas de entendimento de imagem com a participação de múltiplos artistas. Dessa maneira, estamos construindo uma história que envolve vários recortes e segmentos da sociedade, buscando uma diversidade por meio da participação de todos.

Dando segmento ao estudo das partes que compõe a xilogravura “O Monstro do Sertão”, temos o recorte da paisagem. Podemos notar a presença de cactos e uma árvore que pode ser interpretada de várias formas, inclusive como um umbuzeiro, conforme podemos observar nas figuras 28 e 29 a seguir.

Figura 28: Recorte da vegetação- cactos.



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Figura 29: Recorte da árvore.



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Sobre essa perspectiva, Burke (2017, p. 69) fala que: “A paisagem evoca associações políticas, ou até mesmo que ela expressa uma ideologia, como um nacionalismo”. Essas associações são mecanismos de aproximar um sentimento de pertencimento a um determinado lugar, despertando também questionamentos políticos, econômicos e culturais. Se a paisagem for pensada como uma evocação a símbolos nacionalistas relacionadas a fatores de seca e fome, promoveremos um reforço negativo de uma imagem que nos fora dada como principal, que na verdade não é. Essa questão é importante ser destacada não como um esquecimento, já que esses dois fatores fazem parte da construção histórica, mas não como sendo um elemento único a ser reverenciado o tempo todo. Segundo Pena (n.p.):

O sertão é profundamente marcado pela questão da seca e da fome, o que costuma ser generalizado para todo o nordeste. Vende-se muito a imagem de que os grandes índices de miséria na região se devem à questão da seca. No entanto, é preciso desfazer alguns desses mitos.

Acreditamos que mitos não devem ser desfeitos, mas devem ser compreendidos. Entender esses mitos que estão bem consolidados é uma forma, como aponta Pena (2020, n.p.), de compreendermos as seguintes situações:

Primeiramente, a seca não assola a maior parte da população do nordeste, uma vez que os grandes centros populacionais se encontram na região da Zona da Mata, mais próxima ao litoral e conhecida pela abundância das chuvas. Em segundo lugar, a fome e a miséria frequentemente mostrados em reportagens e documentários estão associados não ao clima seco, mas à concentração fundiária na região. Existe, inclusive, o jargão que diz que “o problema do Nordeste não é a seca, mas a cerca”, ou seja, poucas pessoas são donas da maior parte das terras e riquezas da região.

Figura 30: Mapa da localização do Sertão nordestino.



Fonte: Mundo Educação Uol, 2020.

Os problemas, como podemos observar, vão muito além dos fatores climáticos tão apontados. Outro fator preponderante que apontamos aqui é a Indústria da Seca, movimento político que lucra com a seca em vez de resolver ou sanar os problemas que se arrastam por décadas. Pena (s/d) fala sobre essa questão, afirmando que:

Outra expressão muito utilizada por analistas e estudiosos do sertão nordestino é a Indústria da Seca. Esse termo é empregado para designar a forma com que grandes latifundiários da região, bem como alguns políticos e empresários, utilizam-se da seca do nordeste para conseguir e desviar recursos públicos, adquirir empréstimos em condições especiais e garantir votos da população, sob a promessa de acabar com a fome e a miséria da região.

A Indústria da Seca é resultado de uma politicagem que usa dessa problemática para se manter no poder, promovendo um assistencialismo como moeda de troca para eleição. Além disso, há os grandes proprietários de terra que se apropriam de recursos públicos para outros fins. É uma questão cultural. Nobre (2017, n.p.), em consonância com o que vimos até aqui, acrescenta também que:

A indústria da seca sempre prosperou na ignorância, sujeita ao histórico coronelismo presente no Nordeste (e em todo Brasil). Em anos de grandes secas, recursos públicos de apoio aos afetados eram sistematicamente surrupiados por elites políticas locais, transformando a comoção social causada pelas secas em fonte de poder político e ganhos privados.

Hoje em dia, a Indústria da Seca vem sendo fortemente combatida de duas maneiras. A primeira delas é mediante o Ministério Público, que vem gradativamente investigando obras inacabadas e desvios de recursos, responsabilizando os envolvidos e punindo com processos e prisões, além da perda de cargos públicos e exonerações, algo que não inibi a atuação de mal gestores e políticos corruptos, porém não deixa a impunidade reinar. A segunda maneira de intervenção vem sendo realizada por meio das Ciências, que buscam estudar os fenômenos e atuar de forma preventiva com ações menos impactantes. Ainda de acordo com Nobre (2017, s/d):

Pela primeira vez de forma sistemática, as ações de mitigação dos governos federal e estaduais foram guiadas pela melhor informação científica fornecida por organizações de pesquisa federais e estaduais, como o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), o Centro Nacional de Monitoramento e Alertas de Desastres Naturais (Cemaden), a área de pesquisa da Agência Nacional das Águas (ANA), entre muitas outras. Estas ações canalizam recursos de mitigação para as áreas criticamente atingidas em ações focalizadas como transferência de renda, fornecimento de água e apoio à agricultura de subsistência.

Embora o combate à Indústria da Seca tenha ano após ano sido intensificado, essa prática ainda é uma realidade como forma de ter um “curral eleitoral”¹⁶, vestígios do coronelismo, colocando as pessoas na condição de assistencialismo. Acreditamos que o problema é político, ético e moral, envolvendo uma mudança política nacional de se pensar e atuar com os projetos emergenciais, bem como usar a ciência em diferentes formas de utilização dos lugares com problemas climáticos com sustentabilidade, evitando assim o êxodo rural e os problemas que evidenciamos ao longo deste trabalho. Todos esses elementos são formas de perpetuar o colonialismo.

Com o avanço tecnológico brasileiro, a Indústria da Seca é um problema moral, uma vez que temos vários recursos que podem e devem combater os problemas da seca e outros problemas emergenciais. Além do mais, o maior problema nessa ordem de fatores é o político, que reflete diretamente no Brasil como um todo.

“O Monstro”, que “castiga” a terra e destrói tudo por onde passa, tem na composição da obra uma vegetação verdosa, passando a ideia de quem nem tudo é devorado por ele. Há resistência! Resistência! É pensando essa resistência que podemos observar o que Chaia (2007, p. 32) fala sobre “o monstro” como um ser que se opõe a uma estrutura ideológica política, uma vez que: “A arte é um fator de perturbação para a sociedade controladora”. Aqui, distinguimos uma outra interpretação: o monstro como ser de resistência!

Dialogamos com o pensamento de Chaia (2007, p. 38) quando ele afirma que:

A noção de política na arte contemporânea incluía transgressão enquanto posicionamento do artista ou do movimento diante da cultura e da sociedade, e também a da resistência entendida simultaneamente como criação de valores e exercício de conflitos.

Assim, nesse exercício de conflitos que encontramos nessa vegetação, temos um discurso subentendido de resistência. Discursos são formas de condução. Segundo Storey (2015, p. 258): “discursos produzem conhecimento, e conhecimento é sempre uma arma de poder”. O discurso de resistência evoca pensar sobre todo nosso percurso deste trabalho até aqui. É refletir que, diante de todos os problemas, tabus e estereótipos que o monstro carrega em si, há resistência para uma nova

¹⁶ Fazer da população dependentes de uma política assistencialista para autopromoção de si e alienados dos reais problemas sociais em que estão inseridos.

perspectiva de Nordeste. Essa mutação bicho/sol, colonialidade/decolonialidade irá configurar o monstro que assume um sentindo ambíguo.

Para além desse primeiro sentindo de monstro, temos o sol com uma cor bem vívida, em tom alaranjado, mostrando uma poesia ao interligamos a sua descrição, em que J. Borges expõe “Sou quente clareio o mundo”. Clarear vai além de iluminar. Traz o conceito de conhecimento, de estudo tão subvertido na ideia de Nordeste miserável sem intelectualidade, como vimos nesse estudo, porém que vem sendo (des)construído por meio da produção artística, cultural, política e intelectual.

Clarear, uma profunda reflexão de como o discurso pode ser usado como resistência e mudança de posturas. Como Foucault, mencionado por Storey (2015, p. 259) ressalta, que “onde há poder, há resistência”. Pensando essas estruturas discursivas, podemos dizer que:

De uma vez por todas, discursos não são subservientes ao poder ou alçados contra ele, assim como não o são os silêncios. Devemos admitir o complexo e instável processo por meio do qual o discurso pode ser um instrumento e um efeito de poder, mas também, e ao mesmo tempo, obstrução, obstáculo, ponto de resistência e ponto de partida para uma estratégia oposta. Discursos transmitem e produzem poder; reforçam-no, mas também minam suas bases e o expõem, deixando-o frágil e tornando possível frustrá-lo.

O calor poético que alimenta em vez de destruir é visto quando os raios solares emitidos pelo monstro tocam na árvore, que por sua vez permanece verde. Aqui, podemos notar o que Burke (2017) discute como o invisível no visual, ou seja, o calor dos raios do monstro, por serem intensos, poderiam secar ou até mesmo matar a vegetação e a árvore representadas na imagem, porém, os raios podem ser interpretados como fonte de energia e de vida.

Nesse sentido, a gravura aponta elementos em seus detalhes que foram gerados na concepção de estereótipo do outro, criando narrativas visuais em um viés que extrapola a seca, fome, miséria entre outros problemas que vimos anteriormente. Ao estudarmos essa obra pelo enfoque pós-Estruturalista, os símbolos impressos abarcam um discurso. Burke (2017, p. 277-278) reforça a relevância do estudo das imagens. Ele relata que:

(...) As imagens tem algo a acrescentar. Elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. Seu testemunho é particularmente valioso nos casos em que os textos

disponíveis são poucos e ralos. (...) Por todas essas razões, as imagens são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar do passado.

Com certeza, as imagens têm algo a acrescentar além da dimensão de pensar o passado. Elas nos fornecem janelas para compreendermos nosso presente, as relações sociais e comportamentos, bem como são chaves de portas que foram fechadas por muito tempo, por meio do silenciamento ou visões distorcidas construídas por uma elite que negou toda uma diversidade. Na verdade, esse encontro consigo mesmo se fez pontual para trilharmos nossos próprios caminhos. É pensarmos uma cultura subversiva e que sai de sua subalternidade que lhe fora imposta. Como explanou Chaia (2007, p. 19): “Mas existe uma coisa da qual não tenho dúvida alguma: o mundo atual só pode ser descrito aos homens de hoje se lhes apresentado como transformável.” Transformaremos em uma sociedade mais justa com a participação de todos.

Dessa maneira, “O Monstro do Sertão” evoca ideias e conceitos de sociedade, cultura, política e arte. Outro aspecto da obra a ser observado e compreendido são os detalhes que configuram a composição da cabeça/sol. Temos olhos grandes com uma sobrancelha arqueada, junto a uma boca entreaberta cheia de dentes com olhos atônitos. Notamos que essa expressão não é a de um monstro aterrorizante, entretanto, de um monstro que se depara com algo que lhe intriga ou surpreende (Figura 31).

Figura 31: Recorte do sol/cabeça.



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Analisando todos esses aspectos em conjunto, podemos caminhar em uma direção de monstro como interventor, símbolo de resistência, opondo-se ao sentido de monstro como algo negativo, ruim. Ribeiro (2019) conceitua a palavra monstro da seguinte maneira:

O que é contra a ordem regular da natureza; anomalia, deformidade. [Fisiologia] Animal que, total ou parcialmente, se afasta da estrutura ou da conformação natural da sua espécie ou sexo. Ser de proporções descomunais que, com os mais variados aspectos e formas, tem sua origem em mitos ou na fantasia, geralmente trazendo consigo um comportamento violento e ameaçador. Que se caracteriza por ser enorme, colossal, gigantesco. Etimologia (origem da palavra monstro). Do latim *monstrum.i*.

Outro elemento que se destaca é o sol com um rosto. Algo peculiar em desenhos infantis em que as crianças humanizam o astro por meio de um rosto. “O Monstro do Sertão”, da perspectiva de ameaçador, passa agora a ser concebido como elemento de representação de resistência frente aos fatores políticos e históricos que aterrorizavam e ainda aterrorizam nos dias atuais a formação da imagem do Nordeste. Na verdade, as lutas travadas e os olhares distorcidos para os reais problemas são as situações que formam o estereótipo de monstro. É o que Friedrich Nietzsche (1844-1900) expõe, ao dizer que: “Quem luta com monstros deve velar porque, ao fazê-lo, não se transforme também em monstro. E se tu olhares, durante muito tempo, para um abismo, o abismo também olha para dentro de ti”. A partir do exposto, “O Monstro do Sertão” é configurado por múltiplas compreensões: ser divino, castigo e destruição, calor, clareamento, resistência, interventor e ameaçador, protetor e intrigante.

A gravura agrega muitos estereótipos, entretanto, cabe refletir e questionar se de fato todas essas características fazem parte desse ser. Vamos ressaltar e estudar o que o próprio artista nos fala, por meio de um cordel que foi escrito especialmente para este estudo. O artista apresenta sua própria interpretação e detalhes importantes sobre a gravura, que nós dividimos em duas partes para serem estudadas. Assim, ampliaremos o olhar sobre “O Monstro do Sertão”, revelando outras possibilidades de significação e se ele desconstrói a subalternidade de Nordeste que questionamos.

Dessa forma, abordamos condições históricas emergentes para aprofundarmos este estudo da imagem, em consonância com Borges e o giro

decolonial. Pretendemos, assim, utilizar do Decolonialismo para conhecer outras histórias que ficaram como “memórias subterrâneas ou marginalizadas.”¹⁷

3.3 CONDIÇÕES HISTÓRICAS DE EMERGÊNCIA

Só as imagens desestabilizadoras nos podem restituir a capacidade de espanto e de indignação. (SANTOS, 2010: 83).

Figura 32: Ilustração “O Mestre e sua Obra”, de Ed Júnior.



Fonte: Página do Edival Júnior no Instagram¹⁸.

A pesquisa de campo e o estudo das referências teóricas que nos guiaram até aqui promoveram um panorama dos elementos que contribuíram para construção e

¹⁷ Essas reflexões partem da obra “O mundo do trabalho em imagens. A fotografia como fonte histórica”, de Ciavatta. As discussões tratam com propriedade a construção da identidade de grupos sociais que tiveram suas falas silenciadas pela história em função da manutenção de uma história oficial. Aborda os atores e processos que intervêm na formalização e consolidação da memória (POLLACK, 1992).

¹⁸ Disponível em: https://instagram.com/edjr_oficial?igshid=jyxwmsvhri85.

ao mesmo tempo desconstrução da imagem de Nordeste. Dando prosseguimento ao nosso estudo da obra “O Monstro do Sertão”, encomendamos a Borges (Figura 32) um cordel em que ele descreve a xilogravura em estudo. Esse foi um momento ímpar em que o artista revisitou sua obra após trinta anos. Assim que o cordel ficou pronto e Borges pôde nos receber, levamos alguns questionamentos que surgiram no decorrer da pesquisa, bem como uma conversa sobre os olhares que ele lançou neste novo trabalho, o cordel.

Pensando em uma sistematização do estudo, dividimos o cordel em duas partes. Na primeira parte, J. Borges (2020, p. 01) ressalta as características iniciais desse monstro:

O sol em nosso sistema
Forma-se o astro central
Clareia vários planetas
Com uma luz sem igual
Sempre nos faz bem
Mas às vezes nos traz o mal.

Pelo menos no sertão
O sol com seu calor
Durante um mês ou dois
Ele se torna um horror
Porque acaba a lavoura
Do pobre agricultor.

Quando ele castiga muito
Acaba água e o capim
O gado morre de sede
Morre as flores no jardim
O agricultor se muda
Mesmo achando ruim.

Na primeira estrofe, observamos a menção ao sol no sistema solar como principal astro, mostrando a sua importância. Dando continuidade, ele fala da relação do sol com demais planetas ao fornecer luz, que por sua vez só brilham devido à relação do sol com os planetas à medida em que fornece luz. Borges destaca que o sol tem uma ação dupla: de fazer bem e mal. Sobre esse ponto, em o Contador de causos (2019, n.p.) fala que: “O sol ele é muito importante para todos nós. Ele que faz iluminar tudo, fornece energia e alimento. Mas ele também é devastador”.

Na segunda estrofe, vemos indícios de problemas da seca. Essa emergência de tema, como vimos anteriormente, foi vivenciada por diversos artistas como recorrência em discorrer sobre os imbróglis consequentes da escassez de recursos hídricos. Em conversa com Borges, ele emitiu que essa temática era muito comum no período em que fez sua obra. “O Monstro do Sertão” vai sendo traçado por esse viés e assumindo outras particularidades.

O êxodo rural se faz presente na terceira estrofe, assunto tão presente na formação histórica em que milhares de nordestinos deixaram suas terras natais para outras regiões do país em busca de melhores condições de vida. A exemplo a Composição: Herve Cordovil / Luiz Gonzaga, em 1979, da música “A Vida do viajante”:

Minha vida é andar por este país
Pra ver se um dia descanso feliz
Guardando as recordações
Das terras onde passei
Andando pelos sertões
E dos amigos que lá deixei

Chuva e sol
Poeira e carvão
Longe de casa
Sigo o roteiro
Mais uma estação
E a alegria no coração

Minha vida é andar por esse país
Pra ver se um dia descanso feliz
Guardando as recordações
Das terras onde passei
Andando pelos sertões
E dos amigos que lá deixei

Mar e terra
Inverno e verão
Mostro o sorriso
Mostro a alegria
Mas eu mesmo não
E a saudade no coração.

A música destaca as experiências dos retirantes pelo Brasil que marcam um deslocamento motivado por fatores de pobreza. Como podemos perceber, segundo Borges (2020, p. 02) e na obra “Retirantes” de Portinari (1944) (Figura 33):

Eu que também sou vítima
 Da sequeidão no Agreste
 Fugimos para o sul
 Do estado, e não sudeste
 E com o calor do sol quente
 Vem a pobreza do nordeste.

O sol brilha e é bonito
 Sem ele a gente não passa
 Ele nos da sua luz
 Com brilho e sem fumaça
 Mas quando ele castiga
 Se ver do dois a carcaça.

Se ver mulheres chorando
 Sem água para lavar
 O criador chorando
 Vendo o gado se acabar
 E o sol sempre brilhando
 Quase em todo lugar.

Figura 33: Retirantes, de Candido Portinari, 1944. Óleo sobre tela, 180x190cm.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Foto: Pedro Campos/ Elizabeth Kajiya/ Marcia Rizzuto (IFUSP).

Nas seções anteriores, discutimos muito essa visão de seca, falta de água, migração. Não que esses problemas fossem inexistentes, tanto que muitos artistas exploraram esse assunto como forma de denúncia. J. Borges aborda esses fatores como parte histórica que não pode ser esquecida, porém que não deve ser enaltecida. Essa questão é tão forte que a edição especial comemorativa do aniversário da cidade de São Paulo da Revista Veja traz em sua capa o que seria uma homenagem aos nordestinos. "A Capital do Nordeste: os novos migrantes que reinventam o design, a gastronomia, as *startups* e outras atividades da metrópole, que completa 467 anos", é a frase que acompanha a foto de seis "nordestinos imigrantes", (Figura 34).

Figura 34: Capa Veja São Paulo



Fonte: Revista Veja São Paulo¹⁹, 2021.

¹⁹ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/edicoes-veja>. Acesso em 25 jan. 2021.

Se a intenção foi de homenagear grande parte da força do trabalho que ergueu a capital paulista, a fotografia da capa revela um colonialismo presente em pleno século XXI. Podemos verificar também a noção do patriarcalismo transvestido de novo. A ideia não agradou as capitais nordestinas, que ironizaram a capa em seus perfis oficiais em suas redes sociais. A prefeitura de Salvador, ironizou, “Será, amadah?” (Figura 35) convidando as demais capitais a se pronunciarem.

Figura 35: Prefeitura de Salvador respondendo a publicação da Veja São Paulo



Fonte: Perfil do Instagram da Prefeitura de Salvador²⁰, 2021.

²⁰ Disponível em: <https://instagram.com/prefsalvador?igshid=1lyvw2mddw03p>. Acesso em 25 jan. 2021.

Os perfis oficiais no Twitter das prefeituras das capitais Fortaleza, Aracaju, Natal e Recife resolveram atender ao chamado de Salvador e brincaram com o título da revista. Mas muitos internautas não gostaram da publicação da Veja (Figura 36).

Figura 36: Colagem de repercussão nas redes sociais

Deixei de ser Caubói por ela @marisafoipromar

Em resposta a @rauljustlores

O Nordeste sendo colocado como um local homogêneo, de população homogênea, cuja capital está situada em outro local que sempre marginalizou os nordestinos e os reduziu a um estereótipo

É tipo um editorial de um jornal parisiense falando : Paris a capital da África

Nojento

2:10 PM · 22 de jan de 2021

4,5 mil 470 estão Tweetando sobr...

Elton Serra @elton Serra · 22 de jan

1- Se o Nordeste tivesse uma capital, não seria São Paulo;

2- Mania de achar que nordestino só dá certo quando vai pra o sudeste;

3- Um dos nordestinos entrevistados lamentou não ter mão-de-obra nordestina, como azulejistas. Se adaptou ao modus operandi.

Não levem a sério.



68 512 3,1 mil

Vitória Régia da Silva @ · 22 de jan

Capa da Veja SP que trata do nordeste, uma das regiões mais negras no Brasil, não tem uma pessoa negra. Se apoia em estereótipos visuais para falar da região e resume uma região plural e complexa a uma caixinha.



27 101 747

Raul Juste Lores @raulj... · 21 de jan

Capa de aniversário de São Paulo. Homenagem ao grupo mais numeroso da paulistanidade: os nordestinos. Ou Nordesters. Os novos migrantes, na Vejinha:



353 2,6 mil 7,5 mil

Davi Fialho @davifialho4 · 22 de jan

Nordesters, os nordestinos socialmente aceitos por se comportarem nos moldes que os paulistas gostam.

4 30 442

Fonte: Compilação do autor, 2021.²¹

²¹ Montagem a partir de prints feitos em redes sociais pelo autor.

A publicação da Veja SP reflete um preconceito com a região Nordeste do Brasil ao ignorar as individualidades de cada Estado. Parte de uma ideologia de homogeneização de estereótipos que não condiz com a imagem de Nordeste. Nega a pluridiversidade para se encaixar em seus moldes, reforçando uma ideia arcaica de sucesso ou progresso oriunda apenas do Sudeste. Rocha (2021), no site Uol em sua matéria sobre a publicação da revista Veja SP, comenta que:

Os leitores enxergaram um claro preconceito contra o Nordeste, a partir do momento em que a publicação clamou que a cidade paulistana era a “capital” da região, ignorando a individualidade do povo nordestino. Isso sem falar que reforça estereótipos de que seja uma “grande meta” das pessoas que moram nesses estados em se mudarem para São Paulo. A reportagem em si, aborda uma alteração no perfil de nordestinos que migraram das suas cidades para SP, destacando personalidades que atuam em setores do empreendedorismo e inovação.

Como podemos ver, a Colonialidade é um instrumento de poder que ainda permanece enraizado em nossa sociedade. Em suma, esses elementos elencados levam a uma configuração de reprodução de padrões hierárquicos que buscam legitimar uma visão errônea de nordeste. Logo, as características coloniais se tornam mais presentes, mesmo que de maneira indireta ou subentendida, produzindo um “monstro”.

O monstro de Borges vai se estruturando por uma ambiguidade de princípios, conceitos e emergências. Borges (2020, p. 03) nos revela quem é “O Monstro do Sertão” ao escrever:

Como não posso maltratar
A obra de tanta ação
Sem o sol não existia
No mundo a grande nação
Intitulei o meu sol
Como Monstro do Sertão.

Nesse primeiro momento em que J. Borges apresenta os sentidos para o monstro, podemos entender ou, até mesmo, considerar que a imagem do Nordeste foi construída por uma Colonialidade e não teve uma desconstrução. Entretanto, essas leituras são ampliadas na segunda parte do cordel e do Contador de causos, que veremos na subseção a seguir. Nela iremos estudar outros sentidos possíveis.

3.4 DECOLONIALISMO PARA ENSINAR HISTÓRIAS OUTRAS

É tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos. (QUIJANO, 2005).

“Deixar de ser o que não somos”, essa frase nos provoca a refletir sobre os apagamentos e nas invisibilizações das expressões artísticas que foram homogeneizadas pelo discurso pautado nas demandas elitistas. Aprender a se libertar dessa imagem distorcida eurocêntrica é uma tarefa complexa e possível por meio da epistemologia decolonial. Inicialmente, conversamos sobre os conceitos de subalternidade e decolonialidade, termos que nos alicerçaram neste trabalho e agora endossaremos essa perspectiva junto da leitura de Borges sobre “O Monstro do Sertão”.

Como foi enfatizado, nós dividimos a interpretação do cordel em duas partes distintas para um aprofundamento. Na segunda parte, Borges (2020, p. 03) revela um outro lado desse monstro. Ele afirma que:

É uma obra divina
Da natureza sagrada
Mas quando chega a chuva
A turma fica animada
Com sol e chuva no sertão
Pra o povo não falta nada.

A ideia de fartura está ligada às chuvas que saciam a sede de vida. Dispõe do que Freire fala sobre pedagogia da esperança. Segundo Cortella (2015, p. 22): “É preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperar, porque tem gente que tem esperança do verbo esperar. E esperança do verbo esperar não é esperança, é espera”. Assim, esperar no sentido de agir e não de esperar que as coisas se resolvam por si. Nesse sentido, “O Monstro do Sertão”, que vinha se configurando como ser ameaçador, ao se relacionar com a chuva, desvela um novo sentido de modo a trazer felicidade para as pessoas. Nesse verso em que Borges fala que “A turma fica animada”, muda a ideia do sol como tormento.

Dando continuidade na terceira estrofe, J. Borges (2020, p. 03) explicita que:

O homem é o culpado
Do desequilíbrio total
Com o olho no progresso
Esquece as obras naturais
Que Deus deixou pra aquecer
A terra e tudo no geral.

A partir desse momento, vamos notar que o cordel trata de um desequilíbrio na natureza devido à ação humana. Nesse sentido, o ser humano passa a ser o culpado, o responsável pelas mudanças climáticas. Essa responsabilidade revela que a visão de “monstro” foi criada pela consequência da intervenção do das pessoas na natureza. Essa percepção é vista também na música “Xote Ecológico”, de Luiz Gonzaga (1992):

Não posso respirar, não posso mais nadar
A terra está morrendo, não dá mais pra plantar
E se plantar não nasce, se nascer não dá
Até pinga da boa é difícil de encontrar

Não posso respirar, não posso mais nadar
A terra está morrendo, não dá mais pra plantar
E se plantar não nasce, se nascer não dá
Até pinga da boa é difícil de encontrar

Cadê a flor que estava aqui?
Poluição comeu
E o peixe que é do mar?
Poluição comeu
E o verde onde é que está?
Poluição comeu
Nem o Chico Mendes sobreviveu.

Mesmo a música não fazendo parte do mesmo período da criação do objeto artístico, ela se interliga e traz uma reflexão muito importante em nossos dias, quando versa “Não posso respirar”. Em meio a pandemia descontrolada no Brasil que vitimou mais de 520.000 pessoas²², não conseguimos respirar.

Infelizmente, a ação humana vem ocasionando uma série de problemas há muito tempo. Esse assunto permanece atual. A exemplo disso, tivemos o desastre ambiental com o rompimento da barragem em Brumadinho, as manchas de petróleo que invadiram o mar nordestino, as queimadas no pantanal e a destruição em massa

²² Matéria disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2021/07/01/brasil-ultrapassa-520-mil-mortos-por-covid-media-movel-de-casos-e-a-menor-desde-fevereiro.ghtml>. Acesso em 02 jun. 2021.

da Amazônia. Esses acontecimentos evidenciam a falta de compromisso do atual governo com a esfera do meio ambiente. Nas falas do ministro do meio ambiente, Ricardo Salles²³, em meio à pandemia, “Passar a boiada”, deixa claro a omissão do governo e a intenção de mudar as leis para dar vantagens aos latifundiários. Borges (2020, p. 04) continua em seu cordel a enfatizar a responsabilidade de todos e todas:

Por mais que haja combate
Cada dia aperta o nó
E a ganância do homem
Dominado por si só
E assim este nosso mundo
Um dia vai virar pó.

Borges articula que por mais que existam ações de combate aos problemas ambientais, a corrupção tem sido um câncer em nossa sociedade, conforme comentou em entrevista. Ressaltou também que a corrupção é que vem alimentando a indústria da seca e impedindo que o verdadeiro progresso chegue de forma plena. Spivak (2010, pg. 42), a respeito disso, ressalta que:

A relação entre o capitalismo global (exploração econômica) e as alianças dos Estados-nação (dominação geopolítica) é tão macrológica que não pode ser responsável pela textura micrológica do poder. Para se compreender tal responsabilidade, deve-se procurar entender as teorias da ideologia de formações de sujeito, que, micrológica e, muitas vezes, erraticamente, operam os interesses que solidificam as macrologias.

Esse entendimento nos leva a compreender que existem diversos fatores que resultam nessa problemática. A exploração econômica e da natureza em relação à dominação geopolítica promovem uma ideologia de formações desses sujeitos. É uma forma de dominação do poder condicionando eles a padrões moldados a seus interesses. Isso é notado quando Borges (2020, p. 04) verbera que:

Em várias partes do mundo
Não há comida nem água
Num lugar chove demais
Noutro nem a roupa enxágua

²³ Matéria disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/22/ministro-do-meio-ambiente-defende-passar-a-boiada-e-mudar-regramento-e-simplificar-normas.ghtml>. Acesso em 25 jan. 2021.

Lugar com tanta fartura
E o outro só choro e mágoa.

Assim, a instabilidade social, ambiental, política e econômica está entrelaçada entre si como decorrência dos sujeitos que operacionalizam o poder e o organizam para se manter dentro dessa estrutura. São as camadas dominantes que configuram esse cenário, bem como moldaram esta imagem do nordeste que o “monstro” carrega para culpabilizar algo ou alguém distorcendo a realidade. Assim, cria-se um causador, que carrega em si uma responsabilidade que não é sua, isentando os verdadeiros culpados. No que diz respeito à imagem que foi e é produzida, Quijano (2005, p. 118) manifesta que:

Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida.

Aceitar uma imagem que não é nossa nos leva a não identificarmos nossos problemas, e muito menos resolvê-los. Por isso, umas das principais maneiras de desconstrução de uma imagem que não nos abarca é sabermos como ela se desenhou ao longo do tempo. Essa percepção é extremamente importante. É justamente a partir desse ponto que podemos reconstruirmos e entender que toda quebra parte a partir do questionamento. Afinal, não são as respostas que modificam o mundo, mas o porquê de tais relações acontecerem assim. Questionar essa realidade, essa imagem e termos a consciência desse reflexo como algo que não é nosso promove um percurso de construir a nossa verdadeira imagem. É quebrarmos com o silenciamento imposto pelos dominadores. Freire (2000, p. 125) enuncia que isso:

Significa estar com ele e com os outros, agindo, falando, pesando, refletindo, meditando, buscando, inteligindo, comunicando o inteligido, sonhando e refletindo-se sempre a um amanhã, comparando, valorando, decidindo, transgredindo princípios, encarando-os, rompendo, optando, crendo ou fechados às crenças. O que não é possível é estar no mundo, com o mundo e os outros, indiferentes a uma certa compreensão de porque fazemos o que fazemos, de a favor

de que e de quem fazemos, de conta que e contra quem fazemos o que fazemos. O que não é possível é estar no mundo, com o mundo e com os outros, sem estar tocados por uma certa compreensão de nossa própria presença no mundo. Vale dizer, sem uma certa inteligência da História e de nosso papel nela.

À vista disso, é crucial essa interação por meio da comunicação, reflexão, transgressão de crenças e princípios que nos forja a sermos uma imagem do que não somos. É partir para uma compreensão da nossa própria presença no mundo e como isso desenvolve o nosso papel. O que queremos chamar para a atenção com isso é a relevância que cada um ocupa nas configurações do todo. Diante dessa mudança de postura, Melito (2020, *on-line*), em sua edição no Instituto Tricontinental de Pesquisa Social²⁴, afirma:

Subverter a ordem é tarefa científica do pesquisador militante; é a partir dessa subversão que criaremos nossos códigos de interpretação da realidade que vivemos para compor, radicalmente, a nossa narrativa, construída pelo olhar do nosso povo, de sua história, sua trajetória e, principalmente, de sua participação na luta contra as opressões vividas historicamente.

A partir dessa subversão de reconhecer o que não nos representa, poderemos criar nossos códigos de interpretação do nosso contexto, construindo um olhar divergente das opressões vivenciadas historicamente. É como Freire (1985, p. 61) disserta: “quanto mais for levado a refletir sobre sua situacionalidade, sobre seu enraizamento espaço-temporal, mais emergirá dela conscientemente carregado de compromisso com sua realidade da qual, [...], não deve ser simples espectador”. Talvez, fomos espectadores de uma história por muito tempo de nós mesmos que não foi feita por nós. Na verdade, estamos atrasados em um encontro conosco mesmo, como aponta Galeano (1999, p. 329):

Dizem que temos faltado ao nosso encontro com a história e, enfim, é preciso reconhecer que chegamos tarde a todos os encontros. Tampouco conseguimos tomar o poder, e a verdade é que, as vezes, nos perdemos pelo caminho ou nos enganamos de rumo e depois tratamos de fazer um longo discurso sobre o tema.

²⁴ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/09/23/paulo-freire-a-primavera-e-o-tempo-de-esperancar>. Acesso em 25 jan. 2020.

Esse encontro precisa ser pontual em nossa contemporaneidade. Não podemos nos perder mais em nosso caminho nos enganando com uma bagagem que pensa a forma de nos vermos. Afinal, nós somos os principais responsáveis pela construção da nossa imagem. Galeano (1999, p. 329) completa que:

Ensinaram-nos que, por lei do mercado, o que não tem preço não tem valor, e sabemos que a nossa cotação não é muito alta. No entanto, nosso aguçado faro para negócios nos faz pagar por tudo que vendemos e comprar todos os espelhos que traem nosso rosto. Levamos quinhentos anos aprendendo a nos odiar entre nós mesmos e a trabalhar de corpo e alma para a nossa perdição, e assim estamos; mas ainda não conseguimos corrigir nossa mania de sonhar acordados e esbarrar em tudo, e certa tendência à ressurreição inexplicável.

No passado, o colonizador usou como principal mecanismo de apropriação do espaço territorial, político, cultural e econômico os espelhos como moeda de troca com os povos originários. Os espelhos despertavam uma ideia de desejo e posse, não só nos processos de ocupação e exploração das colonizações, mas também na antiguidade como algo de poder que refletia uma beleza e autoridade. Parece que os jogos dos espelhos não ficaram presos ao passado. Pagamos um valor muito alto na compra desses espelhos.

Temos uma nova moeda de troca que o capitalismo impôs: a apropriação de nossa imagem e a obstrução dos instrumentos que operacionalizam esse sistema parte para o princípio de assumirmos nossa responsabilidade com a realidade existente; situando-nos no tempo e espaço, lutaremos por uma humanização. Sobre esse ponto em questão, Freire (1987, p. 16) defende que:

A luta pela humanização, pelo trabalho livre, pela desalienação, pela afirmação dos homens como pessoas, como 'seres para si', não teria significação. Esta somente é possível porque a desumanização, mesmo que um fato concreto na história, não é, porém, destino dado, mas resultado de uma 'ordem' injusta que gera a violência dos opressores.

Lutar no sentido de se humanizar como pessoas para si, isto é, se conhecer-se como sujeitos em sua totalidade, subvertendo os processos de alienação que tivemos de nós mesmos. O monstro na verdade desvenda que ele não é a ameaça

em si, mas o próprio homem é. Conforme vemos na estrofe a seguir de J. Borges (2020, p. 04):

A natureza deixou
 Todos os planetas se regendo
 Pra alimentar viventes
 Que continuam nascendo
 E o homem fazendo algo
 Pra ver todos morrendo.

Portanto, a ação do homem é que vem sendo a principal ameaça para si e para construção da imagem à medida em que ele desconhece ou ignora essa problemática. Essa ação cultural de formatar um retrato implica em dois sentidos, que Freire (1987, p. 212) aponta como:

A ação cultural, ou está a serviço da dominação – consciente ou inconscientemente por parte de seus agentes – ou está a serviço da libertação dos homens. Ambas, dialeticamente antagônicas, se processam, como afirmamos, na e sobre a estrutura social, que se constitui na dialeticidade permanência-mudança.

Consequentemente, temos que distinguir que a ação cultural pode ser usada para dominar ou libertar. Assim, essa consciência e luta serão essenciais para sairmos do campo da manipulação. Freire (1987, p. 83) esclarece que:

Através da manipulação, as elites dominadoras vão tentando conformar as massas populares a seus objetivos. E, quanto mais imaturas, politicamente, estejam elas (rurais ou urbanas) tanto mais facilmente se deixam manipular pelas elites dominadoras que não podem querer que se esgote seu poder.

Isto posto, o poder dominante sobre dominados orienta-se enfraquecendo a partir do momento em que esses sujeitos deixarem desvanecer a imaturidade política, colocando-os na condição de conhecedores de sua sociedade. Isso requer um envolvimento coletivo, de modo que, à medida em que oprimidos se libertam, também libertam seus opressores. Por fim, Borges (2020, p. 4), em seu cordel, dispõe:

Aqui eu peço desculpas
 E também peço perdão
 Ao sol que alimenta
 E me fornece o clarão

E lhe considere
Pelo Monstro do Sertão.

J. Borges finaliza sua descrição se desculpando ao monstro e reconhecendo sua importância como fonte de alimento e energia. Esse entendimento reverte a lógica do monstro como ser ameaçador. Esse fragmento é notável na própria xilogravura, quando observamos que a paisagem que configura o plano de fundo do monstro encontra-se verdejante, levando-nos a crer que a ideia que é transmitida de “monstro” como atemorização do agricultor é desconstruída à medida em que este ser se torna um guardião.

Ao compreendermos todo caminho que levou a produzir o monstro, em seus contextos histórico, político e cultural, é possível constatar que esse foi concebido com uma perspectiva distorcida que o condicionou ao colonialismo ao qual nós estamos presos devido às circunstâncias históricas da matriz colonial que exerce o controle da economia, controle da autoridade, controle da natureza e dos recursos naturais, controle de gênero e da sexualidade, controle da subjetividade e do conhecimento. Esses elementos aqui destacados são importantes para compreendermos que esses acontecimentos fizeram parte da nossa história de formação e ocupação. Foram mecanismos para manter no poder uma classe dominadora que negou aos dominados sua constituição de forma integral, impondo seus modos de agir, pensar, comportar-se e relacionar entre sociedade.

As cicatrizes acometidas por esses sujeitos são evidenciadas no monstro como forma de vestígios de um período em que tivemos uma história única, hegemônica. Em vista disso, esses elementos mencionados não constroem “O Monstro do Sertão”, mas são partes reveladoras da matriz colonial do poder. Para além disso, temos o monstro como guardador. Um ser que protege e que vem paulatinamente se desconstruindo à medida (FREIRE, 2001, p. 46) em que:

Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque é capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque é capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros.

Em vista disso, reconhecer “O Monstro do Sertão” pelos seus aspectos históricos-sociais implica em apreender como ser transformador e criador de uma

imagem do Nordeste desconstruída, sendo capaz de assumir suas marcas sem excluir os outros, permitindo-se agregar. assim, toda uma produção artística e cultural por vários agentes sociais que coletivamente constroem nossa imagem. Dessa forma, estaremos fora do perigo de termos uma história única como fonte de uma verdade absoluta. O que queremos dizer com essa afirmação é que, a partir do momento em que trazemos novos enredos, novas fontes de estudos para compor uma imagem diversificada, não reafirmaremos a ideia de se construir uma imagem por um único caminho. Afinal de contas, uma das maneiras de colonizar o conhecimento, como já abordamos neste trabalho, é revelar apenas o olhar da história por um lado, e geralmente esse ponto de vista parte do colonizador.

A assunção de nós mesmos não resulta em anular o outrem, mas em acreditar por meio da ação coletiva teremos uma sociedade mais justa e humanizada. Freire (2007, p. 54) integraliza que: “a presença no mundo não é a de quem a ele se adapta, mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da História”. Lutaremos assim, de forma epistemológica com estudos como este, em que nos tornamos os principais protagonistas da nossa história, obstruindo o silenciamento e apagamento de conhecer de fato quem realmente somos.

Destacamos aqui questionamentos de Galeano (1993, p. 70): “Que imagem deslumbrante se erguerá no final dos séculos de medo, quando a realidade deixar de ser um mistério e a esperança um consolo? Quando o poder for de todos e a palavra também, nossas terras, o que dirão?”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a cultura popular é conceituada como um processo dinâmico que está em constante transformação por meio de seus sujeitos e sociedade. Por muito tempo, pensou-se a cultura popular na perspectiva do folclore, como algo que deveria estar parado no tempo para, assim, não perder suas tradições. Essa perspectiva equivocada não assumia uma consideração de que a cultura por é feita por seres sociais, que se reconfigura com o tempo sem perder a sua essência, sua identidade. A cultura popular ocupa um papel de suma relevância em externar toda uma produção artística cultural e crenças de uma sociedade. São conhecimentos construídos mediante o saber e o fazer, formulando uma imagem cultural.

No que se refere à imagem do Nordeste, percebemos ao longo desta pesquisa que na produção da noção de Nordeste houve uma intencionalidade de restringir suas práticas à cultura popular, uma ideia baseada em uma formação eurocêntrica, branca, heterossexual e patriarcal. Sendo assim, a cultura foi subalternizada, sem ter lugar de fala ou quando se falava, não era por seus fazedores, legitimando assim a prática de se falar pelo o outro. Se eu falo pelo outro, este permanece silenciado, pois sua voz não foi exercida.

As culturas populares foram vistas, e ainda são, como elementos que dependem de uma interlocução nesse lugar de poder, pois quando pensamos nas práticas que envolvem as culturas populares, temos uma mera espetacularização ou, até mesmo, uma canibalização cultural, já que existe uma apropriação desses elementos sem dar o espaço para os que realmente fazem as culturas populares.

Para reverter essa situação de marginalização em que a cultura popular se encontra no contexto atual, devemos buscar mecanismos que possibilitem dar voz a essas minorias sociais, bem como valorizar todo seu conhecimento de mundo e sua identidade cultural.

Dessa forma, vimos que os estudos decoloniais buscam trazer novas formas de pensar nossa sociedade por meio de outras histórias, sem cairmos no perigo de um enredo único. Por meio dessas perspectivas, justificamos a abordagem deste estudo e provocamos uma reflexão sobre a construção histórico-cultural da imagem de Nordeste. Notamos que, em sua formação inicial, a preocupação estava voltada para uma imagem pautada nos anseios da elite dominante, que desenvolveu mecanismos de dominação para se manter na estrutura do poder.

Contrapondo-se a esse sentido de Nordeste, evocamos os sentidos que a xilogravura de J. Borges, “O Monstro do Sertão”, constroem e desconstroem na formação da imagem de nossa região. Assim, percorremos refletindo sobre os elementos que configuram essa obra, estudando minuciosamente cada detalhe para chegarmos a um entendimento sobre as perspectivas que revelam um olhar diferente. Nesse sentido, foi necessário imergir no conceito de invenção de Nordeste, da tese do professor Albuquerque Júnior, que trouxe uma contribuição para chegarmos ao entendimento de Nordeste visto pelos problemas climáticos, saudosismo e pelas culturas.

Dando prosseguimento a este estudo, trouxemos os principais aspectos gerais da xilogravura, conceitos emergentes para tratarmos de lugar de fala, subalternidade e decolonialidade. Essas bases foram fundamentais para que provocássemos um encontro conosco mesmo. Encontro esse que a história nos fez chegar atrasados ao silenciarmos ou deixarmos apagadas novas formas de concepções da construção da nossa imagem.

Por meio da xilogravura e do cordel de J. Borges, construímos um direcionamento de compreender a imagem do Nordeste. Cabe destacar também, que não foi apenas uma descrição nossa da obra em estudo, entretanto, o próprio artista revisitou ou reviu conceitos emergentes em nossa sociedade, que busca uma humanização por meio da diversidade. Dessa forma, buscamos colocar em prática os próprios conceitos que foram desenvolvidos, destacando a importância de obra e criador nessa desconstrução.

A xilogravura que foi estudada durante toda esta pesquisa promoveu uma visão por meio dos seus sujeitos socio-histórico-culturais, desvendando que o processo de Colonialidade mantém-se entre nós por meio da matriz do poder. Essas estruturas podem e devem ser quebradas por meio de estudos como este, em que são agregadas novas possibilidades de se ver, pensar, agir e criar.

“O Monstro do Sertão” revelou que sua trajetória construída como ser ameaçador estava, na verdade, camuflando as verdadeiras ameaças: as ações da humanidade sobre o meio e a corrupção. Características essas transvestidas de estereótipos negativos para ludibriar a verdadeira ameaça, o ser humano com sua intervenção sobre o meio de forma irresponsável.

Em linhas gerais, percebemos que os problemas destacados pelo estudo da gravura e do cordel são mecanismos de perpetuação do colonialismo que estão

impregnados na nossa sociedade como um todo; também percebemos que, para transformar nossa realidade em um novo momento, precisamos compreender os meios e os fins que resultaram nessa imagem do Nordeste.

Concluimos também que uma sociedade mais justa e humanizada só será possível por meio da diversidade de sujeitos, arte, cultura e pensamentos, valorizando as contribuições que cada pessoa oferece à sociedade, deixando de ser expectadores de sua realidade para se tornarem seus construtores, intervindo quando necessário e refletindo coletivamente quanto à participação de cada ser humano no processo dinâmico chamado vida.

Diante desse fato, enfatizamos aqui a importância de despertar um olhar crítico-reflexivo, estimular a curiosidade e promover efetivamente meios de se repensar enquanto sujeitos, pois no desenvolvimento deste estudo, comprovamos que tudo isso é possível, desde que se forneçam os instrumentos necessários. Dessa forma pudemos afirmar que alcançamos o objetivo geral que nos levou a empreender essa pesquisa que foi o de desenvolver, junto à obra “O Monstro do Sertão”, uma reflexão crítica-reflexiva sobre a desconstrução da imagem do Nordeste na xilogravura de J. Borges.

Outra consequência do estudo que nos chamou a atenção foi o despertar de uma conscientização e ação, que devemos ter em nos reafirmarmos enquanto sujeitos que produzem a sua própria história. Destacando que o fato de se conhecer e elevar-se não excluir o outro, pelo contrário, é libertando-se da opressão que libertamos também nossos opressores, como percebemos em Paulo Freire.

Destacamos ainda que a imagem desconstruída do Nordeste, revelada pelos tópicos deste estudo, não deve ser considerada isoladamente, uma vez que todos eles são importantes para formação do todo. A imagem do “Monstro do Sertão” foi aqui interpretada como a de guardião e ser que configura uma nova imagem do Nordeste pelo processo de decolonização. É um tema emergente que não se encerra por aqui, afinal, existem muitos outros “monstros” a serem compreendidos e desvelados. Entender os sentidos atribuídos a esse monstro foi possível pela epistemologia decolonial. Discutimos e destacamos os sentidos de proteção, ameaça, castigador, destruidor, ser divino, resistente, iluminador, as ideias de sociedade, cultura, política e arte, ser interventor, ameaçador e por fim, guardião.

Assim, esperamos que esta pesquisa tenha provocado uma desconstrução de estereótipos para nos reconstruirmos, buscando histórias outras para o encontro com

nossa imagem, para a construção de uma sociedade mais justa e plena em que seus sujeitos não sejam meros objetos, mas potencializadores e criadores de novas perspectivas de sociedade, permitindo uma visão prospectiva para realinhar, ressignificar e reafirmar nossa trajetória de vida.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Massangana: Cortez, 2006.

AMBROSIO, Cris. Um retorno a Hans Staden. **BBM da USP**, [S. l.], 06 jul. 2017. Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2017/um-retorno-a-hans-staden/>. Acesso em 06 mar. 2020.

AMORIM, Maria Alice. O fantasioso e fenomenal Dila é aqui. **Revista Continente**, [S. l.], 04 dez. 2017. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/204/o-fantasiado-e-fenomenal-dila-e-aqui>. Acesso em 11 mar. 2020.

AMORIM, Maria Alice. **Patrimônios Vivos de Pernambuco**. 2. ed. rev. e amp. Recife: FUNDARPE, 2014. Disponível em: www.fundarpe.com.br. Acesso em 02 mar. 2020.

ANGELOTTI, Chistiane. Xilogravura. **Para Educar**, São Paulo, 08 ago. 2016. Disponível em: <http://www.paraeducar.com.br/2016/08/xilogravura.html>. Acesso em 12 mar. 2020.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. 8. ed. Tatuapé: Editora Brasiliense, 1985.

ARAÚJO, Germana Gonçalves de. A representação masculinizada de Maria Bonita

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte: anos 80 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1999.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. **Política Cultural como prefácio: O museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**: Banco Safra, 1990.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Maria das Vitórias. **Mulheres não devem ficar em silêncio: Arte, design, educação**. São Paulo: Cortez, 2019.

BATISTA, Abraão. Xilogravura A cobra mamadora. **Indigo Arts Gallery**, [S. l.], 2010. Disponível em: <https://indigoarts.com/cobra-mamadora>. Acesso em 12 mar. 2020.

BEZERROS. **Das xilogravuras e das máscaras**: artesanato em Pernambuco. Suplemento Cultural. Recife, n. 15, p. 33, set. 2000.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BORGES, José Francisco. **Depoimento transcrito de entrevista concedida ao autor**. Acervo do autor. Bezerros, 1 set. 2019.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BRASIL. **Metodologia do Ensino de Arte**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

BRASIL. Secretaria de Ensino Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Brasília: MEC, 1997.

BURCKHARDT, Eduardo. **ARTE POPULAR - O artista do sertão**. Revista Época, [S. l.], agosto de 2006.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2019.

“CARNAVAL de Rua” – J. Borges. **Acervo Olho Latino**, [S. l.], 2013. Disponível em: Disponível em: <http://www.olholatino.com.br/acervo/index.php/obras-do-acervo/248-carnaval-de-rua-j-borges>. Acesso em 01 mar. 2020.

CARVALHO, Arnaldo Lourenco e Pedro. A nova força nordestina: os migrantes do século 21 que transformam São Paulo. **VEJA São Paulo**, São Paulo, 27 jan. 2021, ed. 2722. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/capa-migrantes-nordestinos-sao-paulo/>. Acesso em 12 fev. 2021.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLOGICAS**, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/download/23675/19331>. Acesso em 30 ago. 2020.

CASTRO, Carlos Potiara. Epistemologias e caminhos da crítica sociológica latino-americana. In: CASTRO, Edna; PINTO, Renan Freitas (Orgs.). Decolonialidade e sociologia na América Latina. Belém: NAEA, UFPA, 15 set. 2018. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3693398. Acesso em: 17 abr. 2021.

CASTRO, Maurício. As formigas são bem mais nojentas do que imaginava. **Facebook**, [S. l.], mauricio.castro. Disponível em: <https://facebook.com/mauricio.castro.5015983?fref=ts>. Acesso em 12 mar. 2020.

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. **A Gravura**. Barcelona: Estampa, 2003.

CHAIA, Miguel. **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

COLLIER JÚNIOR, John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: Edusp, 1973.

CORTELLA, Mário Sérgio. **Educação, convivência e ética: audácia e esperança**. São Paulo: Cortez, 2015.

COSTELLA, Antônio F. **Introdução à gravura e à sua história**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2006.

CUNHA, Fernanda Pereira da. **A abordagem triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/15493/1/TESE%20Maria%20do%20Ros%c3%a1rio%20da%20Silva.pdf>. Acesso em 31 mar. 2021.

FRANKLIN, Jeová. **Biografia conta a trajetória de J. Borges e a simbiose com a arte popular**. Correio Braziliense, 2013. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br>. Acesso em 28 fev. 2020.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 30. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Indignação**: Cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Unesp, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 29. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 47. Ed. Petrópolis: Vozes, 2005 (1970).

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Tradução de Moacir Gadotti e Lilian Lopes Martins. 10. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FUSARI, Maria F. de Rezende; FERRAZ, Maria Helena C. de T. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 1993.

GABRIEL, Ademir Lopes. **Xilogravura como expressão da cultura popular**. 2012. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Posse, 2012. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/5690/1/2012_AdemirLopesGabriel.pdf. Acesso em 31 mar. 2021.

GALEANO, Eduardo. **De pernas para o ar**: a escola do mundo ao avesso. Porto Alegre: L&PM, 1999. 370 p.

GALEANO, Eduardo. **Ser como Eles**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

GASPAR, Lúcia. Movimento Armorial. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em 29 fev. 2020.

GOMES, Paulo Henrique de Oliveira. **A arte popular entre o real e o fantástico: o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/8664>. Acesso em 31 mar. 2021.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores de cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 70. ed., Lisboa: Papyrus, 2007.

JUCÁ, Beatriz; OLIVEIRA, Joana. Movimento Armorial, 50 anos do convite para que o Brasil mire as suas entranhas. **El País**, São Paulo, 18 out. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-10-18/movimento-armorial-50-anos-do-convite-a-que-o-brasil-mire-suas-entranhas.html>. Acesso em 10 mar. 2021.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. 4. ed. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LOSACCO, José Romero (Org.). **Pensar distinto, pensar de(s)colonial**. 1. ed., Venezuela: El perro y la rana, 2020.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. J. Borges. **Pesquisa Escolar On-Line**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2008. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>. Acesso em 28 fev. 2020.

na gravura do folheto de cordel do século XX. In: LIMA, Caroline de Araújo; BRITO, Clóvis Carvalho; MOREIRA, Jailma do S. P. (Orgs.) **Outros olhares sobre o sertão nordestino** – gênero, masculinidades e subjetividades. Salvador: EDUNEB, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Citador**, [S. l.], c2019. Disponível em: <http://www.citador.pt/frases/quem-luta-com-monstros-deve-velar-por-que-ao-faz-friedrich-wilhelm-nietzsche-9083>. Acesso em 06 mar. 2020.

NOBRE, Carlos. Usando a ciência climática para combater a indústria da seca. **Blog Wri Brasil**, [S. l.], 2017. Disponível em: <https://wribrasil.org.br/pt/blog/2017/01/usando-ciencia-climatica-para-combater-industria-da-seca>. Acesso em 06 mar. 2020.

'O Nordeste é uma invenção das elites agrárias'. **Revista IHU On-Line**, n. 498, São Leopoldo, 30 out. 2017. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/573122-o-nordeste-e-uma-invencao-das-elites-agrarias>. Acesso em 17 out. 2020.

PENA, Rodolfo F. Alves. Sertão. **Mundo Educação Uol**, [S. l.], c2021. Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/sertao.htm>. Acesso em 06 mar. 2020.

PENTEADO, José Octavio; MILLS, Tânia; TJABBES, Pieter. **J. Borges** - do cordel à xilogravura. São Paulo: Art Unlimited SP, 2008.

PEREIRA, Rafaela Sabrina Barbosa. **O trânsito entre imagem escrita e imagem iconográfica em Theodore de Bry na representação da barbárie Americana**. Departamento de História – CCHLA, UFRN, 2009. Disponível em: <https://cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT07/7.10.pdf>. Acesso em 06 mar. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Colección Sur Sur. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2005.

RAMOS, Evandro. Artes de José Costa Leite. **Acorda Cordel**, [S. l.], 2011. Disponível em: <https://acordacordel.blogspot.com/2011/05/as-artes-de-jose-costa-leite.html>. Acesso em 12 mar. 2020.

READ, Hebert. **A Educação pela Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RIBEIRO, Débora. Origem da palavra monstro. **Dicionário Online de Português**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/monstro/>. Acesso em 06 mar. 2020.

ROCHA, Lucas. Após capa abusiva da Veja SP, prefeituras nordestinas reagem da melhor forma e viralizam na web. **Uol**, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://hugogloss.uol.com.br/buzz/apos-capa-absurda-da-veja-sp-prefeituras-nordestinas-reagem-da-melhor-forma-e-viralizam-na-web-confira>. Acesso em 25 jan. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do tempo**. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Maria do Rosário da. **Histórias escritas na madeira**: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970. 2015. Tese (Doutorado em História) - Universidade

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad Crítica/Pedagogia decolonial**. In: Memórias del Seminario Internacional "Diversidad, Interculturalidad y Construcción de Ciudad", Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 17-19 abril 2007.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento 'otro' desde la diferencia colonial". In: WALSH, C.; LINERA, A. G.; MIGNOLO, W. **Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento**. Buenos Aires: Del Signo, 2006. p. 21-70.

WALSH, Catherine. **Interculturalidade crítica e educação intercultural**. 2009. (Conferência apresentada no Seminário “Interculturalidad y Educación Intercultural”, Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, La Paz).

WALSH, Catherine. Introducion - (Re) pensamiento crítico y (de) colonialidad. *In*: WALSH, C. **Pensamiento crítico y matriz (de)colonial**. Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala, 2005.

WALSH, Catherine. **La educación Intercultural en la Educación**. Peru: Ministerio de Educación, 2001.

XILOGRAVURA, Mestre Dila. Raposa. **Catálogo Fibra Galeria**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.fibragaleria.com/peca.asp?ID=4165288>. Acesso em 12 marc. 2020.

APÊNDICE A – QUESTÕES DA ENTREVISTA

- 1- Quem é J. Borges?
- 2- Quais trabalhos você considera mais importantes ou tem um carinho?
- 3- Sobre quais temáticas são baseados seus cordéis?
- 4- Como surgiu o artista das xilogravuras?
- 5- Como ocorreu a aproximação com Ariano Suassuna?
- 6- Seus trabalhos refletem ou fabricam uma ideia de Nordeste?
- 7- A obra “O Monstro do Sertão” é considerada umas das mais importantes. Por que você acha isso?
- 8- Que animal está representado nessa xilogravura?
- 9- Você acha que hoje em dia os problemas representados na obra são os mesmos quando criou a obra?
- 10- Para você, quem ou o que seria “O Monstro do Sertão”?

APÊNDICE B – PRINCIPAIS PREMIAÇÕES E OUTROS TRABALHOS DE J. BORGES

Neste apêndice iremos mostrar os principais trabalhos de J. Borges, suas premiações, exposições em universidades, galerias de arte, museus, feiras de arte, bem como acervos que são importantes em países como Alemanha, França, Estados Unidos, Suíça, Venezuela, México, Cuba, Itália, Japão, entre outros. Iremos observar a notoriedade do trabalho artístico, a divulgação e o reconhecimento por diversos setores da sociedade em diferentes partes do mundo. Vale salientar que o mesmo já promoveu incontáveis palestras e formações em universidades brasileiras e internacionais. Atualmente seus filhos vem representando no mundo, já que por estar em idade avançada e ainda com a covid-19 não faz viagens longas, tramitando por cidades mais próximas de sua residência.

Buscamos fazer uma atualização cronológica dos trabalhos de Borges para termos uma dimensão da transcendência de suas obras. No que se refere ao campo acadêmico, fizemos uma pesquisa detalhada das principais publicações em torno desse artista, com trabalhos de conclusão de curso (graduação), dissertações (mestrado) e teses (doutorado).

1.2 Publicações

Poesia e gravura de J. Borges. Recife, PE: Ed. do Autor, 1996.

No tempo que os bichos falavam. Olinda, PE: Casa das crianças de Olinda/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

Xilogravuras de J. Borges. Recife, PE: Galeria Ranulfo, 1975.

Gravuras de J. Borges. Recife, PE: Galeria Nega Fulô, 1973.

Produziu mais de 200 cordeis.

1.3 Principais Oficinas e Exposições

Caixa Cultural. Fortaleza, São Paulo, Recife, Porto Alegre. 2019, 2017, 2016, 2004.

Museu do Barro. Nova Iorque, EUA. 2004.

Museu de Arte Popular do Novo México. Santa Fé, EUA. 2003.

Festival de Inverno de Garanhuns. Garanhuns, PE. 2001, 2002, 2003.

Museu de Arte de Londrina. Londrina, PR. 2002.

Bienal do Cariri. Juazeiro do Norte, CE. 2001.

Tamarind Institute, University of New México. Albuquerque, Novo México, EUA. 1994, 2001.

Cem anos de cordel. Sesc Pompéia, São Paulo, SP. 2001.

Show Room Stahli. Zurique, Suíça. 1996, 2000.

Musée de la Musique. Paris, França. 2000.

Sesc Pernambuco. Recife, Caruaru, Petrolina, Arcoverde e Garanhuns, PE. 1999.

Estação Júlio Prestes. São Paulo, SP. 1997.

Casa de la Cultura Caribeña. Santiago de Cuba, Cuba. 1997.

Galeria Tesouros. Austin, Texas, EUA. 1993, 1994, 1997.

Museu de Arte Popular Salvador Valero. Universidad de Los Andes. Caracas e Trujillo, Venezuela. 1995.

Trienal de gravuras de Grenchen, Suíça. 1994.

Museum of International Folk Art. Santa Fé, Novo México, EUA. 1992, 2001.

Helmhaus Museum. Zurique, Suíça. 1992.

Câmeras de Deputados. Brasília, DF. 1990.

Viagem dos Poetas e Artistas Populares do Nordeste. BA, RJ, SP, DF, MG, PA, MA, PI, CE, RN e PB. 1987.

Galleria Fiorino. Milão, Itália. 1986.

Ministério da Cultura. Brasília, DF. 1985.

Encontro Internacional de Arte e Folclore. Centro de cultura Luiza Maciel, Caruaru, PE. 1980.

Casa da Cultura João Condé. Caruaru, PE. 1979.

Museu Nacional, Rio de Janeiro, RJ. 1979.

Galeria “O Bode”. São Paulo, SP. 1977.

Sesc Tijuca. Rio de Janeiro, RJ. 1977.

Museu de Arte Moderna- MAM. Rio de Janeiro, RJ. 1975.

Petite Galerie. Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. 1974

1.4 Prêmios

Homenageado e ilustrador do Bloco Galo da Madrugada. Recife, PE. 2019.

Homenageado do São João. Recife, PE. 2019.

Homenageado da Escola de Samba da Rocinha. Rio de Janeiro, RJ. 2018.

Prêmio Unesco. Brasília, DF. 2000.

Medalha de Honra ao Mérito. Palácio do Planalto, Brasília, DF. 1999.

Prêmio de Gravura Manoel Mendive. V Bienal Internacional Salvador Valero Trujillo, Venezuela. 1995.

Medalha de Honra ao Mérito. Fundação Joaquim Nabuco. Recife, PE. 1990.

Prêmio de ajuda à Literatura de Cordel. Secretaria de Fundação Pró-Memória. Brasília, DF. 1984.

1.5 Ilustrações de Livros

Palavras andantes, de Eduardo Galeano. São Paulo: L&PM, 1993.

Stories on string, de Candace Staler. Los Angeles: University of California Press, 1982.

As três princesas na boca da noite, de Nagib Jorge Neto. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

1.6 Outros trabalhos

Xilogravura para a capa do Calendário da ONU. Temática: Meio Ambiente, 2002.

Capa de discos: Nordeste Cordel, Repente e Canção, 1975; Festival de Violeiros, 1974 e Quinteto Armorial, 1972.

Gravuras para abertura de novela da Globo: Roque Santeiro, 1985.

1.7 Trabalhos acadêmicos

- Graduação (Trabalhos de conclusão de curso).

Xilogravura de vestir: coleção de roupas femininas inspiradas nas xilogravuras de J. Borges, de Rafaela de Araújo Melo Alves.

A Xilogravura na Literatura de Cordel: Apontamentos teóricos visando a dialogicidade, de Mariana dos Santos Amorim.

A Trajetória internacional do artista popular: Uma análise da carreira de J. Borges, de Vinícius Azevedo Barbosa.

A criação de uma embalagem promocional – Doces Jussára, de Dalciane Nunes da Silva Costa.

Gibi de cordel: Simulando a estética gráfica da xilogravura de cordel através de novas tecnologias para aplicação em HQ'S, de Murilo Carmo Lima da Silva Ferreira JR.

Xilogravura e Literatura de Cordel. Sua relação com as artes, a publicidade e a Comunicação Visual, de Lia Tavares Ferreira.

Xilogravura como expressão da Cultura Popular, de Ademir Lopes Gabriel.

As princesas da Disney e a xilogravura de J. Borges: Um diálogo entre a moda e o design de superfície, de Alidiane Adenilce dos Santos.

A importância da valorização da arte e cultura popular por meio do ensino de artes visuais, de Gisele Aparecida Corrêa da Silva.

A xilogravura nordestina na arte-educação: como usá-la como ferramenta de ensino, de Juliana Oliveira de Souza.

Literatura de cordel no Brasil: Os folhetos e a função circunstancial de Larissa Amaral Teixeira.

Os homens na literatura viva, de Larissa Oliveira e Thiago Prado Neris.

- Mestrado (Dissertações).

A Violência e as suas viradas formas de expressão: Um estudo sociocultural do filme Amarelo Manga (2003, Cláudio Assis), de Daiane Stefane Lima Antunes.

As verdades da mentira: Ensaio etnográfico com folhetos de cordel, de Messias Moreira Basques JR.

A Arte Popular entre o real e o fantástico: o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges, de Paulo Henrique de Oliveira Gomes.

Entre o Narrador e o Almanaqueiro: o lugar da experiência tradicional na produção do artista popular José Costa Leite, de Camila Teixeira Lima.

A consciência metatextual do gênero discursivo cordel: Entre o saber fazer poético, com a palavra, os cordelistas, de July Riana de Melo.

A “Lenda do Boi Bumba”: Um novo olhar através da arte da colagem, de Eliete Cristina dos Santos.

Percurso temático e figurativo na Literatura de Cordel, de Charlene Maria dos Santos.

A xilogravura popular nos projetos de design: um estudo sobre a compreensão e a utilização das imagens da xilogravura pelos designers, de Rosângela Vieira de Souza.

- Doutorado (Teses).

Maravilhas do lado de cá do Atlântico: Medievalidades no Nordeste brasileiro através da literatura popular de cordel, de Sílvia Correia de Codes.

O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura, de Vilma Mota Quintela.

Histórias escritas na madeira: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970, de Maria do Rosário da Silva.

A realeza no Nordeste brasileiro: O (re)encantamento do conto de fadas no romance de cordel, de Carla Kuhlewein.

TRABALHOS DE GRADUAÇÃO

ALVES, Rafaela de Araújo Melo. **Xilogravura de vestir**: coleção de roupas femininas inspiradas nas xilogravuras de J. Borges. 2014. Monografia (Graduação em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31082>. Acesso em 28 jan. 2021.

AMORIM, Mariana dos Santos. **A xilogravura na literatura de cordel**: Apontamentos teóricos visando a dialogicidade. 2015. Monografia (Graduação em Artes Plásticas) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/13275/1/2015_MarianadosSantosAmorim.pdf [Pequena menção]. Acesso em 28 jan. 2021.

BARBOSA, Vinícius Azevedo. **A trajetória internacional do artista popular**: Uma análise da carreira de J. Borges. 2018. Monografia (Graduação em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/11150/1/VAB19062018.pdf>. Acesso em 28 jan. 2021.

COSTA, Dalciane Nunes da Silva. **A criação de uma embalagem promocional**: Doces Jussara. 2015. Monografia (Graduação em Design) – Universidade Federal de

FALCI, Laura Bitarelli. **Le quotidien et le merveilleux**: la représentation de la culture populaire du nord-est brésilien dans la littérature en cordel de J. Borges. 2017. Tese (Doutorado em Lettres et Civilisation Etrangère) - Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2017. Acesso em 28 jan. 2021.

FERREIRA JÚNIOR, Murilo Carmo Lima da Silva. **Gibi de cordel**: simulando a estética gráfica da xilogravura de cordel através de novas tecnologias para aplicação em HQ's. 2017. Monografia (Graduação em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2017. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/handle/123456789/31673> . Acesso em 28 jan. 2021.

FERREIRA, Lia Tavares. **Xilogravura e Literatura de Cordel**. Sua relação com as artes, a publicidade e a Comunicação Visual. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2005. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1246/2/20063921.pdf>. Acesso em 28 jan. 2021.

GABRIEL, Ademir Lopes. **Xilogravura como expressão da cultura popular**. 2012. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Posse, 2012. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/5690/1/2012_AdemirLopesGabriel.pdf. Acesso em 28 jan. 2021.

LINDER, Larissa Oliveira; NERIS, Thiago Prado. **Os homens da literatura viva**. 2009. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Rio de Janeiro: Universidade Federal

do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2265/1/LLINDER.pdf>. Acesso em 29 jan. 2021.

Pernambuco, Caruaru, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31364>. Acesso em 28 jan. 2021.

SANTOS, Alidiane Aldenice dos. **As princesas da Disney e a xilogravura de J. Borges: um diálogo entre a moda e o design de superfície**. 2016. Monografia (Graduação em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2016. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/32365/1/SANTOS%2c%20Alidiane%20Aldenice%20dos.pdf>. Acesso em 29 jan. 2021.

SILVA, Gisele Aparecida Corrêa da. **A importância da valorização da arte e cultura popular por meio do ensino de artes visuais**. 2017. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Barretos, 2017. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/20019/1/2017_GiseleAparecidaCorreadaSilva_tc.pdf. Acesso em 29 jan. 2021.

SOUZA, Cinara Barbosa de. **A xilogravura nordestina na arte-educação: como usá-la como ferramenta de ensino**. 2013. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Tarauacá, 2013. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/8980/1/2013_JulianaOliveiraDeSouza.pdf. Acesso em 29 jan. 2021.

TEIXEIRA, Larissa Amaral. **Literatura de cordel no Brasil: os folhetos e a função circunstancial**. 2008. Monografia (Graduação) - Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/185252229.pdf>. Acesso em 29 jan. 2021.

DISSERTAÇÕES

ANTUNES, Daiane Stefane Lima. **A violência e as suas variadas formas de expressão: um estudo sociocultural do filme Amarelo Manga**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21170/7/viol%c3%aancia%20variadas%20formas.pdf>. Acesso em 29 jan. 2021.

BASQUES JÚNIOR, Messias Moreira. **As verdades da mentira: ensaio etnográfico com folhetos de cordel**. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/208/4072.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 29 jan. 2021.

Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/25072/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20Charlene%20Maria%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em 28 jan. 2021.

GOMES, Paulo Henrique de Oliveira. **A arte popular entre o real e o fantástico: o imaginário na xilogravura e no cordel de J. Borges.** 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/8664>. Acesso em 28 jan. 2021.

LIMA, Camila Teixeira. **Entre o narrador e o almanaqueiro: o lugar da experiência tradicional na produção do artista popular José Costa Leite.** 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/279765/1/Lima_CamilaTeixeira_M.pdf. Acesso em 28 jan. 2021.

MELO, July Rianna de. **A consciência metatextual do gênero discursivo cordel: entre o saber e o fazer saber poético, com a palavra, os cordelistas.** 2017. Dissertação (Mestrado em Educação Contemporânea) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Caruaru, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/28024/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20July%20Rianna%20de%20Melo.pdf>. Acesso em 28 jan. 2021.

SANTOS, Charlene Maria dos. **Percurso temático e figurativo na literatura de cordel.** 2016. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Pernambuco,

SANTOS, Eliete Cristina dos. **A “Lenda do Boi Bumba”:** Um novo olhar através da arte da colagem. 2019. Dissertação (Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais) – Universidade de Évora, Évora, 2019. Disponível em: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/26063/1/Mestrado-Pr%C3%A1ticas_Art%C3%ADsticas_em_Artes_Visuais-Eliete_Cristina_dos_Santos-A_Lenda_do_Boi_Bumba...%20.pdf. Acesso em 28 jan. 2021.

SOUZA, Rosângela Vieira. **A xilogravura popular nos projetos de design: um estudo sobre a compreensão e a utilização das imagens de xilogravura pelos designs.** 2007. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3363/1/arquivo4355_1.pdf. Acesso em 28 jan. 2021.

TESES

CODES, Sílvia Correia De. **Maravilhas do lado de cá do Atlântico: Medievalidades no Nordeste brasileiro através da literatura popular de cordel.** 2017. Tese (Doutorado em História) – Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, 2017. Disponível em:

<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/462114/tscc.pdf?sequence=1>. Acesso em 28 jan. 2021.

Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/15493/1/TESE%20Maria%20do%20Ros%c3%a1rio%20da%20Silva.pdf>. Acesso em 28 jan. 2021.

KÜHLEWEIN, Carla. **A realeza no Nordeste brasileiro**: O (re)encantamento do conto de fadas no romance de cordel. 2020. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/202194/ku%cc%88hlewein%20_c_dr_assis.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em 28 jan. 2021.

QUINTELA, Vilma Mota. **O cordel no fogo cruzado da cultura**. 2005. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10956/1/Vilma%20Mota%20Quintela.pdf>. Acesso em 28 jan. 2021.

SILVA, Maria do Rosário da. **Histórias escritas na madeira**: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970. 2015. Tese (Doutorado em História) - Universidade

APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
SERGIPE



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o **Sr. J. Borges** (José Francisco Borges) como voluntário a participar da pesquisa **“O Monstro do Sertão: A (des)construção da imagem de Nordeste a partir das Xilogravuras de J. Borges”** que tem como objetivo analisar os processos de criação da imagem de Nordeste a partir de suas xilogravuras. E como objetivos específicos: Investigar os elementos da Cultura Popular expressos nessa arte; analisar os processos de produção da imagem de Nordeste a partir do trabalho de Borges; interpretar os processos de formação dessa imagem de Nordeste.

O motivo deste convite é que o **Sr. J. Borges** constrói toda uma narrativa de Nordeste brasileiro que se expande ao mundo. Levando uma imagem dessa região. Sendo assim, essa produção é muito importante para a Cultura Popular, área desta pesquisa e para construção de uma identidade nordestina.

Para este estudo adotaremos os seguintes procedimentos: a pesquisa etnográfica de cunho qualitativo, uma vez que além de analisarmos as obras de Borges, também faremos uma análise das Xilogravuras escolhidas a partir de um método de imagens advindo do campo das artes visuais, buscando compreender como essas imagens (des)constroem a identidade nordestina.

O **Sr. J. Borges** poderá deixar de participar da pesquisa no caso em que for observado o seguinte critério de exclusão: quando o pesquisado não achar confortável responder a algum dos questionamentos feitos.

Para participar deste estudo o **Sr. J. Borges** não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira, mas será garantido, se necessário, o ressarcimento de suas despesas, e de seu acompanhante, como transporte e alimentação.

O **Sr. J. Borges** será esclarecido sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar, retirando seu consentimento ou interrompendo sua participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou modificação na forma em que será tratado pelo pesquisador.

O pesquisador irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de uma pesquisa, sendo que em caso de obtenção de fotografias, vídeos ou gravações de voz os materiais ficarão sob a propriedade do pesquisador responsável. Seu nome ou o material que indique sua participação só será liberado com a sua permissão. O **Sr. J. Borges** será identificado nesta publicação, pois suas obras



serão citadas em todos os capítulos produzidos, bem como será necessário responder ao questionamento central desta pesquisa a cerca da identidade de Nordeste através das xilogravuras. Portanto, se faz necessário a identificação do mesmo.

Os resultados da pesquisa estarão à disposição do participante quando finalizada.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável, na Universidade Federal de Sergipe – UFS e a outra será fornecida ao **Sr. J. Borges**.

Caso hajam danos decorrentes dos riscos desta pesquisa, o pesquisador assumirá a responsabilidade pelo ressarcimento e pela indenização.

Eu, Jose FRANCISCO BORGES, portador do CPF 080946604-10 nascido em 20/12/1935 residente no endereço AV. MAJOR APRIGIO DA FONSECA 420 na cidade de Bezerros, Estado de Pernambuco, podendo ser contatado pelo número telefônico () 81 37280373, fui informado dos objetivos da pesquisa intitulada **“O Monstro do Sertão: A (des)construção da imagem de Nordeste a partir das Xilogravuras de J. Borges”** de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Concordo que os materiais e as informações obtidas relacionadas à minha pessoa poderão ser utilizados em atividades de natureza acadêmico-científica. Ao mesmo tempo, libero a utilização de fotografias e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor da pesquisa supracitada. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de participar, se assim o desejar, de modo que declaro que concordo em participar desse estudo e recebi uma via deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Bezerros – PE, 13 de Setembro de 2019

J. Borges
Assinatura do participante

Luiz César Barbosa da Silva
Assinatura do pesquisador

Pesquisador: Luiz César Barbosa da Silva

Orientadora: Profa. Dra. Marjorie Garrido Severo

Fone: (87) 999380152

E-mail: barbosacesar33@gmail.com

ANEXO 1 - CORDEL HISTÓRIA DO HOMEM DO PORCO, DE J. BORGES (1998).

Um matuto muito otário
Que nunca aprendeu a ler
Criou uma casa de porco
Dizendo ser pra comer
Matou a porca e o porco
E foi pra feira vender.

Chegou na feira cedinho
Arranjou uma barraquinha
Colocou a carne em cima
E gritou a carne é minha
Um freguês pergunta o preço
Da carne da bacurinha.

Disse ele: a porca é da mulher
E o porco é todo meu
O preço do porco é o da porca
Passou o dia e não vendeu
E já pela tardezinha
Um comprador apareceu.

O comprador lhe falou
A carne é do meu agrado
Eu compro a porca e o porco
Se o senhor vender fiado
O meu nome é Sou-Eu
O negócio está fechado.

O matuto disse: está
Você é um bom freguês
O homem disse: eu comprei
Toda carne de uma vez
E garanto lhe pagar
Daqui para o fim do mês.

O pobre homem foi embora
Sem a carne e sem dinheiro
Em casa disse à mulher:
Encontrei um companheiro
Que comprou-me a carne toda
E paga no fim de janeiro.

A mulher disse: tu és

Um otário convencido
Depois de tanto trabalho
Dá o ouro ao bandido
Mesmo assim eu quero o meu
Para comprar um vestido.

Quando passou mais de um ano
Numa noite calma e fria
O matuto viajou
E passando uma travessia
Na mata escura ele viu
Gente que vinha ou que ia.

E com medo gritou
De lá alguém respondeu
Não tenhas medo colega
Quem está aqui sou eu
O homem encostou e disse:
Eu quero o dinheiro meu.

Disse o homem: qual dinheiro
Que o senhor diz que quer
Ele disse: do meu porco
E da porca da mulher
Você agora me paga
Dê o caso no que der.

A quem eu vendi a carne
Disse: que era sou eu
Você respondeu agora
Que esse é o nome seu
E por isso me pagas logo
A carne que tu comeu.

O homem pagou a pulso
Sem comer e sem beber
Apertado no punhal
Sem poder se defender
Deu o dinheiro que tinha
Pra se livrar de morrer.

ANEXO 2 - CORDEL A FILOSOFIA DO PEIDO, DE J. BORGES (2010).

Vários poetas escreveram
O valor que o peido tem
Eu achei muito engraçado
O peido é feito um trem
Tanto apita como ronca
Na hora que o peido vem.

O peido se forma de gases
No centro do intestino
Que de acordo com a pressão
Ele faz um eco fino
Em qualquer ser humano
Por mais que seja granfino.

Peida o homem e a mulher
O pobre e o potentado
Peida a moça bonita
O cego e o aleijado
E o peido mais fedorento
É o peido de milho assado.

Tem peido que fede tanto
Que é de pedir socorro
Numa sala com muita gente
Quando ele fumaça o forro
E sempre quem leva a culpa
É um menino ou um cachorro.

Num ônibus cheio de gente
Quando ele sai fedorento
Sai quente e se espalha
Com o calor do assento
Se o ônibus for fechado
A catinga é cem por cento.

Tem peido que fala fino
Outro faz turututu
Tem uns que a pressão é tanta
Que rasga as pregas do cu
Existe o peido calado
E o peido que faz fufu.

Tem gente mal educada
Que peida em qualquer lugar
Não escolhe o ambiente

No almoço ou no jantar
E o padre também peida
Até de pé no altar.

Tem gente que come muito
E a noite vai pra missa
E no salão da igreja
Quando ali se espreguiça
O peido sai apertado
Fedendo feito carniça.

O peido é um desabafo
Para quem está empachado
Alivia o intestino
Deixa o cara aliviado
Mas pra quem recebe o bafo
Fica mais que enjoado.

O peido que enjoa mais
É o peido de jaca dura
De crustáceo e de buchada
Milho assado e tanajura
Peido de sarapatel
Esse já é bosta pura.

Peido é muito necessário
Na saúde de um vivente
Tem gente que solta peido
Sem olhar o ambiente
Faltando com respeito
A qualquer classe de gente.

O peido incomoda mais
Num ambiente fechado
Com muita gente suada
O calor muito abafado
E sempre é de costume
Soltar um peido calado.

O peido dentro da água
Num poço ou numa piscina
Forma bolhas e vai à tona
Ninguém sente a fedetina
Fica a água poluída
:Mas ninguém sente a ruína.

O velho Valfidro em Escada
Já tinha ouvido falar
Que o peido incendiava
Ele procurou provar
Na luz de um candeeiro
Se preparou pra peidar.

Tirou a calça e encostou
O cu ao candeeiro
E quando o peido saiu
O incêndio foi ligeiro
Deixando o velho Valfidro
Num completo desespero.
Queimou todos os cabelos
Que na região havia
Ele com a bunda ardendo
E gritava vem cá Maria
Abanar a minha bunda
E lavar com água fria.

A mulher dele contou
Que passou a noite abanando
A bunda branca do velho
E ele deitado fungando
E depois com uma pomada
Foi que a bunda foi sarando.

O peido é inflamável
Por ser gaz intestinal
Se ele não sair fora
A pessoa se sente mal
Com gases no intestino
Vai parar no hospital.

Pessoas que prende o peido
Respeitando o ambiente
O intestino dá retorno
Todo o organismo sente
E se repetir várias vezes
Poucas horas esta doente.

O peido é oportunista
Sempre sai numa risada
Num espirro ou numa tosse
Ou numa força puxada
Num salto ou numa cócega
Sempre ele vem na parada.

Os peidos mais perdoável
É o peido na dormida

Quando o cara está deitado
Junto a mulher querida
O peido sai abafado
É um cabar de vida.
O homem reclama menos
A mulher reclama mais
Mais devido a amizade
Não fica ninguém voraz
Balança o lençol ligeiro
E a catinga se desfaz.

O peido é mundial
Sai do rico e sai do pobre
Das pessoas mais humildes
E do pessoal mais nobre
E ninguém pode dizer
Que o peido não lhe cobre.
Peida o papa de Roma
Peida o rei e a rainha
O ministro o presidente
Até o chefe da marinha
E o das forças armadas
A mulher dele e a minha.

Ninguém está isento
Todos temos que peidar
O peido é muito comum
E sai pra aliviar
O intestino da gente
Nunca temos que negar.

Tem madames coloridas
Cheias de uso granfino
Mas por debaixo do luxo
O peido grita bem fino
Se for no meio da gente
Ela diz que foi o menino.

O político também peida
Quando ele vai discursar
Que faz força na garganta
Para bem alto falar
E cada impulso na voz
É um peido que ele dar.

As coisas melhores do mundo
Primeira é cagar fumando
O velho Raul me disse
A segunda é mijar peidando
E pra terminar a pergunta

A terceira chorar mamando.

A filosofia do peido
É um escrito profundo
O peido é muito restrito
Se acaba ao sair do fundo
E por isso poucas histórias
Do peido existe no mundo.

Já escrevi muitos versos
Batendo na poesia
Onde fiz vários assuntos
Restava-me escrever um dia
Gastei mais de uma hora
E do peido escrevi agora
Sua nobre filosofia.

ANEXO 3 - CORDEL O MONSTRO DO SERTÃO, DE J. BORGES (2020).

O sol em nosso sistema
Forma-se o astro central
Clareia vários planetas
Com uma luz sem igual
Sempre nos faz bem
Mas as vezes nos traz o mal.

Pelo menos no sertão
O sol com seu calor
Durante um mês ou dois
Ele se torna um horror
Porque acaba a lavoura
Do pobre agricultor.

Quando ele castiga muito
Acaba água e o capim
O gado morre de sede
Morre as flores no jardim
O agricultor se muda
Mesmo achando ruim

Eu que também sou vítima
Da sequeidão no Agreste
Fugimos para o sul
Do estado, e não sudeste
E com o calor do sol quente
Vem a pobreza do nordeste.

O sol brilha e é bonito
Sem ele a gente não passa
Ele nos da sua luz
Com brilho e sem fumaça
Mas quando ele castiga
Se ver do dois a carcaça.

Se ver mulheres chorando
Sem água para lavar
O criador chorando
Vendo o gado se acabar
E o sol sempre brilhando
Quase em todo lugar.

Como não posso maltratar
A obra de tanta ação
Sem o sol não existia

No mundo a grande nação
Intitulei o meu sol
Como Monstro do Sertão.

É uma obra divina
Da natureza sagrada
Mas quando chega a chuva
A turma fica animada
Com sol e chuva no sertão
Pra o povo não falta nada.

O homem é o culpado
Do desequilíbrio total
Com o olho no progresso
Esquece as obras naturais
Que Deus deixou pra aquecer
A terra e tudo no geral.

Por mais que haja combate
Cada dia aperta o nó
E a ganância do homem
Dominado por si só
E assim este nosso mundo
Um dia vai virar pó.

Em várias partes do mundo
Não há comida nem água
Num lugar chove demais
Noutro nem a roupa enxagua
Lugar com tanta fartura
E o outro só choro e mágoa.

A natureza deixou
Todos os planetas se regendo
Pra alimentar viventes
Que continuam nascendo
E o homem fazendo algo
Pra ver todos morrendo.

Aqui eu peço desculpas
E também peço perdão
Ao sol que alimenta
E me fornece o clarão
E lhe considereei
Pelo Monstro do Sertão.