



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Ana Melo Quintslr

**Lixar, cavar e narrar: um mundo possível no Memorial J. Borges**

Rio de Janeiro

2023

Ana Melo Quintslr

**Lixar, cavar e narrar: um mundo possível no Memorial J. Borges**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Sarah Leonora Geiger

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/G

Q7 Quintslr, Ana Melo

Lixar, cavar e narrar: um mundo possível no Memorial J. Borges / Ana Melo Quintslr. – 2023.

188 f.: il.

Orientadora: Sarah Leonora Geiger.

Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior em Desenho Industrial.

1. Literatura de cordel - teses. 2. Borges, José Francisco, 1935- - Teses. 3. Xilogravura - Teses. 4. Desenho industrial - Teses. I. Geiger, Sarah Leonora. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior em Desenho Industrial. III. Título.

CDU 398.51:7.05

Albert Vaz CRB-7 / 6033 - Bibliotecário responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Ana Melo Quintslr

**Lixar, cavar e narrar: um mundo possível no Memorial J. Borges**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design

Aprovada em 3 de maio de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Sarah Leonora Geiger (Orientadora)  
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Helena de Barros Ezequiel  
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Raquel Gomes Noronha  
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Rio de Janeiro

2023

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta dissertação aos artistas brasileiros que insistem em retratar a nossa realidade com criatividade, coragem e poesia. E, especialmente, a J. Borges que, além de inspiração, compartilhou seus conhecimentos e memórias.

## **AGRADECIMENTOS**

Essa pesquisa não seria possível sem o apoio e envolvimento de tantas pessoas, cada uma à sua maneira. Obrigada família: Marcia, Paulo, Enrique, Bianca, Eliana, Pedro, Suyá, Mariana, Neli e Edewaldo. Orientadora e professora Noni Geiger, as professoras avaliadoras deste trabalho Helena de Barros e Rachel Noronha. Toda a equipe do Memorial J. Borges, especialmente o próprio artista. As professoras Ana Julia Almeida, Barbara Szaniecki, Bianca Martins, Griselda Flesler, Ligia Medeiros, Lucy Niemeyer, Marcos Martins, Maria Cecília Loschiavo, Tânia Rivera, Wellington Cançado e Zoy Anastassakis. Equipe do PPDESDI, Anna Teresa e Raquel. Às amigas e amigos Aline, Diogo, Fabricio, Hena, Isadora, Marcia, Nathália e Thiago. E aos companheiros de curso Dan, Felipe, Heitor, Jonathan, Kauê, Letícia, Grassini, Henriqueta, Rafaela, Renata, Tarcísio, Paula e Vinicius.

## RESUMO

QUINTSLR, Ana Melo. *Lixar, cavar e narrar: um mundo possível no Memorial J. Borges*. 2023. 188 f. Dissertação. (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

J. Borges – xilógrafo e cordelista pernambucano – criou, ao longo de 5 décadas de carreira, um vasto universo de imagens e narrativas. Suas obras se espalham pelo Brasil e pelo mundo e reafirmam a importância dos cordéis e xilogravuras para a cultura popular brasileira. Estas duas formas de expressão são consideradas os principais registros das crenças e valores sertanejos brasileiros dos últimos séculos (FERREIRA e outros, 2006). Portanto, J. Borges é um grande aliado para refletir sobre o nosso país e nossos costumes. Depois de trabalhar como vendedor de cordel, J. Borges começou a escrever e ilustrar os próprios folhetos na década de 1960. E, a partir da década seguinte, observou-se que as xilogravuras, antes restritas às capas de cordel, passaram a ser produzidas em dimensões maiores. Dessa maneira, as imagens ganharam cores e riqueza de detalhes. Sem abandonar os temas sobre a vida rural do sertão e o imaginário popular brasileiro, J. Borges foi um dos artistas que participou desta transição. Hoje, ele é uma das maiores referências na xilogravura popular brasileira, propagando seu estilo e compartilhando o seu processo de produção com as novas gerações. Dessa forma, abordar a técnica e conhecimentos do artista é uma maneira de contribuir para a pluralização da história do design brasileiro. Durante uma semana, em outubro de 2021, acompanhei a produção das xilogravuras de J. Borges *in loco*, no Memorial J. Borges, localizado na cidade de Bezerros, Pernambuco. A pesquisa de campo revelou a manutenção do processo artesanal na produção das gravuras do artista. E constatou-se o uso de uma série de soluções inventivas, incluindo objetos adaptados, criados e ressignificados, além da marcante participação da equipe que, junto com o artista, produz xilogravuras e mantém o Memorial vivo. Portanto, essa dissertação traz uma narrativa sobre um mundo observado e vivenciado no Memorial J. Borges; um espaço que produz imagens, sons, cheiros e relações; e que afeta, ao mesmo tempo que é afetado pelo trabalho do artista. O Memorial é a atual oficina, loja, galeria e moradia do artista que, aos 86 anos de idade, continua produzindo xilogravuras que nos contam sobre o Brasil, e compartilhando suas memórias, casos e histórias. Finalmente, compreendemos que o processo de produção de J. Borges é uma forma possível de produção e reprodução de imagens, narrativas e significados. Este processo resulta em uma obra que insiste em falar do Brasil através de uma estética e linguagem que refletem um aspecto significativo da nossa realidade e caracterizam um segmento importante da nossa cultura. E por isso os aprendizados sobre o artista se mostraram relevantes para o design brasileiro, como referência histórica e estética e como inspiração para olharmos para dentro do país.

Palavras-chave: Design decolonial. J. Borges. Literatura de cordel. Produção artesanal. Xilogravura popular.

## ABSTRACT

QUINTSLR, Ana Melo. *Sanding, carving and narrating: a possible world at the J. Borges Memorial*. 2023. 188 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023

J. Borges – woodcutter and *cordel* writer from Pernambuco – has created, over a 5-decade career, a vast universe of images and narratives. His works spread throughout Brazil and the world and reaffirm the importance of *cordel* literature and woodcuts for Brazilian popular culture. These two forms of expression are considered the main records of the beliefs and values of Brazilian *sertanejos* in recent centuries (FERREIRA et al., 2006). Therefore, J. Borges is a great ally to reflect on our country and our mores. After working as a *cordel* salesman, J. Borges began writing and illustrating his own leaflets in the 1960s. And, from the following decade, it was observed that woodcuts, previously restricted to *cordel* covers, began to be produced in larger formats. This way, the images gained color and richness of detail. Without abandoning the themes of rural life in the hinterland and the Brazilian popular imagination, J. Borges was one of the artists who took part in this transition. Today, he is one of the greatest references in popular Brazilian woodcuts, propagating his style and sharing his production process with new generations. In that way, approaching the artist's technique and knowledge is a means of contributing to the pluralization of the history of Brazilian design. For a week, in October 2021, I accompanied the production of woodcuts by J. Borges *in loco*, at the J. Borges Memorial, located in the city of Bezerros, Pernambuco. The field research revealed the maintenance of the artisanal process in the production of the artist's engravings. And the use of a series of inventive solutions was verified, including adapted, created and re-signified objects, in addition to the remarkable participation of the team that, together with the artist, produces woodcuts and keeps the Memorial alive. Therefore, this dissertation brings a narrative about a world observed and experienced at the Memorial J. Borges; a space that produces images, sounds, smells and relationships; affecting and at the same time being affected by the artist's work. The Memorial is the current workshop, store, gallery and home of the artist who, at the age of 86, continues to produce woodcuts that tell us about Brazil, and share his memories, cases and stories. Finally, we understand that J. Borges' production process is a possible way of producing and reproducing images, narratives and meanings. This process results in a work that insists on talking about Brazil through an aesthetic and language that reflect a significant part of our reality and characterize an important segment of our culture. And that's why learning about the artist proved to be relevant to Brazilian's design, as a historical and aesthetic reference and as inspiration to look inside the country.

Keywords: Decolonial design. J Borges. *Cordel* literature. Craft production. Popular woodcut.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Vendedor de “ <i>pliegos sueltos</i> ”.....	28
Figura 2 –	“O romance do pavão misterioso” .....	29
Figura 3 –	“O pavão misterioso” .....	29
Figura 4 –	“O misterioso pavão” .....	29
Figura 5 –	Capas do cordel “História da donzela Teodora”.....	34
Figura 6 –	Xilogravura de Abraão Batista .....	35
Figura 7 –	Xilogravura de José Costa Leite .....	35
Figura 8 –	Xilogravura de J. Borges .....	36
Figura 9 –	Xilogravura de Mestre Noza .....	36
Figura 10 –	Xilogravura “Os camponeses voltando da roça”, de J. Borges .....	36
Figura 11 –	Xilogravura “Pilando milho”, de J. Borges .....	37
Figura 12 –	Xilogravura “Cavalo-marinho”, de J. Borges .....	37
Figura 13 –	“As rendeiras”.....	39
Figura 14 –	“A vida no sertão seco”.....	40
Figura 15 –	“Sertão em noite de lua”.....	40
Figura 16 –	“São João na roça” .....	40
Figura 17 –	“A matuta velha” .....	41
Figura 18 –	“Mulheres do sertão” .....	42
Figura 19 –	“Como <i>vive</i> as sertanejas”.....	42
Figura 20 –	“De manhã no sertão” .....	42
Figura 21 –	“Casa do sertão” .....	43
Figura 22 –	“Serviços do campo”.....	43
Figura 23 –	“Apanhadeiras de café”.....	43

## LISTA DE FIGURAS

Figura 24 –	“A professora” .....	44
Figura 25 –	“Pedreiro” .....	46
Figura 26 –	“Oleiro” .....	46
Figura 27 –	“O agricultor” .....	46
Figura 28 –	“O verdadeiro aviso do frei Damião” .....	47
Figura 29 –	“O cordelista na feira” .....	47
Figura 30 –	“Coração nordestino” .....	47
Figura 31 –	“Coração na mão” .....	49
Figura 32 –	“Asa branca” .....	49
Figura 33 –	“O bicho de sete cabeças” .....	49
Figura 34 –	“Coração diversidade” .....	50
Figura 35 –	“A passarada” .....	50
Figura 36 –	“Paisagem do agreste” .....	50
Figura 37 –	“A moça que virou cobra” .....	51
Figura 38 –	“A mulher corajosa” .....	52
Figura 39 –	“A mulher misteriosa” .....	52
Figura 40 –	“A sereia do mangue” .....	52
Figura 41 –	Xilogravura “A chegada da prostituta no céu” .....	53
Figura 42 –	Capa do cordel “A chegada da prostituta no céu” .....	53
Figura 43 –	Matriz de madeira “A chegada da prostituta no céu” .....	53
Figura 44 –	Capa do livro “O lagarto”, de José Saramago .....	54
Figura 45 –	Ilustração de J. Borges para o livro “Palavras andantes” .....	54
Figura 46 –	Capa do álbum comemorativo de Alceu Valença e Paulo Rafael ..	55

## LISTA DE FIGURAS

Figura 47 –	Tênis Öus, Guadalupe e SneakersBR .....	55
Figura 48 –	“Coração de artista” .....	56
Figura 49 –	“O amor entre as flores” .....	56
Figura 50 –	Lista dos locais e cenas de Bezerros .....	62
Figura 51 –	Margem da estrada BR-232, em Bezerros .....	64
Figura 52 –	Fachada da Norte Bolos .....	65
Figura 53 –	Caderno de viagem .....	69
Figura 54 –	Paróquia São José dos Bezerros .....	72
Figura 55 –	Mapa da região central de Bezerros .....	73
Figura 56 –	Mapa de recorte da região central de Bezerros .....	73
Figura 57 –	Rio Ipojuca .....	74
Figura 58 –	Estação da Cultura .....	75
Figura 59 –	Máscaras de Papangu em exposição na Estação da Cultura .....	75
Figura 60 –	Auditório da Casa de Cultura Popular Lula Vassoureiro .....	76
Figura 61 –	Moldes e máscaras de Papangu secando .....	76
Figura 62 –	Placa de madeira de Wenceslau .....	77
Figura 63 –	Jardim do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros .....	78
Figura 64 –	Loja do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros .....	78
Figura 65 –	Museu do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros .....	79
Figura 66 –	Esculturas de barro no Centro de Artesanato de Pernambuco .....	79
Figura 67 –	Esculturas de Manuel Eudócio no Centro de Artesanato .....	80
Figura 68 –	Terminal rodoviário de Bezerros .....	81
Figura 69 –	Painéis na fachada do terminal rodoviário de Bezerros .....	81

## LISTA DE FIGURAS

Figura 70 –	Xilogravura “Mãe sertaneja”, de J. Miguel .....	85
Figura 71 –	Xilogravura “Sertão”, de Pablo Borges .....	85
Figura 72 –	Xilogravura “Coleção sertão laranja 3”, de Bacaro Borges .....	85
Figura 73 –	Jovens observando a impressão da primeira xilogravura de Billy ...	87
Figura 74 –	Xilogravura de Billy secando sobre a mesa .....	87
Figura 75 –	Tarefas na sala de J. Borges e Dedé .....	89
Figura 76 –	J. Borges com os filhos .....	92
Figura 77 –	J. Borges com familiares e amigos .....	92
Figura 78 –	Gato interagindo com J. Borges durante a ilustração da margem ....	94
Figura 79 –	Gato de estimação do Memorial J. Borges .....	95
Figura 80 –	Gato de estimação do Memorial J. Borges no meu colo .....	95
Figura 81 –	Entrada do loteamento Bairro Novo, Bezerros, Pernambuco .....	97
Figura 82 –	Muro do Memorial J. Borges .....	97
Figura 83 –	Detalhe do muro do Memorial J. Borges .....	98
Figura 84 –	Fachada do Memorial J. Borges .....	99
Figura 85 –	Detalhe da porta principal do Memorial J. Borges .....	99
Figura 86 –	Ilustração da planta do primeiro andar do Memorial J. Borges .....	100
Figura 87 –	Portas no Memorial J. Borges .....	101
Figura 88 –	Ilustração da planta do salão principal do Memorial J. Borges .....	103
Figura 89 –	Vista do salão principal do Memorial J. Borges .....	104
Figura 90 –	Estante de cordéis no salão principal do Memorial J. Borges .....	104
Figura 91 –	Vista parcial do salão principal do Memorial J. Borges .....	105
Figura 92 –	Pilha de xilogravuras e estante de cordéis ao fundo .....	105

## LISTA DE FIGURAS

Figura 93 –	Xilogravuras de J. Borges emolduradas na parede do Memorial ..	106
Figura 94 –	Vista para o salão principal a partir da sala de Pablo Borges .....	107
Figura 95 –	Ilustração da sala de trabalho de J. Borges e Dedé .....	108
Figura 96 –	J. Borges e Dedé trabalhando .....	108
Figura 97 –	Matrizes na parede da sala de J. Borges e Dedé .....	109
Figura 98 –	Mesa de trabalho de J. Borges .....	109
Figura 99 –	J. Borges lixando a matriz antes de fazer o desenho .....	111
Figura 100 –	J. Borges passando a mão na superfície da matriz de madeira .....	112
Figura 101 –	Matrizes expostas no Memorial J. Borges .....	113
Figura 102 –	Matrizes em ‘tamanhos mirins’ .....	114
Figura 103 –	J. Borges desenhando a lápis na matriz .....	115
Figura 104 –	J. Borges riscando as margens da matriz .....	115
Figura 105 –	J. Borges utilizando papel vegetal e carbono .....	117
Figura 106 –	J. Borges desenhando o texto na matriz .....	117
Figura 107 –	Faca utilizada para corte da matriz na mão de Dedé .....	119
Figura 108 –	Detalhe de Dedé fazendo o sulco com a faca ao redor do desenho	120
Figura 109 –	Detalhe de Dedé fazendo o corte ao redor do desenho .....	120
Figura 110 –	Dedé apontando para o resultado do corte no entorno do desenho	121
Figura 111 –	Dedé iniciando o processo de “baixar o relevo” na matriz .....	122
Figura 112 –	Dedé finalizando o processo de “baixar o relevo” na matriz .....	122
Figura 113 –	Detalhe de fiapos de madeira cavados da matriz com a goiva .....	123
Figura 114 –	Ilustração das ferramentas de entalhe .....	124
Figura 115 –	Detalhe de Dedé cavando a matriz com o buril .....	125

## LISTA DE FIGURAS

Figura 116 –	Detalhe de J. Borges cavando a matriz com o buril .....	125
Figura 117 –	Detalhe de J. Borges cortando a matriz com a faca .....	126
Figura 118 –	Xilogravura “Ariano no sertão”, de J. Borges .....	127
Figura 119 –	Xilogravura “O gavião pescador”, de J. Borges .....	127
Figura 120 –	Xilogravura “Flor do amor”, de J. Borges .....	127
Figura 121 –	Coleção de pregos de J. Borges .....	128
Figura 122 –	J. Borges gravando detalhes na matriz com prego modificado .....	128
Figura 123 –	Matrizes de “O manguezal” e “O dragão” .....	129
Figura 124 –	Ferramentas e materiais utilizados na criação das matrizes .....	130
Figura 125 –	Ilustração da sala de impressão do Memorial J. Borges .....	132
Figura 126 –	Tintas espalhadas .....	133
Figura 127 –	Mesa de entintamento das matrizes .....	133
Figura 128 –	Detalhe da mesa de entintamento das matrizes .....	134
Figura 129 –	Xilogravuras “Céu estrelado”, de J. Borges recém impressas .....	134
Figura 130 –	Matrizes apoiadas no chão junto à parede .....	135
Figura 131 –	Parede da sala de impressão com códigos .....	136
Figura 132 –	Matrizes na parede do Memorial J. Borges .....	136
Figura 133 –	Sala de impressão do Memorial J. Borges .....	139
Figura 134 –	Jovens trabalhando na pintura das matrizes .....	139
Figura 135 –	Jovens trabalhando na pintura e impressão das matrizes .....	140
Figura 136 –	Tons de azul da xilogravura “Céu estrelado”, de J. Borges .....	140
Figura 137 –	Pintura da matriz com pincel .....	141
Figura 138 –	Pintura da matriz com rolo .....	142

## LISTA DE FIGURAS

Figura 139 –	Tintas espalhadas para entintar matriz com rolo .....	142
Figura 140 –	Detalhe do uso do preguinho .....	143
Figura 141 –	Exemplo de matriz com traços negativos e finos .....	144
Figura 142 –	Área marcada para impressão .....	145
Figura 143 –	Matriz na área de impressão .....	146
Figura 144 –	Billy posicionando o papel sobre a matriz .....	146
Figura 145 –	“Carrinho” utilizado para impressão .....	147
Figura 146 –	Impressão com o “carrinho” .....	148
Figura 147 –	Xilogravura impressa com o “carrinho”.....	148
Figura 148 –	Retoques com a colher .....	149
Figura 149 –	Colheres de metal com camada de papelão .....	149
Figura 150 –	Prensa manual na sala de impressão .....	150
Figura 151 –	Ilustração da prensa manual com bandeja de madeira .....	150
Figura 152 –	Ednaldo imprimindo gravura “Mandarim” na prensa manual .....	151
Figura 153 –	Ednaldo verificando a impressão da gravura “Mandarim” .....	152
Figura 154 –	Alanny retirando o excesso de tinta da xilogravura .....	154
Figura 155 –	Retoques com a caneta hidrográfica sem carga .....	154
Figura 156 –	Ferramentas e materiais para impressão das xilogravuras .....	155
Figura 157 –	J. Borges utilizando o “carrinho” .....	156
Figura 158 –	Xilogravuras secando sobre a mesa .....	157
Figura 159 –	Xilogravuras no rack de secagem .....	158
Figura 160 –	Sala de depósito do Memorial J. Borges .....	158
Figura 161 –	Detalhe da assinatura de J. Borges .....	159

## LISTA DE FIGURAS

Figura 162 – J. Borges assinando xilogravuras .....	159
Figura 163 – David montando uma moldura para xilogravura .....	160

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	19
1	<b>POR UMA PRÁTICA DECOLONIAL: J. BORGES, ARTE POPULAR E DESIGN BRASILEIRO .....</b>	22
2	<b>CORDEL E XILOGRAVURA NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA. 26</b>	
2.1	<b>Origem dos cordéis.....</b>	26
2.2	<b>Cordel como jornalismo e como expressão do imaginário popular.....</b>	31
2.3	<b>A xilogravura popular brasileira: da capa do cordel para galeria de arte ...</b>	33
3	<b>JOSÉ FRANCISCO BORGES.....</b>	38
4	<b>EM BEZERROS, PERNAMBUCO.....</b>	56
4.1	<b>Importância do campo para essa dissertação .....</b>	56
4.2	<b>Etapas da pesquisa de campo .....</b>	57
4.3	<b>Desenho do campo .....</b>	58
4.3.1	<u>Definição das questões da pesquisa.....</u>	58
4.3.2	<u>Roteiro para entrevista discursivas .....</u>	59
4.3.3	<u>Acesso ao campo .....</u>	60
4.3.4	<u>Planejamento da viagem .....</u>	61
4.3.5	<u>Planejamento dos registros fotográficos e vídeos .....</u>	62
4.4	<b>Construção da documentação empírica .....</b>	63
4.4.1	<u>A pesquisa qualitativa .....</u>	63
4.4.2	<u>Convivência em campo .....</u>	65
4.4.3	<u>Teoria do outro .....</u>	67
4.4.4	<u>Diferenças de discurso .....</u>	67
4.4.5	<u>Registros escritos .....</u>	68
4.4.6	<u>Registros de imagens .....</u>	70
4.5	<b>A cidade de Bezerros.....</b>	71
5	<b>LIXAR, CAVAR E NARRAR: UM MUNDO POSSÍVEL NO MEMORIAL J. BORGES.....</b>	82
5.1	<b>As relações e as conexões no Memorial J. Borges .....</b>	82
5.1.1	<u>O encontro da família Borges no Memorial .....</u>	91
5.1.2	<u>As mulheres que trabalham no Memorial .....</u>	92
5.2	<b>Memorial de imagens, sons, cheiros e sensações.....</b>	94
5.2.1	<u>A chegada no salão principal.....</u>	102

## SUMÁRIO

5.2.2	<u>A sala de J. Borges e Dedé, e como se faz uma matriz</u> .....	107
5.2.2.1	Lixar e serrar .....	110
5.2.2.2	Desenhar e narrar .....	114
5.2.2.3	Amolar e cortar .....	118
5.2.2.4	Cavar e gravar letras .....	121
5.2.3	<u>A sala de impressão e como se reproduz uma xilogravura</u> .....	131
5.2.3.1	Entintar e pintar .....	138
5.2.3.1	Imprimir .....	144
5.2.3.1	Retocar e secar .....	152
5.3	<b>A reprodutibilidade na obra de J. Borges</b> .....	160
6	<b>CONCLUSÕES E APRENDIZADOS</b> .....	164
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	170
	<b>ANEXO A</b> – Roteiro elaborado para a entrevista com J. Borges .....	173
	<b>ANEXO B</b> – Transcrição da entrevista com J. Borges .....	176
	<b>ANEXO C</b> – Cronograma das atividades realizadas em Bezerros .....	183
	<b>ANEXO D</b> – Relatos do caderno de viagem .....	185

## INTRODUÇÃO

J. Borges é um contador de histórias. Ele narra fatos, memórias e casos com uma desenvoltura impressionante. E a partir dessas narrativas ele resgata costumes e valores de um Brasil distante; distante no tempo (o artista nasceu em 1935) e no espaço (o artista é natural de Bezerros, Pernambuco; longe das grandes metrópoles; longe da cidade de onde eu escrevo). E foi em meados da década de 1960 que J. Borges começou a escrever folhetos de cordel, criando e compartilhando histórias ainda sobre o Brasil, porém sobre possibilidades de um Brasil imaginado. Já na década de 1970, J. Borges começa a criar xilogravuras em tamanhos maiores que a capa dos cordéis<sup>1</sup>. E ao longo de 5 décadas de carreira, ele criou um universo imagético com mais de 3 mil xilogravuras que retratam cenas do cotidiano, da natureza sertaneja e do imaginário popular. O artista desenvolveu uma estética que é reconhecida nacional e internacionalmente como símbolo da nossa cultura popular, especialmente nordestina. Assim, ele cria representações do nosso país que se espalham pelo mundo.

J. Borges é um autodidata. Ele conta que no início da carreira aprendeu sozinho como criar uma xilogravura e como imprimir um folheto de cordel. Da mesma forma que, ainda na infância, deu continuidade à sua alfabetização depois que a escola de sua região fechou. E se ele iniciou sozinho, hoje, conta com uma equipe de 18 pessoas em seu ateliê – portanto, J. Borges também é professor. Ele propaga sua estética e ensina seu processo de produção para as novas gerações que, como diz o artista, perpetuam o trabalho dele para frente.

É importante que criadores como J. Borges habitem os textos sobre design brasileiro. É necessário que o design brasileiro insista em olhar para o Brasil e inclua, cada vez mais, os criadores, os temas e as diversas estéticas conectadas com a nossa cultura e nosso contexto histórico e social. Temos uma cultura material rica e reconhecida mundialmente, e abordá-la é uma forma de contribuir para a pluralização da história do design e assim iniciar uma genealogia do design decolonial<sup>2</sup>, conforme sugere Arturo Escobar (2020). E dessa maneira,

---

<sup>1</sup> A capa dos folhetos de cordel mede 14,8 x 10,5 cm, ou seja, correspondem ao formato A6, e a partir da década de 1970, J. Borges começa a criar xilogravuras que ultrapassam as medidas de 20 x 30 cm.

<sup>2</sup> Seguindo a sugestão de Catherine Walsh, integrante do grupo de estudos Modernidade/Colonialidade, neste trabalho utilizo a expressão “decolonial”, suprimindo a letra “s”, a fim de diferenciar o pensamento decolonial das lutas históricas de descolonização via libertação nacional durante a Guerra Fria. Além de marcar uma outra genealogia do pensamento ao negar os pensadores eurocêtricos que estavam presentes nos estudos pós-coloniais. Tal ruptura foi reivindicada como o diferencial constitutivo do grupo Modernidade/Colonialidade que era formado, principalmente, por pensadores da América do Sul, como Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel e Zulma Palermo. (BALLESTRIN, 2013)

poderemos superar a abstração civilizatória, identificada por Ailton Krenak (2019), que suprime a diversidade e nega a pluralidade das formas de vida.

Ao trazer as narrativas, imagens e técnicas criadas por J. Borges, além de contribuir para a pluralização da história do design brasileiro, identifiquei uma oportunidade de ouvir outras histórias; “histórias da vida” (LE GUIN, 1986), histórias que desafiam os padrões vigentes. Busco em J. Borges, a vida celebrada, recriada e restaurada em múltiplos ângulos (PONTES, 2017) a fim de valorizar a diversidade no lugar da homogeneização, a potência no lugar da dominação. Parafraseando Krenak (2019), através destas narrativas, poderemos ampliar nossa subjetividade e adiar o fim do mundo.

Início essa dissertação com algumas reflexões sobre as pontes entre J. Borges e design brasileiro. Escrevo sobre a sabedoria, a inteligência e o conhecimento do artista a fim de decolonizar o conhecimento acadêmico. Busco um conhecimento emancipatório alternativo (KILOMBA, 2019) que amplie os espaços de teorização e prática do design. As narrativas construídas nessa dissertação a partir do trabalho de J. Borges, projetam formas de ser e de existir (ESCOBAR, 2020). São narrativas sobre o trabalho do artista, natural do interior de Pernambuco que, aos 87 anos de idade, continua produzindo xilogravuras e cordéis sobre e para o seu povo, e a obra dele vai se espalhando pelo mundo.

A relevância do trabalho de J. Borges também é compreendida a partir da importância histórica e cultural dos folhetos de cordel e da xilogravura popular brasileira; estas duas formas de expressão são consideradas os principais registros das crenças e valores sertanejos dos dois últimos séculos (FERREIRA e outros, 2006). E, a partir da década de 1970, observamos que as xilogravuras – antes restritas às capas de cordel – passaram a ser produzidas em dimensões maiores. Assim, as imagens ganharam cores e riqueza de detalhes, porém sem abandonar os temas sobre a vida rural do sertão e o imaginário popular brasileiro. Na mesma década, essas xilogravuras chegaram às galerias de arte e assim aumentaram sua circulação pelo país. J. Borges foi um dos artistas que participou dessa transição, e hoje, ele é uma das maiores referências na xilogravura popular brasileira. A fim de afirmar a importância destas duas artes, o segundo capítulo deste documento é dedicado ao panorama histórico dos cordéis e da xilogravura popular, artes tão potentes e reveladoras do imaginário brasileiro, sobretudo sertanejo, conforme relata Jeová Franklin:

A aridez inclemente de todas as estações torna a paisagem sertaneja campo fértil para o fantástico. E porque na paisagem real, marcada por contrastes e conflitos sociais, a maior sede é de justiça. Os seres sofridos, desprezados e perseguidos encontram na gravura popular campo para se transfigurarem em heróis e hóspedes de honra de um mundo melhor. (BORGES e COIMBRA, 1996, p. 163).

No capítulo seguinte, será apresentada a trajetória de J. Borges, buscando compreender os caminhos que o levaram até o cordel e a xilogravura e, mais recentemente, ao título de Patrimônio Vivo de Pernambuco. O galerista, colecionador e pintor, Giuseppe Baccaro, descreve o trabalho de J. Borges:

Vejo no trabalho de Borges aquela espécie de democracia universal própria dos artistas do povo, que faz assomar todas as personagens, de qualquer natureza, na boca do palco. Como sabendo da ilusão prospettica e evitando-a (mas por instinto, quer dizer por natural sabedoria); para que planta bicho homem coisa se mostrem com igual verdade e falem todos a mesma língua, a da Terra, sem papéis secundários, sem cenários, sem decoração... Um artista como Borges levanta dia por dia um monumento ao povo massacrado desta terra no qual esbarramos toda hora e fingimos não ver. (BORGES e COIMBRA, 1996. p. 160 e 161).

O quarto capítulo aborda uma etapa essencial dessa dissertação – a pesquisa de campo realizada em outubro de 2021, em Bezerros, Pernambuco. Tal oportunidade possibilitou uma maior aproximação e uma outra compreensão sobre o universo criado por J. Borges. Os dias de visita ao Memorial J. Borges, local de trabalho e moradia do artista, alteraram o rumo dessa dissertação. Essa pesquisa tinha como tema inicial as representações de mulheres na obra de J. Borges, contudo, os aprendizados e informações obtidas em campo redefiniram a prioridade dos temas investigados. Após o campo, compreendi a relevância desta vivência e dos registros realizados por mim sobre o processo de produção e as formas de organização observadas no Memorial J. Borges. E portanto, essa dissertação se constrói a partir da minha vivência em campo: a partir das trocas de informações e afetos, dos inúmeros aprendizados e das observações realizadas. Com isso, o meu interesse inicial, sobre as personagens mulheres criadas e representadas pelo artista, ficou para uma pesquisa futura. Neste capítulo, é descrita a trajetória da pesquisadora a fim de realizar a pesquisa de campo, ao longo dos últimos dois anos, até a chegada na cidade de Bezerros, Pernambuco.

A fim de manter viva a nossa capacidade de contar histórias (HARAWAY, 2016), o quinto e último capítulo dessa dissertação narra um mundo possível observado no Memorial J. Borges. A narrativa inclui as relações pessoais, as cenas do cotidiano, a organização e as características multissensoriais do espaço e, principalmente, o processo de produção das xilogravuras do artista. Serão detalhadas as etapas e as soluções singulares utilizadas pelo artista e equipe na produção das xilogravuras. Esse capítulo traz uma série de imagens fotográficas registradas durante a pesquisa no Memorial a fim de ilustrar o processo produtivo observado. E foram também incluídas passagens dos diálogos registrados em campo, a fim de valorizar os momentos de troca e, sobretudo, de aprendizado a partir da escuta da fala do outro.

Por fim, esse documento é um resultado dos aprendizados e questionamentos de dois

anos de pesquisa acerca de uma forma possível de criação e de reprodução de imagens, narrativas e significados. Uma forma desenvolvida por um artista brasileiro de grande relevância para nossa cultura, o qual tive a oportunidade de conhecer e observar durante minhas visitas ao Memorial. Não apenas J. Borges, mas toda a equipe do Memorial me recebeu e compartilhou generosamente seus conhecimentos que agora compartilho com os leitores deste trabalho.

## **1. POR UMA PRÁTICA DECOLONIAL: J. BORGES, ARTE POPULAR E DESIGN BRASILEIRO**

Grada Kilomba (2019) define a academia como um espaço branco que preserva as posições de hierarquia da supremacia branca. E que o discurso entendido como neutro e universal é, na verdade, uma construção branca que, até então, é o discurso dominante. Na minha percepção, a construção do campo de ensino e pesquisa de design no Brasil corrobora com essa hegemonia, sobretudo com a grande influência das escolas europeias quando da criação das primeiras escolas de design brasileiras. Segundo João de Souza Leite (2008), a abertura da ESDI, primeira escola de desenho industrial do país, configurou uma cópia parcial transplantada da escola europeia de Ulm para a cidade do Rio de Janeiro, sem considerar as especificidades da realidade brasileira. E, Leite (2008) também afirma que foi criada a imagem do designer de costas para o real, dissociada das circunstâncias sociais, culturais e econômicas brasileiras. É verdade que hoje o cenário é outro, vemos muitas pesquisas interessadas e conectadas com a realidade brasileira, porém ainda persiste uma visão colonial sobre o design no Brasil.

Dessa forma, trazer os conhecimentos e práticas de J. Borges, um artista popular brasileiro dos mais reconhecidos nacional e internacionalmente, é uma maneira de olhar para o Brasil e de ampliar os espaços de teorização e prática no campo do design. Entendendo, como defende Kilomba (2019), que a preocupação primordial da descolonização do conhecimento acadêmico deve ser a produção de um conhecimento emancipatório alternativo, a fim de transformar as configurações do conhecimento e do poder.

Eu fui professor de faculdade de arte nos Estados Unidos. Parece uma mentira, um matuto analfabeto ser professor de faculdade. Cheguei lá, lixei madeira, risquei,

cordei e vendi as gravuras para os próprios alunos. (FERREIRA e outros, 2006, p. 85).

Nesta fala de J. Borges, o artista conta com orgulho sobre a aula que ministrou numa faculdade de arte nos EUA. Ele também ressalta a percepção da academia como um lugar distante de sua realidade ao afirmar que “parece mentira, um matuto analfabeto ser professor de faculdade”. Entretanto, esta aproximação entre criadores populares e alunos de graduação foi idealizada no Brasil no campo do design, no início da década de 1960, por Lina Bo Bardi. Infelizmente, o projeto foi interrompido antes de ser posto em prática, em 1964, quando Lina Bo Bardi foi obrigada a deixar a Bahia e retornar a São Paulo, devido ao golpe militar; e até hoje o projeto não foi retomado. A arquiteta italiana que veio para o Brasil na década de 1940, elaborou o projeto da escola de Desenho Industrial e Artesanato que teria a sede em Salvador, Bahia, sendo parte das atividades que planejava desenvolver no Museu de Arte Popular. Neste projeto, arquitetos e artesãos trabalhariam juntos, em colaboração; Lina Bo Bardi valorizava o trabalho da equipe, sem distinção hierárquica entre projetistas e executantes. Ela afirmava que uma produção nacional não pode ser criada sem a ligação com a herança cultural do passado e sem ser fundada no terreno das necessidades efetivas do país (ANASTASSAKIS, 2014). Dessa forma, a proposta da arquiteta visava a criação de produtos que refletissem a estética e as necessidades brasileiras a partir da valorização dos saberes populares e tradicionais combinados com os conhecimentos acadêmicos da área de arquitetura. Portanto, a Bo Bardi propôs aproximar os dois saberes – popular e acadêmico –, até então, segregados.

Duas décadas mais tarde, a pesquisadora Rajeshwari Ghose (1989 em TUNSTALL, 2013) dá um passo adiante ao propor a percepção do design como uma atividade ancestral praticada há muitos séculos e não como uma nova profissão. Então, toda a nossa percepção sobre o que constitui o design começa a mudar e, portanto, as questões sobre design assumem um novo formato. A autora discute especificamente o design asiático, porém acredito que podemos aplicar o mesmo pensamento ao Brasil e encontramos eco na fala de Escobar (2018) quando afirma que o “design do sul”<sup>3</sup> sempre existiu, mesmo que com outros nomes. Assim, ainda segundo o autor, o reconhecimento desses diferentes tipos de design resultarão na pluralização da história do design e no início de uma genealogia da prática do design decolonial.

Contudo, antes de seguir, cabe a reflexão sobre o que implica classificar tais atividades como design a fim de evitar a armadilha de enquadrá-las na nossa visão conceitual

---

<sup>3</sup> O termo “Design do sul” é utilizado para caracterizar a atividade realizada fora dos centros hegemônicos de poder global, sendo derivado do termo “sul global”.

construída a partir de teorias e práticas essencialmente europeias e portanto coloniais. Alfredo Gutiérrez Borrero (2021) defende a criação de novos nomes para tais atividades, nomes próprios que reflitam o contexto de cada uma das atividades. O autor também ressalta o risco de reprodução das opressões existentes no campo do design em outros espaços ao utilizarmos a mesma nomenclatura para atividades outras. Ainda sobre nomear e classificar, a memória a seguir foi narrada por J. Borges e remonta ao início de sua carreira artística, na década de 1970, trazendo algumas pistas para este questionamento:

Um dia chegou uma mulher do Rio de Janeiro, nesse tempo eu já tinha uma série de umas dez gravuras maiores. Ela escolheu e disse “quando eu vejo sua xilogravura, fico doida porque gosto muito, e com uma variedade dessa fico sem saber escolher”. Ela falou “xilogravura”, eu peguei e botei no papel, guardei no bolso. Quando ela saiu, eu olhei no dicionário velho e conferi: xilogravura é gravura em madeira e quem faz é o xilógrafo.” Fiquei sabendo, aprendi. (PONTES, 2019, p. 107).

Nesta fala de J. Borges podemos concluir que o artista criava xilogravuras antes de conhecer o nome (de origem grega<sup>4</sup>) dessa técnica que é milenar. E até o fato narrado, ele chamava as suas obras de gravuras. Ao aprender o novo nome, o artista não relata nenhuma mudança na forma de trabalhar; mas mudou o nome. Ao conhecer a definição do dicionário, J. Borges adotou para si o título de xilógrafo porque passou a se reconhecer como tal. E a partir daí, J. Borges passa a fazer parte de uma longa lista de artistas praticantes desta arte milenar de origem chinesa. E a identificação do próprio artista como xilógrafo é o que valida esse título.

Na perspectiva foucaultiana, o discurso constrói o saber, o poder, a verdade, o sujeito e a própria realidade, e as relações discursivas são sempre eivadas por relações de poder e resistência (SILVA, 2020). Portanto, nomear é um exercício de poder e dessa maneira, não temos a intenção de dar a J. Borges, ou a outros membros de sua equipe, o título de designer ou algum outro título. Sendo assim, neste trabalho, o objetivo é ampliar o espaço de teorização ao trazer outros saberes para a academia. E importa o que podemos aprender com as práticas observadas e seus praticantes. Queremos compreender como eles se organizam e encontram soluções no ato de criar, e assim como defende Tim Ingold (2018), estudamos com as pessoas, ao invés de fazer um estudo sobre elas.

Ao trazer a prática observada no ateliê de J. Borges em Bezerros, interior do Estado de Pernambuco, estamos contribuindo para a pluralização da história do design brasileiro. E penso com Elizabeth (Dori) Tunstall (2013), ao defender que devemos eliminar as falsas distinções entre arte, artesanato e design a fim de melhor reconhecer todas as formas

---

<sup>4</sup> Etimologicamente, a palavra xilogravura é composta por xilon, do grego, que significa madeira; e grafô, do grego, que significa gravar ou escrever.

culturalmente importantes de criação como uma maneira na qual as pessoas tornam tangíveis os sistemas de valor para elas mesmas e para os outros. O próprio J. Borges afirma que transita entre dois campos, sem fazer distinção de valor: “eu vivo assim no mundo da arte: tem hora que eu sou artista, tem hora que eu sou artesão” (FERREIRA e outros, 2006). Portanto, será descrito o processo de produção das xilogravuras de J. Borges, reconhecendo o valor dessa prática cheia de singularidades e compreendendo que o processo de produção do artista é uma forma possível de criação e reprodução de imagens, narrativas e significados.

Segundo Escobar (2018), as práticas adotadas em nome do progresso, entre outras consequências, levou à desvalorização de tradições diversas e ricas que foram tachadas como “subdesenvolvidas”. Por outro lado, nas palavras de Edna Matosinho de Pontes (2017), os artistas populares nunca estiveram a serviço do sistema dominante, e a arte popular traz, quase sempre, uma coletividade emocional, uma estética partilhada, viva e atual. E J. Borges explica sobre a arte: “...a arte é uma cultura que sempre permanece, que gratifica, valoriza o lugar, valoriza as pessoas, valoriza tudo” (J. BORGES, 2021b).

Antes de ir a Bezerros conhecer o ateliê de J. Borges e conversar com ele, essa pesquisa tinha como objetivo analisar as xilogravuras e cordéis do artista que trazem representações de mulheres como protagonistas. Contudo, depois de organizar o material coletado em campo e apresentar o andamento da pesquisa para a banca de qualificação, foi escolhido um novo rumo para essa dissertação. Ainda acredito no valor e importância da investigação das mulheres criadas pelo artista, uma vez que J. Borges tem um interesse especial nessa temática e sua obra traz diferentes representações e discussões sobre o que é ser mulher em nossa sociedade patriarcal. Além disso, o alcance das narrativas criadas por J. Borges vai além das fronteiras de Bezerros, de Pernambuco, do nordeste e do Brasil, pois o artista tem sua obra espalhada pelo mundo. Se para nós, brasileiros, ele fala do cotidiano e do imaginário local, para o comprador do exterior ele fala do Brasil, e essas narrativas sobre o nosso país se propagam por diferentes continentes.

Como afirma Pontes (2017), os olhares de diferentes artistas populares trazem a vida celebrada, recriada e restaurada em múltiplos ângulos, com a riqueza da imaginação e com a limitação dos materiais disponíveis. Portanto, a oportunidade de estar em Bezerros e observar a vida sendo celebrada, recriada e restaurada através das placas de madeira, goivas, tintas e pincéis, despertou meu interesse pelo processo de produção do artista. Depois de estar em Bezerros, fui tomada pela grande quantidade de informações inéditas obtidas em campo. E assim, essa dissertação se construiu a partir da minha vontade de narrar sobre essa vivência e de compartilhar os conhecimentos que foram generosamente compartilhados comigo pelo

artista e equipe. A oficina de J. Borges proporciona terreno fértil para o artista, seus filhos e neto, que trazem para o mundo visível cenas do imaginário brasileiro.

Durante o campo, me intrigou: como é possível um espaço ser tão vivo? Como afirma Arjun Appadurai (2013), a produção da vida cotidiana é um empreendimento que requer esforço e imaginação, assim como uma grande quantidade de investimento deliberado. Para ele, mesmo as sociedades mais simples, estáveis e tradicionais são produto de um esforço diário para impedir que mudanças catastróficas, desencantamentos e entropia ocorram de forma fácil. Com isso, a proposta inicial de investigação sobre as representações das mulheres na obra de J. Borges ficou para uma pesquisa futura. Contudo, nesta dissertação irei tratar também das mulheres, mas daquelas que participam da equipe de J. Borges, e que junto com ele mantêm o Memorial livre de desencantamentos.

## 2. CORDEL E XILOGRAVURA NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

A literatura em verso e a xilogravura popular construíram ao longo do século passado os dois mais importantes e significativos documentários da cultura rural nordestina, eles retratam com riqueza de detalhes, como nenhum outro meio, as crenças e os valores do Nordeste rural que se mantinham preservados, segundo Câmara Cascudo, há mais de dois séculos. (FERREIRA e outros, 2006).

### 2.1 Origem e importância da literatura de cordel

Na Europa, a literatura popular alcançou sucesso entre os séculos XVI e XIX, e Maria Ângela de Faria Grillo (2015) afirma que esta literatura se desenvolveu de forma diferente em cada país europeu, tendo características próprias de conteúdo, público, forma de produção e circulação. Enquanto na Espanha se popularizaram os “*pliegos sueltos*” (Figura 1) que tiveram o século XVIII considerado o “Século de Ouro”, quando alcançaram uma grande diversidade temática, incluindo temas cavaleirescos e romanescos; de amor e aventura; biográficos; históricos e religiosos, entre outros. Na França, entre os séculos XVII e XIX se popularizou a “*littérature de colportage*” que, para a maioria da população, era o meio mais comum de acesso à cultura escrita, e essa literatura está no centro do debate em torno da cultura popular francesa e sua relação com a erudita. E em Portugal havia as “folhas

volantes”, que obtiveram grande sucesso entre os séculos XVI e XIX e tratavam dos mais variados temas:

...composta por farsas, historietas, contos fantásticos, escritos de fundo histórico, textos moralizantes, coleções doméstica, contendo inclusive receitas, hagiografias, sátiras, glosas e provérbios, a literatura de cordel lusitana deve ser vista como uma literatura destinada não exclusivamente as camadas pobres, mas a um vasto público com diferentes graus de aproximação com a erudição. (GRILLO, 2015, p. 35).

Na Espanha e em Portugal essas publicações também ficaram conhecidas como "cordel" devido ao hábito de exposição no momento de venda, quando os livretos eram pendurados em cordas. A mesma expressão se popularizou no Brasil, a partir da década de 1970, apesar de não existir aqui o hábito de expor os folhetos em cordas, conforme conta J. Borges: “Nós tínhamos uma maleta, usávamos um tripé baixo. Colocava a maleta, abria e cantava o cordel. Não pendurava em canto nenhum” (FERREIRA e outros, 2006). O poeta também afirma sobre a nomenclatura cordel:

Não existia esse nome de cordel, nunca se ouvia falar. Era folheto, folhetaria, folheteiro, tudo em torno do folheto e aí tinha seus derivados. Mas depois, já nos anos 70, os turistas começaram sair aqui pra o Nordeste e comprar folhetos e eles chamando de cordel: “olha cordel, cordel, literatura de cordel”, e aquilo ali começou a repercutir. (SILVA, 2015, p. 38).

Ainda que haja um consenso de muitos pesquisadores sobre a origem ibérica dessa literatura, Márcia Abreu (em SILVA, 2015) aponta a existência de diferenças significativas entre a literatura brasileira e europeia:

Aqui, havia autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptadores de textos de sucesso. Aqui, os autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano; lá, interessavam mais as vidas dos nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores que, por sua vez, também eram autores de folhetos; lá os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público. (ABREU, 1999 em SILVA, 2015, p. 47).

Figura 1 – Vendedor de “pliegos sueltos”



Legenda: Vendedor de *pliegos* junto ao convento de San Agustín, Barcelona, 1850.

Fonte: PONTES, 2019, p.25.

Grillo (2015) também afirma que mesmo que esta literatura tenha chegado ao Brasil juntamente com a colonização portuguesa, se transformou rapidamente e passou a estabelecer uma existência autônoma. Ao chegar no Brasil, os contos europeus adquiriram novos matizes, misturando-se com contos de origem africana e indígena, incluindo uma possível influência da tradição africana de narrativa conhecida como "*akpalô*"<sup>5</sup>, trazida por escravos para o nordeste brasileiro.

As primeiras impressões dos folhetos no Brasil ocorreram em tipografias de jornal ou em tipografias de serviços diversos, afirma Grillo (2015): na década de 1910 aparecem as primeiras tipografias de poetas populares e, a partir de 1918, a impressão dos folhetos passa a ser feita quase exclusivamente nestas tipografias. A autora ainda relata que elas eram comandadas por um mestre que era o dono da tipografia, e muitas vezes ele também era o poeta. E em torno dele havia empregados gráficos, que podiam ser jovens poetas que ainda não possuíam recursos para editar seus próprios folhetos. Quando o mestre não era poeta, ele adquiria os direitos de publicação dos poetas populares e com isso o nome do autor era substituído pelo nome do "editor proprietário" na capa dos folhetos.

<sup>5</sup> *Akpalô* é uma palavra nagô, que significa "contador de histórias, aquele que guarda e transmite a memória de seu povo".

Segundo Pontes (2019), o paraibano Leandro Gomes de Barros é considerado o pai da literatura de cordel brasileira. O poeta paraibano publicou o primeiro folheto de poesia popular no Brasil na década de 1890, e foi o primeiro cordelista a ter uma produção regular e independente (na década de 1910 adquiriu a própria tipografia, a Tipografia Perseverança) e também a sobreviver exclusivamente da venda dos folhetos. Estima-se que durante sua trajetória, Leandro de Barros publicou mais de mil títulos de sua autoria (GRILLO, 2015).

No século XX, esta literatura alcançou sucesso no país e Jeová Franklin (em FERREIRA e outros, 2006) afirma que, segundo registros da época, a audiência da narrativa popular em versos chegou a ultrapassar 30 milhões de pessoas, e que esse cálculo é considerado razoável, pois se registra que a maior folheteria do início daquele século, a Tipografia São Francisco, em Juazeiro do Norte, Ceará, atingiu uma produção mensal de meio milhão de poemas impressos. Estima-se ainda que o maior sucesso editorial da nossa literatura popular "O romance do pavão misterioso" (Figuras 2, 3 e 4) já tenha superado a tiragem de 4 milhões de exemplares.

Figuras 2, 3 e 4 – “O romance do pavão misterioso”, “O pavão misterioso” e “O misterioso pavão”



Legenda: À esquerda: “O romance do pavão misterioso”, texto de José Camelo de Melo e xilogravura de J. Borges, edição de 2013. Fotografia da capa do folheto. Ao centro: “O pavão misterioso”, J. Miguel, s.d., matriz de madeira entintada em cores. À direita: “O misterioso pavão”, Bacaro Borges, s.d., 48 x 66 cm, xilogravura. Digitalização de impressão a cores sobre papel branco.

Fonte: Acervo pessoal, Boobam e Bacaro Borges Xilo.

Franklin acredita que a população adulta predominantemente analfabeta do Nordeste rural constituiu-se terreno fértil para a poesia popular formada por versos rimados e estruturados em linguagem simples (FERREIRA e outros, 2006). Já para Pontes (2019), o

sucesso se explica, sobretudo, porque tanto a ilustração como a poesia dos livretos de cordel pertenciam ao imaginário e ao linguajar regionais e também exprimiam os valores, crenças e costumes populares com os quais o sertanejo se identifica. Grillo (2015) acrescenta que o perfil social dos autores de cordel, quase sempre homens de pouca instrução formal, se confunde com o perfil do grupo ao qual se dirigem, e que a relação com a realidade, pilar da produção poética, é resultado das condições de vida quase sempre inóspitas. Por último, a autora afirma que é inegável o talento dos poetas para contar histórias que, em princípio, eram dirigidas à comunidade da qual eles se originaram. J. Borges nos explica sobre o público do cordel:

O público que mais cerca o folheteiro, é de pessoas inteligentes que ao ouvirem a cantoria se aproximam procurando aglomerar-se se descobrem que a história bate com os seus sentimentos. E ali, escutando a leitura daquele cordel, vão acalentando seus desejos de amor, de vingança, de luta... Não lembrando e imaginando obrigações, brincadeiras, mágoas, ódios e sofrimentos.

Quando não bate o assunto com o sentimento do público, o folheteiro tem de mudar o tema para obter sucesso. Em lugares o que mais vende é religião, em outros amor e luta. O castigo também toca no sentimento da gente. É como se o povo achasse pouco a penitência que já tem na sua lida. (BORGES e COIMBRA, 1996, p. 27).

Os folheteiros (vendedores ambulantes de cordel que podiam ser também autores) perambulavam pelo sertão, se apresentando em locais de aglomeração humana, como feiras e praças. As rimas eram lidas oralmente por eles e a narrativa era memorizada pelo público que, posteriormente, a partir da aquisição destes folhetos poderia reler, ou reproduzir oralmente em outras reuniões. Algumas características típicas da literatura oral como a estrutura de fácil compreensão e memorização (ritmo, rima e adequação de vocabulário) estão presentes na literatura de cordel. A apresentação oral dos folhetos é um fator importante para o sucesso dessa literatura, pois ela permite o alcance de pessoas iletradas. Portanto, essa literatura era consumida não apenas entre aqueles que sabem ler – pode-se, inclusive, comprar os folhetos sem saber ler, essa possibilidade é oferecida pela modicidade do seu preço (característica que permanece até os dias atuais). E a leitura pode ocorrer ocasionalmente, ou podem ser adquiridos apenas para se ter nas mãos o objeto que detém o saber. Portanto, a mensagem escrita ganhava oralidade, através do folheteiro, e multiplicava-se, através do público que muitas vezes era iletrado; por esse motivo ganhou a classificação de “literatura sem leitor”. (FERREIRA e outros, 2006; GRILLO, 2015)

*Até gente analfabeta  
Comprava ali seu livrinho  
E levava para casa*

*Com cuidado e com carinho  
Para saber da estória  
Pela boca do vizinho (GRILLO, 2015, p. 102)*

J. Borges comenta sobre a importância do cordel em uma região com poucas oportunidades de aprendizagem formal:

Serviu como ensinamento, porque o cordel ensinou muita gente que não tinha escola e saía juntando letras para entender a palavra. Eu conheci um poeta que escrevia muito bem, aprendeu a ler em cordel, nunca foi à escola. (PONTES, 2019, p.115).

## 2.2 Cordel como jornalismo e como expressão do imaginário popular

Até a primeira metade do século XX, o cordel consistia na única fonte de informação e uma das principais formas de entretenimento para muitos sertanejos do Nordeste brasileiro. Portanto, encontramos cordéis que trazem relatos de acontecimentos verídicos como a morte de personalidades, guerras, desastres naturais e acontecimentos políticos; e na contramão, tantos outros cordéis que trazem o imaginário do sertanejo com lendas, crenças, boatos, personagens folclóricos e narrativas fantásticas. J. Borges relata sobre esses dois universos:

Acho uma literatura muito importante, porque já serviu como jornalismo antigamente, quando não existiam rádio, televisão. Fui criado numa região que não tinha revista, jornal, cinema, não tinha rádio, televisão. A única notícia que vinha dos acontecimentos era pelo cordel comprado na feira.

Também o cordel já serviu como diversão, a diversão número um. Na minha região, ele era lido nos sábados, nos domingos, nas bocas de noite, a “hora da novela” era ler o cordel, uma história ou duas pra chegar a hora de ir dormir. (PONTES, 2019, p. 115).

E sobre a preferência do público, o artista comenta:

O cordel bom e consagrado pelo público é o cordel que é feito de uma mentira. O real não funciona. A morte de Getúlio Vargas funcionou, foram vendidas mais de 500 mil no Nordeste, durante um mês. É cordel feito jornalismo. Agora, o “Pavão Misterioso” foi a maior mentira inventada, tem aproximadamente 70 anos de produção e nunca deixou de ser vendido, procurado e consagrado pelos leitores, porque é uma mentira.

Por exemplo, surgiu um boato que tinha uma perna cabeluda, em Recife, andando pelas ruas e saindo pelo interior. O finado José Soares escreveu o cordel “O exemplo da perna cabeluda”, e dentro de trinta dias ele vendeu 120 mil na região. E era uma mentira maior do mundo. (FERREIRA e outros, 2006, p. 41).

Maria do Rosário da Silva (2015) propõe uma separação entre os livretos de cordéis de acordo com a temática e quantidade de páginas. Segundo a pesquisadora, os folhetos são

publicações que possuem entre 8 e 16 páginas e geralmente narram desafios, pelejas e acontecimentos; enquanto os romances são compostos por 24 páginas e narram, na maioria das vezes, amor e luta. No segundo caso, a capacidade inventiva do autor atua livremente, enquanto nos folhetos, exige-se a transmissão de uma verdade, se possível com as indicações de lugar e tempo da narrativa. Enquanto existe uma grande variedade na temática dos cordéis, a quantidade de páginas segue o padrão do múltiplo de 8, que é decorrente da dobra da folha de papel em 4 partes; assim, cada folha origina 8 páginas.

A partir da década de 1960, o cordel foi perdendo espaço e importância devido à chegada do rádio de pilha no sertão nordestino e, mais tarde, da eletricidade e da televisão. Por outro lado, o cordel ganhou visibilidade em novos ambientes e regiões do país. Atualmente, encontramos grandes acervos dessa literatura em locais como o Museu do Folclore e a Fundação Casa de Rui Barbosa, ambos na cidade do Rio de Janeiro. Portanto, os cordéis alcançaram novos ambientes, despertando o interesse de intelectuais. J. Borges comenta sobre os novos rumos do cordel: “O cordel é uma literatura que antigamente era de baixo valor, mas se valorizou depois que entrou no circuito de ensino de colégio” (PONTES, 2019), porém também fala do estranhamento com os novos escritores:

O que mudou no cordel, alguma mudança que houve na escrita do cordel, é porque hoje tem pessoas formadas em colégios e universidades que passaram a escrever cordel. Então, elas se agarram muito com a gramática, vão acentuando muito, não corrigem as rimas, não corrigem métrica e fogem muito da oração. É cordel porque tem o formato, tem versos, sextilhas e tal. Mas é um cordel que nós, poetas semi-analfabetos, achamos muito diferente e não concordamos. (FERREIRA e outros, 2006, p. 21).

Segundo Franklin, hoje, a literatura de cordel sobrevive devido aos esforços isolados no interior de Pernambuco e do Ceará; e a oficina de J. Borges em Bezerros, Pernambuco, é um desses locais (FERREIRA e outros, 2006). O cordelista comenta sobre a escassa produção dos cordéis nos tempos atuais:

O cordel sofreu uma falta de gente jovem assumindo o trabalho de cordelista. Hoje em dia só tem cordelista da minha idade em diante. Os que estão vivos, estão cansados. Não veio uma camada de substitutos que quisesse enfrentar as feiras, as praças, o sol quente, e ser um poeta pra viver assim mais conhecido, vestindo melhor, viajando, conhecendo os lugares e tendo uma profissão digna e correta. Uma profissão cultural muito bonita, que chama a atenção de todo mundo do lugar. Se eu tivesse 18 anos hoje, eu voltaria a ser um cordelista do meio da feira, para conversar com o meu povo. (FERREIRA e outros, 2006, p. 29).

### **2.3 Xilogravura popular brasileira: da capa do cordel para as galerias de arte**

Focadas nos textos, as pesquisas sobre os folhetos raramente se detiveram na visualidade das capas. O interesse pelos textos não correspondeu ao interesse pelas xilogravuras, assim, elas foram tomadas como uma expressão artística emancipada da narrativa com a qual mantém correspondência. (SILVA, 2015, p. 61).

A fala de Silva (2015) ressalta a relevância do estudo das imagens criadas para as capas de cordel, onde ela afirma que uma xilogravura tem história, ela narra uma história, emite pistas e significados sobre a sua produção, comunica uma autoria, uma época, uma técnica, um estilo e um tema.

O primeiro folheto brasileiro conhecido com uso de xilogravura para capa é “A história de Antônio Silvino”<sup>6</sup>, editado em 1907 pelo poeta Francisco das Chagas Batista, em Recife, e a mesma gravura seria reaproveitada por Leandro Gomes de Barros na capa do folheto “Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros”. Porém, a xilogravura está presente no Brasil desde o século XIX, em jornais, embalagens e rótulos comerciais, além de imagens sacras e religiosas. Apesar do amplo uso dessas gravuras em outras funções, inicialmente, a xilo não teve boa aceitação inicial pelo público do cordel, que priorizava as zincogravuras de cartões postais românticos ou fotografias de artistas do cinema. Contudo, o maior clássico da nossa literatura de cordel, “O romance do pavão misterioso”, possui diferentes edições ilustradas por xilogravura. (FERREIRA e outros, 2006).

Pontes (2019) considera que foi, provavelmente, na década de 1920 que surgiu o ofício da xilogravura popular para ilustrar a capa e incrementar a venda dos livretos, e que a escassez de recursos de impressão existentes no Nordeste favoreceu essa técnica simples que podia ser impressa à mão ou em prelo de rosca.

Segundo Franklin, de acordo com a preferência do público, inicialmente a xilogravura ficou restrita à representação do fantástico, ou seja, aquilo que não poderia ser representado por fotografias (FERREIRA e outros 2006). O depoimento do editor Manoel Caboclo da Silva, de Juazeiro do Norte, um dos pioneiros no uso da xilogravura em folhetos, marca o entendimento dele sobre as duas técnicas de impressão (Figura 5):

... a zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura porque apresenta figura nítida e perfeita de um artista (de cinema). E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nem um nem outro. Um é para o matuto e o outro é para o intelectual. (FERREIRA e outros, 2006, p. 105).

E na década de 1970 foi exatamente a representação desse imaginário sertanejo por meio da xilogravura que ganhou projeção no mercado urbano. As gravuras então se desvincularam dos folhetos de cordel, ganhando novos formatos e cores, e segundo Franklin,

<sup>6</sup> Não foi possível encontrar imagens da primeira edição deste folheto publicada há 115 anos.

passaram a ser o mais importante meio de expressão plástica da cultura rural nordestina. Ainda na mesma década, os principais xilógrafos da época foram prestigiados com álbuns que reuniam a obra de cada um deles publicados nos seguintes estados do nordeste brasileiro sobre os respectivos artistas: Alagoas, Antônio Almeida, Antônio Baixa Funda, José Martins dos Santos e Manoel Apolinário; Bahia, Minelvino Francisco; Ceará, Abraão Batista, Mestre Noza, Walderedo Gonçalves; Pernambuco, Amaro Francisco, José Costa Leite e Marcelo Soares e Sergipe, Enéias Tavares Santos. O auge da divulgação nacional dessa arte viria com a telenovela “Roque Santeiro”, da Rede Globo, e primeira telenovela a cores do Brasil, que traria gravuras de J. Borges na abertura e nos cenários, porém essa versão acabou não indo ao ar porque foi interdita pela ditadura. (FERREIRA e outros, 2006)

Figura 5 – Capas do cordel “História da donzela Teodora”



Legenda: À esquerda, capa do cordel “*Historia da donzela Theodora*” de João Martins de Athayde, s.d., com ilustração em zincogravura, e à direita, a substituição pela xilogravura na capa do cordel “*História da donzela Teodora*”, 1975, publicada pela editora Filhas de José Bernardo da Silva.

Fonte: Acervo digital da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Todavia, a década de 1960 também é considerada um marco na ‘descoberta’ da xilogravura popular brasileira, impulsionada pela publicação de uma série de artigos no jornal “O Estado de São Paulo”, escritos pelo jornalista, historiador e crítico de arte Lourival Gomes Machado. Nestes artigos, o autor relata suas andanças pelos mercados de Recife na

companhia de Aloísio Magalhães<sup>7</sup> em busca de xilogravuras que acreditavam estar em extinção e por isso tinham o dever de preservar a documentação que Lourival Machado qualifica como “manifestação criadora do povo”. (WALDECK, 2009)

Felizmente, a xilogravura popular brasileira não entrou em extinção e Pontes (2019) identifica dois centros irradiadores dessa arte, ambas regiões de grandes romarias no nordeste do país: Juazeiro, no Ceará, e Caruaru, em Pernambuco. Do Ceará, a pesquisadora destaca os mestres Abraão Batista, Mestre Noza e Stélio Diniz, e de Pernambuco, os mestres Dila, José Costa Leite e J. Borges (Figuras 6, 7, 8 e 9). E traz a diferença entre os dois grupos assinaladas pelo estudioso Itajahy Martins:

Embora revelem a mesma preocupação na abordagem dos temas, se expressam de maneira distinta no corte da madeira. O grupo de Pernambuco acentua-se por maior frequência na incisão ou preocupação com o domínio dos espaços brancos, ao passo que a escola do Ceará impressiona mais pela riqueza dos detalhes. (PONTES, 2019, p. 32).

Figuras 6 e 7 – Xilogravuras de Abraão Batista e de José Costa Leite



Legenda: À esquerda, xilogravura sem título de Abraão Batista, 1974. À direita, xilogravura sem título de José Costa Leite, s.d.. Digitalização de impressão em preto sobre branco.  
Fonte: PONTES, 2019, pp. 72; 257.

<sup>7</sup> Aloísio Sérgio Barbosa de Magalhães nasceu em Recife, Pernambuco, foi designer, pintor, gravador, cenógrafo e figurinista. Em 1963, participou da fundação da primeira escola de design no país, a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), onde foi professor; e em 1979 foi nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Figuras 8 e 9 – Xilogravuras de J. Borges e de Mestre Noza



Legenda: Digitalização das xilogravuras impressas em preto sobre papel branco. “Mãe e filhos”, J. Borges, c. 1970, 32,5 x 34,9 cm. “Via sacra”, de Mestre Noza, c. 1960, 33 x 24 cm.  
Fonte: PONTES, 2019, pp.142; 212.

Além disso, o movimento armorial<sup>8</sup>, liderado por Ariano Suassuna, em Pernambuco, durante a década de 1970, colaborou para formação de uma legião de xilógrafos em Bezerros e Caruaru, quando as xilogravuras retomavam os temas consagrados por seu conterrâneo Mestre Vitalino em suas esculturas de barro, como o pastoril, a casa de farinha, as festas populares, entre outros (Figuras 10, 11 e 12). (WALDECK, 2009)

Figura 10 – Xilogravura “Os camponeses voltando da roça”, de J. Borges



Legenda: “Os camponeses voltando da roça”, J. Borges, c. 1970, 22,5 x 32,5 cm.  
Digitalização de impressão em preto sobre papel branco.  
Fonte: Galeria Pontes

<sup>8</sup> Movimento surgido na década de 1970, que tinha como objetivo a valorização das artes populares do Nordeste e a criação de uma arte singular baseada nas raízes populares.

Figura 11 – Xilogravura “Pilando milho”, de J. Borges



Legenda: “Pilando milho”, J. Borges, c. 1970, 22,5 x 32,5 cm, xilogravura.

Digitalização de impressão em preto sobre papel branco.

Fonte: Galeria Pontes

Figura 12 – Xilogravura “Cavalo marinho”, de J. Borges



Legenda: “Cavalo marinho”, J. Borges, c. 1970, 27 x 36,8 cm, xilogravura.

Digitalização de impressão em preto sobre papel pardo.

Fonte: Galeria Pontes

O relato de J. Borges traz a percepção do artista sobre a popularização das xilogravuras no país:

Eu comecei a ver somente em Recife porque no interior ninguém sabia o que era isso não. Só que hoje o mundo todo sabe o que é, porque todo mundo tem gravura, todo mundo compra, os colégios ensinam muito sobre xilogravura, sobre cordel, sobre tudo. Daí, foi dos anos 70 pra cá que o povo descobriu o gosto e o valor da arte popular. (PONTES, 2019, p.107).

Portanto, se o cordel teve seu período de maior consumo pela população do sertão nordestino no início do século XX, as xilogravuras só se popularizaram algumas décadas mais tarde, e J. Borges foi um artista que testemunhou e participou dessa transição. É verdade que os cordéis continuam sendo impressos e vendidos no ateliê do artista, porém ele e sua equipe têm se dedicado sobretudo à criação e reprodução das xilogravuras. Assim, através das xilogravuras, J. Borges continua retratando os costumes e o imaginário popular, temas que sempre foram de interesse do artista, conforme será relatado no próximo capítulo.

### 3. JOSÉ FRANCISCO BORGES (J. BORGES)

Então ele disse que eu era o melhor do Nordeste, na opinião dele, e o povo acreditou. Depois ele disse que eu era o melhor do Brasil, e então ele, coitado, não sabia o que dizia, dizia que eu era o melhor do mundo. Ele esteve aqui (risos) e disse: você é o melhor do mundo. (PONTES, 2017, p. 131).

Nesta declaração, J. Borges relembra com bom humor as palavras do amigo Ariano Suassuna sobre o artista já consagrado, porém, a história de J. Borges começa muito antes, em 20 de dezembro de 1935, no município de Bezerros, zona rural de Pernambuco.

Fui criado no tempo em que o telefone era um grito. Os remédios eram chás de folhas do mato, o médico era uma rezadeira, as festas eram comemoradas com samba de toada e o almoço era um guisado de miúdo de boi. Na maioria das casas tinha uma almofada de pano para fazer rendas, não existia nem rádio, nem televisão. As diversões eram mamulengo, cantoria de viola, um terço rezado numa sala de chão de barro forrada com uma esteira de periperi, com um altar cheio de flores e velas acesas em pires emborcados. (BORGES, 2019, p. 46).

No tempo da seca prolongada, carregavam potes de barro ou latas de querosene. Lavava até três ou quatro horas para esperar na vertente profunda. Esta se chamava de cacimba do inverno, mas ela ia secando e o povo ia cavando-a, ficava até com três metros abaixo da superfície da terra. Colocava-se um palito, ia a primeira pessoa da fila de mais de trinta pessoas, enchia o pote e levava para beber e cozinhar. Era uma água salobra, com um cheiro de maresia.

Aproximando-se o mês de junho, conhecido na época como mês de São João, o povo começava a se preparar com roupas novas. Eram enfeitadas de estamparias floradas e muitos babados nos vestidos das mulheres, moças e meninas. E os homens vestiam-se com roupas de estampa quadriculada, tamancos de madeira e chapéu de palha enfeitados de fitas ou pintados. As mulheres cuidavam das comidas típicas e os homens cuidavam dos festejos.

Nas vésperas do Natal, as mulheres iam para a festa da cidade ou na vila mais próxima, e os homens ficavam sempre em casa cozinhando o almoço do outro dia. Sempre se reuniam uns nas casas dos outros, passavam a noite tomando pinga, café, vinho ou batida de frutas. Contando histórias, cantando toadas, jogando dominó e dizendo adivinhações. Na maioria das vezes, a maior e melhor atração para a noite era quando no meio de quinze ou vinte homens, havia um que sabia ler. Este era obrigado a ler a noite toda. Várias histórias de cordel, como o “Pavão Misterioso”, “Juvenal e o Dragão”, “A Princesa da Pedra Fina”, “O Cachorro dos Mortos”, “João Grilo” e muitos outros. (BORGES, 2019, p. 49).

Figura 13 – “As rendeiras”



Legenda: "As rendeiras", J. Borges, c. 1970, 27 x 36,8 cm, xilogravura. Digitalização de impressão em preto sobre papel pardo.

Fonte: Galeria Pontes

Figuras 14, 15 e 16 – “A vida no sertão seco”, “Sertão em noite de lua” e “São João na roça”



Legenda: À esquerda: “A vida no sertão seco”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. Ao centro: “Sertão em noite de lua”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura, digitalização de impressão em preto sobre papel branco. À direita: “São João na roça”, J. Borges, s.d., 48 x 33 cm, xilogravura, digitalização de impressão em preto sobre papel branco.

Fonte: Memorial J. Borges e Galeria Paiol

Quando estive em Bezerros, em outubro de 2021, tive a oportunidade de conversar com J. Borges sobre o meu interesse pelas histórias que ele cria com protagonistas mulheres. Então o artista narrou sobre quatro mulheres: a primeira era uma personagem de cordel, a segunda foi uma personagem que morou em Bezerros na infância de J. Borges e por último, ele lembrou das avós materna e paterna. J. Borges relatou<sup>9</sup>:

“Minha avó paterna tinha o olhinho bem azul, chamava-se Francilina e ela era uma boa cozinheira. Ela criava muito peru, muita galinha. Não era assim todo domingo, durante um mês, um domingo, ela chamava os filhos pra almoçar com ela no domingo.

Ela matava um peru desse tamanho assim, fazia uma panelada e aí ia todos os filho e todos os neto. E nesse tempo, a média de neto era 6, 7; então se juntava 40, 40 e tantos netos e eu no meio. Tudo na faixa de 7 a 10 anos.

Meu tio não tinha como dar a comer a todo mundo individual, aí ele fazia uma bacia grande, ele fazia de farofa, em cima ele botava, cobria de carne com aquele molho gostoso, cobria de carne e depois botava verdura picada. E dizia: “pronto, pode vir comer. Lave as mãos ali, todo mundo”. E tinha uns que só fazia molhar e aí. E era pra comer com a mão, não tinha garfo pra todo mundo, nem faca, nem colher. “Olha, vai comer com a mão, não tem garfo pra todo mundo”. Pedaco de carne... Quando eram 20 minutos, menina, só *tava* a bacia. “Querem mais?” Uns já tinha ido *simbora*, ficava uns 10 *rapando* a bacia. Chegava mais, botava mais uma concha de caldo, botava farinha, mais duas conchas de carne, aí nós comia o resto, aí ia brincar. Todo mundo brincava. “Olha, não quero ninguém dentro de casa, todo mundo vai brincar”. Fazia uma soma grande. Aí nós *brincava* de toda brincadeira de criança: pulando corda, aquele que chama academia, amarelinha; tinha também o

<sup>9</sup> Todas as transcrições das entrevistas realizadas procuram reproduzir a fala dos entrevistados de acordo com a forma de expressão dos mesmos, não tendo sido realizadas edições, ou alterações para a norma culta da língua.

brinquedo do anel, o brinquedo da viúva, o brinquedo do criminoso, tinha vários *brinquedo*. Então a gente ia brincar a tarde toda; mais tarde o pai vinha e dizia: “*vamo simbora*”. Levava 4, 5, 6 *simbora*. O outro pai vinha: “*vamos vocês, vamos simbora*”. E aí quando eram 5 horas da tarde, não tinha mais ninguém. Só ficava minha avó e meu tio que ela criou, era tio Severino, era irmão do meu pai. Era um solteirão, filho dela e era cozinheiro também, muito bem cozinhava.

Agora minha avó materna, ela botava roçado, ela trabalhava na agricultura. Plantava roça; plantava milho, feijão, mamona, algodão. Vivia disso. É. E criava duas cabras pra tirar o leite. O leite era pra mim e pra Djanira, uma prima minha que foi criada também com ela. Então eu passei 10 ano só tomando leite de cabra, leite muito bom. Era. A gente comia com cuscuz. E dá um queijo excelente, dá um queijo muito gostoso. Leite de cabra.

Então eu tive uma infância sofrida porque a gente não tinha recurso, de coisas luxuosas, mas era uma infância solta. Liberada pra brincar onde quisesse, da maneira que quisesse, nós *brincava* de cavalo de pau, depois nós fazia carro de ladeira, quatro rodas, ia pras ladeiras pra correr. Subia com o carro na cabeça, chegava lá em cima, montava e descia. Dois no carro, até embaixo. Nós *se divertia* de todo jeito. Já hoje, as crianças quase não *se diverte* porque tem essa história de ir pra escola muito cedo. Fica uma temporada de 2 anos e meio até 7 anos, não aprende quase nada. Antigamente, no meu tempo, só ia pra escola com 7 *ano*. Quando dava 6 e meio, a mãe ia no colégio, matriculava pra em janeiro ele ir pra escola. Era assim.” (J. BORGES, 2021a)

Figura 17 – “A matuta velha”



Legenda: “A matuta velha”, J. Borges, c. 1970, 27 x 36,6 cm, xilogravura, digitalização de impressão em preto sobre papel pardo.

Fonte: Galeria Pontes

Figuras 18, 19 e 20: “Mulheres do sertão”, “Como vive as sertanejas” e “De manhã no sertão”



Legenda: À esquerda: “Mulheres do sertão”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. Ao centro: “Como vive as sertanejas”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. À direita: “De manhã no sertão”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura. Digitalização de impressão a cores sobre papel branco.

Fonte: Galeria Pé de Boi e Memorial J. Borges

J. Borges é um contador de histórias, ele narra memórias e casos vivenciados por ele e a partir delas, fala de uma realidade que é comum a outros brasileiros. Ursula Le Guin (1986) afirma a importância dessas “histórias da vida”:

...antes que não se conte mais nenhuma história, alguns de nós aqui, na colheita dos cereais em campos de milho alheios, achamos que é melhor começar a contar outra história... O problema é que todas nós nos deixamos fazer parte da história do assassino e, por isso, podemos acabar junto com ela. Dessa maneira, é com certo sentimento de urgência que procuro a natureza, o tema, as palavras da outra história, a que não foi contada, a história da vida.

Então é com a compreensão da importância dessas “histórias da vida” que essa dissertação se constrói. Foi a partir do meu interesse em conhecer narrativas que falam sobre nossa cultura, costumes e valores que cheguei em J. Borges. Não foi por acaso que escolhi esse artista que nos conta tanto sobre o Brasil, pois como afirma Donna Haraway (2016), importa com quais pensamentos construímos pensamentos. Entendo que J. Borges é um grande aliado para uma prática decolonial, para pensarmos com ele sobre a sociedade brasileira, uma vez que ele escreve e ilustra os costumes, lendas e crenças populares há mais de 50 anos. A obra de J. Borges materializa mundos possíveis vislumbrados a partir da realidade dele, uma realidade que se impõe de forma dura e é traduzida por ele nos cordéis e xilogravuras, criando um diálogo direto com o seu povo.

Retomando a trajetória de J. Borges, o xilógrafo é filho dos agricultores Joaquim Francisco Borges e Maria Francisca da Conceição, e aos 8 anos já trabalhava na lavoura com o pai. Ele conta como o medo de limpar cana foi decisivo nas suas escolhas de vida:

Tudo o que faço atualmente foi aprendido com medo de limpar cana. Limpar cana é muito ruim, corta muito [a pele] e arde de noite. Eu com medo de limpar cana lá nos engenhos, comecei a vender cordel, escrever cordel e fazer brincadeiras. (FERREIRA e outros, 2006, p. 13).

A relação dele com o cordel também vem desde a infância, incentivado pelo pai que lia os folhetos à noite e nos finais de semana. J. Borges considerava o cordel a maior diversão que tinha na época e lembra: “eu, pequeno assim, ficava cochilando, ouvindo aquelas histórias. Eu me apaixonei” (PONTES, 2017). Ele também conta a importância do cordel na sua região quando não havia rádio e televisão, nem chegavam revistas e jornais: “a única notícia que vinha dos acontecimentos era pelo cordel comprado na feira” (PONTES, 2019).

Aos doze anos, J. Borges teve uma rápida passagem pela escola, tempo suficiente para aprender a ler, escrever e contar.

Meu estudo? Faz vergonha dizer, mas eu digo: estudei dez meses numa escolinha particular que tinha lá, e esses dez meses ainda foram defasados por conta do boato do Papa-Figo. Quando falavam no Papa-Figo, que estava pegando as crianças, minha avó não deixava eu ir para escola. (PONTES, 2017, p. 130).

Figura 21, 22 e 23 – “Casa do sertão”, “Serviços do campo” e “Apanhadeiras de café”



Legenda: À esquerda: “Casa do sertão”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. Ao centro: “Serviços do campo”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. E à direita: “Apanhadeiras de café”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco.

Fonte: Akaiaka arte e leilões

Figura 24 – “A professora”



Legenda: “A professora”, J. Borges, s.d., 48 x 66 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco.

Fonte: Nau Cultural

Depois que a escola fechou, foi o gosto pelo cordel que manteve vivo no artista o esforço para ler e escrever.

“Aí os outros deixaram pra lá e eu continuei com uma caneta, um lápis, um caderno, também andava com carvão no bolso pra escrever nas pedras e paredes. Onde eu passava, fazia o nome pra melhorar minha letra. E se eu encontrava, na estrada, uma banda de jornal velho eu pegava e lia tudo que tinha escrito. Não importava, reportagem velha, propaganda de negócio, qualquer coisa me servia porque eu queria ampliar minha leitura. Eu queria ler melhor e realmente aprendi sozinho, sou autodidata em tudo. Aprendi e não tenho vergonha de me apresentar, não tenho vergonha de escrever, não tenho vergonha de falar pra ninguém. Foi uma pequena leitura que eu arrumei comigo mesmo porque na época era muito pobre de coisa pra se ler. Não tinha livro, não tinha nada. Hoje em dia, a gente vê cada monte de livro jogado fora. No meu tempo, não tinha nem papel de jornal velho, mas eu consegui arrumar alguma coisa. Tinha uma venda lá no sítio e eu ia no sábado no interesse de arranjar papel de revista que embrulhava sabão. Eu pegava aquelas folhas de revista, revista Manchete, e levava pra casa aquele montão, tudo molhada, molhada, e lá eu lia tudo que tinha. No outro dia, *tava* bem mais afiado já.” (J. BORGES, 2021b)

Ao narrar sobre seus estudos, J. Borges não esconde o esforço e a dedicação necessários para dar continuidade à sua alfabetização. Ao se perceber excluído após o fechamento da escola, ele não desistiu e encontrou meios criativos para praticar leitura e escrita. Como afirma Kilomba (2019), a margem é um local de repressão e de resistência. Para a autora, a margem nutre a nossa capacidade de resistir à opressão e de imaginar novos mundos. E, portanto, foi imaginando novas possibilidades de futuro e percebendo que era

possível ressignificar os papéis velhos e molhados que J. Borges resistiu. Mais tarde, ele escolheu como profissão imaginar, criar e compartilhar mundos possíveis através dos cordéis e xilogravuras.

Ainda aos doze anos, J. Borges tecia e vendia cestos e balaios na feira junto com a mãe, esse foi o primeiro trabalho manual executado pelo artista.

*“Aos doze anos eu era forte, esperto e nutrido. Vinha do Sítio Piroca muito alegre e divertido vender cestos e balaios que eu mesmo havia tecido*

*Passava o dia na feira e a tarde regressava levando umas panelas que minha mãe comprava e bebendo água salgada nas cacimbas onde passava*

*Comprava uma rapadura e um pão no meio da feira era o lanche do caminho para subir a ladeira da Serra do Sapato que dava grande canseira.*

*No bolso eu levava um folheto do Pavão comprado a João de Lima por pouco mais de um tostão que ao chegar em casa era a minha diversão.”*

(BORGES e COIMBRA, 1996, p. 21)

Já adulto, J. Borges passou por diferentes empregos em usinas de açúcar e também como oleiro, marceneiro, além de vendedor de jogo do bicho, produtor de móveis e brinquedos de madeira, como o “Mané-Gostoso”, e de panelas de barro. Com esses trabalhos juntou 600 cruzeiros, e em 1956 foi a Recife e comprou um milheiro de folhetos de cordel para vender nas feiras da região e lembra:

Nós tínhamos uma maleta, usávamos um tripé baixo. Colocava a maleta, abria e cantava o cordel. Não pendurava em canto nenhum. Também não era usando instrumento nenhum pra cantar o cordel. Já a literatura oral, a poesia, o repente têm acompanhamento da viola e do violão. Mas o cordel é lido no meio da feira, sem exposição nenhuma. Ali faz aquela regência e tem que completar com um pouco de humor, saber parar nas horas certas, para que o povo fique querendo ouvir o episódio mais forte e daí fazer a vendagem, forçando a barra e dizendo várias piadas. (FERREIRA e outros, 2006, p. 65).

Daí por diante fiz uma mesclagem de trabalhos, não deixei de fazer as feiras com os folhetos, enquanto no meio das semanas trabalhava em construção civil como pedreiro, carpinteiro e pintor. (BORGES, 2019, p.5).

Já na década de 1960, J. Borges largou as demais profissões e explica: “sempre fazendo mais fé na poesia, findei abandonando as outras profissões para dedicar-me com todas as minhas forças à literatura de cordel” (BORGES e COIMBRA, 1996). Durante a minha pesquisa em Bezerros, quando foi solicitado pela equipe de gravação da Prefeitura de Bezerros que ele se apresentasse, o artista afirmou: “É, eu sou José Francisco Borges, conhecido no mundo por J. Borges” e contou que a escolha do nome artístico se deu a partir da materialidade do objeto que o fez conhecido: o cordel; pois o nome completo de J. Borges

não cabia na capa dos folhetos. Assim, J. Borges revela mais um pouco sobre a conexão dele com a literatura de cordel. E o cordelista que afirma que ainda criança se apaixonou pelos folhetos, ao chegar na vida adulta, decidiu se dedicar integralmente a eles, dando continuidade à literatura que é uma das principais marcas da cultura popular brasileira, sobretudo nordestina.

Figuras 25, 26 e 27 – “Pedreiro”, “Oleiro” e “O agricultor”



Legenda: À esquerda: “Pedreiro”, J. Borges, s.d., 33 x 24 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. Ao centro: “Oleiro”, J. Borges, s.d., 33 x 24 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. À direita: “O agricultor”, J. Borges, s.d., 33 x 24 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco.

Fonte: Memorial J. Borges e Akaiaka arte e leilões

Em 1964, J. Borges escreveu e publicou o seu primeiro cordel “O encontro de dois vaqueiros no Sertão de Petrolina”, que vendeu cinco mil cópias em sessenta dias. Para esse primeiro folheto teve o incentivo de Antônio Ferreira da Silva, também vendedor de folhetos de cordel e usou na capa uma ilustração já pronta emprestada do gravurista de Caruaru, José Ferreira da Silva, o mestre Dila. O sucesso alcançado foi o combustível para J. Borges continuar produzindo.

Na fala a seguir, J. Borges explica a importância da intenção da narrativa do cordel que, segundo ele, não é escrito por acaso e deve tocar no sentimento do povo. E como nos alerta Chimamanda Ngozi Adichie (2019): “as histórias importam; muitas histórias importam”. Segundo a escritora, as histórias podem ser usadas para espoliar e caluniar, mas também podem empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também reparar essa dignidade despedaçada. Portanto, podemos considerar que ao narrar sobre um povo esquecido e marginalizado, J. Borges repara a dignidade de seu povo.

O cordel não é escrito por acaso e sim porque o poeta, ao querer exprimir sua imaginação no sentido de fazer sucesso com a história, procura um meio de gravar esta história e distribuí-la pelo mundo afora. Por isso o cordel tem que ser escrito de uma maneira que toque no sentimento do povo que vai ler, ouvir o conto. Sejam eles de amor, calúnia, religião, política, acontecimento trágico, humor, sofrimento, vingança e outros temas. (BORGES, 2019, p.7).

Em seu segundo cordel, “O verdadeiro aviso de Frei Damião” (Figura 28), J. Borges criou também a xilogravura da capa (uma ilustração da fachada da igreja de Bezerros), pois não tinha recursos para pagar um ilustrador. A partir daí, ele passou a criar gravuras para as próprias histórias e também para outros cordelistas. Contudo, J. Borges conta que quando criou a primeira xilogravura levou a matriz na gráfica sem saber se poderia ser impressa e lá descobriu que ela estava muito boa para impressão: “eu não tinha quem ilustrasse, eu nunca vi fazer, mas tentei fazer, fiz e deu certo” (PONTES, 2017).

Figuras 28, 29 e 30 – “O verdadeiro aviso de Frei Damião”, “O cordelista na feira” e “Coração nordestino”



Legenda: À esquerda: Capa do cordel “O verdadeiro aviso de Frei Damião” de J. Borges, 1964?. Ao centro: “O cordelista na feira”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. À direita: “Coração nordestino”, J. Borges, 2022, 33 x 24 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco.

Fontes: Biblioteca digital de Castilla y León, Galeria Pé de Boi e Galeria Paiol

J. Borges também conta sobre seus aprendizados na produção dos cordéis:

Não tive professor pra nada. Nunca vi fazer. Inventei de comprar uma gráfica, comprar uma *maquinazinha* manual. Comprei a máquina. Nunca tinha visto fazer a montagem dos tipos. Eu consegui montar os tipos e fazer a diagramação, imprimir o cordel e vender. Tudo por convicção minha. (FERREIRA e outros, 2006, p. 13).

Quando vi meu nome como autor, gravador e ilustrador, fiquei todo alegre. No segundo, terceiro cordel, já não perguntei a mais ninguém, continuei, escrevi. Depois fiz a gravura, ilustrei. Quando eu já tinha uns três, quatro ilustrados por mim, os colegas chegavam na minha banca e diziam “quem é que está fazendo pra tu? e eu dizia “eu mesmo”. Eles pediam “rapaz, faz um pra mim, faz um vaqueiro pra

mim, um casal se beijando”, outros pediam outras coisas. Eu continuei. (PONTES, 2019, p. 101) .

Assim como o aprendizado da técnica de xilogravura, J. Borges explica que aprendeu a imprimir os folhetos sem professor, aprendeu na prática, ou como ele diz: fazendo. Dessa forma, ele explicita a importância da prática em seu processo de aprendizagem, no qual o pensamento se dá também com as mãos, no embate com os materiais e através da observação dos resultados a cada nova etapa. Como afirma Richard Sennett (2019), a técnica se dá numa dialética entre a maneira correta de fazer algo e a disposição de experimentar através do erro. E conforme será abordado mais adiante, as experimentações de J. Borges resultaram em soluções singulares que puderam ser observadas durante a pesquisa de campo realizada para essa dissertação, na oficina do artista.

Voltamos para 1972, ano em que J. Borges recebeu a visita de Ivan Marquetti (pintor, desenhista e gravurista brasileiro) e José Maria de Souza (pintor, escultor e gravador brasileiro) vindos do Rio de Janeiro. Os artistas fizeram a primeira encomenda de gravuras a J. Borges em tamanho maior do que as capas de cordel, que consistiu em uma série de cerca de 13 xilogravuras. Após essa encomenda, ele foi ganhando cada vez mais projeção como artista popular, incluindo o reconhecimento de Ariano Suassuna, que foi muito importante para a divulgação do trabalho de J. Borges. Porém o xilógrafo relata o estranhamento no início da carreira, que se somava ao medo do regime militar da época, e como, com o passar do tempo, foi tomando mais consciência sobre o próprio trabalho:

Eu entrei na arte no escuro, não sabia que se usava isso pra decoração. O povo chegava lá e comprava gravura minha, e eu ficava com medo porque era em plena ditadura, e eu dizia: esse dinheirinho está muito bom, mas mais tarde, quando eles notarem alguma coisa lá em Brasília, eles vêm aqui e me levam preso por conta disso. Eu acho que essas coisas que eu faço ninguém compra porque gosta e acha bonito não; eles compram pra fazer análise e depois me condenar como subversivo. Depois que Ranulpho me chamou pra trabalhar com ele, andando na galeria dele fui vendo gravuras de outras pessoas, fui vendo quadro primitivo com aqueles bichinhos malfeitos como eu fazia. Eu disse: acho que não tem esse negócio de subversão, não; eu estou colocado no popular, no lado mais simples, da pessoa que não aprendeu nada e grava, pinta, faz tudo. Fui acreditando. (PONTES, 2019, p. 107).

Com mais de 50 anos de carreira como cordelista e xilógrafo, J. Borges é um dos artistas populares brasileiros de maior projeção nacional e internacional. Ao longo dessas décadas, criou mais de 3 mil xilogravuras e publicou mais de 300 folhetos de cordel. O artista criou um universo visual e de narrativas muito particular que falam das suas origens, do imaginário popular, dos valores e cotidiano dele. Quando explica as inspirações para as suas gravuras e cordéis, não é raro que o artista cite um acontecimento da sua região, ou uma memória da infância.

A inspiração vem daqui mesmo, do que eu vejo, do que eu sinto, do que eu penso, do que acontece, das lendas, do folclore. O dia a dia do povo, a convivência, a tristeza, a alegria. Tudo isso dá cordel e dá também gravura. (PONTES, 2017, p. 134).

“Tem gente que diz: “Borges, como é que você arrumou aquele assunto?” Eu digo: “Ah, meu filho, pensando”.

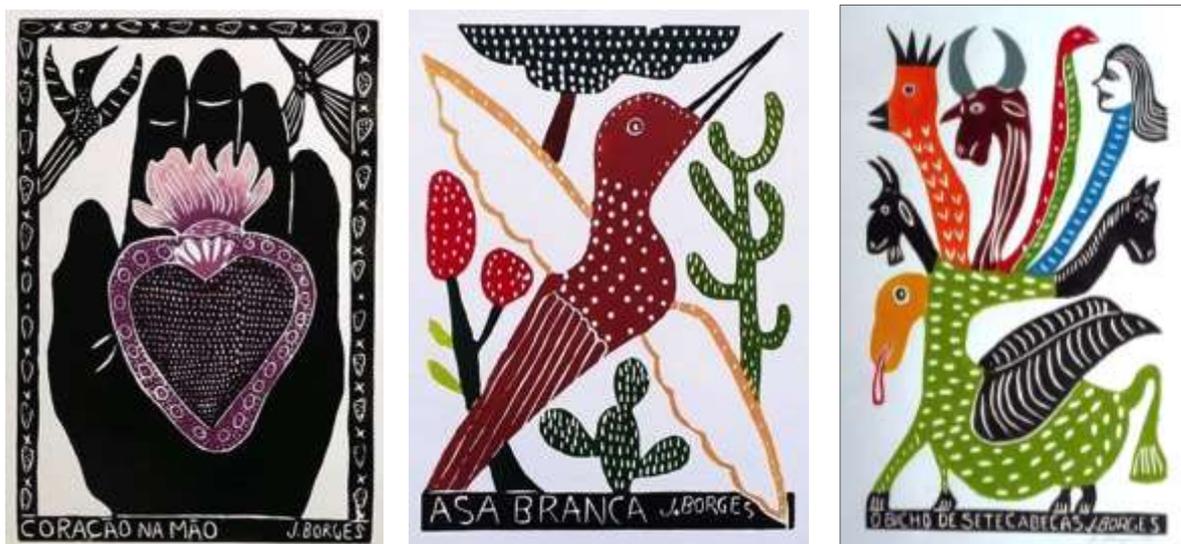
Minha avó dizia: “eu tô com coração na mão, Manuel foi para o Sul e já faz muito tempo e não mandou notícias. Eu tô com coração na mão, talvez tenha acontecido alguma coisa”. Então eu, na hora de fazer a gravura, lembrei desse detalhe e resolvi colocar esse título. Pegou muito bem, adoraram (Figura 31).

Tem também aquele “o bicho de sete cabeças” [mais uma gravura do artista]; quando tinha uma história, uma resenha na região, uma resenha com mulher casada, ou com moça, ou homem com homem querendo brigar; minha avó dizia: “isso vai dar em bicho de 7 cabeças”. Vai dar um bicho de 7 cabeças, quer dizer era uma coisa que ia dar uma embolada, uma briga, um atrito. Ela dizia: “vai dar em bicho de 7 cabeças” (Figura 33). (J. BORGES, 2021a)

Fiz esta gravura [“Asa branca no sertão”] porque sempre fui um fã das gravações do saudoso rei do baião: Luiz Gonzaga. E na década de 40, quando ele gravou a música “Asa Branca” eu era menino e gostava de ouvir esta música nos altos falantes das feiras de Bezerras e Gravatá. (BORGES e COIMBRA, 1996, p. 140).

Escrevi o folheto “A moça que dançou depois de morta” porque eu sempre ouvi alguém contar essa lenda e as pessoas que ouviam faziam um gesto de admiração pelo fato. E eu sempre notava que todos acreditavam ter sido certeza aquele acontecimento. Uma vez numa feira, eu aproveitei um espaço de tempo e contei por alto e todos que estavam ali perguntaram se tinha aquela história em folheto porque queriam comprar. Aí eu resolvi a escrever e depois do folheto publicado foi um sucesso; isto em 1973. (BORGES e COIMBRA, 1996, p. 124).

Figuras 31, 32 e 33 – “Coração na mão”, “Asa Branca” e “O bicho de sete cabeças”



Legenda: À esquerda: “Coração na mão”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. Ao centro: “Asa Branca”, J. Borges, s.d., 33 x 24 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco. E à direita: “O bicho de sete cabeças”, J. Borges, s.d., 33 x 24 cm, xilogravura, digitalização de impressão em cores sobre papel branco.

Fonte: Memorial J. Borges

O artista também explica a grande diversidade existente no trabalho dele:

“Eu sempre gosto de fazer a gravura diversificada porque a natureza também nos fez diversificados. Se tivesse feito todo mundo de um jeito só, não tinha graça nenhuma. E é por isso que eu faço o trabalho pensando como a natureza fez um de um jeito, outro de outro. Um milhão de pessoas e cada tem as digitais diferentes, tem o som da fala, tem o jeito de pensar diferente, tem a maneira de olhar diferente, vê diferente do outro. É por isso que o meu trabalho é diversificado, porque você vê bom, o outro não vê, mas vem outro e vê também que tá bom. E aí dessa maneira eu me dou bem, fazendo de acordo. E também, quando eu vou fazer um trabalho, eu só faço o que toque no sentimento das pessoas porque se não tocar, meu filho, o artista não tem sucesso. Tem que tocar no sentimento das pessoas, as pessoas gostam, acham engraçado, tem um detalhe que faça comprar. É assim que eu trabalho.” (J. BORGES, 2021b)

Ao afirmar o valor da diversidade a partir da observação da natureza, J. Borges corrobora com o pensamento de Krenak (2019), no qual o filósofo indígena defende que é essencial ampliar nossa subjetividade para adiar o fim do mundo. Enquanto J. Borges afirma que a natureza produz diversidade, Krenak nos alerta que a construção homogeneizada de humanidade gera muita intolerância com os que não correspondem aos padrões definidos e que insistem em experimentar o prazer de estar vivo. O filósofo ainda defende que aceitar nossas diferenças e reconhecer que somos atraídos por ela é um caminho para resgatar nossa alegria de viver, e da forma semelhante, J. Borges afirma que se todo mundo tivesse um jeito só, não teria graça nenhuma, e por isso compreende que cada pessoa pensa e vê o mundo diferente da outra.

Figura 34, 35 e 36 – “Coração diversidade”, “A passarada” e “Paisagem do agreste”



Legenda: À esquerda: "Coração diversidade", J. Borges, 2022, 33 x 24 cm, xilogravura. Digitalização de impressão em cores sobre papel branco. Ao centro: “A passarada” J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura. Digitalização de impressão em cores sobre papel branco. À direita: “Paisagem do agreste” J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura. Digitalização de impressão em cores sobre papel branco.

Fonte: Galeria Paiol e Galeria Pé de Boi

Observando a obra de J. Borges, também é possível notar o protagonismo feminino em uma série de gravuras e cordéis do artista. E, dentre essas obras encontramos representações de mulheres diversas: progressistas e conservadoras; que trabalham no campo, na cidade, ou em casa; mulheres brancas e negras; que dançam, que cantam e tocam viola; que enfrentam dragões e que brigam entre si por ciúmes; donzelas e prostitutas, e tantas outras. O artista diz:

Em tempo, complemento este livro com uma referência especial à figura mais cheia de mistério nesse mundo. A mulher é uma peça que Deus só fez começar e o homem só a termina depois de muito lhe amar. Sendo ela forte-fraca é preciso respeitar. Uma mulher carinhosa em muito amor se desdobra, se ela for vaidosa os caprichos tem de sobra, no caso de ser ciumenta, ela às vezes vira cobra. (BORGES e COIMBRA, 1996, contracapa).

Diabo, mulher e cobra são as coisas que mais realçam numa gravura. Eu exploro a mulher com todo respeito. Exploro na gravura e no cordel. Em todo tipo de arte, de escrita, de filme, de qualquer coisa, se não tiver uma mulher, fica uma tristeza. Eu assisti um filme, Doze homens e uma sentença, e não vi uma mulher. Nunca mais assisto um filme assim. (FERREIRA e outros, 2006, p.73).

Figura 37 – “A moça que virou cobra”



Legenda: "A moça que virou cobra", J. Borges, 197-, 48,2 x 66,5 cm, xilogravura. Digitalização de impressão em preto sobre papel pardo.

Fonte: Galeria Pontes

Figura 38, 39 e 40 – “A mulher corajosa”, “A mulher misteriosa” e “A sereia do mangue”



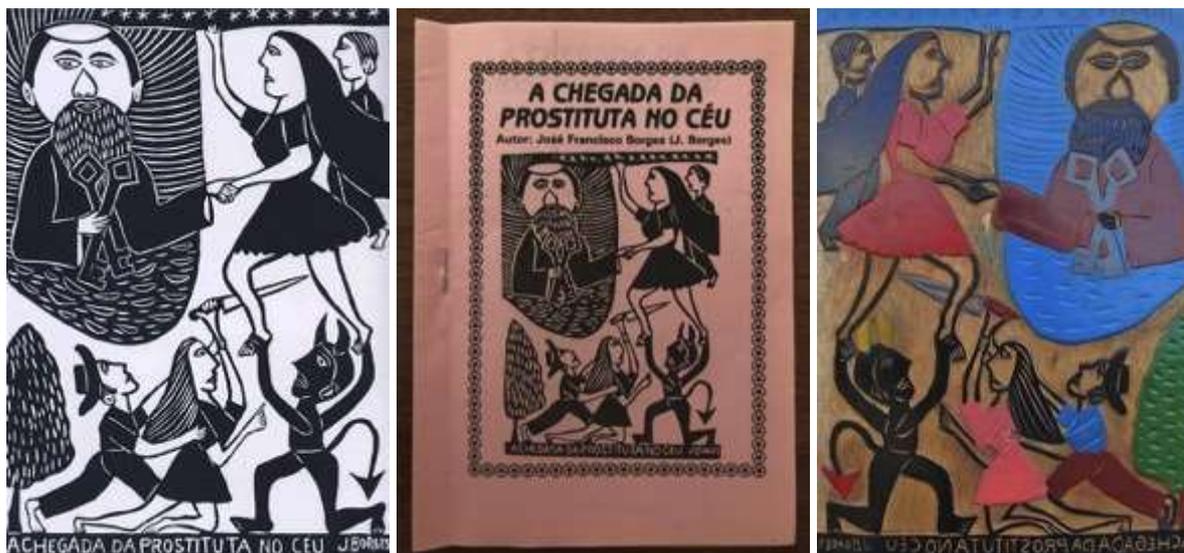
Legenda: À esquerda: “A mulher corajosa”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura. Ao centro: “A mulher misteriosa”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura. Digitalização de impressão a cores sobre papel branco. À direita: “A sereia do mangue”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura. Digitalização de impressão a cores sobre papel branco.

Fonte: Akaiaka artes e leilões; e Galeria Pé de Boi

Um dos trabalhos mais famosos do artista é a obra sobre “A chegada da prostituta no céu” (Figuras 41, 42 e 43), a gravura foi criada na década de 1970 e o cordel foi escrito em 1982. Ou seja, foi a imagem da xilogravura que deu origem ao texto do cordel. Ambos continuam disponíveis para venda e foi devido ao sucesso da xilogravura que J. Borges escreveu o folheto com o mesmo título e, segundo ele, já foram vendidas mais de 100 mil cópias deste. Durante uma conversa em Bezerros, o artista me explicou como foi o processo de escolha da personagem:

“Essas coisas, eu fiz “A chegada da prostituta”; me deu muito trabalho arranjar o personagem. Porque eu pensei em homens escritores, pensei em mulher, assim como Rachel de Queiroz, mulher famosa, né? Mas não vai dar, eu vou botar uma pessoa que o povo tem gosto com ela e que tenha desgosto, que não goste bem. Quem será esse? Fui pensando, fui pensando, fui pensando... me lembrei que a religião católica, ela condena muito a prostituta, né? Não se confessa, não faz batizado de afilhado, não vai à igreja. Ela vai, mas não diz que é, né? E eu disse “ah rapaz, vou botar a prostituta porque tem até religião que condena ela. O povo gosta dela, mas as mulheres casadas são tudo abusada com ela. E ela é uma pessoa humana, uma pessoa que faz profissão, mas não merece ser castigada, aí eu vou botar ela”. Aí botei, menina, deu tão certo.” (J. BORGES, 2021a)

Figuras 41, 42 e 43 – “A chegada da prostituta no céu”: xilogravura, cordel e matriz



Legenda: À esquerda: “A chegada da prostituta no céu”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura. Digitalização de impressão em preto sobre papel branco. No centro: “A chegada da prostituta no céu”, J. Borges, 2017, 10,5 x 14,8 cm, cordel. Reprodução fotográfica. À direita: “A chegada da prostituta no céu”, J. Borges, s.d., matriz de madeira entintada em cores. Reprodução fotográfica. Fonte: El País <<https://brasil.elpais.com>>. Acervo pessoal. Memorial J. Borges.

Nesta obra, J. Borges aborda o tema da opressão e da liberdade sexual feminina ao trazer a personagem da prostituta como protagonista de forma corajosa e bem humorada. Como argumenta Grillo (2015), a nossa literatura de cordel está cheia de personagens astutos, anti-heróis e trapaceiros que encontram alternativas para escapar do sistema opressor. E o pesquisador Jeová Franklin afirma sobre esta obra de J. Borges:

J. Borges consegue sintetizar, com extraordinária força dramática, a realidade e a fantasia nordestina. Síntese de tal capacidade é a gravura “A chegada da prostituta no céu”, na qual, em traços falsamente ingênuos, expõe cruelmente o sonho sertanejo de superar a opressão. (BORGES e COIMBRA, 1996, p.163).

Já no ano de 2005, J. Borges recebeu o título de “Patrimônio Cultural Vivo de Pernambuco”, era o primeiro ano do projeto que a cada ano intitula novos artistas do Estado. Este reconhecimento do seu trabalho também possibilitou diversas viagens nacionais e internacionais quando participou de palestras e oficinas, além de exposições em museus e galerias. Com essas viagens, o artista espalha pelo país e pelo mundo as suas narrativas sobre nossa cultura e também sobre os mundos imaginados por ele.

Já viajei um bocado, estou com oito viagens pros Estados Unidos, quatro pra Suíça, quatro pra França. Fui na Alemanha, em Portugal, na Venezuela. Também dei aula em Cuba, passei 12 dias lá ensinando a turma. Estive no Chile, Santiago é uma cidade gostosa, muito bonita, e na Argentina, mas só de passagem. (PONTES, 2017, p. 134).

“Já vendi nos Estados Unidos [o cordel “A chegada da prostituta no céu”], lá eu li em português, mas uma mulher traduzia. Ela traduzia cada estrofe pra inglês.

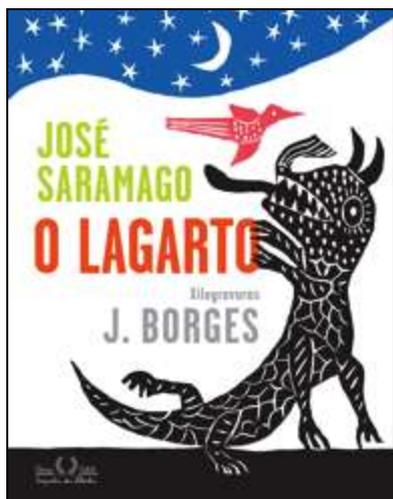
Eu só via o povo “qua qua qua”, todo mundo rindo. Porque o inglês acaba a rima, mas o assunto vai prolongando. Mas quando terminou, caíram em cima, levaram todos os que eu tinha, compraram. E eu, quando eu cheguei aqui, me chegou uma carta me pedindo mais 50. É, eles gostaram muito.” (J. BORGES, 2021a)

Durante a minha visita ao ateliê de J. Borges, um dos assuntos que o artista mais gostava de compartilhar era memórias das suas viagens, sempre narradas com bom humor e criatividade. Ele contou, por exemplo, sobre a viagem que fez à França, quando visitou as cidades de Paris e Marselha. Disse que gostou mais de Marselha e acrescentou que, como é uma cidade muito antiga, as ruas são muito estreitas e por isso os carros têm muitos arranhões. Falou que a cidade tem mais de 2500 anos, portanto é mais antiga que Jesus, e que sobreviveu ao dilúvio. Por último, lembrou que as praias de lá são no Mar Mediterrâneo que tem a água muito salgada e que sentiu a língua arder ao prová-la. E ainda considerou as praias muito pobres, comparadas às praias brasileiras, pois possuem a faixa de areia muito estreita.

Ao longo da carreira, J. Borges também ilustrou diferentes publicações no Brasil e no exterior, incluindo os livros: “Palavras andantes”, de Eduardo Galeano, em 1993, e “O lagarto”, de José Saramago (Figuras 44 e 45), em 2017. Galeano relata:

Agora eu o convido para trabalhar comigo neste “Americantos”. Imagens dele, sua arte de gravador e palavras minhas. E estou lhe explicando meu projeto e ele se cala. E eu falo, falo, explicando. E ele, nada. E assim seguem as coisas, até que eu de imediato descubro que minhas palavras não têm música. Estou soprando numa flauta quebrada. O não nascido não se explica, não se entende: se sente, se toca quando se move. E então deixo de me explicar e conto. Conto os contos que quisera contar, as vozes que colhi nos caminhos e meus próprios sonhos por andar acordado, realidades a delirar, delírios a realizar. Conto os contos e este livro nasce. (BORGES e COIMBRA, 1996, p. 155).

Figuras 44 e 45 – “O lagarto” e “Las palabras andantes”



Legenda: À esquerda: Ilustração de J. Borges para a capa do livro “O lagarto”, de José Saramago, 2017. À direita: ilustração de J. Borges para o miolo do livro “Palavras andantes”, de Eduardo Galeano, 1993.

Fonte: Companhia das Letras <<https://www.companhiadasletras.com.br>>. Resistir Info <[http://resistir.info/livros/galeano\\_las\\_palabras\\_andantes.pdf](http://resistir.info/livros/galeano_las_palabras_andantes.pdf)>.

Atualmente, J. Borges continua produzindo em seu ateliê, realizando encomendas e parcerias variadas como as recentes xilogravuras para capa do álbum de Alceu Valença e para a estampa do tênis da colab tripla entre Öus, Guadalupe e SneakersBR<sup>10</sup> (Figuras 46 e 47). E cinco filhos do artista (Ivan, Manassés, J. Miguel, Pablo e Bacaro) e um neto (Gustavo) seguiram a carreira dele como xilógrafos. Aos 85 anos de idade, durante uma das nossas conversas no seu ateliê, ele não escondeu o enfrentamento da perda de muitos amigos na atual etapa da vida:

“Era assim. E a gente brincava muito, eu tinha muitos amigos, muitos colegas que brincavam. Agora já acabou-se tudo, morreu um bocado, o resto foi embora pra Recife, pra todo lugar tem espalhado. Eu não conheço mais ninguém. Meu professor morreu, faleceu meu professor. E de lá pra cá, de vez em quando, eu ouço dizer que morreu um colega de escola. Porque todos eles já tá numa idade de 70 pra lá, né? Morreu meu primo, em Garanhuns, ainda visitei ele doente. A gente alugou um ônibus aqui e fomos a família toda visitar ele. Ele chorou de tanta alegria que teve, passamos o dia lá, viemos simhora. Quando a gente tava se preparando pra fazer outra viagem, ele faleceu. Não deu mais.” (J. BORGES, 2021a)

Figuras 46 e 47 – Capa do álbum comemorativo de Alceu Valença e Paulo Rafael; e tênis da Öus, Guadalupe e SneakersBR



Legenda: À esquerda: Capa para o álbum comemorativo de Alceu Valença e Paulo Rafael, criada a partir de matriz de J. Borges. Lançado em abril de 2022. À direita: Tênis com edição limitada, com estampas criadas a partir de xilogravuras de J. Borges, lançado em fevereiro de 2022 em parceria com Öus, Guadalupe e SneakersBR.

Fonte: Instagram Memorial J. Borges e site da SneakersBR, <<https://sneakersbr.co>>.

Finalmente, o artista afirma sobre a vida: “A vida é tão boa que não fica velha nunca, quem envelhece é o corpo, mas a vida se mantém nova durante todo o tempo da existência da pessoa” (BORGES, 2002 em SILVA, 2019).

<sup>10</sup> O tênis teve o lançamento em 19 de fevereiro de 2022 e sua tiragem especial e limitada esgotou durante o mesmo mês. Cada par custava R\$549,00 e atualmente, o par é revendido na internet por mais de R\$1.000,00.

Figuras 48 e 49 – “Coração de artista” e “O amor entre as flores”



Legenda: À esquerda: “Coração de artista”, J. Borges, s.d., 66 x 48 cm, xilogravura. À direita: “O amor entre as flores”, J. Borges, s.d., 48 x 66 cm, xilogravura. Digitalização de impressão em cores sobre papel branco.

Fonte: Akaiaka Artes e Leilões e Galeria Pé de Boi

## 4. EM BEZERROS, PERNAMBUCO

### 4.1 A importância do campo para essa dissertação

Conforme relatado anteriormente, essa dissertação mudou de tema após a minha qualificação; e a pesquisa de campo foi o que motivou essa mudança. Depois de organizar as informações obtidas em campo e apresentá-las para a banca de qualificação, compreendi a relevância do material trazido do campo. Escolhi narrar sobre a minha vivência no Memorial J. Borges, sobretudo sobre o processo de produção do artista e o seu espaço de trabalho. Desta maneira, essa dissertação é um relato da minha experiência, construído a partir do meu olhar e da minha visão de mundo. Escrevo sobre a oportunidade singular de estar com um artista de grande importância para a cultura brasileira; sobre a oportunidade de observá-lo enquanto trabalhava, e de conversar e entrevistar o artista e sua equipe. Portanto, ir a campo foi fundamental para delinear os rumos deste trabalho.

A pesquisa de campo consistiu na estadia na cidade de Bezerros, Pernambuco, durante seis dias, de 18 a 23 de outubro de 2021. Durante esse período, foram realizadas visitas diárias ao Memorial J. Borges, e foram realizadas entrevistas discursivas com o artista e equipe, além de observações das atividades e registros fotográficos e videográficos.

A oportunidade de estar com o artista, observá-lo em seu local de trabalho e dialogar diretamente com ele, trouxe contribuições inéditas para essa pesquisa. Através da interlocução direta com J. Borges foi possível construir uma percepção sobre as questões que ele se dispôs a abordar, e compreender o que é relevante para ele, o que ele tem para compartilhar e nos ensinar aos 85 anos de vida e mais de cinco décadas de carreira artística. Estar em Bezerros também possibilitou um entendimento do contexto de criação do artista que tanto permeia o seu trabalho, e dessa forma, ler o trabalho de J. Borges com um outro olhar. Portanto, foi possível constatar a potência da pesquisa de campo, salientada por Ingold (2018):

Ser sábio é aventurar-se pelo mundo e assumir o risco de se expor ao que acontece lá. É compartilhar da presença de outros, prestar atenção, importar-se. O conhecimento fixa e nos tranquiliza; a sabedoria desestabiliza e perturba. O conhecimento arma e controla; a sabedoria desarma e abnega. O conhecimento tem seus desafios, a sabedoria tem seus caminhos, mas, enquanto os desafios do conhecimento se encerram em soluções, os caminhos da sabedoria se abrem para um processo de vida. (INGOLD, 2018, p.11).

A experiência do uso do próprio corpo como objeto observativo (PIASERE *apud* CARDANO, 2017) foi essencial para aproveitar o potencial da pesquisa de campo. Ou seja, estar atenta para perceber o ambiente e as situações através de todos os sentidos, além de compreender que nossas vivências incluem sensações e sentimentos que estarão presentes no momento da pesquisa. Portanto, no Memorial J. Borges foi possível perceber as múltiplas características do ambiente que afeta e ao mesmo tempo é afetado pelo trabalho do artista. Perceber e descrever o espaço não apenas a partir da riqueza de imagens, mas também dos sons, cheiros e sensações táteis levou a uma compreensão outra do espaço e do trabalho.

#### 4.2 Etapas da pesquisa de campo

Mario Cardano (2017) decompõe as fases do trabalho etnográfico em quatro etapas: desenho; construção da documentação empírica; análise; e escrita. Para o autor existe uma sequência circular entre elas, o que prevê idas e vindas entre as etapas. No caso particular da observação participante, Cardano (2017) defende que o desenho da pesquisa só se define totalmente ao final da mesma, o que exige flexibilidade do pesquisador. Ainda que eu não tenha participado diretamente das atividades realizadas no Memorial, precisei me adequar à disponibilidade da equipe e às atividades que eram realizadas por eles a fim de realizar os

registros de imagens, conversas e entrevistas. Ou seja, a cada dia de visita ao Memorial, eram observadas as atividades que estavam em andamento e a viabilidade de interação com a equipe para então definir as observações e os registros que seriam realizados naquele dia.

É relevante considerar que a reconstrução de um evento do qual se participa é necessariamente sempre parcial. Cada um de nós lembra e reconstrói a experiência vivida a partir do próprio ponto de vista e a interpreta à luz do próprio modo de ser no mundo (CARDANO, 2017). Portanto, neste documento, é relatada a minha vivência em Bezerros, considerando as sensações e relações interpessoais às quais estive exposta durante as etapas de pesquisa.

### 4.3 **Desenho do campo**

#### 4.3.1 Definição das questões de pesquisa

Durante o primeiro ano do mestrado, foi realizada pesquisa documental que incluiu livros e artigos sobre arte popular brasileira e mais especificamente, sobre J. Borges; consulta a sites sobre arte popular; além de acompanhar a rede social do próprio artista e assistir vídeos de entrevistas e documentários sobre ele. Dessa forma, foi possível conhecer a história de vida de J. Borges e obter um panorama da produção dele como xilógrafo e cordelista.

Também foram identificadas suas obras de maior destaque e foi definido um recorte temático para análise de sua obra, uma vez que o universo produzido por ele é tão diverso quanto numeroso. Neste momento, ainda prevalecia o meu interesse sobre as formas de representação das mulheres na obra de J. Borges, portanto essa foi uma questão que levei para campo. Além disso, após a pesquisa documental, percebi que existiam questões sobre o processo atual de produção das xilogravuras de J. Borges que eu gostaria de investigar mais, e me interessava documentar esse processo, uma vez que o artista é uma das principais referências da xilogravura popular brasileira.

#### 4.3.2 Roteiro para entrevista discursiva

Foi escolhida a modalidade de entrevista discursiva como uma técnica para coleta de dados em campo. Ao contrário da entrevista estruturada, a entrevista discursiva toma forma no decorrer da interação entre entrevistador e entrevistado, seguindo os conteúdos pré determinados. Na entrevista discursiva, compete ao entrevistador a definição do tema da conversa e a decisão, durante a entrevista, de desviar ou não do tema proposto. E ao entrevistado, compete responder às questões ou às solicitações do entrevistador. Cardano (2017) afirma que a disparidade de tarefas e responsabilidades mostra-se de forma evidente nas transcrições da entrevista que normalmente apresentam falas pontuais do entrevistador e longas falas do entrevistado.

A partir da pesquisa realizada nos primeiros meses do mestrado e do recorte de interesse da pesquisa, foi criado um roteiro de entrevista dividido em dois eixos: “processo de produção das xilogravuras” e “mulheres na obra de J. Borges”. O roteiro foi pensado para esclarecer dúvidas e obter as informações que não foram encontradas na etapa de pesquisa documental. As perguntas foram formuladas de forma aberta para possibilitar um diálogo com o artista sobre o seu trabalho, e a fim obter o máximo de informações – o roteiro com as perguntas levadas para o campo está na seção de anexos deste documento.

Nessa altura, eu já tinha o conhecimento de que J. Borges é um contador de histórias e está muito habituado a dar entrevistas. Por outro lado, minha experiência como entrevistadora se limitava à minha monografia em Oceanografia, realizada em 2009, o que me deixava apreensiva.

Depois de chegar em Bezerros, observar o trabalho de J. Borges e conversar com ele, compreendi que parte das perguntas previamente listadas deixaram de ser relevantes. E que, ao invés de pedir para ele me falar sobre os tópicos específicos que eu havia listado sobre cada um dos cordéis selecionados, era mais produtivo deixar ele falar livremente sobre o que ele considera relevante a partir das histórias sobre mulheres. Dessa forma, meu diálogo com J. Borges foi iniciado com a explicação do meu trabalho e do meu interesse sobre as histórias que ele escreve e ilustra com protagonistas mulheres. A partir daí, deixei que ele selecionasse as narrativas, e ao longo do diálogo, acrescentei perguntas de acordo com o que ele narrava. Desta maneira, no dia em que gravamos a entrevista, ele iniciou seu relato lembrando de um cordel antigo intitulado “Maria 19”; em seguida narrou a história de uma mulher que morou em Bezerros durante a infância dele, a “Maria Barará”; e terminou contando sobre as avós

materna e paterna. Após essas narrativas, eu quis voltar a falar sobre o trabalho dele e pedi para ele me contar sobre “A mulher que botou o diabo na garrafa” – ele comentou rapidamente sobre esse trabalho e logo começou a falar sobre “A chegada da prostituta no céu”. Assim ele selecionou quais histórias queria me contar. A transcrição dessa entrevista está em anexo no final deste documento.

Além da entrevista realizada por mim, tive a oportunidade de acompanhar a entrevista que J. Borges concedeu para um projeto da prefeitura de Bezerros que tinha como objetivo divulgar os artistas da cidade nas escolas da região. O objetivo desse projeto guarda semelhança com a minha pesquisa, uma vez que pretende aproximar o ensino acadêmico dos artistas, levando o conhecimento deles e divulgando o trabalho deles no ambiente escolar.

#### 4.3.3 Acesso ao campo

Para entender a possibilidade de entrevista com o artista, foi realizado o contato com a equipe do Memorial J. Borges. A princípio, como estávamos no segundo ano de pandemia da Covid-19, eu pretendia realizar uma entrevista remota e programar uma visita a Bezerros mais adiante. Porém, logo no primeiro contato com a Edna (cunhada do artista, que administra o Memorial), entendi que essa modalidade de entrevista não seria possível, pois o artista está com a audição prejudicada devido à idade avançada. A equipe do Memorial se disponibilizou a ler as perguntas presencialmente para J. Borges e gravar as respostas dele para mim, porém, nesse formato eu não poderia acrescentar ou alterar as perguntas de acordo com o andamento da entrevista. O entendimento da limitação de J. Borges criou em mim um senso de urgência para realizar a viagem. A partir daí, foi iniciada a organização e programação de minha ida a Bezerros, a fim de gravar a entrevista presencialmente e realizar observações e registros do trabalho no ateliê. Ainda foram realizados novos contatos com a equipe do Memorial para explicar em maior detalhe a natureza de minha pesquisa e, posteriormente, para definir a data da viagem.

Conciliando minha viabilidade financeira da viagem e a disponibilidade do artista, foi escolhido o período compreendido entre 18 e 23 de outubro de 2021. A chegada à cidade de Bezerros foi em uma segunda-feira no final do dia, e o retorno para o Rio de Janeiro se deu no sábado pela manhã cedo – portanto foram quatro dias de visitas ao Memorial J. Borges e demais pontos turísticos da cidade de Bezerros.

#### 4.3.4 Planejamento da viagem

Bezerros tem, atualmente, cerca de 60 mil habitantes, ou seja, 10 mil habitantes a menos que o bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. Não há muitas opções de hospedagem bezerrenses com sites na internet, e por esse motivo cogitei me hospedar em Caruaru, cidade vizinha e bem maior que Bezerros (Caruaru possui cerca de 370 mil habitantes). Nesse momento, o contato com um conhecido que mora em Recife, porém natural de Caruaru, foi essencial para entender que a estadia em Caruaru não se justificava, pois o deslocamento diário entre as cidades tomaria tempo e com ele pude obter indicações de pousadas em Bezerros.

A fim de entender o funcionamento da cidade e descobrir os pontos turísticos ligados à arte popular, foram consultados o site da prefeitura de Bezerros e sites com dicas de viagem. A partir dessas consultas, foram listados alguns pontos de interesse para visitar em Bezerros como o ateliê do Lula Vassoureiro, mestre das máscaras de Papangu e artista popular de Bezerros que, como J. Borges, tem o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco; a Estação da Cultura que abriga o Espaço Papangu; e o Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros.

O plano de viagem não foi criado com muitos detalhes, contudo, já estava definido que seriam realizadas visitas diárias ao Memorial J. Borges e que a manhã do primeiro dia de visitas seria dedicada ao reconhecimento de Bezerros, incluindo visitas aos pontos turísticos no centro da cidade e caminhadas pelas ruas da cidade. Outra atividade previamente planejada foi a gravação da entrevista com J. Borges no penúltimo dia de minha estada, a fim de construir uma relação mais próxima com o artista antes de gravá-la. A possibilidade de visita aos pontos turísticos fora do centro de Bezerros seria avaliada no decorrer da viagem.

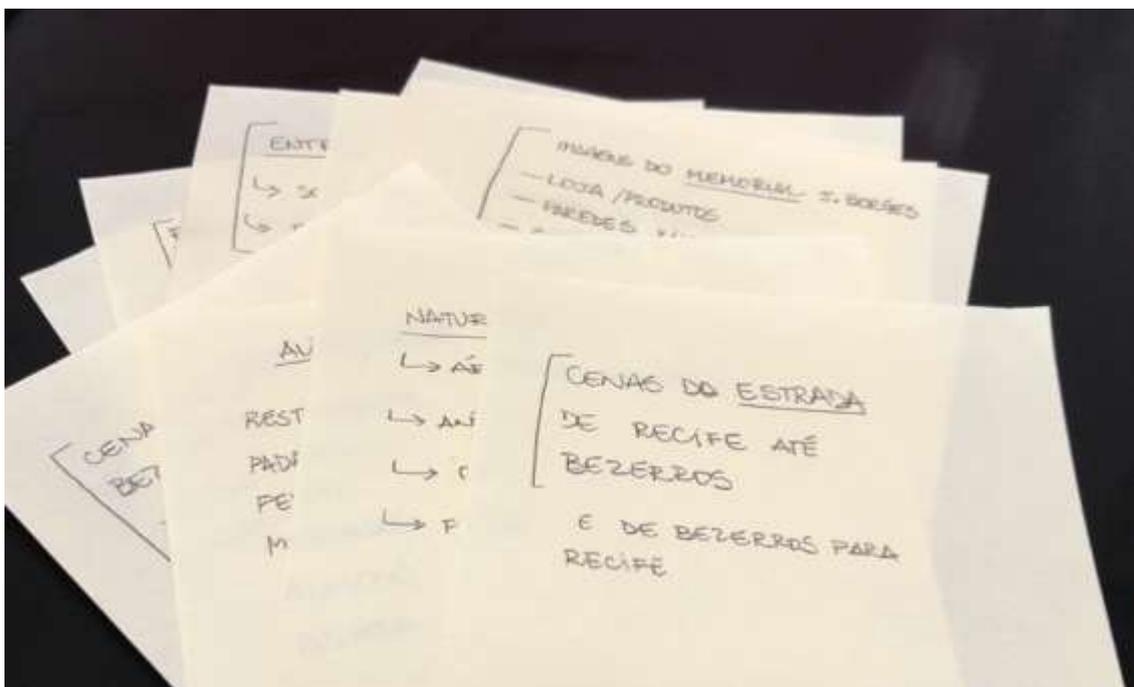
Por último, como a viagem ocorreu durante o segundo ano da pandemia da Covid-19, foi essencial tomar as duas doses da vacina antes da viagem que incluía deslocamentos do Rio de Janeiro para Recife e depois para Bezerros, além do convívio diário com a equipe do Memorial J. Borges. Este convívio incluía o próprio artista que, pela idade, pertence ao grupo de risco da doença, e também já estava com as duas doses da vacina tomadas.

O cronograma das atividades realizadas em Bezerros está em anexo neste documento.

#### 4.3.5 Planejamento dos registros fotográficos e videográficos

Com o objetivo de programar os registros de imagem, foi criada uma lista com os temas e locais de interesse de Bezerros. Essa lista foi criada com a técnica de *brainstorming* considerando a pesquisa prévia sobre a cidade e os temas recorrentes nos trabalhos de J. Borges como fauna e flora locais, e deus e diabo (Figura 50). Também foi criada uma lista à parte para os registros que seriam realizados no Memorial J. Borges, que incluía todas as etapas de produção das xilogravuras, os materiais e ferramentas utilizadas, a organização do espaço, e a dinâmica e rotina de trabalho da equipe e do próprio artista.

Figura 50 – Lista dos locais e cenas de Bezerros



Legenda: Registro fotográfico da lista dos locais e das cenas para registro de imagem em Bezerros.<sup>11</sup>

Como a pesquisa e os registros seriam realizados por uma única pesquisadora, foram feitos testes dos equipamentos de gravação que seriam utilizados buscando minimizar as dificuldades durante a pesquisa de campo. Todos os registros de imagem e de áudio foram realizados com um aparelho celular (iPhone 8), por isso foi verificado o tempo de duração da bateria interna e de uma bateria externa. Por último, para evitar a perda dos registros em caso

<sup>11</sup> As imagens apresentadas sem o crédito de fonte são parte do acervo de pesquisa da autora.

de defeito ou perda do aparelho celular, foi verificado o espaço disponível no disco virtual para o armazenamento dos arquivos com *upload* automático.

#### 4.4 Construção da documentação empírica

##### 4.4.1 A pesquisa qualitativa

Segundo Cardano (2017), a pesquisa qualitativa é caracterizada por uma forma de observação mais próxima e por isso pressupõe uma redução da extensão do domínio observado, propondo individualizar e representar os mínimos detalhes. O autor também defende que esse modo de fazer pesquisa permite ao pesquisador ligar o que as pessoas dizem ao que elas fazem, além de permitir uma observação no contexto natural (onde habitualmente as ações tomam forma) e de dar voz às diversas formas de alteridade.

Enquanto Ingold (2018) ressalta a importância da postura do pesquisador no campo, ao afirmar que todo estudo demanda observação, porém na observação participante, ela se dá não pela objetificação dos outros, mas prestando atenção a eles, vendo o que fazem e escutando o que dizem. E, portanto, estudamos com as pessoas, ao invés de fazer estudo sobre elas.

Ir a campo possibilita aprendizados e construção de discursos a partir da nossa própria experiência e segundo Cardano (2017), a imprevisibilidade do campo exige flexibilidade do pesquisador, pois na pesquisa qualitativa as formas de interlocução e estratégias de observação devem se adequar ao contexto estudado e podem sofrer alterações dramáticas.

O que é solicitado, de acordo com Piasere (2002: 27), é a abertura a um experimento de experiência no qual colocamos à prova as nossas categorias interpretativas e fazemos isso utilizando a nossa pessoa, o nosso corpo como instrumento observativo, submetendo-o, como sugere Goffman (1989 - trad. it., 2006: 109), ao conjunto de contingências que atravessam a vida dos nossos hóspedes. (CARDANO, 2017, p. 111)

Dessa forma, ao utilizar o nosso corpo como instrumento observativo, colocamos em alerta todos os nossos sentidos e cada um deles será capaz de perceber dados de naturezas distintas revelando características específicas do contexto observado. Nessa dissertação serão incluídas as experiências sensoriais vivenciadas por mim no Memorial J. Borges, e como cada uma delas afetou a coleta de dados e o entendimento do contexto pesquisado.

Contudo, o meu primeiro aprendizado, ao chegar em Bezerros, foi o de me adaptar aos horários da cidade que eram bastante distintos dos meus hábitos. Estar em Bezerros, depois de quase dois anos de isolamento social devido à pandemia da Covid-19, configurou um deslocamento, portanto uma tarefa simples como a de comprar um lanche, deixou de ser simples.

Cheguei em Bezerros ao final do dia de uma segunda-feira – eram cerca de 17h30 quando entrei na Pousada Serra Negra. A pousada, assim como outros estabelecimentos importantes da cidade, fica na margem da estrada BR-232 (Figura 51). Depois de pegar a chave do quarto e deixar minha bagagem, resolvi sair para lanchar e antes confirmei na recepção da pousada a direção da Norte Bolos, padaria que fica na mesma margem da BR-232 a poucos metros da pousada. Nesse momento, um hóspede me alertou que o estabelecimento fechava às 18h e que eu tinha poucos minutos para chegar lá. Fui a pé até a Norte Bolos, uma enorme padaria, lanchonete e restaurante, maior estabelecimento comercial que vi na cidade (Figura 52). Quando cheguei lá, estava realmente fechada para a entrada, mas ainda havia muitos clientes lanchando lá dentro. Expliquei para o segurança que eu tinha acabado de chegar de viagem e queria apenas comprar um lanche – ele me deixou entrar avisando que a cozinha já estava fechada, mas eu poderia comprar os salgados e bolos já prontos.

Figura 51 – Margem da estrada BR-232, em Bezerros



Legenda: Margem da estrada BR-232 na altura da pousada Serra Negra.

Figura 52 – Fachada da Norte Bolos



Legenda: Fachada da Norte Bolos na margem da BR - 232 em Bezerros.

Fonte: Site da Norte Bolos <[www.nortebolos.com.br](http://www.nortebolos.com.br)>

Apreendi que o horário de funcionamento do comércio da cidade encerrava cedo quando comparado ao horário da minha cidade, contudo eu já tinha um indicativo desse hábito, pois sabia o período de funcionamento do Memorial J. Borges: das 7h às 17h. E nesse dia, como a rua estava vazia durante o meu trajeto para a Norte Bolos, fiquei com duas hipóteses: ou os moradores não têm o costume de caminhar na beira da estrada, ou encerram suas atividades junto com o horário do comércio. Nos próximos dias, pude observar que os moradores de Bezerros caminham pela margem da estrada durante o dia, então passei a encerrar minhas atividades dentro do horário da cidade e, após às 18h, ficava na pousada organizando os registros realizados durante o dia.

#### 4.4.2 Convivência em campo

Cardano (2017) defende que é necessário que as características pessoais do observador e dos seus hóspedes não prejudiquem a possibilidade de uma convivência harmônica, uma vez que não é possível fazer observação participante se existe um desconforto constante, ou sensação de repulsa por uma das partes. Portanto, as relações interpessoais nos afetam durante a pesquisa de campo, e na minha pesquisa realizada em Bezerros não foi diferente.

Durante a viagem, foram vivenciados momentos que contribuíram para o meu conforto e desconforto no campo. Por exemplo, quando tive a oportunidade de conversar com Céu (esposa do Lula Vassoureiro, mestre das máscaras de Papangu de Bezerros), ela ficou espantada ao saber que eu estava sozinha na cidade sem conhecer ninguém, considerou um

ato de coragem e se disponibilizou a me ajudar com o que eu precisasse durante a minha estadia em Bezerros. O acolhimento da Céu, ainda no primeiro dia de pesquisa, me deixou mais confortável para os próximos dias. Por outro lado, no segundo dia de pesquisa, quando cheguei ao Memorial J. Borges, o artista estava angustiado com a possibilidade de ir a Sairé (cidade vizinha a Bezerros) para resolver questões burocráticas. Logo que cheguei, ele disse que naquele dia não poderia atender a pesquisadores, fotógrafos e repórteres porque ele não sabia a que horas precisaria “se mandar” para Sairé. Nesta manhã, eu não fiquei à vontade para interagir com J. Borges e dediquei esse tempo para interagir com outras pessoas da equipe. Contudo, quando retornei ao Memorial após o almoço, a questão de Sairé já estava resolvida, percebi que o artista estava aliviado com esta resolução, então pude conversar com ele sobre os cordéis “A mulher que botou o diabo na garrafa” e “A chegada da prostituta no céu”.

No último dia de visita ao Memorial J. Borges, quando estava a caminho do espaço, a sola do meu sapato descolou. Assim que cheguei, pedi ajuda ao Joatan (sobrinho de J. Borges que trabalha na administração do espaço), que se ofereceu para colar o meu sapato com a cola de sapateiro que eles têm na oficina. Agradei e aceitei a gentileza, e enquanto ele colava, fiquei com um pé descalço, apenas de meia, o que considerei bastante inusitado. Quando Joatan devolveu meu sapato, fiquei duplamente feliz, primeiro com a sua gentileza e atenção, e segundo, ao ver meu sapato (único que tinha levado para viagem) recuperado.

Por último, logo no primeiro dia de visita foi notável perceber a dificuldade de J. Borges para ouvir o que as pessoas falam ao seu redor; dificuldade que foi o fator determinante para a antecipação de minha viagem a Bezerros. Então, para falar com ele, as pessoas tiravam a máscara de proteção contra a Covid-19. Como no Rio de Janeiro os casos da doença estavam elevados, eu não me sentia confortável para retirar a máscara, e por isso, nesse primeiro dia, a minha comunicação com J. Borges foi prejudicada. Nos dias seguintes, aceitei que para me comunicar plenamente com o artista precisava estar sem máscara, então eu mantinha um distanciamento físico e falava bem alto, como observei a Edna fazer ao falar com o ele.

#### 4.4.3 Teoria do outro

Ao longo desse percurso, o pesquisador (mas de forma análoga também as pessoas envolvidas no estudo) tem a oportunidade de elaborar uma teoria do outro que cresce em exatidão com a continuidade da interação, colocada à prova no contexto das interações sociais a que se tem oportunidade de participar (WIKAN, 1992 - trad. it., 2009: 112-114). (CARDANO, 2017, p. 111).

Durante minha estadia em Bezerros, J. Borges me contou histórias sobre outros dois visitantes que recebeu em seu ateliê. Ainda no primeiro dia de visita, contou sobre uma alemã que passou cerca de um mês frequentando o Memorial para aprender a técnica de produção de xilogravura. Já no terceiro dia de visita, contou sobre um antropólogo que, durante o doutorado realizado na década 1970, percorreu a região de Bezerros pesquisando os artistas da região. Entendi que o artista estava me contando essas histórias a fim de relacioná-las com a minha pesquisa.

Por outro lado, precisei de alguns dias para compreender totalmente como se dá a atual parceria de trabalho entre J. Borges e Dedé (que trabalha no Memorial, ao lado de J. Borges, gravando as matrizes do artista). No primeiro dia de visita, J. Borges estava desenhando novas cenas enquanto Dedé cavava matrizes já desenhadas, por isso cheguei a pensar que a etapa de gravação era realizada inteiramente por Dedé. Após algumas conversas e mais observações, compreendi que Dedé é responsável por cavar as áreas maiores das matrizes – que exige mais tempo e maior esforço físico – e por vezes também os detalhes, porém J. Borges continua gravando, principalmente, os detalhes. Finalmente, entendi que eles dividem as tarefas para que J. Borges tenha mais tempo para desenhar, e a fim de acelerar a criação das matrizes.

#### 4.4.4 Diferenças de discursos

A veracidade dos discursos coletados em campo é uma questão levantada por Cardano (2017), uma vez que é entendido que todas as pessoas, em algum grau, possuem razões para esconder dos outros suas ações e mentir a seu respeito. E portanto, uma observação contínua das ações e comportamentos pode ajudar a entender os discursos coletados. Durante conversas com J. Borges, ele expressou sua percepção sobre a mentira: “A mentira é assim, né? Ela circula em todos os ambientes, em todos os lugares; lugares que ela condena, lugares

que ela salva. A mentira salva também. E lugares que ela é contada com muito gracejo pra servir de diversão” (J. BORGES, 2021b).

Portanto, apesar do período restrito de quatro dias, as visitas diárias ao Memorial J. Borges foram importantes para observar o trabalho do artista e da equipe. Pude presenciar variadas tarefas exercidas no Memorial, e a cada dia era revelada uma nova informação sobre a dinâmica do espaço. Certamente, se fosse viável prolongar minha estadia, outras dinâmicas seriam reveladas. Por exemplo, não presenciei a visita de grupos escolares ao espaço, embora tenha registrado a narrativa de Sol – funcionária do Memorial J. Borges – sobre essas visitas.

Eduardo Viveiros de Castro (2002) traz uma outra visão sobre as diferenças de discurso: primeiro, o autor ressalta que, como o antropólogo, o pensamento do nativo é a expressão de um mundo possível. Por isso, a diferença malinowskiana<sup>12</sup> entre o que o nativo pensa (ou faz) e o que ele pensa que pensa (ou que faz) é uma diferença espúria. A boa diferença, segundo Viveiros de Castro (2002), ou diferença real, é entre o que pensa (ou faz) o nativo e o que o antropólogo pensa que (e faz com o que) o nativo pensa, e são esses dois pensamentos (ou fazeres) que se confrontam. Durante a pesquisa no Memorial J. Borges, foi possível conversar com diferentes integrantes da equipe do artista, e pude registrar em vídeo parte destas conversas. Estes eram momentos de troca e aprendizados, e a fim de resgatar a fala de cada um dos integrantes optei por transcrever parte dos diálogos. Assim, o leitor pode ter contato com o que disse cada um deles e não apenas com o que eu interpretei sobre o que foi dito em campo. Dessa forma, passo para o leitor a diferença de discursos identificada por Viveiros de Castro (2002) entre o que o nativo diz e o que o pesquisador pensa que ele diz.

#### 4.4.5 Registro escrito

Durante a viagem foram realizadas anotações em um caderno (Figura 53) a fim de relatar os acontecimentos vivenciados nos diferentes locais visitados, principalmente no Memorial J. Borges. Estes relatos eram feitos em dois horários: antes da pausa para o intervalo de almoço, quando eram registrados os acontecimentos da parte da manhã; e ao final do dia, quando eram registrados os acontecimentos da parte da tarde. Como essas anotações eram deslocadas no tempo de seu acontecimento, era registrado o que minha memória foi

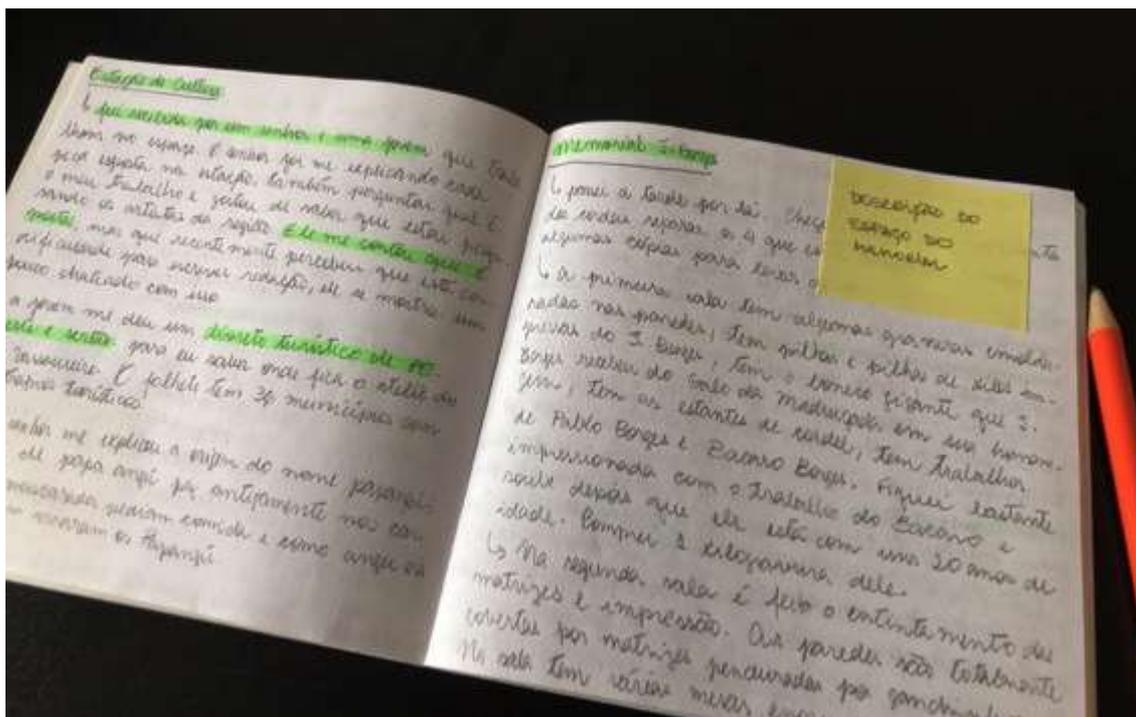
---

<sup>12</sup> Malinowski é considerado um dos fundadores da Antropologia Social e foi pioneiro do método de observação participante.

capaz de guardar e o que a minha visão de mundo selecionou como relevante para registro. Apenas na parte da tarde do último dia de viagem, foi feito um registro escrito no Memorial J. Borges durante as observações, o que permitiu um relato mais detalhado quando comparado aos dos dias anteriores. Nos outros dias, os registros simultâneos aos acontecimentos foram realizados através dos vídeos e fotografias.

Ao escrever os acontecimentos do dia, era possível identificar quais informações precisavam de confirmação. Por exemplo, confirmei com J. Borges o nome do antropólogo que fez o doutorado sobre os artistas da região de Bezerras. A escrita também permitiu identificar novas questões a partir da reflexão do que foi observado durante o dia. Por exemplo, Alanny, que trabalha na impressão das xilogravuras, me falou que, dependendo da complexidade da matriz, conseguem imprimir quatro cópias por dia. A partir dessa informação, no dia seguinte, perguntei a Joatan como eles calculam o prazo para entrega de encomendas, e ele confirmou que depende da xilogravura (são impressas até 50 cópias por semana das menores, e com menos cores) e que, além do tempo de produção, é necessário o acréscimo do tempo de secagem das xilogravuras para depois serem assinadas por J. Borges, e por último, o prazo de frete. Assim, obtive um entendimento mais completo sobre a velocidade de produção das gravuras e sobre as etapas cumpridas para o envio de encomendas.

Figura 53 – Caderno de viagem



Legenda: Fotografia do caderno utilizado para os registros da viagem.

#### 4.4.6 Registro em imagens

Se os registros de imagem na forma de fotografias e vídeos guardam a relação de simultaneidade com o momento registrado, por outro lado, não guardam características próprias da realidade das coisas como a tridimensionalidade, o olfato e o tato. Como afirma Ana Maria Mauad (2008), a fotografia se dá a partir de uma determinada escolha dentre várias possíveis e esta escolha tem relação direta com a visão de mundo do autor da imagem. Estas escolhas incluem características técnicas e estéticas, tais como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor etc. Além da definição do conteúdo determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a imagem. Por último, a autora defende que a fotografia (e aqui, estendo esse pensamento para os vídeos) deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção signíca.

Em todos os dias da viagem foram realizados registros fotográficos e de vídeo. No primeiro dia, foram feitos registros no centro da cidade de Bezerros, incluindo imagens das ruas, da praça da Prefeitura Municipal e da Igreja da Matriz, Estação da Cultura, rio Ipojuca, e do ateliê do Lula Vassoureiro. E no quarto dia, foram feitos registros na rodoviária de Bezerros. Além de imagens da BR-232 e de pontos do trajeto percorrido diariamente até o Memorial J. Borges, realizados em diferentes dias. Cada um desses registros tem como marca o meu olhar de estrangeira sobre a cidade de Bezerros.

A maior parte dos registros se deu no Memorial J. Borges e foram realizados diariamente. O primeiro dia de visita foi dedicado, principalmente, ao registro do espaço, por dois motivos: primeiro, tudo era novidade para mim, e portanto entender o espaço era um ponto de partida; segundo, estava conhecendo as pessoas da equipe e o próprio artista – dessa forma, ainda não estava confortável para realizar registros focados nas pessoas. Nos próximos dias, foram realizados os registros das etapas de produção das xilogravuras, bem como de outras tarefas que eram realizadas no Memorial, como a colocação de xilogravuras na moldura. Conforme ia me sentindo mais confortável, solicitava novos registros e fazia registros com enquadramentos mais fechados. E, apenas no último dia, gravei a entrevista com J. Borges – essa escolha se deu a fim de construir uma relação mais próxima com o artista antes de ligar a câmera e de compreender o melhor local e horário para a gravação.

#### 4.5 A cidade de Bezerros

Então me criei, nasci no sítio de Bezerros que hoje pertence a Sairé. Nasci ali perto de Mandacaru, me criei lá até os 17 anos. Depois, na seca de 52 eu fui obrigado a morar nos fundos da mata sul. Lá eu passei 15 anos. Quando eu voltei, vim pra Bezerros porque nessa época eu trabalhava como ambulante nas feiras. E as feiras do sul eram umas feiras boas, mas só era no domingo e aqui tinha feira todo dia. E eu, como sou um Bezerrense autêntico, nunca desprezei minha cidade, meu lugar. Adoro Bezerros, já me ofereceram morar em outros lugares. Eu ganhei casa com água, luz, telefone, com todo conforto em Olinda, mas não quis. Uma pessoa advertiu o Severino Otávio que era prefeito da época, “cuida, não tira Borges de Bezerros não; dá uma coisa pra ele. Segura ele lá.” Aí ele mandou me chamar e disse “na cidade, é pra você escolher uma casa pra morar, a prefeitura paga. E também você vai escolher um terreno para fazer uma casa num lugar digno de movimento.” E acabou ficando aqui (local do atual ateliê do artista) e não tô arrependido não, faz 54 anos que eu cheguei aqui, eu era muito jovem e hoje, eu tô já fora da validade.” (J. BORGES, 2021b)

Conhecida como a terra dos Papangus (principal personagem do carnaval da cidade), do bolo de barra branca (doce rústico feito com massa de mandioca) e do mestre da xilogravura, J. Borges, Bezerros é uma cidade do sertão pernambucano. Localizada a 106 km de distância de Recife, na margem da BR 232, é vizinha da cidade de Caruaru – terra do mestre Vitalino, do forró e do “maior São João do mundo”. (FOLHA DE PERNAMBUCO, 2019)

“Vou falar no carnaval que tem em minha cidade cada ano que se passa aumenta a festividade porque a fama se espalha em toda localidade

Vem gente de toda parte de São Paulo e Caxambú vem do Rio de Janeiro de Recife e Cumaru pra ver e se divertir no carnaval do Papangu

No carnaval do Papangu tem vários tipos de bebidas músicas e animação vários tipos de comidas tem mulher de todo jeito fogosas e sacudidas

Aqui tudo tem muito muito gay muita mulher muita paz e alegria pra todos que aqui vier no carnaval do Papangu não se diverte quem não quer...

...Carnaval do Papangu são dez dias de folia com cachaça frevo e mulher todo homem se arrepia e os que não levam chifre reza ajoelhado três dias” (BORGES, 2012)

Bezerros surgiu em 1740, com a criação de gado que iniciou o povoamento na região que, atualmente, tem cerca de 60 mil habitantes. O nome da cidade, apesar das várias explicações, é atribuído à família Bezerra, antiga proprietária de terras da cidade. Porém, a história mais conhecida diz que um dos filhos da família Bezerra se perdeu na mata e foi encontrado após promessa feita a São José que teve uma capela erguida para sua devoção, a

capela de “São José dos Bezerras”. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BEZERROS, 2023) Independente da veracidade da história, a atual Igreja da Matriz de Bezerras, fundada em 1805, tem o mesmo santo como padroeiro: a Paróquia São José dos Bezerras (Figura 54).

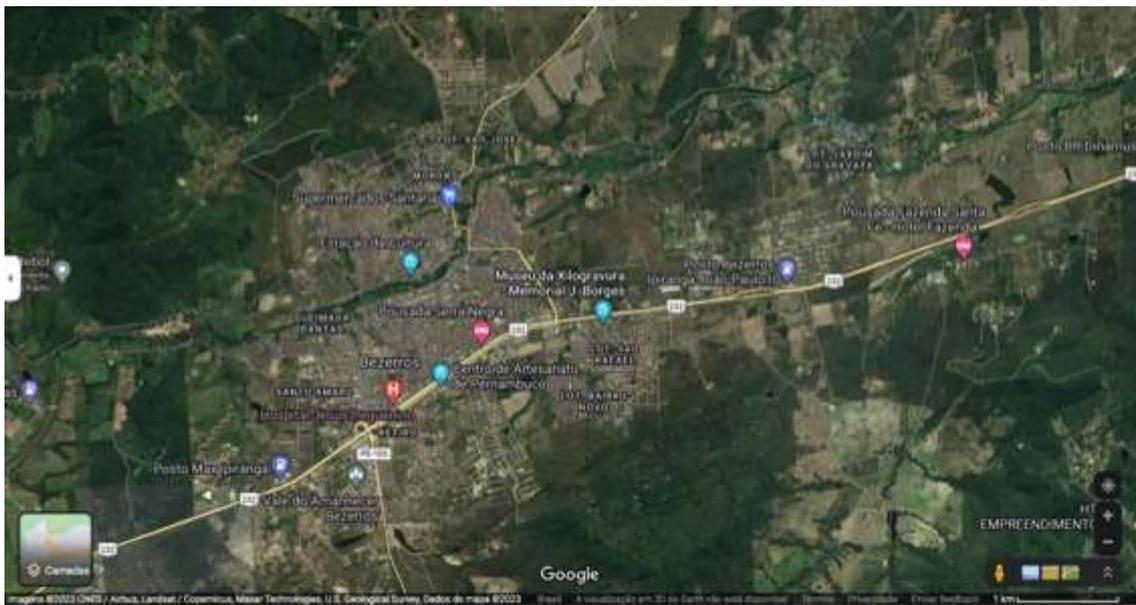
Durante a minha estadia em Bezerras, visitei alguns locais da região central da cidade (Figura 55). A maior parte dos trajetos foi realizada a pé, ao longo da margem da BR-232. A BR-232, que em 2008 recebeu o nome de rodovia Luiz Gonzaga, é uma importante rodovia federal de Pernambuco que interliga a capital, Recife, ao interior do Estado (região do agreste e do sertão). A estrada possui várias pistas que vão no sentido do interior e a mesma quantidade de pistas no sentido da capital, cortando as cidades da região de Bezerras. Diariamente, para chegar ao Memorial J. Borges, eu atravessava esta rodovia, pois a minha pousada ficava na margem oposta à do Memorial (Figura 56). Nos primeiros dias, esta travessia era como uma aventura, pois eu nunca havia atravessado uma estrada de alta velocidade a pé. Com o passar dos dias, eu compreendi os melhores pontos para a travessia e assim fui me habituando a ela.

Figura 54 – Paróquia São José dos Bezerras



Legenda: Paróquia São José dos Bezerras na praça Narciso Lima.

Figura 55 – Mapa da região central de Bezerros



Legenda: Mapa da região central de Bezerros com a visualização das imagens de satélite do Google Maps, e marca de localização da Estação da Cultura, do Centro de Artesanato de Pernambuco, da Pousada Serra Negra e do Memorial J. Borges.

Fonte: Google Maps, acesso em 12 jan. 2023.

Figura 56 – Mapa de recorte da região central de Bezerros



Legenda: Mapa ilustrativo da região de Bezerros que concentra os locais visitados e trajetos percorridos a pé durante a viagem.

No primeiro dia de viagem, visitei a Estação da Cultura, onde funcionava a antiga estação ferroviária da cidade e hoje, funciona o Espaço Papangu e o Museu de Bezerros. O

espaço Papangu reúne máscaras e fantasias que contam a tradição desse personagem que virou símbolo do carnaval da cidade. Para chegar à Estação da Cultura, fiz uma caminhada saindo da minha pousada, passei pela praça Duque de Caxias, onde fica a Prefeitura Municipal de Bezerros; e a praça Narciso Lima, onde fica a Igreja da Matriz. Finalmente, atravessei a ponte sobre o rio Ipojuca (Figura 57), um rio coberto por uma densa vegetação, e após caminhar mais alguns metros, já era possível visualizar a Estação da Cultura. Ao longo do trajeto, e especialmente próximo à Estação da Cultura, foi possível ouvir muitos pássaros cantando, além do movimento de veículos, incluindo carros de som que anunciavam serviços e promoções da região.

Ainda na manhã do primeiro dia, visitei a Casa de Cultura Popular Lula Vassoureiro (Figuras 60 e 61) que fica no bairro Vila Nova, vizinho ao centro. Assim como o Memorial J. Borges, o ateliê de Lula Vassoureiro é também loja, galeria e casa do artista. Contudo, a área do terreno é consideravelmente menor que a do xilógrafo, e Lula conta com a ajuda da esposa, Céu, para realizar as vendas e receber os visitantes. Lula Vassoureiro é a principal referência da cidade na produção das máscaras de Papangu, ele aprendeu a arte com o pai e com o avô que, além de artista, era vassoureiro.

Figura 57 – Rio Ipojuca



Legenda: Rio Ipojuca coberto por vegetação, próximo à praça Narciso Lima, em Bezerros.

Figura 58 – Estação da Cultura



Legenda: Fachada da Estação da Cultura, antiga estação ferroviária de Bezerros.

Figura 59 – Máscaras de Papangu em exposição na Estação da Cultura



Legenda: Máscaras de Papangu em exposição no Espaço Papangu, na Estação da Cultura.

Figura 60 – Auditório da Casa de Cultura Popular Lula Vassoureiro



Legenda: Espaço em que Lula Vassoureiro recebe os visitantes para conversa e demonstração da técnica de papietagem das máscaras de Papangu.

Figura 61 – Moldes e máscaras de Papangu secando



Legenda: Moldes de máscaras de Papangu e máscaras secando no ateliê de Lula Vassoureiro.

Além de Lula Vassoureiro e J. Borges, Bezerras tem outros artistas populares como Wenceslau – artista que cria placas de madeira (Figura 62), e os próprios filhos e o neto de J.

Borges, que seguem a profissão de artista como xilógrafos. A cidade ainda abriga o Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros que conta com um acervo de mais de mil peças de diferentes artistas do estado. Quando questionado porque Bezerros é uma cidade artística, J. Borges explica:

“O que faz de Bezerros uma cidade artística? No meu modo de pensar é porque Bezerros não tem recursos que empregue o povo todo. Então as pessoas que querem ganhar algum dinheiro, não é querer, é que precisam ganhar algum dinheiro, inventam-se artistas. Vai fazer qualquer coisa, faz uma peça, faz duas, vende, dá certo e mais tarde dá um artista.” (J. BORGES, 2021b)

No terceiro dia de viagem, fui até o Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros (Figuras 63 a 67), que possui uma loja com produtos variados de arte e artesanato pernambucano e um museu com peças de artistas populares e artesãos também do estado de Pernambuco. A coleção do museu inclui obras de artistas consagrados como Manuel Eudócio, Nuca, família Vitalino, família Rodrigues, e do próprio J. Borges e filhos. Parte das obras expostas são de artistas já falecidos ou que já pararam de produzir, portanto são peças raras.

Figura 62 – Placa de madeira de Wenceslau



Legenda: Placa de madeira de Wenceslau na praça Narciso Lima, em Bezerros.

Figura 63 – Jardim do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros



Legenda: Esculturas de barro no jardim de entrada do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros, na margem da BR-232.

Figura 64 – Loja do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros



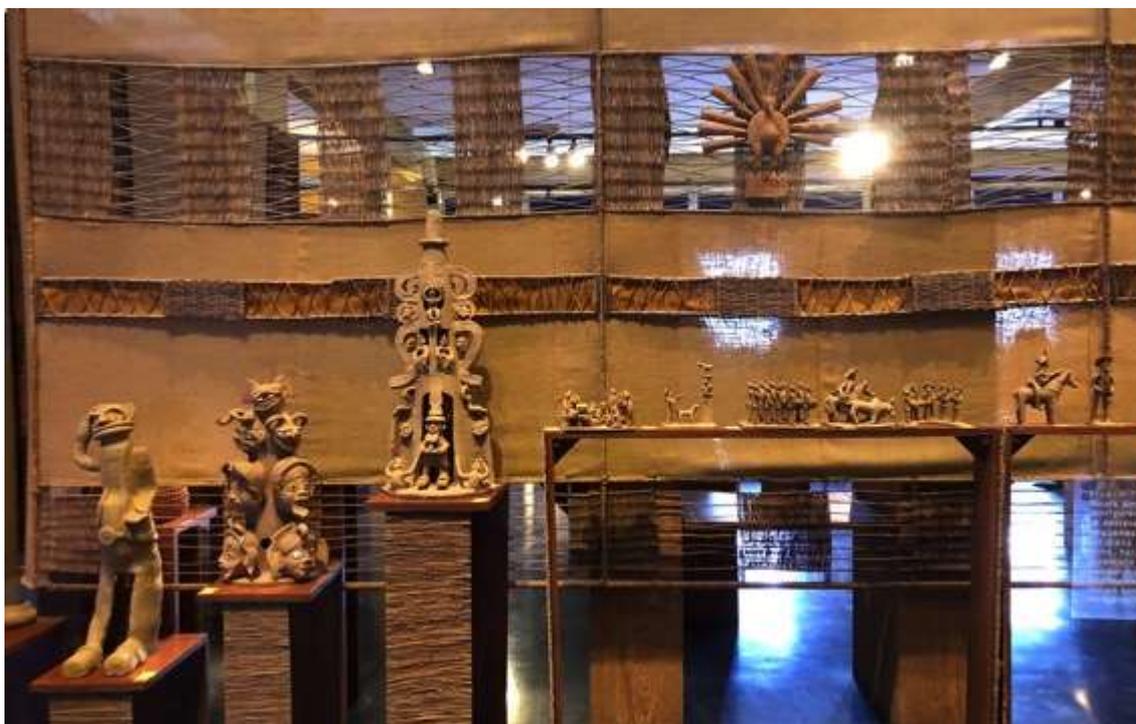
Legenda: Visão parcial da loja do Centro de Artesanato com xilogravuras e cordéis expostos sobre a mesa.

Figura 65 – Museu do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros



Legenda: Salão de entrada do Museu do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros.

Figura 66 – Esculturas de barro no Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros



Legenda: Esculturas de barro de Mestre Galdino e da família Vitalino no Museu do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros.

Figura 67 – Esculturas de Manuel Eudócio no Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros



Legenda: Esculturas de barro pintado, de Manuel Eudócio no Museu do Centro de Artesanato.

O Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros está localizado na mesma margem da BR-232 que o Memorial J. Borges. Nas duas margens da estrada há pousadas a fim de facilitar o acesso dos turistas e viajantes da região. Enquanto na margem oposta ao Memorial J. Borges está o Norte Bolos, principal restaurante da cidade e que vende os famosos bolos de barra branca. Próximo a Norte Bolos está o acesso para o Terminal Rodoviário de Bezerros: Terminal Miguel Silvestre da Silva (Miguel do ônibus). Apesar de não ficar na margem da estrada, a rodoviária está a poucos metros da BR-232, na rua Laurindo Félix. Na fachada da rodoviária há sete painéis com fotos das principais atrações da cidade. Um dos painéis é dedicado a J. Borges e outro a Lula Vassoureiro, além de imagens do Centro de Artesanato, da Igreja da Matriz, da Estação da Cultura, de um Papangu e do anfiteatro da Serra Negra (Figura 69). No momento da minha visita, sexta-feira, na hora do almoço, o terminal estava bastante vazio e alguns estabelecimentos estavam fechados, talvez por conta da baixa circulação de pessoas devido à pandemia da Covid-19. Assim como em outros pontos da cidade, no entorno da rodoviária há muitas árvores e foi possível ouvir muitos pássaros cantando.

Figura 68 – Terminal rodoviário de Bezerros



Legenda: Estacionamento em frente ao terminal rodoviário de Bezerros.

Figura 69 – Painéis na fachada do terminal rodoviário de Bezerros



Legenda: Painéis dos pontos turísticos da cidade de Bezerros, com fotografia de J. Borges ao centro e de Lula Vassoureiro à sua direita.

## **5. LIXAR, CAVAR E NARRAR: UM MUNDO POSSÍVEL NO MEMORIAL J. BORGES**

Ao caminhar pelo Memorial, somos cercados pelas imagens e narrativas criadas por J. Borges e simultaneamente, somos permeados pela dinâmica de um espaço que não para e produz, não apenas imagens, mas sons, cheiros, sensações e relações. Assim, neste capítulo será descrito o espaço com sua diversidade: começando pelas pessoas que trabalham e se relacionam com ele, passando por algumas tarefas do cotidiano, características do espaço, até chegar ao processo de produção das xilogravuras de J. Borges.

Segundo Escobar (2020), é por meio do design que criamos os mundos que vivemos, e esses mundos também nos projetam; assim, ao projetar ferramentas, uma casa, uma cidade, uma tecnologia digital, uma representação, uma narrativa, estamos projetando formas de ser e formas de existir. Escobar (2018) também defende que devemos seguir reimaginando e reconstruindo mundos locais, pois acredita que cada comunidade pratica um design próprio e que a autonomia é essencial para a criação de um sistema de vida próprio.

Portanto, a descrição do espaço do Memorial J. Borges se dá a fim de narrar sobre um mundo possível, sobre esse local onde o sistema de produção das xilogravuras e narrativas é intenso, e portanto, projeta cotidianamente formas de ser e de existir no mundo. Como defende Haraway (2016), manter viva a nossa capacidade de contar histórias é essencial para pensar e transformar as nossas relações no planeta – dessa maneira, exercito minha capacidade narrativa, inspirada também por J. Borges que é um exímio contador de histórias.

Cada etapa de produção, como será abordado neste capítulo, se dá a partir das habilidades, energia e esforço humanos; e do uso de objetos e artefatos do dia a dia que são ressignificados, gerando soluções singulares. E para cada uma das diferentes etapas de produção, existe um espaço associado, um som, um cheiro, movimentos e imagens sendo geradas e reproduzidas.

### **5.1 As relações e as conexões no Memorial J. Borges**

Na sala de trabalho de J. Borges e Dedé, os dois trabalham na criação de novas matrizes de J. Borges.

J. Borges: *Ô Dedé, visse Pablo?*

Dedé: Vi.

Pouco tempo depois, Edna entra na sala e avisa:

Edna: J., o fotógrafo chegou.

Algumas horas mais tarde, J. Borges e Dedé continuam trabalhando nas matrizes e Sol chega na sala.

Sol: Dedé, *tu pegou* “A passarada” rosa?

Dedé: Peguei não.

J. Borges: E Pablo, Dedé?

Dedé: Borges, Pablo acho que *tá* ali fora. Quer falar com ele, é?

J. Borges: Não. Se você *vê com ele*, diga a ele que não esqueça de me arranjar dinheiro que amanhã ele vai *pra* Recife.

Na sala de impressão das xilogravuras de J. Borges, logo que comecei a documentar em vídeo o trabalho de Fagner, chega Dedé.

Dedé: Esse é o Lico Lico [Fagner, sobrinho de Dedé], *o cabra* mais bonito do ateliê aqui, viu? *O cabra* mais bonito do ateliê.

Fagner ri.

Pedrinho: *Ô Dedé!*

Alanny: Ela *tá* filmando, Dedé.

Depois de algumas risadas, Dedé retornou para sua sala de trabalho.

Esses diálogos, gravados durante as visitas ao Memorial, demonstram a informalidade e a disponibilidade nas interações entre os integrantes da equipe de J. Borges. Durante a minha pesquisa, pude dialogar com diferentes participantes da equipe, além do próprio artista, e a receptividade deles foi fundamental para os aprendizados que tive em campo. Em uma conversa com David, integrante da equipe, perguntei quantas pessoas trabalhavam no espaço, e ele me disse que naquele mês a equipe era formada por vinte pessoas, incluindo J. Borges e os filhos Pablo e Bacaro Borges. Portanto, é uma equipe numerosa, principalmente se relembrarmos o início da carreira de J. Borges, quando o artista trabalhava sozinho.

Ao observar o processo de produção atual das xilogravuras de J. Borges, podemos imaginar que voltamos no tempo e estamos nas oficinas da era medieval. Naquelas oficinas, os saberes manuais eram passados dos mestres para seus aprendizes a partir da prática compartilhada de cada etapa de produção dos artefatos (SENNET, 2019), e uma estrutura semelhante é observada no Memorial J. Borges. Existe, inclusive, uma semelhança no título

dado até os dias atuais aos artistas brasileiros mais velhos que são chamados de "mestre": “os mestres do barro”, “o mestre da xilogravura”, “mestre Vitalino” etc. Esse título se dá pelo reconhecimento dos saberes e habilidades que esses artistas possuem e também porque eles passam seus conhecimentos adiante, ensinando novas gerações.

A segunda aproximação da produção de J. Borges com a produção de séculos passados se dá pela ausência de máquinas modernas, automáticas ou eletrônicas. Essa escolha de J. Borges é evidenciada pela manutenção de uma antiga prensa manual que será descrita em detalhes mais adiante. Contudo, J. Borges possui um estilo de ilustração e um universo temático que marca suas obras, o que o afasta dos artífices medievais. Assim, trago a reflexão de Sennett (2019) ao comparar as oficinas de artesanato medievais com os estúdios dos artistas do Renascimento:

Para os Wittkower, a arte parecia situar o artista em posição mais autônoma na sociedade que o artífice, e isto por um motivo específico: o artista pretendia dotar sua obra de originalidade, que é uma característica dos indivíduos sozinhos, isolados. Na verdade, poucos artistas do Renascimento trabalharam no isolamento. A oficina de artesanato teve prosseguimento na forma do estúdio do artista, cheio de assistentes e aprendizes, mas os mestres desses estúdios efetivamente atribuíam um novo valor à originalidade do trabalho ali efetuado; a originalidade não era um valor celebrado pelos rituais da guilda medieval. O contraste ainda hoje informa nossa visão: a palavra arte parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que artesanato remete a práticas mais anônimas, coletivas e contínuas. Mas é preciso desconfiar desse contraste. A originalidade também é um rótulo social, e os originais estabelecem laços especiais com as outras pessoas. (SENNETT, 2019, p. 80).

Ainda que as xilogravuras de J. Borges sejam dotadas de originalidade, a escolha foi por uma forma de produção que valoriza o trabalho em equipe e a transmissão de saberes. Assim, podemos afirmar que os originais de J. Borges estabelecem laços com outras pessoas, a produção atual das xilogravuras de J. Borges se dá com a participação de muitas mãos, tanto nas etapas de criação das matrizes quanto nas etapas de impressão. O valor atribuído ao trabalho manual, ao coletivo e ao compartilhamento de saberes, contrasta com valores da nossa sociedade capitalista e individualista. Ao explicar porque gosta de ensinar a técnica da xilogravura, J. Borges fala sobre sua percepção da postura individualista: “tem artista que diz que ensinar é criar concorrente, mas isso é muito egoísmo. [risos] Num mundo cheio de gente, bilhões de pessoas, e o cara querer ficar sozinho. Eu acho egoísmo demais” (BORGES, 2021b).

Observamos que os filhos de J. Borges e o neto Gustavo seguem uma estética muito próxima a do mestre, além da semelhança na seleção dos temas retratados, dando continuidade ao universo criado por J. Borges (Figuras 70, 71 e 72). Esse movimento é observado em outras famílias de artistas brasileiros como na família de Vitalino e de Antônio

Rodrigues, ambos mestres do barro, na cidade de Caruaru, Pernambuco. Entretanto, não é só entre os membros da família Borges que o xilógrafo compartilha seus saberes, conforme será relatado a seguir.

Figuras 70, 71 e 72: Xilogravuras “Mãe Sertaneja”, de J. Miguel; “Sertão”, de Pablo Borges; e “Coleção sertão laranja 3”, de Bacaro Borges



Legenda: Xilogravuras dos filhos de J. Borges; à esquerda, reprodução digital da xilogravura “Mãe Sertaneja”, de J. Miguel; no centro, reprodução digital da xilogravura “Sertão”, de Pablo Borges, e à direita, reprodução digital da xilogravura “Coleção sertão laranja 3”, de Bacaro Borges.

Fonte: Galeria Pé de Boi e Loja Paiol

Pedrinho: *Tava* nas coisas de Dedé [e entrega uma goiva para J. Borges]. É esse?

J. Borges: Faltam as goivas.

David: Achei todas. Kit completo. Essa aqui é de Dedé [David devolve a goiva para Pedrinho].

J. Borges: Falta outra, aquela *goivinha* magra de cabo amarelo.

David: É essa aqui?

J. Borges: É essa mesmo.

Esse diálogo, registrado enquanto J. Borges gravava os detalhes em uma matriz, revela mais uma vez a interação entre o artista e equipe a fim de encontrar suas ferramentas de trabalho. É compreensível que Dedé e J. Borges utilizem ferramentas em comum, uma vez que ambos trabalham na gravação das matrizes. Porém, os jovens que trabalham nas etapas de impressão das xilogravuras, a princípio não precisam dessas ferramentas. A fim de entender

mais essa relação, retomo uma cena que acompanhei durante minha visita ao Memorial J. Borges.

No terceiro dia de visita, cheguei ao Memorial perto da hora do almoço e J. Borges e Dedé não estavam lá. A sala de trabalho dos dois estava ocupada por quatro jovens que trabalham no Memorial: David, Billy, Pedrinho e Gustavo Borges (neto de J. Borges). Eles estavam na mesa do Dedé acabando de gravar a primeira matriz feita por Billy. Primeiro, Gustavo Borges fez alguns retoques; em seguida, David fez mais retoques e gravou o nome do artista, Billy, na margem superior da matriz de madeira. A matriz tinha gravação dos dois lados, ambos com ilustração de um personagem de desenho animado japonês – o *Goku* do *Dragon Ball Z*. Os retoques foram feitos no lado da matriz que trazia a ilustração do personagem em alto contraste. Perguntei a eles quem era esse personagem, e me explicaram que era de um anime japonês, da época da infância deles, que eles assistiam muito.

Depois de terminar os retoques na matriz, os jovens estavam animados para imprimir a primeira cópia da gravura, e Billy me disse que os outros meninos estavam mais ansiosos do que ele próprio. Ainda antes de entintar, como era a primeira impressão, Billy lixou toda a superfície da matriz, e em seguida, usou uma vassoura para tirar o pó residual de madeira da superfície da matriz. Daí foram para a sala de impressão e começaram a dar dicas sobre o entintamento: Pedrinho disse que não precisava colocar muita tinta, bastava “melar” porque a impressão seria na prensa que precisa de pouca tinta. Enquanto Billy foi entintar e imprimir a gravura, os outros meninos assistiam e faziam vídeos com seus celulares para registrar esse momento, chegando mais um dos meninos (Fagner) para acompanhar a impressão. Depois que Billy retirou a xilogravura da prensa, as sugestões dos colegas continuaram.

David: Tem que retocar aqui um pouquinho, com a *culé* [colher].

Pedrinho: Com o “carrinho”? Com a *culé* mesmo.

Fagner: Tá tremendo ele.

David: É a emoção. Passa a *culé*, mais um pouco a *culé*.

Fagner: Oh, Rafinha, vem cá.

Pedrinho: Vem ver a arte do cara.

David: Agora arregaça de novo [o papel] pra fazer o vídeo.

Chegam mais dois jovens para ver o resultado, Billy mostra o resultado da xilogravura impressa para o seu público.

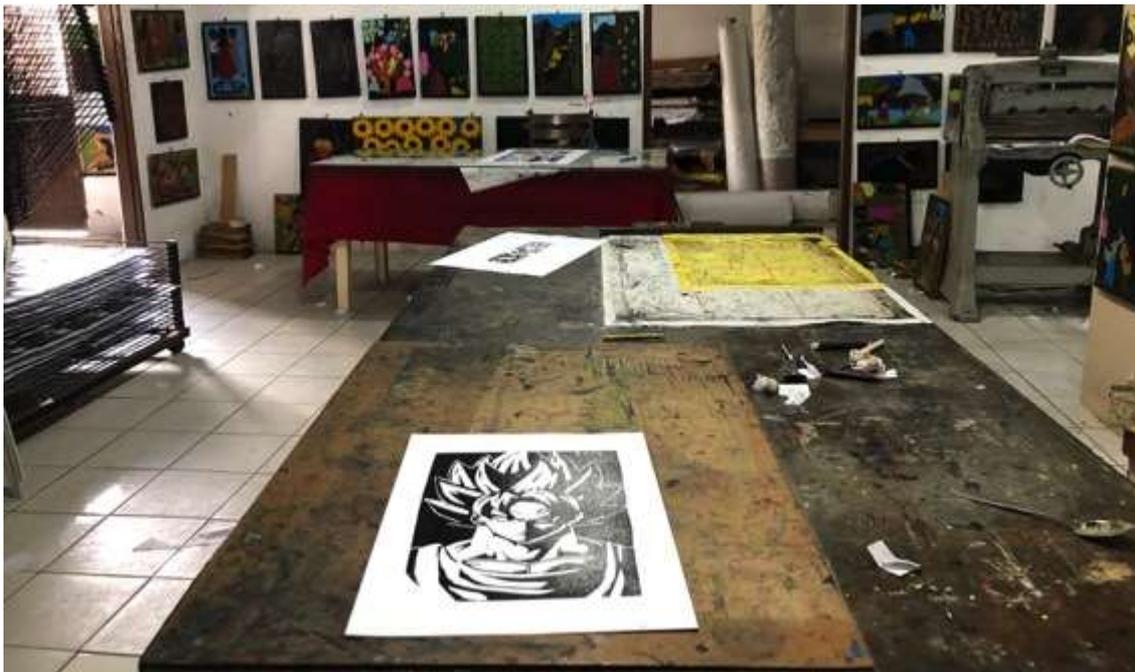
Billy: *Tcharam!*

Depois de admirarem a xilogravura por um tempo, Billy deixou a obra secando sobre a mesa e saíram todos para almoçar.

Figura 73 – Jovens observando a impressão da primeira xilogravura de Billy



Figura 74 – Xilogravura de Billy secando sobre a mesa



Essa cena revela mais uma parte da relação dos jovens com a xilogravura. Primeiro, além de auxiliar J. Borges na etapa de impressão, eles aprendem a criar as próprias matrizes, se quiserem, o que mantém viva a 'escola' de J. Borges. E por isso eles utilizam as ferramentas de entalhe que o artista 'perde' em alguns momentos. Segundo, criou-se uma rede de cooperação entre os jovens para auxiliar na finalização da primeira xilogravura de Billy, incluindo sugestões na etapa de impressão, que é a tarefa exercida por eles e pelo próprio Billy, diariamente, no Memorial. Terceiro, o tema escolhido pelo jovem traz um universo que

não dialoga em nada com a arte de J. Borges – a imagem criada por Billy parece não pertencer àquele espaço povoado por imagens que retratam cenas sertanejas. Contudo, ele escolheu um personagem da infância dele, e memórias de infância também são fonte de inspiração para J. Borges; dessa maneira a xilogravura de Billy marca como a infância dele, diferente da de J. Borges, é permeada por referências globais que se somam às locais.

E J. Borges relembra com orgulho os alunos que já teve ao longo dos anos e como entende que é importante que os jovens aprendam a técnica da xilogravura, como se compreendesse que é através de seus aprendizes que ele permanecerá vivo nas próximas gerações: “Eu tenho feito muitos alunos. Então isso pra mim, me deixa muito alegre. Eu sei que é um povo que vai perpetuar meu trabalho pra frente” (BORGES, 2021b).

Outra característica do trabalho no Memorial é ilustrada na fotografia a seguir (Figura 75) quando J. Borges e outros 3 integrantes da equipe realizavam tarefas distintas simultaneamente na mesma mesa de trabalho. Nesta imagem vemos em primeiro plano David montando a moldura de uma xilogravura e Dedé gravando uma matriz desenhada por J. Borges. Ao fundo estão J. Borges e Joatan; nesse momento, o artista havia parado de trabalhar nas novas matrizes para assinar as cópias das xilogravuras que Joatan separou para venda. Na mesma sala havia outras mesas menores vazias, porém David preferiu ocupar a mesa de trabalho de J. Borges e Dedé. Da mesma forma, Joatan leva as cópias das xilogravuras impressas até o artista, não havendo um local reservado para que elas sejam assinadas. Assim, há uma grande mistura de materiais e ferramentas, além de movimentos diversos, ocupando o mesmo espaço. Nenhum dos integrantes parecia se preocupar com a aparente confusão. Ao contrário, eles conversavam de forma bem humorada enquanto executavam suas tarefas. E, dessa forma, foi possível observar simultaneamente as duas pontas do processo de produção das xilogravuras: o início com a ilustração e gravação das matrizes; e a etapa final com a assinatura e montagem da moldura.

Figura 75 - Tarefas na sala de J. Borges e Dedé



Legenda: David finaliza a montagem da moldura enquanto Dedé trabalha na matriz. Ao fundo, Joatan entrega cópias de tiragem de xilogravuras para J. Borges assinar.

Assim, chegamos à equipe que trabalhava com J. Borges no Memorial, em outubro de 2021, perpetuando o trabalho do artista:

Pablo Borges e Bacaro Borges: xilógrafos, filhos de J. Borges. Ambos têm espaço reservado no Memorial para expor o próprio trabalho. Bacaro produz, principalmente, xilogravuras e camisas estampadas com a arte dele; já Pablo possui uma variedade maior de produtos estampados com a arte dele como painéis, camisetas, *nécessaire*, porta-copo etc. O estilo de ilustração e os temas criados por Pablo são muito semelhantes aos do pai, enquanto Bacaro traz temas mais conectados com discussões vigentes na atualidade, além de ter um estilo de ilustração próprio. Pablo também é bastante procurado por J. Borges, e o nome dele surgiu algumas vezes nas conversas que tive com Dedé, o que demonstra uma participação dele nas tarefas do Memorial. Os dois filhos de J. Borges têm realizado oficinas de xilogravura pelo Brasil, perpetuando a ‘escola’ de J. Borges.

Dedé: também é da família Borges. Trabalha gravando as matrizes desenhadas por J. Borges, principalmente as áreas de “baixo relevo” que requerem maior tempo e esforço físico, conforme será detalhado mais a diante. Participa das oficinas de xilogravuras que são ministradas no próprio Memorial e também atende os pesquisadores e visitantes. Foi Dedé quem me explicou o passo a passo para a gravação das matrizes de madeira.

Alanny, Billy, Danilo, Ednaldo, Eduardo, Fabio, Fagner, João Matheus, Pedrinho, Rhaldney: trabalham, principalmente, nas impressões das xilogravuras de J. Borges e de Pablo Borges. Porém, também auxiliam em outras atividades quando solicitados.

Gustavo Borges: neto de J. Borges, trabalha na impressão das xilogravuras e também produz xilogravuras próprias que estão à venda no Memorial, porém ainda não há um espaço reservado exclusivamente para o seu trabalho. Na semana da minha visita, ele buscou uma série de tapa-olhos que ele encomendou, estampados com a sua arte.

Edna: nora de J. Borges e responsável pela administração do Memorial. Ela realiza contato com clientes, imprensa, pesquisadores, prefeitura, e demais interessados em comprar e encomendar o trabalho de J. Borges, ou em realizar visitas ao espaço e entrevistas com o artista. Cuida das redes sociais do Memorial e das vendas *on-line*. Foi Edna quem me recebeu no primeiro dia de visitas e me apresentou a J. Borges.

Joatan: sobrinho de uma irmã de J. Borges, trabalha junto com a Edna na administração do Memorial, das vendas e encomendas.

David: auxilia na administração do Memorial e realiza tarefas diversas como montagem das molduras das xilogravuras, acabamentos de produtos encomendados no Memorial, e organização das obras que são entregues em Recife.

Sol: trabalha no atendimento ao público que visita o Memorial. Conclui as vendas e embala as obras e produtos de J. Borges e filhos. Durante a semana, ela também auxilia em tarefas como a organização das obras que são entregues em Recife.

Carol: David me informou que Carol também trabalha no Memorial, porém não a encontrei durante a semana de minha pesquisa no local.

### 5.1.1 O encontro da família Borges no Memorial

A presença da família Borges no Memorial é uma forte característica da equipe; J. Borges tem muitos filhos e irmãos, o que resulta em uma família numerosa (Figuras 76 e 77). O artista explicou que recebe os integrantes da família, pois considera melhor estarem ocupados por lá, mesmo que não ganhem muito dinheiro, do que ficarem desocupados.

Durante a sequência de minhas visitas, tive a oportunidade de conversar algumas vezes com Joatan, sobrinho da irmã de J. Borges. No meu último dia de pesquisa, ele me disse que considerava que durante aquela semana, eu conheci o trabalho de J. Borges, acompanhei o funcionamento do espaço e um pouco da dinâmica da família, explicitando como as relações familiares estão presentes no cotidiano do Memorial, uma vez que o meu contato com eles se restringiu àquele espaço. Outra conversa importante que tive com Joatan foi no início da semana, quando ele me explicou que J. Borges estava passando por dias de maior estresse devido à venda do Sítio de Sairé, onde morou parte da infância, e também devido à uma bateria de exames médicos que o artista havia realizado naquele mês. Joatan me explicou que o artista não gosta de aparentar a idade que tem e por isso se recusa a utilizar o aparelho de surdez, mesmo estando com a audição bastante comprometida. As questões pessoais estão presentes no Memorial, há uma intimidade própria das relações familiares e um compartilhamento da vida pessoal. E por se tratar de uma equipe pequena, todos se conhecem, sejam da família Borges ou não. Existe diálogo entre todos os funcionários da equipe, independente das diferentes tarefas e responsabilidades de cada um, e as salas de trabalho são abertas, não é necessário bater na porta, ou pedir licença antes de entrar.

Não tive a oportunidade de conversar com os filhos de J. Borges, porém Pablo foi citado por Dedé em nossas conversas. Por exemplo, ao contar da viagem que Pablo fez ao Japão, quando comprou kits de goivas para o Memorial J. Borges e estranhou a culinária local. Além disso, J. Borges também procurava por Pablo em alguns momentos, como na véspera do dia do pagamento da equipe do Memorial, pois é Pablo quem pega o dinheiro para ele. Já o filho mais novo, Bacaro, foi muito elogiado pela Sol enquanto eu olhava o trabalho dele exposto no Memorial. Ela estava muito entusiasmada com o talento dele e dizia que ele é um menino muito simpático e que ficava admirada porque ele tinha apenas 19 anos de idade. Além dos filhos, estava trabalhando como xilógrafo no Memorial, um neto de J. Borges, Gustavo, o que demonstra que os ensinamentos de J. Borges continuam sendo transmitidos para as novas gerações da família.

Figuras 76 e 77: J. Borges com os filhos e J. Borges com familiares e amigos



Legenda: Foto da esquerda: da esquerda para a direita os filhos Rafael, J. Miguel, Ivan, Pablo (criança), Adriano e George com o pai, J. Borges. Foto da direita: J. Borges, ao centro, com familiares e amigos no sítio Piroca, em 2003.

Fonte: A arte de J. Borges: do cordel à xilogravura.

### 5.1.2 As mulheres que trabalham no Memorial

Outra característica da equipe do Memorial é a grande maioria de homens, principalmente na equipe que trabalha na produção das xilogravuras de J. Borges. Porém, nas tarefas administrativas há a forte presença da Edna e a presença da Sol no atendimento ao público. Durante a semana em que estive em Bezerros, pude observar e dialogar com três mulheres que trabalham no Memorial J. Borges: Edna, Sol e Alanny. Não tive oportunidade de conhecer a Carol, porém fiquei sabendo que ela trabalha na impressão das xilogravuras, assim como Alanny.

Edna assume um papel de gerência do espaço: ela cuida desde as encomendas feitas ao artista até o controle de qualidade das cores das xilogravuras impressas pelos jovens, e ainda a compra do galão de água para o bebedouro disponível aos visitantes. Observei que ela passa muitas horas no escritório do Memorial, que tem acesso restrito aos funcionários, e por esse motivo o contato com ela se deu em momentos pontuais. Foi ela quem me recebeu no primeiro dia de visitas e me apresentou a J. Borges, explicando a ele que eu estava lá para fazer uma pesquisa. No final do primeiro dia, também conversamos enquanto ela e David estavam finalizando a montagem de umas caixinhas de MDF estampadas com gravuras de J. Borges. Ela me explicou que era encomenda para um casamento e contou que eles recebem encomendas de objetos diversos e que realizam encomendas de “praticamente qualquer coisa”. Edna é uma figura central no Memorial onde as mulheres são minoria numérica.

Sol trabalha recebendo o público que visita o Memorial. Tive a oportunidade de conversar com ela em diferentes momentos e, logo no primeiro dia, ela me fez companhia enquanto eu aguardava o taxista para retornar para a pousada e aproveitamos para conversar. Conversamos sobre a pandemia e sobre o movimento de visitas ao Memorial, que começava a voltar ao normal naquele período (outubro de 2021), e também sobre o clima quente do Rio de Janeiro, de Bezerros, de Recife e de São Paulo (onde ela morou durante alguns anos). Depois ela me contou sobre o carnaval e a festa de São João de Bezerros, que considera muito animados. Por último, depois que expliquei para ela o meu interesse pelos artistas populares brasileiros, Sol me indicou visitar o Alto do Moura, em Caruaru (cidade vizinha de Bezerros), para conhecer os mestres do barro e a feira de artesanato da cidade. Em outro momento, ela me contou que gosta muito das visitas das crianças ao Memorial porque acha que elas são “uma graça”, são muito curiosas e fazem perguntas engraçadas e inesperadas. Contou que, na semana anterior à minha pesquisa, tinha ocorrido uma visita de uma turma de escola da região, mas já de adolescentes, e que ela acha engraçado porque nessa idade eles só querem mexer no celular e conversar com os amigos. Então os alunos fingem que estão indo ver os cordéis no salão principal enquanto a professora está nas outras salas ouvindo as explicações. No final, Sol falou que também tem vontade de conhecer o Rio de Janeiro e visitar o Cristo Redentor, mas que precisa “enricar” mais um pouco para fazer essa viagem.

Na semana em que realizei as visitas, Alanny era a única mulher trabalhando na impressão das xilogravuras e ela estava realizando a impressão de uma xilogravura para um cliente de Brasília que encomendou a J. Borges uma série de 60 cópias numeradas de uma gravura exclusiva, intitulada “Forró em Brasília”. A presença de uma única moça no meio de 11 jovens revela como a tarefa ainda é percebida como masculina, contudo a presença de Alanny aponta para uma possível mudança desse entendimento. A jovem trabalha ao lado do irmão mais novo, Pedrinho, que também imprime as gravuras de J. Borges. Em uma das conversas que tive com Alanny, ela me indicou um restaurante local, e ao saber que eu pretendia ir ao Centro de Artesanato, me recomendou que eu fosse de moto-táxi, pois o trajeto era longo para ser feito a pé e era uma opção mais barata que o táxi comum, me indicando seu pai, que trabalha como mototaxista na cidade de Bezerros.

## 5.2 Memorial de imagens, sons, cheiros e sensações

Enquanto J. Borges desenhava uma nova gravura, Dedé saiu da mesa de trabalho e retornou alguns minutos depois trazendo um dos gatos que habitam o Memorial. Dedé deixou o gato sobre a mesa, então o bichano começou a andar e se aproximou de J. Borges (figura 78). O xilógrafo interrompeu o desenho e espantou o gato que logo retornou e ficou passeando durante um tempo sobre a mesa de trabalho. J. Borges também assobia enquanto copia os desenhos e, ao lado dele, Dedé cava uma das matrizes já desenhadas por J. Borges.

Essa cena retrata o que foi observado durante a semana no Memorial J. Borges: o trabalho, apesar de requerer precisão em muitos momentos, nunca é realizado em um ambiente silencioso, ou livre de distrações. Ao contrário, sempre existem muitos sons, tarefas e interações ocorrendo simultaneamente.

Figura 78 – Gato interagindo com J. Borges durante a ilustração da matriz



Logo na entrada do Memorial J. Borges há um aviso aos visitantes: “proibida a entrada de animais” e se engana quem pensa que o local não comporta os bichos, a verdade é que o Memorial é habitado por gatos. Eles circulam livremente por lá e interagem com os demais ocupantes do Memorial.

No meu último dia de pesquisa, um dos gatos de estimação do Memorial veio se deitar no meu colo enquanto estava fazendo anotações em meu caderno (Figura 80). No momento

em que ele pulou no meu colo, parei de fazer as anotações para interagir com ele, e quando voltei a escrever, pude sentir sua respiração, o que aumentou minha sensação de acolhimento pelos donos do espaço.

Figura 79 – Gato de estimação do Memorial J. Borges



Figura 80 – Gato de estimação do Memorial J. Borges no meu colo



O Memorial J. Borges ocupa o andar térreo de um casarão localizado na entrada do loteamento Bairro Novo, em Bezerros, Pernambuco. É o atual local de trabalho de J. Borges e ele conta que o espaço foi doado pela Prefeitura a fim de evitar que se mudasse para Recife; portanto o espaço é muito amplo e é dividido em casa e ateliê, loja e galeria para exposição do trabalho do artista.

A primeira sensação que define o Memorial J. Borges é o calor inerente ao espaço, apesar de possuir ventiladores em todas as salas, com exceção do escritório que tem ar-condicionado. Os quatro dias em que realizei visitas ao local, foram dias de sol, e o segundo deles estava especialmente quente. Neste dia, a sensação de calor desviava minha atenção em alguns momentos. O desconforto com o sol e o calor também dificultaram os registros do muro do Memorial. Não pude deixar de imaginar como fica a temperatura no espaço durante o verão, e como as altas temperaturas podem afetar o ritmo de trabalho da equipe.

No campo visual, o Memorial J. Borges chama a atenção pela quantidade, predomina uma estética de abundância (oposta ao minimalismo) na qual tudo é muito: muitos objetos expostos, muitas reproduções, muitas cores, muitos formatos, muitas personagens, muitas cenas e narrativas. As primeiras imagens do universo do xilógrafo aparecem ainda do lado de fora, no muro do Memorial que dobra a esquina na entrada do loteamento Bairro Novo, na margem da BR-232 (Figura 81). Toda a extensão do muro é coberta com pinturas de personagens presentes nas obras de J. Borges, como dançarinos de forró, violeiros, cangaceiros, além da natureza representada com cactos, pássaros, bois etc. A pintura é inteiramente em preto sobre branco e cada personagem, ou cena, estão organizadas lado a lado ocupando, aproximadamente, toda a altura do muro (Figuras 85 e 86). Essas pinturas anunciam o universo que será encontrado no Memorial J. Borges e funcionam como sinalização externa do espaço, não havendo quaisquer placas indicativas.

No primeiro dia de visita, fui a pé até o Memorial, e como eu desconhecia o local, as pinturas no muro foram uma importante sinalização. Ao avistar as pinturas, fui tomada por uma sensação de tranquilidade, pois concluí que estava na direção correta e de expectativa, pois estava chegando ao meu local de pesquisa.

Figura 81 – Entrada do loteamento Bairro Novo, Bezerros, Pernambuco



Legenda: Entrada do loteamento Bairro Novo, Bezerros, Pernambuco, e detalhe da pintura do muro do Memorial J. Borges.

Figuras 82 – Muro do Memorial J. Borges



Legenda: Pintura de cena da natureza no muro do Memorial J. Borges.

Figuras 83 – Detalhe do muro do Memorial J. Borges



Legenda: Pintura de cena de forró no muro do Memorial J. Borges.

Ao contrário do muro, a fachada do Memorial J. Borges é predominantemente branca (exceção para uma linha fina vermelha que corta a fachada horizontalmente) e totalmente coberta por azulejos (Figura 84). Essa estética contrasta com a profusão de cores e imagens observadas ao entrar no espaço e cria um intervalo entre as imagens pintadas no muro e as imagens expostas no espaço interno.

A sinalização da fachada do Memorial é composta por duas placas. A principal está localizada no topo da construção e possui dimensão que possibilita visualizá-la a partir da esquina da rua do Memorial. Ela traz o nome do espaço “Memorial J. Borges” ladeado por duas ilustrações. A tipografia utilizada nesta placa remete às letras cortadas na matriz de madeira; ela é construída apenas com traços retos que possuem variações na espessura a fim de simular a irregularidade das letras cortadas à mão. De cada lado do texto, há uma ilustração com elementos e personagens encontrados nas xilogravuras de J. Borges; à esquerda, há uma paisagem com um cacto e um pássaro; à direita, há um casal de cangaceiros.

A segunda placa está presa na parede, ao lado da porta de entrada do Memorial. É uma placa de acrílico que traz a reprodução de três pássaros desenhados por J. Borges e, além do título “Memorial J. Borges”, traz um segundo título: “Museu da xilogravura”. Este segundo título não volta aparecer em outras sinalizações. Nesta placa existe um destaque para as palavras “J. Borges” e “xilogravura” que possuem um corpo muito maior que as demais informações. A tipografia utilizada nestes títulos é a mesma utilizada na primeira placa, indicando que as duas placas foram pensadas em conjunto. Ambas as placas utilizam as cores

preto e branco; porém a primeira tem o fundo branco com as informações em preto e a segunda tem o fundo preto com as informações em branco. Por último, a porta de entrada mede cerca de 2 metros de largura, é toda em madeira e traz duas personagens do cangaço talhadas.

Figura 84 – Fachada do Memorial J. Borges



Legenda: Fachada do Memorial J. Borges com as motocicletas da equipe de trabalho estacionadas.

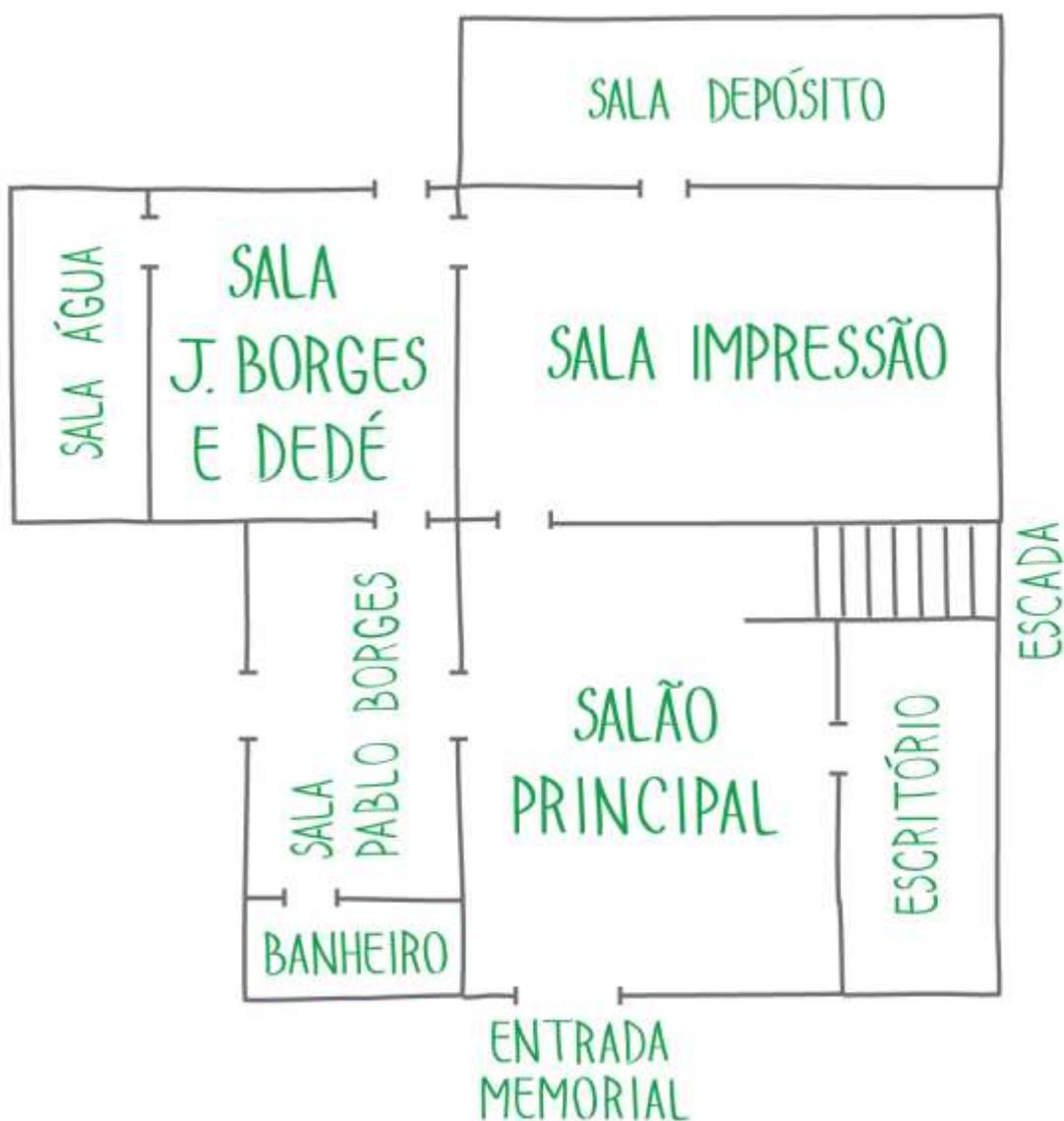
Figura 85 – Detalhe da porta principal do Memorial J. Borges



Legenda: Detalhe das personagens talhadas na porta de entrada do Memorial J. Borges.

O espaço do térreo do Memorial é dividido em oito cômodos: quatro salas principais, três salas menores e um banheiro (Figura 86). As salas principais são o salão de entrada, a sala de Pablo Borges, a sala de impressão das xilogravuras e a sala de gravação das matrizes (onde trabalham J. Borges e Dedé); e as três salas menores são o escritório, a sala de depósito de materiais e secagem das gravuras, e a sala do galão de água.

Figura 86 – Ilustração da planta do primeiro andar do Memorial J. Borges



Legenda: Ilustração criada a partir da observação do espaço.

Figura 87 – Portas no Memorial J. Borges



Legenda: Portas para a sala de trabalho de J. Borges e Dedé, à esquerda, e para a sala de impressão, à direita e para a sala de depósito ao fundo. Foto tirada a partir da porta que liga o salão principal e a sala de Pablo Borges.

Dentro do Memorial, foi possível identificar cinco conjuntos distintos de imagens criadas por J. Borges: xilogravuras emolduradas, capa dos livretos de cordel, matrizes entintadas, xilogravuras sem molduras e matrizes pequenas (criadas para o aproveitamento da madeira). Cada conjunto tem sua particularidade, eles diferem quanto ao material (madeira ou papel), dimensão, formas de exposição e de impressão. E a soma deles compõe o universo criado por J. Borges.

Se existem muitos estímulos visuais no Memorial J. Borges, os sonoros não são menos presentes. Os sons vão desde o barulho produzido pelo "carrinho" (artefato utilizado para impressão das xilogravuras), audível de qualquer sala do Memorial, até o miado dos gatos que circulam pelo atelier e o canto dos pássaros ao redor do espaço, passando pelas vozes e risadas da equipe de impressão e pelas marteladas de J. Borges sobre a matriz para gravar os detalhes e padronagens das gravuras, produzindo um som ensurdecedor que me fez sair da sala. E ainda o som dos carros passando lá fora, e o assobio de J. Borges enquanto desenha e grava as matrizes. Minha relação com os sons produzidos no local foi alterada a cada dia. Por exemplo, no primeiro dia de visita, ao ouvir o som do "carrinho" não entendi o que estava produzindo aquele ruído, apenas sabia que vinha da sala de impressão; nos próximos dias ao ouvir o som, eu já concluía "estão imprimindo mais uma cópia". Com o passar dos dias,

comecei a identificar a voz das pessoas, e também aceitar que não conseguia ficar na sala de J. Borges enquanto ele grava os detalhes da matriz pois o som é tão repetitivo quanto alto.

### 5.2.1 A chegada no salão Principal

Ao atravessar a porta de entrada, chegamos no salão principal, um salão bastante amplo a fim de comportar os grupos de turistas que chegam nos ônibus de excursão e as turmas de escolas que visitam o local (Figuras 88 e 89). Nele estão expostos os produtos de J. Borges disponíveis para venda. Há uma estante de madeira com as prateleiras cheias de folhetos de cordel impressos nos papéis tradicionais do cordel nas cores branco, amarelo, rosa, azul e verde claros (Figura 90). Essa estante cobre uma das paredes quase inteira e uma parte da parede vizinha, formando um “L”, e comporta milhares de folhetos. Ao chegar no Memorial, a estante foi a minha primeira parada a fim de encontrar os cordéis que seriam analisados na minha dissertação, e tive a alegria de encontrar todos eles. Dediquei um tempo para buscar outros títulos que trouxessem personagens mulheres como protagonistas e também pude observar que haviam histórias de outros autores com a gravura da capa feita por J. Borges. Porém, seriam necessárias algumas horas de pesquisa para dar conta de todos os títulos expostos.

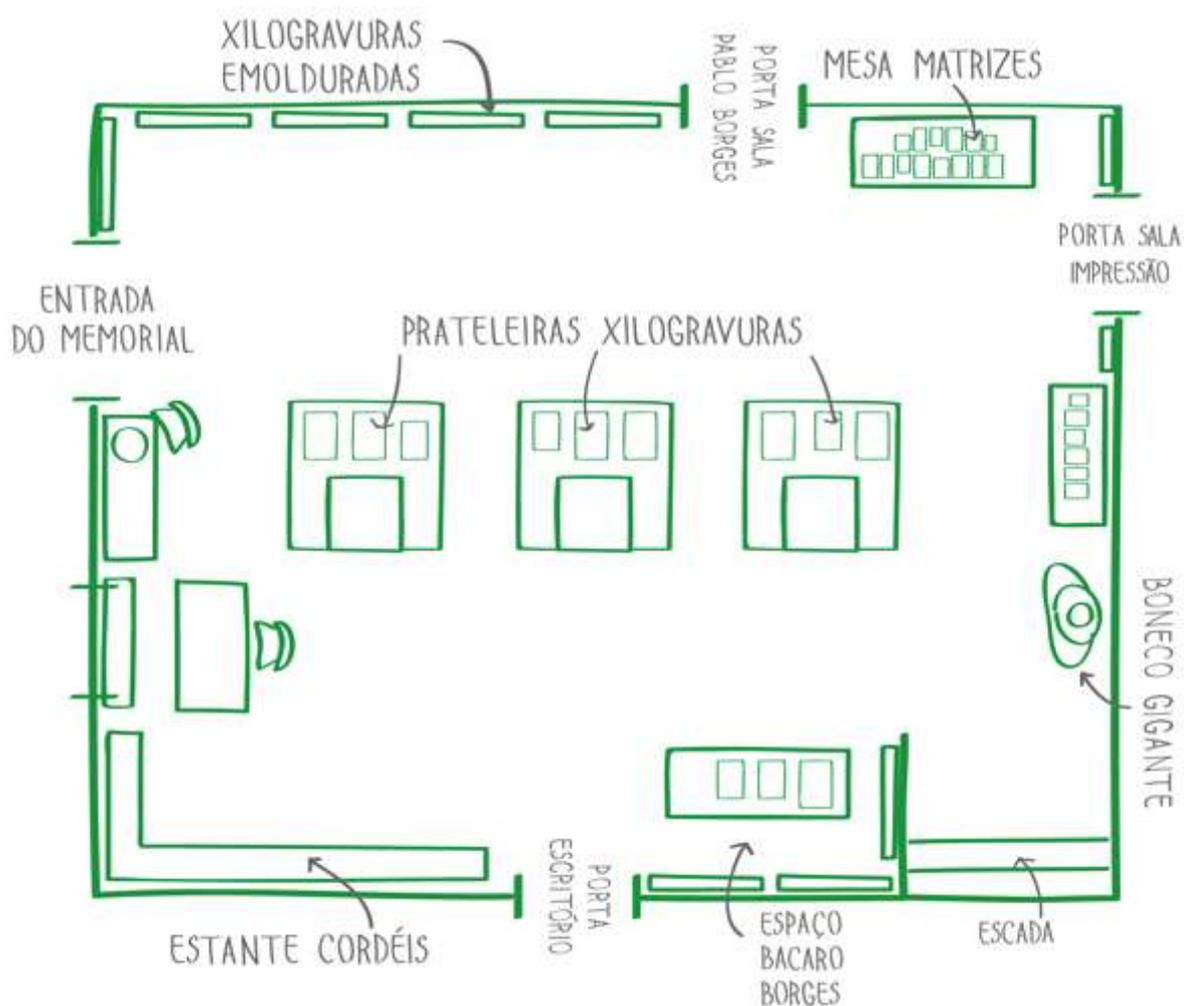
Nas paredes desse salão estão penduradas xilogravuras de J. Borges emolduradas prontas para venda e conseqüentemente, esse conjunto se altera de tempos em tempos. Durante minhas visitas, Joatan me explicou que eles estavam com poucas xilogravuras expostas porque estavam aguardando a chegada de novas molduras para fazer a reposição, confirmando a efemeridade desse conjunto.

Em um canto, existe uma área reservada para a exposição do trabalho de Bacaro Borges, filho mais novo de J. Borges. Próximo dessa área, junto a uma das paredes, estava o boneco gigante de J. Borges criado pelo bloco de carnaval de Recife, o Galo da Madrugada, em sua homenagem (Figura 94). E cortando o salão, há três enormes pilastras de sustentação e ao redor delas, prateleiras com pilhas de xilogravuras sem moldura, além de livros e publicações sobre o artista para venda. Entre as xilogravuras expostas estão os trabalhos dos dois filhos mais novos de J. Borges: Pablo e Bacaro, e do neto Gustavo.

Sobre as mesas, estão expostas as matrizes em tamanhos pequenos criadas para aproveitar as sobras de madeira e produtos estampados com a arte de J. Borges como porta-

copos, banquinhos de madeira, caderninhos e canecas de louça. Estes últimos produtos são produzidos de forma industrial, contrastando com as matrizes e com as xilogravuras do artista que são produzidas de forma artesanal.

Figura 88 – Ilustração da planta do salão principal do Memorial J. Borges



Legenda: Ilustração do salão de entrada criada a partir da observação do espaço.

As xilogravuras expostas sobre as prateleiras ao redor das pilastras são organizadas por tamanho em pilhas que chegam a mais de 10 cm de altura (Figura 92). Os visitantes podem folhear essas pilhas para escolher qual gravura comprar e, dessa forma, a cada momento é revelada uma nova imagem criando uma relação de surpresa e descoberta. Não existem vitrines fechadas no Memorial. O visitante observa, procura e escolhe o cordel na estante, a xilogravura nas pilhas ou a matriz e produtos sobre a mesa; e dessa forma, tem contato com os dois materiais principais da xilogravura: papel e madeira. O contato com as

matrizes traz os relevos criados na madeira pelas ferramentas de entalhamento e pela tinta, além do peso e da textura da própria madeira.

Também é nesse espaço onde são feitas as embalagens e a finalização das vendas dos produtos adquiridos pelos visitantes. E desse salão é possível acessar o segundo andar do Memorial através de uma escada e também o escritório, porém ambos têm acesso restrito aos funcionários.

Figura 89 – Vista do salão principal do Memorial J. Borges



Legenda: Salão de entrada com as pilastras, as pilhas de xilogravuras e a estante de cordéis ao fundo.

Figura 90 – Estante de cordéis no salão principal do Memorial J. Borges



Figura 91 – Vista parcial do salão principal do Memorial J. Borges



Legenda: Salão principal com xilogravuras de J. Borges na parede, o boneco gigante de J. Borges, pintura de Pablo Borges na pilastra à esquerda e xilogravura de Bacaro Borges no cavalete.

Figura 92 – Pilha de xilogravuras e estante de cordéis ao fundo



Legenda: Pilha de xilogravuras de J. Borges e estante de cordéis no salão principal do Memorial J. Borges.

Figura 93 – Xilogravuras de J. Borges emolduradas na parede do Memorial



Legenda: Xilogravuras “Forró pé de serra” e “A jardineira” de J. Borges emolduradas na parede do Memorial.

Esse salão ainda tem duas passagens que ligam para as salas seguintes do Memorial. A primeira é para a sala de exposição do trabalho de Pablo Borges, uma sala menor, mas ainda assim bastante ampla. Pablo vende diversos produtos estampados com a arte dele: painéis, azulejos, camisetas, necessários, além das próprias xilogravuras. Nesse espaço também vemos gravuras emolduradas penduradas nas paredes, um cabideiro para expor as camisetas, uma mesa para expor os diversos produtos. Também existe uma porta de madeira para a área externa do terreno, e no final da sala está o banheiro do Memorial para uso dos visitantes e dos funcionários.

No primeiro dia de visita ao Memorial, após atravessar o salão principal e chegar na sala de Pablo Borges, pude ouvir a voz de J. Borges. Meu primeiro contato com o artista foi através de sua voz antes de entrar em sua sala, antes de vê-lo pessoalmente. Com poucos passos, sabia que iria conhecer o artista pessoalmente e observá-lo criando em seu espaço de trabalho. Esperei alguns segundos antes de entrar na sala para prolongar esse momento.

Figura 94 – Vista para o salão principal a partir da sala de Pablo Borges



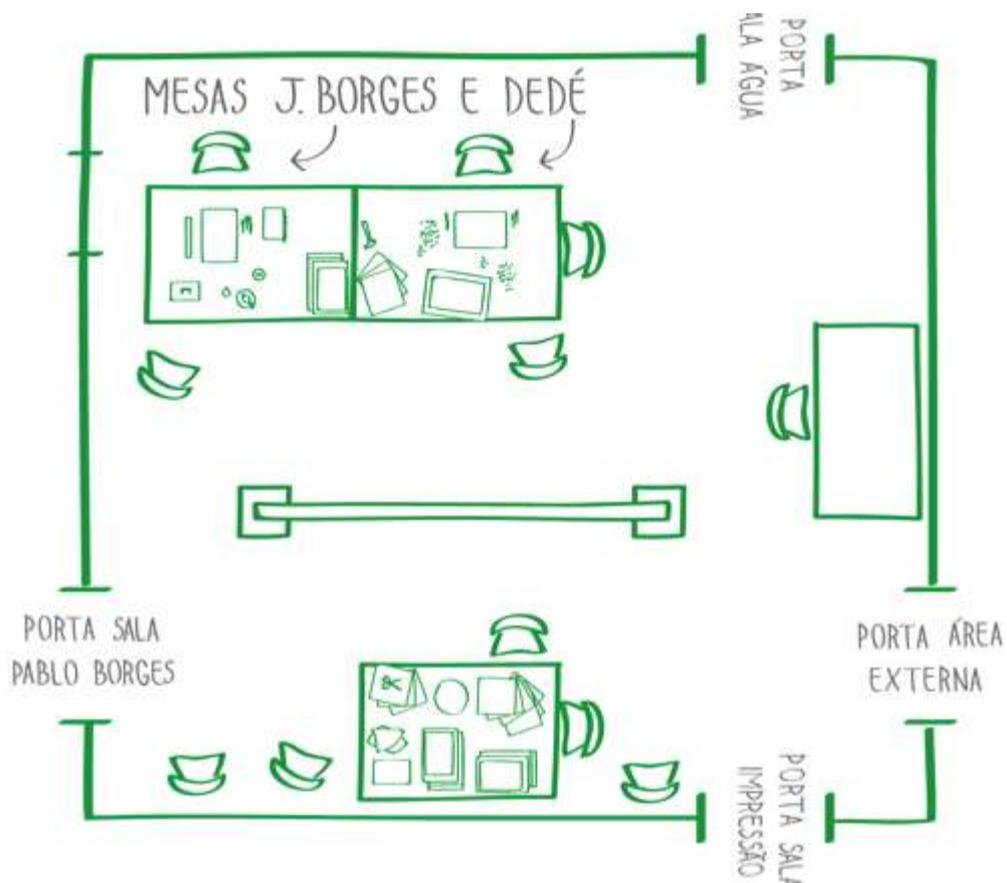
Legenda: Porta da sala de Pablo Borges com painéis do artista na parede e vista parcial do salão principal com um grupo de visitantes olhando as xilogravuras expostas.

### 5.2.2 Sala de J. Borges e Dedé e como se faz uma matriz

A segunda grande sala do Memorial é a sala de trabalho de J. Borges e Dedé, onde são desenhadas e gravadas as matrizes. Essa sala tem as paredes e pilastras cobertas por matrizes de J. Borges, há quatro mesas, e algumas cadeiras (Figura 95). As duas mesas principais (de J. Borges e de Dedé) ficam paralelas a uma das paredes do espaço e são utilizadas para o desenho e a gravação das matrizes. J. Borges trabalha na mesa mais próxima a uma das janelas do espaço enquanto Dedé fica na outra mesa (Figura 96). Sobre essas mesas ficam o material de J. Borges e de Dedé, algumas placas de madeira já desenhadas e algumas ainda sem desenho, além de muitos fiapos de madeira que foram cavados das matrizes. O material de J. Borges inclui uma maleta de ferramentas, um caderno, um bule e uma xícara de café e uma garrafa de água.

Encostada na parede oposta há mais uma mesa e algumas cadeiras, essa mesa é menor que as anteriores e sobre ela fica um amontoado de materiais. A última mesa fica encostada na parede onde está a porta para a área externa, essa porta tem um corte horizontal e assim a metade superior fica aberta servindo de janela para o espaço e iluminando as matrizes que estão penduradas na parede (Figura 97).

Figura 95 – Ilustração da planta da sala de trabalho de J. Borges e Dedé



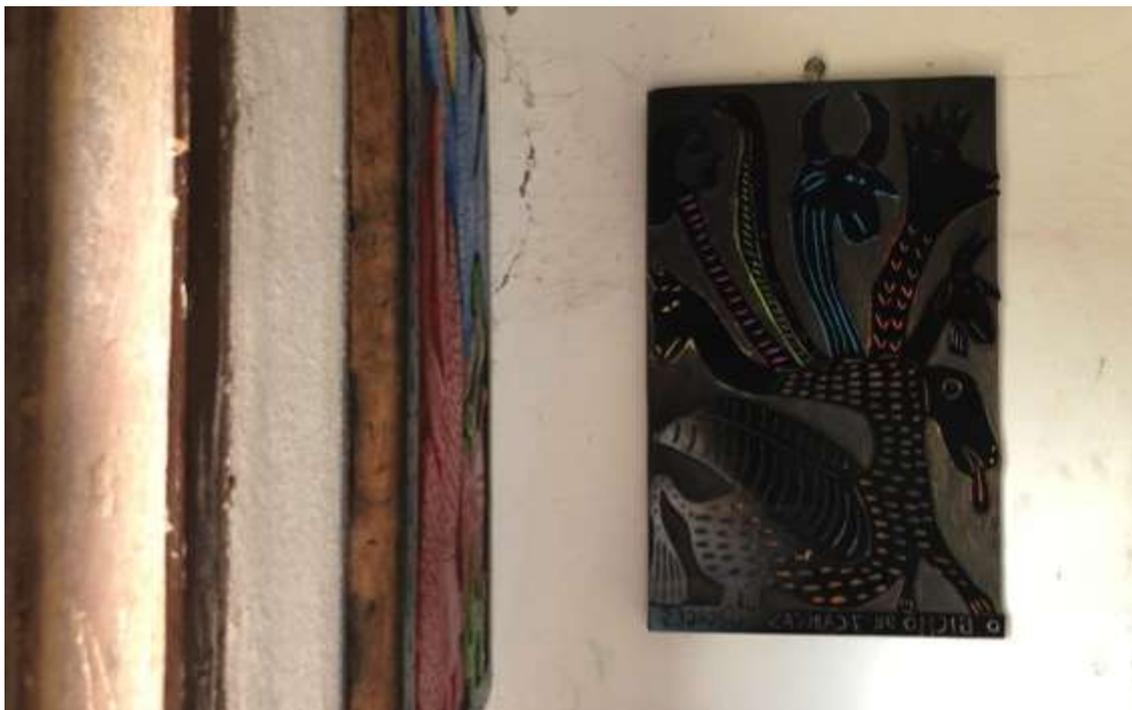
Legenda: Ilustração da sala de trabalho de J. Borges e Dedé criada a partir da observação do espaço.

Figura 96 – J. Borges e Dedé trabalhando



Legenda: J. Borges e Dedé trabalhando e Edna encoberta pelas matrizes penduradas na viga de madeira.

Figura 97 – Matrizes na parede da sala de J. Borges e Dedé



Legenda: Luz e sombra na matriz “O bicho de sete cabeças”.

Figura 98: Mesa de trabalho de J. Borges



Legenda: Mesa de trabalho de J. Borges com pilha de placas de madeira à esquerda e matrizes prontas e já utilizadas nas paredes.

A partir do próximo tópico será descrito o passo a passo do processo de produção das xilogravuras de J. Borges. Porém, antes de iniciar o meu relato, trago um resumo de J. Borges sobre essa técnica:

Como se faz uma xilogravura: Se pega um pedaço de madeira, serra no formato desejado, passa-se lixa fina de madeira, depois se faz o desenho na própria madeira, e aí pega uma *faquinha* bem amolada, ou um estilete, faz o recorte das partes externas do desenho, depois cava-se os baixos relevos e por final se faz o acabamento com muito cuidado para não ficar partes sem cavar para não aparecer no ato da impressão; se for obrigado a fazer letras, tem que *serem* cortadas todas ao contrário, da direita para a esquerda, os nomes e as letras também. (BORGES, 2019, p.33).

### 5.2.2.1 Lixar e serrar

J. Borges está sentado à mesa cercado por placas de madeira, papéis e ferramentas de trabalho. A luz do sol entra pela janela lateral da sala e, ao fundo, é possível ouvir as vozes e risadas dos jovens que trabalham na sala ao lado. Com uma folha de lixa na mão e uma nova placa de madeira sobre a mesa, J. Borges começa a lixar esta placa fazendo movimentos repetidos, o atrito da lixa com a madeira produz um som ritmado. J. Borges lixa algumas vezes, sopra o pó da madeira, passa a palma da mão na superfície da placa e comenta com Dedé.

J. Borges: Aqui a máquina *tá* deixando uma lombada.

Dedé: *Tá?* É a lâmina cega.

J. Borges: *Tá.*

Dedé: Tem que trocar a lâmina dela. Eu não sei, só quem sabe é Pablo.

J. Borges [vira a matriz para o outro lado]: Esse lado *tá* melhor.

Então J. Borges começa a lixar o novo lado; volta a lixar, soprar e passar a palma da mão sobre a placa, e o som continua. Ele alterna o movimento da lixa, antes reto de vai e vem, para movimentos circulares. E fala mais uma vez com Dedé.

J. Borges: Da outra vez, a gente foi pra Sairé quase que meio dia, foi?

Dedé: Foi.

J. Borges: Eles não tem hora não.

Ele continua lixando a placa que será transformada em matriz de uma nova xilogravura. Este é um último acabamento feito na placa de madeira antes de iniciar o desenho (Figura 99) e Dedé me explicou a importância dessa etapa.

Eu: Lixa assim *pra* madeira ficar bem retinha?

Dedé: É. Quanto mais lixada é melhor, porque na impressão se faz menos retoque, né. Se não, fica falha.

Figura 99 – J. Borges lixando a matriz antes de fazer o desenho



Esta cena, gravada em uma manhã de visita ao Memorial J. Borges, evidencia o cuidado do artista para preparar a matriz de madeira, além do diálogo dele com Dedé que revela a participação de Pablo Borges (filho de J. Borges) na etapa de corte das matrizes, e a ansiedade do artista com ida à Sairé (município vizinho à Bezerros).

A lombada identificada por J. Borges na placa de madeira não era visível, o artista condenou aquele lado da placa depois do toque das mãos (Figura 100). Segundo Sennett (2019), as mãos são os membros do corpo humano dotado da maior variedade de movimentos e a ciência tem buscado demonstrar como esses movimentos, aliados ao tato, afetam a nossa maneira de pensar. Podemos assumir que passar a palma da mão sobre uma placa de madeira que pode conter farpas, não é uma ação intuitiva. Todavia, a experiência de J. Borges de mais de 50 anos de trabalho manual com a madeira, levou o artista a utilizar a palma das mãos a fim de identificar imperfeições que podem comprometer a qualidade da impressão da xilogravura. Sennett (2019) ainda afirma que a repetição de determinadas tarefas podem gerar calosidades nas mãos que, na realidade, são áreas de maior sensibilidade ao toque. Dessa maneira, podemos crer que J. Borges possui uma sensibilidade apurada nas mãos o que o auxilia tanto no toque na matriz de madeira como na pega das ferramentas de entalhe.

Figura 100 – J. Borges passando a mão na superfície da matriz de madeira



Antes de preparar a placa de madeira para o desenho, é necessário definir o tamanho da mesma, e atualmente, J. Borges trabalha com quatro tamanhos de matrizes que são impressas em respectivos quatro formatos padrão de papel a partir da folha BB (96 x 66 cm). Os formatos finais das xilogravuras são: 96 x 66 cm (tamanho GG) , 66 x 48 cm (tamanho G), 48 x 33 cm (tamanho M), 33 x 24 cm (tamanho P), subdivisões do formato BB. Portanto, são formatos que garantem o aproveitamento total do papel, evitando sobras e desperdícios pois se adequam a um padrão industrial. Sabemos que os folhetos de cordel, produzidos há muitos anos pelo artista, também são gerados a partir de um formato de papel de padrão industrial: A0. Portanto, esse raciocínio foi replicado para a definição do tamanho das xilogravuras de J. Borges, apesar de partir de outro padrão de folha. O papel utilizado atualmente para as xilogravuras é o 60kg branco, é raro encontrar xilos de J. Borges em outros tipos de papéis, porém o artista possui séries de xilogravuras antigas (décadas de 1970 e 1980) impressas em papel pardo e papel vegetal.

Já a madeira é comprada em placas e então as matrizes são cortadas no próprio Memorial J. Borges, e conforme foi relatado por Dedé, quem assume essa tarefa é Pablo Borges, penúltimo filho de J. Borges. Há alguns anos, eles estão utilizando a madeira Louro-canela (Figura 101). Durante uma conversa com o Dedé, ele explicou que por muitos anos utilizaram a madeira da Umburana, que é uma árvore da região de Bezerros, porém o desmatamento sem reflorestamento deixou essa árvore muito rara e por isso não conseguem mais comprar. Além dos artistas e artesãos, a indústria imobiliária também usava a Umburana

devido à sua propriedade de resistência. Dedé também falou que eles já testaram MDF, uma opção mais barata e menos nociva à natureza, porém esse composto não tem boa resistência para matrizes que são impressas repetidas vezes. Entretanto, Dedé considera o MDF uma boa opção para quem está iniciando, por exemplo, para os alunos das oficinas que eles ministram.

Quando perguntei para J. Borges sobre os formatos das matrizes utilizadas, ele explicou que, além dos quatro tamanhos padrão, eles cortam matrizes em tamanho menor a fim de aproveitar toda a madeira. A preocupação com o aproveitamento do material vem do entendimento que a madeira é um material caro e por isso não é admitido o desperdício, assim os formatos padrão são os principais, porém não são os únicos utilizados:

“Agora, tem hora que a gente faz também fora de medida. Tem pedaço de madeira que a gente pega e faz qualquer coisa pra não perder a madeira que é cara. A gente faz às vezes quadrada, depende do resto de madeira que fica. Aí fica sem tamanho, fica médio, grande, mirim, fica de todo tamanho.” (BORGES, 2021a)

As matrizes cortadas em tamanho “mirim” ficam expostas para venda sobre as mesas do salão principal do Memorial, a maior dimensão destas não ultrapassa 20 cm. São entintadas apenas em preto e trazem cenas mais simples devido ao tamanho reduzido. Ainda assim, existe uma variedade de personagens e elementos da natureza; e matrizes menores que trazem apenas uma letra (Figura 102).

Figura 101 – Matrizes expostas no Memorial J. Borges



Legenda: Matriz “Criação de codorna” na madeira Louro-canela, em processo de gravação e matriz “Rainha do Cabaré” finalizada e entintada; ambas de J. Borges.

Figura 102 – Matrizes em “tamanhos mirins”



Legenda: Matrizes cortadas em “tamanhos mirins” para o aproveitamento de sobra de madeira, à venda no Memorial J. Borges.

#### 5.2.2.2 Desenhar e narrar

J. Borges faz os desenhos a lápis diretamente sobre a matriz (Figura 103), não faz nenhum tipo de planejamento ou projeto em papel, ou outro material. Ele faz os desenhos à mão livre e, apenas para riscar a margem das gravuras, ele utiliza uma ripa de madeira (Figura 104), porém não faz nenhuma medida para garantir que as margens possuam a mesma largura, ou que sejam precisamente perpendiculares. Os vários anos de trabalho conferiram ao artista um traço preciso e seguro. J. Borges desenha de maneira fluida, com traços contínuos; em raros momentos o artista utiliza borracha para corrigir um traçado.

Vilém Flusser (2011) considera que imagens são uma abstração do mundo vivido em 4 dimensões (3 espaciais e 1 temporal) para uma representação em apenas 2 dimensões espaciais. Sem dúvida, a imagem final da xilogravura é bidimensional, porém, o processo de impressão desse tipo de gravura requer uma matriz de madeira. Assim, a representação bidimensional desenhada pelo artista sobre a madeira, posteriormente, é gravada em baixo-relevo. Ou seja, a partir da primeira imagem desenhada sobre a madeira, o artista cria um objeto tridimensional – a matriz – que tem como finalidade imprimir novas imagens

(bidimensionais). Dessa forma, durante o processo de criação de uma xilogravura são geradas imagens distintas: a primeira, sobre a matriz de madeira; e as seguintes, sobre o papel a partir da impressão da matriz. Devido a técnica de impressão da xilogravura (na qual a matriz funciona como um carimbo), a imagem obtida após a impressão corresponde ao espelhamento da imagem desenhada na matriz de madeira. Portanto, durante a criação da matriz, a abstração do mundo vivido, relatado por Flusser (2011), passa também por um espelho que será desfeito no momento da impressão.

Figura 103 – J. Borges desenhando a lápis na matriz



Figura 104 – J. Borges riscando as margens da matriz



O diálogo a seguir foi gravado no momento em que J. Borges separava o material para criar os desenhos da margem da matriz. Para repetir os elementos desenhados na margem superior, observei que J. Borges copiou estes elementos para um papel vegetal; depois pegou uma folha de papel carbono para transferi-los para as outras margens, em cada margem ele foi posicionando esses elementos intuitivamente (Figura 105). Apenas a margem inferior da matriz é reservada para o título da obra e assinatura do artista.

J. Borges preenche a margem superior da matriz com desenho de peixes, pássaros, garrafas e uma figura feminina. Ao terminar, separa as folhas de papel vegetal e carbono, dois preguinhos pequenos e revira os objetos na mesa à sua volta.

J. Borges: Dedé, cadê o *martelinho*?

Dedé para um dos meninos: Vê se acha o *martelinho*, se os meninos pegaram.

J. Borges: Tirasse o martelo daqui, foi?

Dedé: Borges, tirei não. Mas tiraram.

J. Borges: Me dá um batedor porque nem isso eu tenho.

David: Vou pegar um batedor aqui.

Dedé: Deixa eu pegar o alicate, melhor.

David: Pronto, aqui o alicate [entregando o alicate para J. Borges].

Com o alicate em mãos, J. Borges sobrepõe as folhas de papel vegetal e carbono na margem da matriz, e martela os preguinhos usando a lateral do alicate, e dessa forma prende as folhas na matriz. Nesse diálogo, J. Borges começou procurando um martelinho, em seguida ele pede um batedor, até que finalmente concluem que o alicate será a melhor ferramenta. E a escolha do alicate foi justificada, pois, depois de copiar os elementos desenhados, ele retirou os preguinhos da matriz utilizando o próprio alicate. Ainda sobre essa solução, o uso do papel carbono agilizou o trabalho do artista e conferiu maior unidade aos elementos da margem, criando um padrão nas margens da matriz.

Para escrever o título da gravura na matriz, da mesma forma que faz os desenhos, ele escreve diretamente a lápis sobre a madeira (Figura 106). Sem fazer nenhum cálculo, ou planejamento para definir o tamanho da tipografia, J. Borges apenas reduz o tamanho das letras quando percebe que o espaço está ficando apertado. Quando perguntei se não é difícil escrever da direita para esquerda, ele me explicou que já escreve dessa forma há tantos anos que quando vai escrever da esquerda para a direita precisa pensar para não se confundir e não inverter as letras.

Figura 105 – J. Borges utilizando papel vegetal e carbono para copiar os elementos da margem da matriz



Figura 106 – J. Borges desenhando o texto na matriz



A ausência de planejamento no processo de J. Borges para criar os desenhos e também para escrever os títulos das xilogravuras, evidenciam a facilidade do artista para preencher o espaço. O xilógrafo cria composições que preenchem o espaço de forma equilibrada e dessa forma, a composição funciona tanto na matriz quanto no papel após o espalhamento devido à impressão. J. Borges conta que sempre trabalhou dessa forma, desenhando direto na matriz, e portanto, não foram os muitos anos de experiência que possibilitaram o abandono de um

rascunho. Ele simplesmente não vê a necessidade de realizar um projeto da ilustração antes de passar para a matriz de madeira e explica: “Tem muitos gravadores que desenharam no papel e passam para a madeira. Eu não. Pego a madeira, lixo, desenho, sai meio troncho, errado, lavo a faca, corto, imprimo e mostro. Se agrada, agradeu. Se não agrada, foi brincadeira” (FERREIRA e outros, 2006).

Edna: J., o fotógrafo chegou.

No momento em que eu estava gravando o artista desenhando na matriz, a nora de J. Borges, que trabalha administrando o Memorial, foi até a sala dele para avisar que o fotógrafo da prefeitura de Bezerros tinha chegado e portanto, J. Borges precisaria interromper os desenhos para atendê-lo. Durante a semana que estive no Memorial, além de mim e do fotógrafo, J. Borges também concedeu uma entrevista para uma equipe da prefeitura de Bezerros e tirou fotos com alguns visitantes do espaço. O artista falou que sempre atende os pesquisadores, fotógrafos e repórteres de graça, mas que tem consciência que deixa de produzir para atendê-los. Ou seja, nós interrompemos o trabalho dele para fazer o nosso trabalho. Nesse momento, me questionei sobre qual é o benefício da minha pesquisa para J. Borges. Qual retorno eu posso oferecer para ele e para a equipe dele que me recebeu e me atendeu durante a semana no Memorial?

### 5.2.2.3 Amolar e Cortar

Em diferentes etapas da produção foi possível observar as ferramentas modificadas que são utilizadas no Memorial J. Borges. A primeira ferramenta adaptada é a faca usada para o corte do contorno do desenho na matriz. Eles utilizam facas de mesa antigas da marca Hércules (Figura 107), pois são de aço puro e muito resistentes. Para começar a utilizar, eles afiam e amolam a lâmina com o esmeril na oficina do próprio Memorial. Ao me explicar sobre a faca, Dedé contou que a última compra foi realizada através de um anúncio na internet e foi um sobrinho dele que viu o anúncio.

“Essas facas de cozinha antiga; aquelas facas de mesa antiga, é muito raro. Aí nós *tava* sem faca pra trabalhar. Aí uma menina do Rio de Janeiro botou na internet que *tava* com 40 facas dessa pra vender e dessa marca aqui que é a Hércules. A melhor marca que tem, muito boa; que é aço puro porque se for ferro não presta. Aí meu sobrinho ligou pra ela. Ela disse: “*tô* com 40 facas dessa pra vender”. Aí meu sobrinho: “por quanto é que você vende?”. Ela disse: “a 20 reais”. E meu sobrinho: “pode guardar tudinho que é minha *essas facas*”. A gente *tava* doido pra encontrar essas facas. Aí ela guardou. Ele depositou o dinheiro na conta dela lá e ela mandou

as facas; com 15 dias, chegou. Aí ela chega bruta, mas aqui a gente tem o esmeril, a gente amola ela, afia *tudinho*, lixa.” (SILVA, 2021)

Figura 107 – Faca utilizada para corte da matriz na mão de Dedé



Atualmente, Dedé é o responsável por cortar e cavar as matrizes desenhadas por J. Borges. Dedé me explicou que a primeira etapa para começar a gravar a matriz é cortar o contorno dos desenhos a fim de demarcar a área que não deve ser cortada e assim protegê-la da etapa seguinte, e que, portanto, essa primeira etapa requer muita precisão.

“Aí vem assim oh, a gente vai circulando o desenho *todinho*. A gente dá esse outro corte com a faca bem amolada, vem girando o desenho. Tem que ser com cuidado para não arrancar o que tá desenhado.” (SILVA, 2021)

Para essa etapa, ele utiliza a faca bem afiada e primeiro faz um sulco bem rente ao traçado do desenho (Figura 108). Em seguida, ele faz um segundo corte para retirar uma tirinha de madeira em todo o entorno da área que não deve ser cavada (Figura 109). Dedé explica porque prefere usar a faca no lugar do estilete e do buril nessa etapa de gravação da matriz.

“Nós trabalhávamos com estilete, só que o estilete é muito mole, o ferro dele. ...O buril serve pra faca também, ele serve pra fazer o recorte que eu fiz com a faca. Mas eu não gosto porque ele fica muito raso. E como a gente usa pra impressão, aí tem que ser uma gravura que tenha mais ou menos isso aqui de fundura porque quando a gente passa o rolo que a gente usa tanto pra fazer colorido e pra preto e branco, se for muito raso, quando passa o rolo, suja. Aí o buril não tem aquela precisão de ser muito fundo; ele não dá aquele corte muito fundo. Pronto, ele serve também, mas eu não gosto. Gosto mais da faca porque ela afunda mais.” (SILVA, 2021)

Figura 108 – Detalhe de Dedé fazendo o sulco com a faca ao redor do desenho



Figura 109 – Detalhe de Dedé fazendo o corte ao redor do desenho



Figura 110 – Dedé apontando para o resultado do corte no entorno do desenho



#### 5.2.2.4 Cavar e gravar as letras

Depois de recortar todo o entorno do desenho, é feito o baixo relevo, cavando a madeira com a goiva<sup>13</sup>. As áreas de baixo relevo correspondem às áreas em branco (sem tinta) na gravura impressa e J. Borges costuma deixar o fundo das gravuras em branco o que gera um grande trabalho de escavação na matriz de madeira (Figuras 111 e 112). Portanto, é nesse momento que é definido quais elementos da imagem receberão cores durante a impressão e quais ficarão na cor do papel, ou seja, sem tinta.

Dedé explicou essa etapa e falou da importância de não posicionar a mão que segura a matriz na direção do corte da goiva para evitar acidentes.

“Aí a gente vem com essa ferramenta, que é a outra que a gente usa, que chama goiva, que é pra cavar o que vai ficar em baixo relevo. A gente chama *baixar o relevo*<sup>14</sup>. Aí a gente vem com essa goiva bem amolada e tem que ter cuidado porque tem gente que a gente ensina aqui, dá aula, que é pra não botar a mão na frente da goiva porque às vezes ela passa direto e pega na mão.” (SILVA, 2021)

<sup>13</sup> Ferramenta com lâmina cortante, utilizada para o entalhe em madeira, possui lâmina no formato côncavo.

<sup>14</sup> Expressão que Dedé utiliza para explicar a etapa de corte da matriz na qual se cria uma área de baixo relevo.

Figuras 111 – Dedé iniciando o processo de “baixar o relevo” na matriz “Câncer”



Figuras 112 – Dedé finalizando o processo de “baixar o relevo” na matriz “Touro”



A mesa ao redor de Dedé é coberta pelos fiapos de madeira que ele vai cavando das matrizes (Figura 113). Estes fiapos são resultado de mais uma característica da técnica da xilogravura: a subtração de áreas da matriz de madeira. Ao criar uma matriz, as áreas cavadas com as ferramentas de entalhe correspondem ao negativo da imagem que será impressa. Toda a área escavada não receberá tinta, permanecendo na cor do papel. Sendo assim, no momento da gravação da matriz, é necessário pensar no negativo da imagem que será impressa a fim de identificar as áreas que devem ser cavadas.

Figura 113 – Detalhe de fiapos de madeira cavados da matriz com a goiva



Chegamos aos detalhes das xilogravuras, eles são cavados com outra ferramenta que, diferente da goiva utilizada para “baixar o relevo”, tem a lâmina em forma de “v”. Devido ao formato da lâmina, essa ferramenta gera traços mais finos que a goiva e assim permite maior precisão. E Dedé explica:

“Aí a gente já tem outro. Deixa eu ver se esse é o *amoladinho* [Dedé testa a ferramenta em um pedaço de madeira]. É! Esse aqui é o buril [mostra a ferramenta], aí esse aqui serve pra fazer detalhe. Aí o buril não é goiva mais, ele é tipo um “V”, oh [mostra a lâmina da ferramenta]. A goiva é tipo uma *telhinha*, deixa eu pegar aqui pra você ver o detalhe [mostra a goiva ao lado do buril], e o buril, tá vendo, oh? Ele é que nem um “V”. Aí aqui ele serve pra fazer detalhe; tipo a orelha dele aqui [um touro que está desenhado na matriz, (Figura 118)].” (SILVA, 2021)

Eu: Essas ferramentas, tem como afiar também? A goiva e o buril?

Dedé: A goiva a gente usa; porque ela já vem afiada, a gente usa essa *lixinha* preta aqui, oh [mostra o pedaço da folha de lixa]. Sempre que ela vai cegando a gente usa [a lixa] porque as vezes pega uma madeira dura, vai cegando. A gente usa ela assim, oh. A *lixinha*, vai dando uma *lixadinha*, lixa o ferro e depois o *vezinho* dela assim [mostra como lixar].

Portanto, para manter as ferramentas (goiva e buril<sup>15</sup>, Figura 114) afiadas, eles utilizam a lixa d'água, passando a lâmina na lixa quando percebem que está ficando sem corte. Fica evidente, a partir dos depoimentos de Dedé, a importância da manutenção das ferramentas afiadas para o trabalho, seja a faca, a goiva ou o buril. Dedé também explicou que

<sup>15</sup> Ferramenta com lâmina cortante utilizada para entalhe em madeira, possui lâmina em formato de “v” o que gera escavações mais precisas que a goiva em “U”. Esta ferramenta também é chamada de goiva “v”.

considera as goivas japonesas as melhores, e contou sobre a viagem de Pablo Borges ao Japão, quando aproveitou para comprar 20 kits que são utilizados nas oficinas que eles oferecem no Memorial.

“Ele disse que quando chegou lá tinha um prédio de mais ou menos 20 andares, só loja de ferramentas. Uma loja pra aquilo ali, outra loja pra isso, e uma loja de goiva. Ele disse que era um apartamento maior do que isso aqui [sala de trabalho dele e de J. Borges], só de goiva. Ele disse que o que você pensasse de goiva, tinha lá. Goiva grande, goiva pequena. É porque a gente não precisa, mas ele disse que tinha goiva até desse tamanho [mostra com as mãos cerca de 30 cm de comprimento] porque lá no Japão eles *faz* muita escultura, eles *faz* muita gravura também. Tem muita tradição lá no Japão de gravura, de escultura, aquele negócio na madeira. Aí as ferramentas dele, não tem outra melhor. Nunca trabalhei com outra ferramenta melhor que a do Japão. Aí ele foi lá, e como a gente não precisa; a maior que a gente usa aqui é essa, oh [mostra uma goiva um pouco maior]. Que aqui é muita *gravurinha* pequena, é muito detalhe, não precisa ser uma goiva grande, se não, não tem nem como trabalhar, ia *coisar* o desenho todo.” (SILVA, 2021)

Figura 114 – Ilustração das ferramentas de entalhe

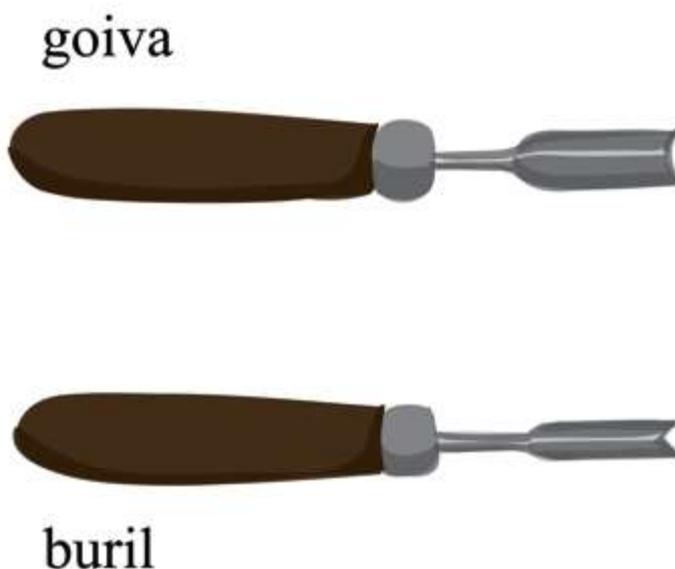


Figura 115 – Detalhe de Dedé cavando a matriz com o buril



Figura 116 – Detalhe de J. Borges cavando a matriz com o buril



Dedé explica que para criar as matrizes é preciso ter bastante calma, principalmente para as gravuras que possuem muitos detalhes.

“Bem amolado, a ferramenta tem que ser muito boa. Tem que seguir a linha do desenho. Isso é calma, né? Gravura, a arte assim em geral, dependendo, tem que ter muita calma, né? Se você for estressado pra fazer uma gravura, você não faz, tem daquela que eu já passei quatro dias pra fazer. O forró que tem muito rosto, às vezes você trabalha o dia *todinho* assim e no final, “mas rapaz, eu não fiz nada não, foi?” Porque é rosto, rosto tem que ter muita calma, muita precisão.

A gente, às vezes, passa oito dias pra fazer uma matriz, é muito trabalho. A passarada, gravura dessas aí, cardume de peixe, forró que tem muita gente, tem muitos rostos, o rosto dá muito trabalho, sabe? Porque tem olho, aí tem que fazer *direitinho* a boca.” (SILVA, 2021)

Durante minhas observações do trabalho do xilógrafo, presenciei um momento em que J. Borges utilizou a faca de mesa para gravar o olho de um personagem (Figura 1117). Ou seja, ainda que exista uma ferramenta preferencial para realizar os detalhes (o buril), os gravadores selecionam a ferramenta mais adequada de acordo com os detalhes existentes na gravura.

Figura 117 – Detalhe de J. Borges cortando detalhes com a faca



Os textos que aparecem na base das xilogravuras de J. Borges – título da obra e nome do artista –, também são gravados com o buril. Em praticamente todas as xilogravuras de J. Borges existe uma faixa preta junto a base onde o texto aparece em negativo (branco), escrito inteiramente em caixa alta. Essa solução, adotada pelo artista desde as primeiras xilos maiores criadas por ele, evidencia a importância dada ao título das obras. Assim como na capa dos cordéis, imagem e título aparecem juntos e ele explica:

Do mesmo jeito da gravura é o cordel. Cordel eu penso assim, começo a escrever, vou escrever tal coisa assim e assim, e escrevo. Aí, e agora o título? Como é que eu vou colocar isso aqui? Então é uma coisa que, no meu caso, os dois entram pelo mesmo canal e saem do mesmo canal. (PONTES, 2017, p.134).

A escolha do preto para a faixa de texto é natural ao voltarmos às primeiras xilogravuras do artista que eram impressas inteiramente nessa cor. Portanto, mesmo nas

gravuras atuais, cheias de cores, a escolha foi pela manutenção do texto em branco na faixa preta, inclusive em xilogravuras que o preto não faz parte dos outros elementos da imagem. Dessa maneira, é estabelecido um padrão nas obras do artista, reservando um espaço exclusivo para o título e para o nome do autor. O branco sobre preto também gera um alto contraste que confere maior destaque e legibilidade ao título da obra.

Em algumas xilogravuras de J. Borges, o título é preponderante para a interpretação da narrativa da imagem, por exemplo nas obras “A chegada da prostituta no céu” e “O contador de mentiras” que explicitam os protagonistas da cena. Em outras obras, os títulos são descritivos, por exemplo nas obras “O gavião pescador” (Figura 119) e “Forró em Brasília”; e em outras são poéticos, adicionando mais uma camada de significado para as imagens, por exemplo nas gravuras “Flor do amor” (Figura 120) e “Coração na mão”. Como afirma Pontes (2017), na obra de J. Borges, palavras e imagens se combinam, e estão sempre presentes. E a pesquisadora acrescenta outras funções dos títulos de J. Borges: “as gravuras têm título, contam uma histórias, evidenciam um detalhe, explicam ou relembram algo”.

Figura 118, 119 e 120 – “Ariano no sertão”, “O gavião pescador” e “Flor do amor”



Legenda: Digitalização de impressão em cores sobre papel branco das obras “Ariano do sertão”, J. Borges, s/d, 66 x 48 cm, xilogravura; “O gavião pescador”, J. Borges, s/d, 66 x 48 cm, xilogravura; “Flor do amor”, J. Borges, s/d, 33 x 24 cm, xilogravura.

Fonte: Loja Paiol

A última etapa de gravação das matrizes consiste nos detalhes menores – J. Borges utiliza um conjunto de pregos (Figura 121) com cerca de 10 cm de comprimento, e que tem as pontas modificadas em formatos variados para fazer alguns detalhes e padronagens das xilogravuras. Eles são utilizados para gravar os olhos dos pássaros e peixes, padronagens das árvores, cactos, roupas dos personagens, pelos, penas e escamas de animais, entre outros. J.

Borges utiliza um batedor de madeira para ‘martelar’ o prego na matriz e a cada batida ele gera uma nova marca em sua superfície (Figura 122) e um som que ressoa no Memorial. O artista contou que não encontra mais esses pregos para comprar.

Figura 121 – Coleção de pregos de J. Borges para criar detalhes e padronagens nas xilogravuras



Figura 122 – J. Borges gravando os detalhes na matriz com um dos pregos modificados



Figura 123 – Matrizes de “O manguezal” e “O dragão” com padronagens criadas com os pregos modificados

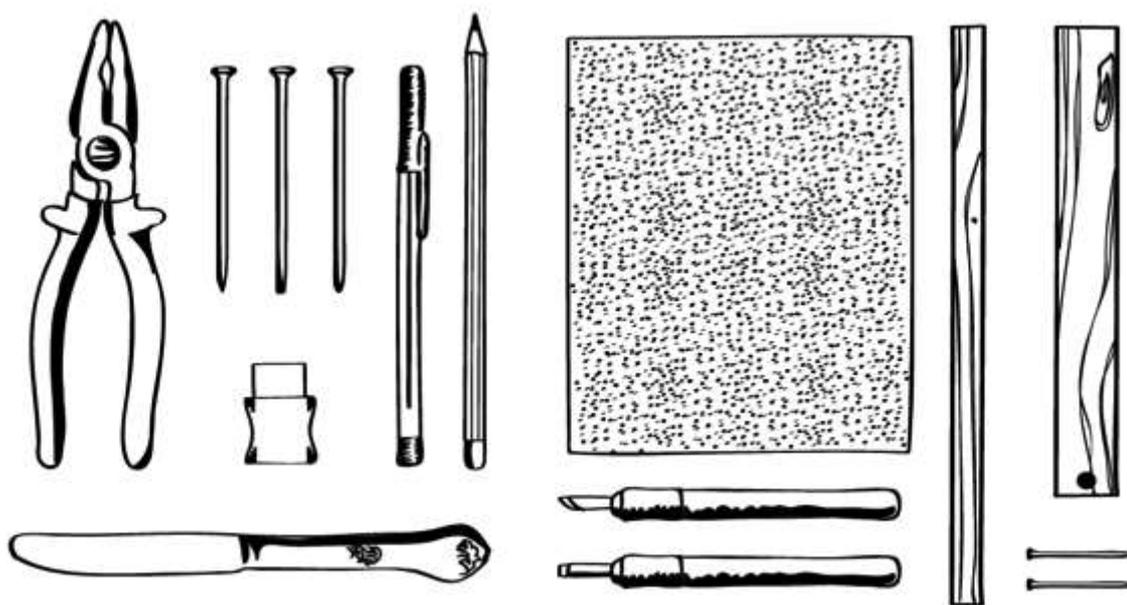


Agora que passamos por todas as etapas de criação das matrizes de J. Borges, listo as ferramentas e materiais utilizados por ele e por Dedé (Figura 124): placa de madeira louro-canela, folha de lixa, lápis, borracha, caneta esferográfica, régua de madeira, faca Hércules, goiva, buril, coleção de pregos modificados, batedor de madeira, preguinhos, alicate, papel vegetal e papel carbono. A escolha de parte destes materiais e ferramentas foi explicitada por Dedé, por exemplo a preferência pela faca para um corte mais profundo nas matrizes e porque a escolha da madeira louro-canela substituindo a Umburana. É sintomático que eles tenham identificado que as facas classificadas por Dedé como antigas são mais resistentes, pois o sistema de produção capitalista levou a uma queda na qualidade e durabilidade dos produtos em geral, conforme identificado na prática de obsolescência programada – estratégia para aumentar o consumo e que tem como uma das consequências o aumento na geração de lixo. Enquanto a falta de cuidado com o reflorestamento da Umburana levou a substituição desta pelas matrizes de Louro-canela, evidenciando mais uma característica do sistema capitalista que explora os recursos naturais de forma insustentável.

Observamos que outras ferramentas utilizadas por J. Borges e Dedé foram adaptadas ou criadas para determinada função – como a coleção de pregos modificados, e a ripa de madeira utilizada como régua. E mesmo as goivas utilizadas, conforme explicado por Dedé, são de uma marca específica identificada por eles como a melhor disponível no mercado

mundial. Ou seja, existe um motivo para as escolhas dos materiais, cada escolha corresponde às soluções encontradas para cada etapa do trabalho a fim de garantir qualidade na criação das matrizes. Durante uma das conversas com Dedé, ele me mostrou duas goivas antigas feitas por um ferreiro da região de Bezerros, ele elogiou muito a qualidade da lâmina das ferramentas, porém acrescentou que não as considera bonitas. E explicou que atualmente não é fácil encontrar ferreiros na região, pois muitos mudaram de profissão para garantir um maior ganho financeiro e com isso, eles utilizam as goivas de uma marca japonesa reconhecida pela qualidade. Presenciei um momento em que J. Borges estava procurando especificamente uma goiva de cabo amarelo, marcando a diferença percebida na qualidade das ferramentas e a preferência do artista.

Figuras 124 – Ferramentas e materiais utilizados na criação das matrizes



Legenda: Ilustração esquemática das ferramentas e utensílios utilizados por J. Borges e Dedé nas etapas de criação das matrizes. Da esquerda para a direita: alicate, pregos modificados, borracha, caneta, lápis, folha de lixa, régua de madeira, batedor de madeira, faca, goivas e preguinhos.

Por último, estas escolhas, feitas na etapa de criação das matrizes, influenciam diretamente na etapa de impressão, por exemplo a placa de madeira deve ter boa resistência para suportar as inúmeras impressões das xilos de J. Borges. O corte das áreas em baixo relevo deve ser profundo o suficiente para evitar ruídos na impressão feita com o “carrinho” (artefato que será descrito na próxima etapa). As goivas, assim como a faca, devem estar sempre bem amoladas para garantir precisão no momento da gravação da matriz e dessa

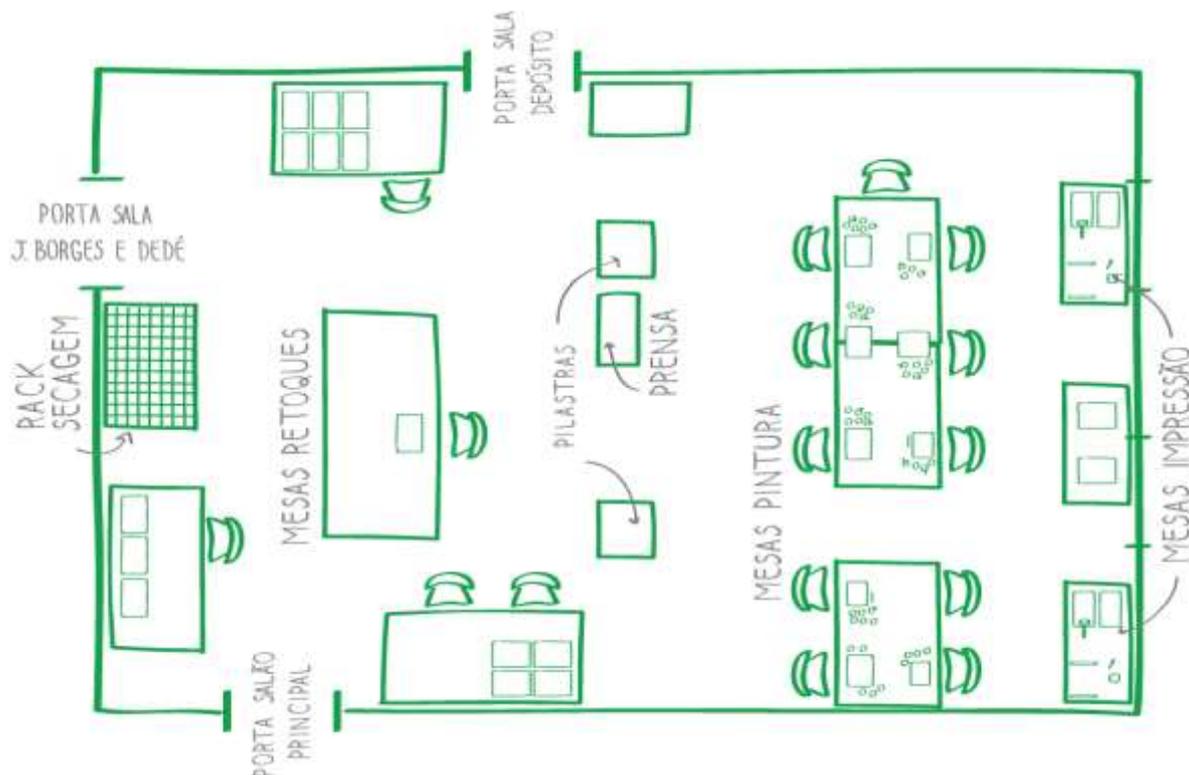
forma preservar o desenho criado por J. Borges. E finalmente, os pregos modificados possibilitam a gravação de padronagens e de pequenos detalhes em formatos variados, ao mesmo tempo agilizando e agregando valor ao trabalho de J. Borges.

### 5.2.3 Sala de impressão e como se reproduz uma xilogravura

É possível acessar a sala de impressão a partir do salão principal e a partir da sala de J. Borges e Dedé. Esse salão é enorme, tem grandes mesas, muitas cadeiras, uma prensa gráfica manual e um rack para secagem das xilogravuras (Figura 125). As paredes e pilastras são cobertas por matrizes de J. Borges e é possível dividir o espaço em três conjuntos de mesas. O primeiro conjunto de três mesas localizadas junto à parede onde estão as janelas é utilizado para a impressão das gravuras. Sobre essas mesas ficam os papéis que serão utilizados na impressão, tirinhas de papel utilizados para pegar a gravura protegendo-a da sujeira dos dedos das mãos, as placas e rodos para entintar a matriz, o “carrinho” e as colheres utilizados para impressão e uma área marcada para a impressão das gravuras. O segundo conjunto de mesas, paralelas às mesas anteriores, é utilizado para a pintura das matrizes e ao redor delas existem muitas cadeiras, essas são as mesas que a equipe de impressão passa mais tempo. Logo após essas mesas vem duas pilastras que dividem o espaço, e entre elas está a prensa manual. Após a pilastra há mais um conjunto de mesas que são utilizadas para realizar os retoques finais nas gravuras já impressas e também para secagem delas. Essas mesas ficam mais vazias, sobre elas ficam as caixas com canetas hidrográficas sem carga, além das gravuras recém impressas. Junto à parede oposta às janelas, está o rack de secagem das xilogravuras. Nesta sala ainda existe a passagem para uma sala vizinha que é bem menor, onde estão mais racks para secagem das gravuras, materiais diversos e matrizes cortadas ainda sem gravação.

A sala de impressão é impregnada pelo cheiro das tintas utilizadas. Assim como em outras oficinas gráficas, esse cheiro marca o material utilizado, e no caso do Memorial J. Borges, deve-se à produção constante das xilogravuras. Sempre que eu entrava nessa sala havia muitos potes de tinta abertos sobre as mesas de trabalho e tintas espalhadas para impressão (Figura 126). Este cheiro não se restringe à sala de impressão – ao nos aproximarmos da sala já é possível sentir. Contudo, ao entrar na sala, somos tomados pelo cheiro, o olfato é o primeiro sentido a ser despertado por esse espaço.

Figura 125 – Ilustração da planta da sala de impressão do Memorial J. Borges



Legenda: Ilustração da sala de impressão criada a partir da observação do espaço

A princípio, o cheiro me causou um desconforto, fiquei imaginando se estar muito tempo na sala de impressão causaria dor de cabeça e por isso, no primeiro dia, não fiquei totalmente confortável nesse espaço. Contudo, em pouco tempo foi possível me habituar, logo o cheiro da tinta deixou de ser um incômodo e passou a ser uma característica percebida no local.

Sobre as mesas de pintura das xilogravuras, existem muitos objetos multicoloridos. O primeiro deles é exatamente o pote das tintas – observamos inúmeros potes com tintas de cores diversas que são selecionadas de acordo com as matrizes que estão sendo entintadas. E junto a estes potes, ficam as matrizes que vão ganhando cor conforme o andamento do trabalho da equipe de impressão formada, atualmente, por cerca de 10 jovens. Também ficam sobre a mesa, pedaços de tecido utilizados para limpar excessos de tinta, portanto são tecidos entintados com cores variadas. Além dos objetos já descritos, há inúmeros pincéis, garrafas de água da equipe de impressão, pregos utilizados para desentupir as matrizes, e as manchas residuais de tinta na própria mesa (Figura 127 e 128). Portanto, o visual dessas mesas é bastante caótico e diametralmente oposto ao observado nas outras mesas do espaço onde estão expostas as xilogravuras recém impressas para secagem. Naquelas mesas não há outros objetos, apenas a mesma imagem organizada lado a lado (Figura 129).

Figura 126 – Tintas espalhadas



Legenda: Tintas espalhadas e rolinhos para impressão sobre a mesa de impressão das xilogravuras.

Figura 127 – Mesa de entintamento das matrizes



Legenda: Mesa de entintamento das matrizes na sala de impressão do Memorial J. Borges durante o intervalo de almoço da equipe.

Figura 128 – Detalhe da mesa de entintamento das matrizes



Legenda: Potes de tinta, pincéis e tecidos sobre a mesa de entintamento na sala de impressão do Memorial.

Figura 129 – Xilogravuras “Céu estrelado” de J. Borges recém impressas



Legenda: Xilogravuras recém impressas sobre a mesa na sala de impressão do Memorial J. Borges.

Dedé me explicou que todas as matrizes de J. Borges estão penduradas nas paredes do Memorial. Não existem matrizes guardadas em outro local, e existem poucas matrizes que

ainda não foram penduradas na parede, por isso ficam apoiadas no chão, junto à parede (Figura 130). Ele também falou que quando terminassem a série de matrizes dos signos do zodíaco (que eles estavam criando durante a semana da minha visita), ia precisar acrescentar uma nova fileira de pregos para pendurar estas matrizes. Ou seja, a quantidade de matrizes expostas continua crescendo de acordo com a produção de J. Borges e Dedé.

O conjunto formado pelas matrizes de J. Borges que cobrem as paredes das salas de impressão e de gravação das matrizes é impactante. Elas são penduradas lado a lado formando um mosaico de imagens com cenas multicoloridas e em tamanhos variados (Figura 131). Além disso, os relevos das matrizes criam áreas de luz e sombra que se transformam durante o dia de acordo com a incidência da luz solar que entra pelas janelas.

Figura 130 – Matrizes apoiadas no chão junto à parede



Observei que cada posição na parede possui um código alfanumérico, esses códigos garantem que cada matriz retorne ao mesmo local depois que for terminada a impressão e dessa maneira, é possível localizar cada matriz através dos códigos correspondentes (Figura 132). Foi criado um sistema de códigos em que cada letra simboliza as diferentes paredes ou pilastras das salas do Memorial e os números determinam o local da matriz nessas paredes e pilastras. Por exemplo, o código 20D marca a posição 20 na parede da sala de impressão, enquanto a 2F corresponde a posição 2 na pilastra da sala de impressão.

Figura 131 – Matrizes na parede do Memorial J. Borges



Legenda: Matrizes de J. Borges entintadas expostas na parede da sala de trabalho dele e de Dedé.

Figura 132 – Parede da sala de impressão com códigos para marcar a posição das matrizes de J. Borges



Essa solução também possibilita que as matrizes sejam armazenadas sem a necessidade de um espaço específico para elas, como prateleiras, caixas e armários. Além de

criar uma decoração multicolorida que pode ser apreciada pelos visitantes do espaço e de possibilitar a visualização de uma parte significativa das imagens criadas por J. Borges, e assim mergulhar nesse universo tão variado e ainda imaginar as relações existentes entre as cenas que estão próximas umas das outras. A cada momento de contemplação destas paredes era possível notar uma nova imagem, além de ser surpreendida ao encontrar matrizes de xilogravuras famosas do artista.

No primeiro dia de visita, fui capturada por essa exposição e como resultado, boa parte dos registros fotográficos foram dedicados a estas matrizes. Já no último dia de visita ao memorial, observei um grupo de visitantes apreciando as matrizes nas paredes e um visitante se interessou em adquirir uma delas. Joatan explicou para ele que só tinham cinco matrizes à venda e o visitante perguntou para Joatan qual delas era a mais famosa e também o valor. Joatan respondeu que a xilogravura do “Camponês” é a que eles vendem mais cópias e passou o valor de um mil reais para cada matriz de tamanho G. Em uma conversa posterior com Joatan, ele me explicou que estavam vendendo poucas matrizes porque, devido ao preço elevado da madeira, estavam com poucas placas disponíveis para J. Borges criar novas matrizes e assim repor as matrizes vendidas.

Todas essas matrizes estão expostas com tinta, portanto ao finalizar a impressão não é feita a limpeza das mesmas. Apenas quando a matriz é reimpressa, é realizada a limpeza para retirar a camada de tinta antiga e assim garantir que as novas cores utilizadas terão boa qualidade e aderência à superfície. Esse processo leva cerca de uma hora. Primeiro, é feita a lavagem com gasolina para remover a tinta antiga, é utilizado um pedaço de pano para esfregar a gasolina na matriz. Depois disso, a matriz é lixada com a lixa d’água para madeira número 220 (uma lixa fina), a folha de lixa é enrolada em um pequeno pedaço retangular de madeira para conferir uniformidade à superfície lixada. E por último, quando necessário, os detalhes da matriz são desentupidos com uso do buril para garantir boa qualidade na impressão. Durante a minha visita, vi um dos jovens levar uma matriz para J. Borges refazer o detalhe do olho de um pássaro pois estava entupido de tinta; J. Borges utilizou um dos pregos modificados e rapidamente refez o detalhe.

### 5.2.3.1 Entintar e pintar

Eu: Eu vou pedir pra vocês fazerem uma impressão pra mim da gravura “A mulher que botou o diabo na garrafa”, aí posso escolher se quero colorida ou preto e branco, *né?*

Billy: É. E se você vai querer o tradicional dela, o normal. Ou se você quiser modificar, você alista [as novas cores].

Atualmente, no Memorial J. Borges, a impressão das xilogravuras é realizada pela equipe de 11 jovens (Figura 133, 134 e 135). Eles trabalham na sala de impressão ocupando, principalmente, as mesas reservadas para a pintura das matrizes, pois é a etapa mais demorada do processo de impressão. Em muitos momentos eu ouvia o som das vozes e risadas dos jovens vindo da sala de impressão, enquanto eles trabalhavam.

Contudo, a primeira etapa da impressão, escolha das cores que serão utilizadas em cada matriz, é passada aos jovens pela Edna, nora de J. Borges, que faz o contato com clientes que realizam encomendas. João Matheus explicou: “A Edna dá as tonalidades pra gente”, e Pedrinho acrescentou que normalmente, quando é encomenda, o cliente escolhe as cores da gravura, e quando não é encomenda, eles seguem as cores tradicionais daquela gravura. Durante a minha visita ao Memorial, pude presenciar um momento em que Edna foi até a sala de impressão e pediu para um dos jovens alterar o tom de verde que ele estava usando em uma matriz, pois não correspondia ao tom que ela tinha indicado para ele e dessa maneira, ela faz o controle de qualidade das cores que são utilizadas nas impressões das xilogravuras.

Ao saber que os clientes podem escolher as cores das xilogravuras, é revelado que não existe uma exigência por parte do artista para que as cores sejam sempre as mesmas ou que sigam algum padrão determinado por ele. Essa flexibilidade do uso das cores nas xilogravuras de J. Borges possibilitou, por exemplo, uma série de gravuras que foram impressas nas cores cinza e rosa claros seguindo a tendência de tons pastéis para decoração de ambientes. Essa série chama a atenção, pois ela é bastante distinta das demais xilogravuras do artista que são multicoloridas em tons vibrantes e saturados.

Para a impressão das gravuras é utilizada a tinta tipográfica e não existe limite de quantidade de cores para cada matriz (Figura 136).

Figura 133 – Sala de impressão do Memorial J. Borges



Legenda: Jovens trabalhando na pintura e impressão das matrizes.

Figuras 134 – Jovens trabalhando na pintura e impressão das matrizes



Figuras 135 – Jovens trabalhando na pintura das matrizes



Figura 136 – Tons de azul utilizados na xilogravura “Céu estrelado”, de J. Borges



Eu: Vocês tem que colocar bastante tinta [na matriz] *pra* conseguir imprimir mais de uma cópia?

Alanny: Cada vez que a gente pinta a gente consegue tirar duas cópias.

Eu: Duas cópias?

Alanny: Isso. Aí quando é no rolo, a gente consegue tirar uma cópia por vez, aí pinta novamente.

Eu: Caramba, é muita pintura então.

Alanny: É.

Eu: E tem uma quantidade que vocês fazem da mesma gravura em um dia?

Alanny: Quantas *tira*?

Eu: Isso.

Alanny: Depende da matriz. Por exemplo, essa [aponta para a matriz do menino que estava do lado dela] dá pra tirar de 3 a 4 *melada* por dia. Aí essa daqui [a que ela estava fazendo] já é um *pouquinho* mais complicada, aí vai dependendo.

Para entintar as matrizes, são utilizados pincéis e o rolo tradicional de gravuras. Quando a gravura possui uma única cor é utilizado apenas o rolo. Para as gravuras com mais de uma cor, o pincel é utilizado para entintar áreas menores e o rolo para as áreas maiores (Figuras 137, 138 e 139). As tintas que serão entintadas com pincel são colocadas em potes de plástico de formatos variados e reaproveitados, como fundo de garrafas pet recortadas. Enquanto as cores que são entintadas com o rolo são espalhadas com o próprio rolo sobre placas de fórmica.

Eu: Ontem eu vi que vocês também usam aqueles *rolinhos* para passar a tinta, *né*?

Billy: É, usa em partes maiores assim. *Pra economizar tempo, a gente passa ele.*

Billy enfatiza que o rolinho é usado para economizar tempo, pois o trabalho de pintura das matrizes é bastante intenso e minucioso devido à grande quantidade de cores e detalhes presentes nas obras de J. Borges. Além disso, conforme foi explicado por Alanny, existe a necessidade constante de retoque das tintas para garantir qualidade nas impressões.

Figura 137 – Pintura da matriz com pincel



Figura 138 – Pintura da matriz com rolo

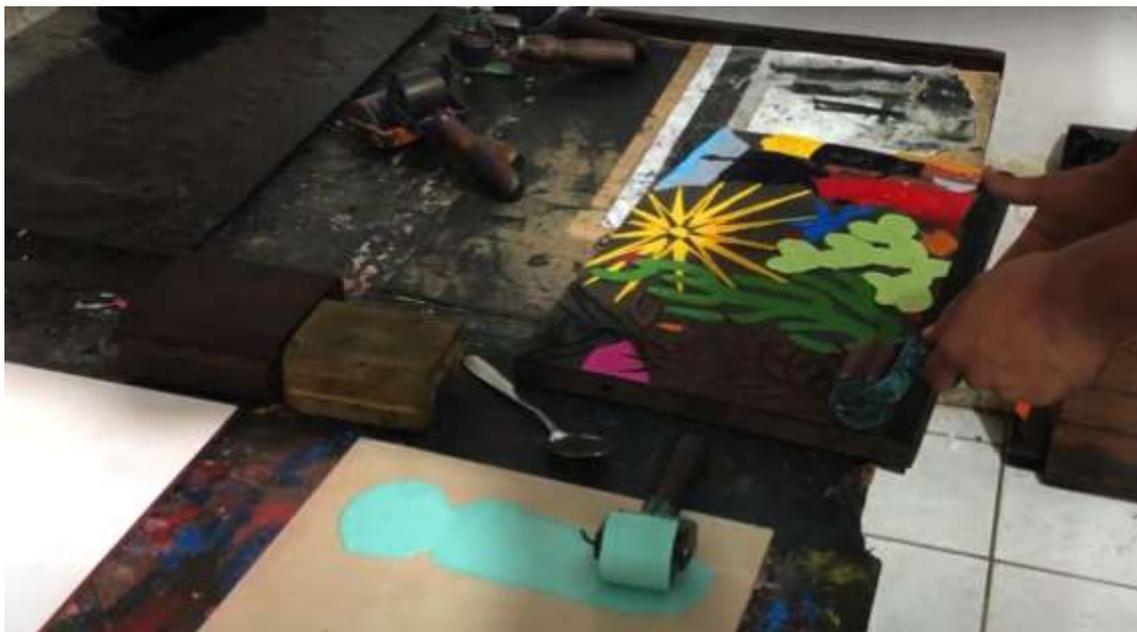
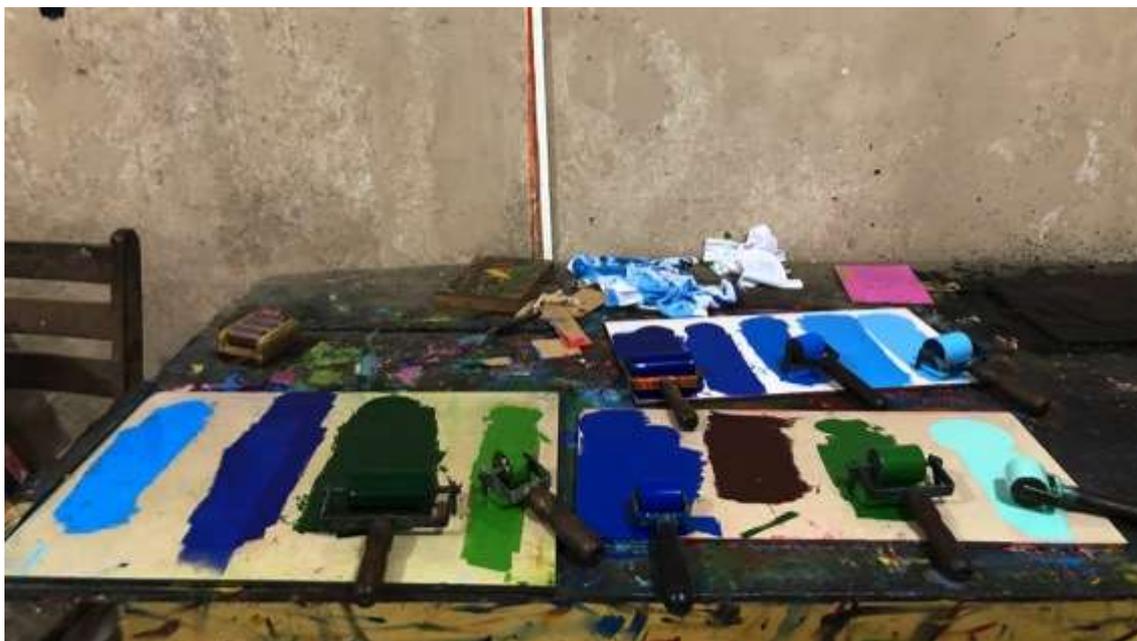


Figura 139: Tintas espalhadas para entintar matriz com rolo



Quando eu me aproximei da mesa de pintura das matrizes, observei que alguns meninos estavam usando preguinhos e resolvi perguntar o que era para entender melhor do que se tratava.

Eu: Isso que você tá usando, é o que?

Billy me mostra um preguinho com a ponta modificada.

Eu: Ah, é um *preguinho*.

Billy: A gente modifica eles de forma que fique mais fácil de “adentrar nas extremidades da matriz”.

Diferente das áreas entintadas com rolo, as áreas entintadas com pincel deixam um acúmulo de tinta nos traços em baixo relevo, entupindo esses sulcos. Por isso é retirado o acúmulo de tinta dessas áreas utilizando preguinhos que tiveram a ponta modificada para o formato de chave de fenda (Figura 140). Ao passar o preguinho nos sulcos gravados da matriz é retirado o acúmulo de tinta e, depois, a ponta deste preguinho é limpa em um pedaço de tecido. Esse tecido fica com vários pontos coloridos do resíduo de tinta dos preguinhos. Este processo garante que os traços negativos mais finos dos desenhos não desapareçam durante a impressão (Figura 141).

O uso dos preguinhos é necessário devido a utilização dos pincéis que não são ferramentas comuns no entintamento de matrizes de xilogravura. Se por um lado, o uso dos pincéis possibilita a impressão de múltiplas cores simultaneamente, inclusive o uso de cores diferentes em pequenas áreas da xilogravura, por outro, geram o acúmulo de tinta que pode apagar os traços negativos mais finos na hora da impressão. A aplicação de cores variadas nas gravuras de J. Borges é uma marca do trabalho do artista, portanto a técnica dos preguinhos modificados foi a solução encontrada para viabilizar a impressão das xilogravuras multicoloridas a partir de uma única placa de madeira, sem perder qualidade nos traços mais finos.

Figuras 140 – Detalhe do uso do preguinho



Legenda: Uso do preguinho para retirar o acúmulo de tinta deixado pelo pincel na matriz e pano colorido ao fundo.

Figura 141 – Exemplo de matriz com muitos traços negativos e finos



Legenda: Matriz “O dragão do rabo de palha” de J. Borges, s.d., com muitos detalhes criados com traços finos, entintada em preto.

### 5.2.3.2 Imprimir

Billy termina a etapa de pintura de uma matriz e vai para a mesa de impressão. Eu aproveito para registrar o trabalho dele e observo enquanto ele posiciona a matriz na área de impressão.

Eu: Você mede com a colher pra saber se está centralizado?

Billy: Exatamente. Pra ficar no meio, pra colocar a folha e não ficar *suspendido* [sinaliza com as mãos uma diagonal].

Ele posiciona o papel sobre a matriz e passa a palma da mão sobre a superfície plana da folha para ela aderir à camada de tinta da matriz. Depois, usa a colher para vincar levemente as margens de papel excedentes ao redor da matriz de madeira com a finalidade de evitar o deslocamento do papel durante a impressão. Em seguida, Billy pega um “carrinho” de impressão e explica a diferença de esforço realizado entre a primeira e a segunda impressão, pois conforme foi explicado por Alanny, a cada pintura da matriz são impressas duas cópias.

Billy: Na primeira [impressão] a gente não usa tanta força não, pra preservar um pouco da tinta e poder tirar a segunda.

Na mesa de impressão há uma área marcada para auxiliar o posicionamento do papel e da matriz para imprimir as xilogravuras (Figura 142). Esta área marcada com tiras de fita adesiva corresponde ao tamanho dos papéis que são maiores que as matrizes – por isso, ao posicionar a matriz na área demarcada, os jovens conferem se ela está centralizada nessa área. Para conferir se as distâncias da matriz até às margens da área de impressão estão iguais, eles utilizam o cabo da colher, que também é utilizada na etapa de acabamento da impressão (Figura 143). Em seguida, posicionam o papel sobre a matriz seguindo a área marcada da mesa (Figura 144). Ainda nessa área, próxima à base da mesa, está fixada uma ripa de madeira que serve como régua e batente para alinhar a folha de papel que será utilizada na impressão.

Figura 142 – Área marcada para impressão



Legenda: Mesa de trabalho com área de impressão marcada para o posicionamento da matriz e do papel.

Figura 143 – Matriz na área de impressão



Legenda: Billy centralizando a matriz na área de impressão, medindo sua posição com o cabo da colher.

Figura 144 – Billy posicionando o papel sobre a matriz.



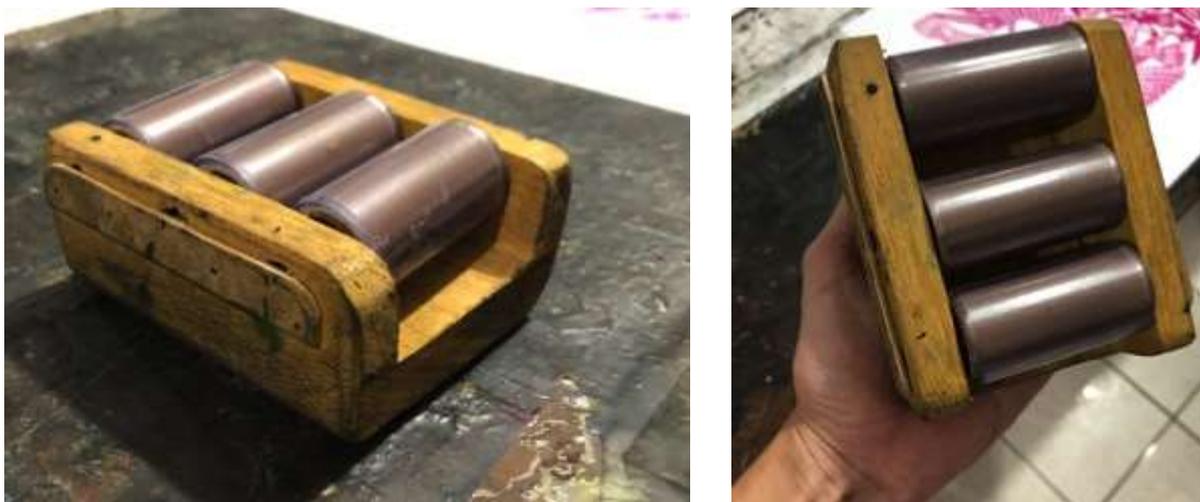
Para entender o benefício do “carrinho” desenvolvido por J. Borges, é necessário conhecer o processo tradicional de impressão das xilogravuras realizado com uma colher de madeira. Tal processo se dá com o uso da colher de madeira para exercer pressão sobre o papel já posicionado sobre a matriz entintada. Então a colher é movimentada manualmente sobre a superfície do papel e a pressão também é realizada manualmente. Como a superfície

da concha da colher não ultrapassa cerca de 8 x 5 cm, é necessário realizar o movimento de vai e vem da colher, sobre o papel, repetidas vezes, resultando em um processo meticuloso.

Dessa maneira, para a impressão das gravuras de tamanho médio, grande e extra grande, os auxiliares de J. Borges utilizam o carrinho: um objeto criado pelo artista para acelerar o processo quando comparado à impressão feita exclusivamente com colheres. O “carrinho” consiste em uma espécie de caixa aberta de madeira que tem fixadas três seções de canos de pvc que giram ao movimentar-se o objeto para frente e para trás sobre uma superfície. Ele cabe na palma da mão, medindo cerca de 12 x 10 x 8 cm (Figura 145). Então, para realizar a impressão, os auxiliares movem o carrinho para frente e para trás exercendo pressão sobre o papel de impressão posicionado sobre a matriz entintada (Figura 146).

Após utilizar o carrinho, é verificada a qualidade da impressão observando se existem áreas falhadas na xilogravura. Para isso, o papel é suspenso vagarosa e cuidadosamente, sem removê-lo totalmente de cima da matriz (Figura 147). Desta forma, são identificadas áreas falhadas sem perder o registro de posição do papel sobre a matriz. Caso existam áreas falhadas, a ponta suspensa do papel é abaixada a fim de cobrir novamente a matriz. Neste caso, é utilizada a colher de metal (Figura 148 e 149) para exercer mais pressão, especificamente, sobre as falhas. E quando não existem falhas, o papel é totalmente removido e está pronta a impressão.

Figura 145 – “Carrinho” utilizado para impressão



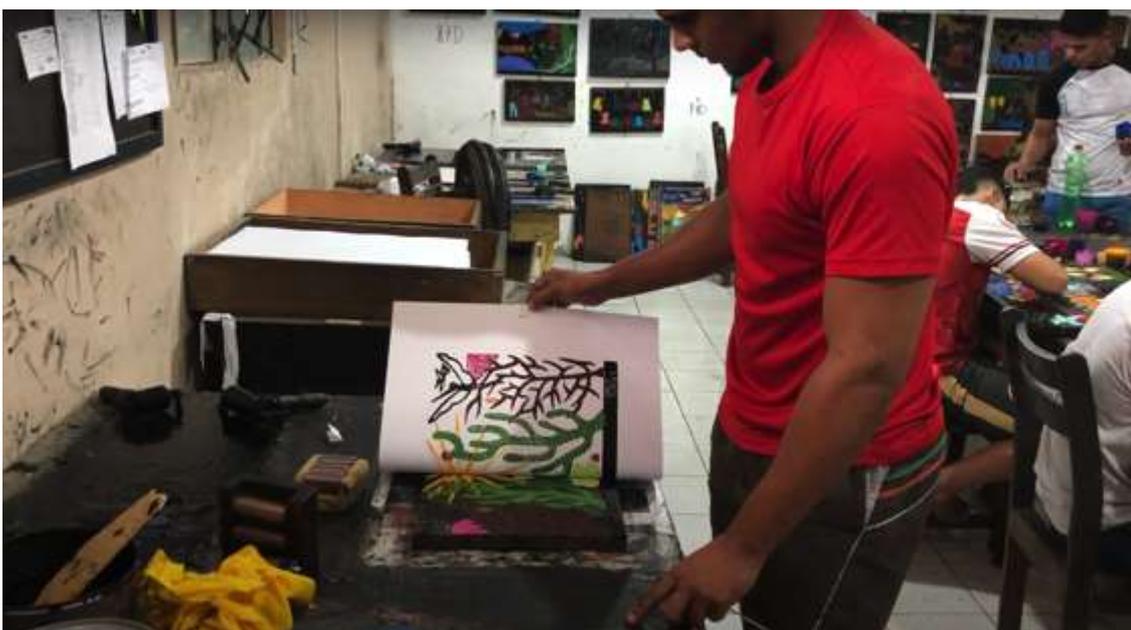
Legenda: O “carrinho” foi criado por J. Borges para acelerar a impressão manual das xilogravuras.

Figuras 146 – Impressão com o carrinho



Legenda: Billy imprimindo xilogravura, movendo o carrinho sobre o papel.

Figura 147 – Xilogravura impressa com o carrinho



Legenda: Billy suspendendo o papel a fim de identificar áreas falhadas.

Figura 148 – Retoques com a colher



Legenda: Billy utilizando a colher de metal para reforçar áreas falhadas na impressão.

Figura 149 – Colheres de metal com camada de papelão



Legenda: Colheres de metal com camada de papelão em sua parte côncava para proteger a mão do calor gerado pelo atrito da colher no papel da xilogravura.

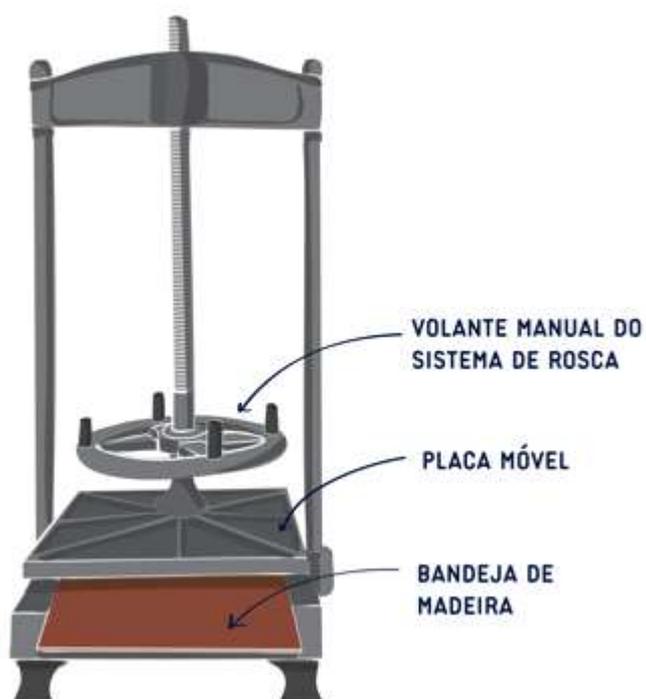
As xilogravuras de tamanho pequeno (33 x 24 cm) são impressas na prensa gráfica manual da oficina, que é um modelo bastante antigo (Figura 150 e 151). A prensa possui um sistema de rosca vertical e é composta por duas placas de metal paralelas entre si: uma inferior fixa e uma superior móvel. A impressão é realizada movendo a placa superior para

baixo, exercendo pressão sobre a placa inferior sobre a qual está o material que será impresso (matriz e papel). Para mover a placa superior é necessário girar o volante do sistema de rosca manualmente.

Figura 150 – Prensa manual na sala de impressão



Figura 151 – Ilustração da prensa manual com a bandeja de madeira



O processo de impressão da xilogravura na prensa tem início com o posicionamento do papel centralizado sobre a matriz. Em seguida, é verificado se as duas placas da prensa estão afastadas entre si a uma distância maior do que a espessura da matriz a ser impressa. Se não, o volante é girado no sentido anti-horário para afastar as placas. Para posicionar a matriz e o papel na área de impressão da prensa é utilizada uma placa de madeira que funciona como uma bandeja. Essa placa é puxada para fora da área de impressão, a matriz e o papel são colocados sobre ela com o papel voltado para baixo e então a placa é empurrada novamente para a área de impressão da prensa. A impressão é realizada ao girar o volante no sentido horário para mover a placa superior para baixo (Figura 152), exercendo a pressão homogeneamente sobre toda a área da matriz, resultando em um processo mais rápido do que a impressão realizada com o carrinho. Em seguida, para retirar a matriz e a gravura da prensa, o volante é girado manualmente no sentido anti-horário movendo, portanto, a placa de metal para cima. Depois, a bandeja de madeira é puxada para fora da área de impressão e a matriz e a xilogravura são retiradas. Por último, assim como na impressão realizada com o carrinho, são feitos retoques das áreas com falha de impressão com o uso da colher de metal (Figura 153).

Figura 152 – Ednaldo imprimindo a gravura “Mandarim” na prensa manual



Figura 153 – Ednaldo verificando a impressão da gravura “Mandarim”



Legenda: Ednaldo verificando o resultado da impressão na prensa e avaliando a necessidade de retoques com a colher.

Portanto, todas as xilogravuras de J. Borges são impressas manualmente, inclusive as gravuras menores, uma vez que a prensa também possui um sistema de acionamento manual. Ao longo dos anos, o artista poderia ter investido em prensas automatizadas que fazem uso de energia elétrica no lugar da energia humana, a fim de facilitar o processo de impressão. Contudo, a preferência foi pela manutenção da energia humana e para aumentar a capacidade de produção J. Borges contratou uma equipe, ampliando assim o potencial de energia humana presente no Memorial. Com a ausência de máquinas automáticas, são as pessoas que criam, e o ritmo é o das pessoas, não o das máquinas. Como o artista escreveu em uma de suas gravuras: “do sentimento vem a inspiração, passa pelo cérebro, se realiza com a mão, e depois da obra feita, alegra o coração”. J. Borges marca, portanto, que existem corpos que movimentam cérebro, mão e coração a fim de produzir as xilogravuras.

### 5.2.3.3 Retocar e secar

Fagner estava trabalhando em uma das mesas reservadas para o retoque das xilogravuras utilizando uma caneta hidrográfica, eu me aproximo para observar e peço para registrar, um pouco depois Dedé também se aproxima.

Dedé: Esse é o Lico Lico [Fagner, sobrinho de Dedé], *o cabra* mais bonito do ateliê aqui, viu. *O cabra* mais bonito do ateliê.

Pedrinho: Ô, Dedé!

Alanny: Ela tá filmando, Dedé.

Depois de algumas risadas, Dedé volta para a sala de trabalho dele.

Eu: Aí você vai cobrindo essas micro falhas, né?

Fagner: Isso, é. O que tem de falhas tem que fazer o máximo [para cobrir]. Aí quando sai com muita tinta, a gente tira o excesso. Quando fica assim, oh [aponta para uma parte da gravura com acúmulo de tinta], a gente tira o excesso, aí fica *mais pouca* tinta. A primeira [impressão] sempre saí com mais [tinta] do que essa; essa aqui é a segunda já, não sai com muita. Aí você tem que tirar o excesso [da primeira impressão].

Eu: Mas pra tirar o excesso também é com essas *canetinhas*, ou não?

Fagner: Não, é com papel. A gente pega um papel ali [aponta pra sala ao lado] e passa a mão por cima, depois é só tirar [ele foi fazendo os gestos com as mãos para mostrar como é feita cada etapa].

Eu: Ah tá, entendi. Obrigada.

Fagner: Nada.

Conforme explicado por Fagner, depois de realizar a primeira impressão das gravuras, é retirado o excesso de tinta da xilogravura cobrindo-a com um papel fino (de baixa gramatura e reaproveitado) e passando a palma da mão sobre este papel para que ele absorva o excesso de tinta (Figura 154). Porém, quando é a segunda cópia, são realizados retoques para cobrir pequenas falhas de impressão. Esses retoques são realizados com canetas hidrográficas sem carga – são utilizadas as pontas das canetas para empurrar a própria tinta da xilogravura para as áreas falhadas (Figura 155). Fagner me explicou que eles utilizam essas canetas para aproveitar as pontas e as cores do “corpo” delas – assim, quando o retoque é em marrom usam a caneta hidrográfica marrom, quando o retoque é azul usam a caneta azul e assim por diante, dessa forma não misturam as cores das tintas da xilogravura.

Quando estava fazendo os retoques da xilogravura “Forró em Brasília”, Alanny me mostrou que um dos personagens tinha ficado sem um dos pés. Então ela perguntou para J. Borges se o personagem era assim mesmo, e como não era, ela estava pintando o pé do personagem em cada cópia impressa com um pincel seguindo o mesmo padrão do outro pé. Ela também me explicou que às vezes tem um personagem que fica sem o detalhe do olho, então eles seguem o mesmo procedimento de pintura com pincel à mão livre.

Figuras 154 – Alanny retirando o excesso de tinta da xilogravura



Legenda: À esquerda: Alanny passando a mão sobre o papel de baixa gramatura que cobre a xilogravura para retirar o excesso de tinta da impressão. À direita: Alanny removendo o papel de baixa gramatura após ele absorver excesso de tinta.

Figura 155 – Retoques com a caneta hidrográfica sem carga

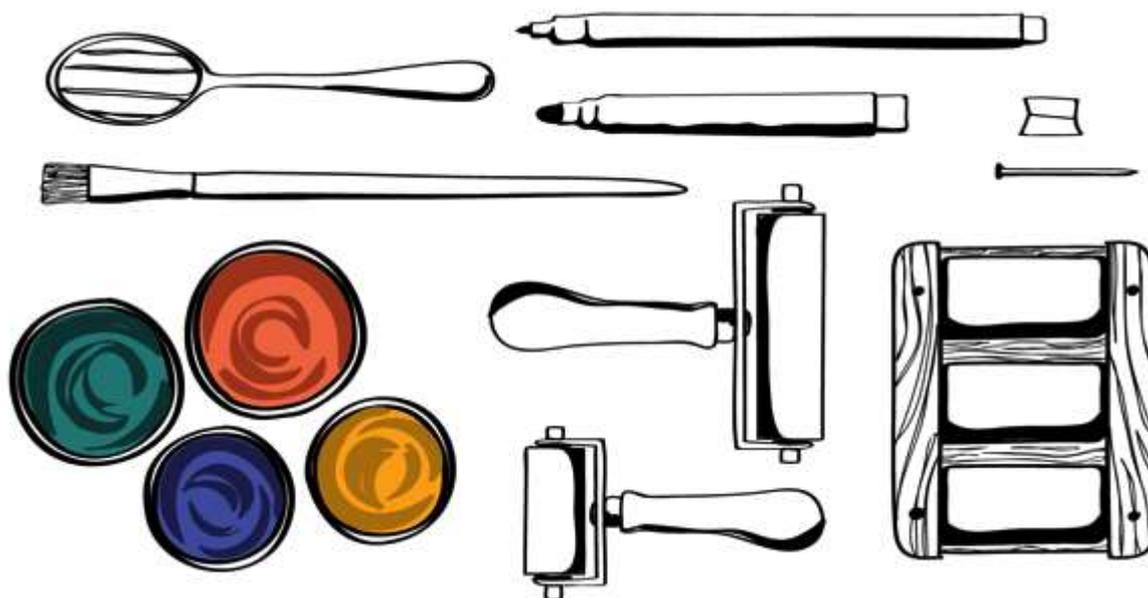


Legenda: Detalhe de Fagner utilizando a caneta hidrográfica sem carga para fazer retoques em azul na xilogravura impressa.

Essa é a última etapa do processo de impressão – depois disso, as xilogravuras vão para a secagem e, finalmente, são assinadas e datadas a lápis por J. Borges. Assim, podemos recapitular as ferramentas utilizadas nas etapas de impressão (Figura 156), uma vez que observamos muitas ferramentas adaptadas, além do “carrinho” criado por J. Borges. Ainda na etapa de pintura das matrizes, aparece a primeira ferramenta modificada: o preguinho utilizado para retirar o excesso de tinta das matrizes; na etapa de impressão temos o carrinho, e as colheres cobertas com papelão; e na etapa de retoques, as canetas hidrográficas sem

carga. Portanto, em todas as etapas de impressão são utilizadas ferramentas desenvolvidas especificamente para a produção das xilogravuras.

Figura 156 – Ferramentas e materiais para impressão das xilogravuras



Legenda: Ilustração esquemática das ferramentas e utensílios utilizados nas etapas de impressão das xilogravuras no Memorial J. Borges. Em sentido horário: colher coberta com papelão, canetas hidrográficas sem carga, tirinhas de papel, preguinho modificado, “carrinho” para impressão, rolos de entintamento, potes de tinta e pincel.

Começamos com o “carrinho”, objeto criado pelo artista a fim de agilizar a impressão das gravuras que não cabem na prensa manual. Primeiro, o pensamento do artista para criar o objeto uniu o princípio de duas formas de impressão das gravuras: o movimento de vai e vem realizado manualmente com a colher de madeira, e o sistema de rolos da prensa tórculos (prensa composta por uma placa que se move horizontalmente entre dois rolos que exercem pressão sobre o material impresso). Segundo, a escolha dos materiais utilizados na confecção do objeto possibilitaram a confecção artesanal do mesmo, ou seja, são materiais facilmente adquiridos pelo artista. A maior parte do carrinho é composta por madeira, matéria prima das matrizes das xilogravuras, o segundo material é o cano de pvc que é encontrado facilmente em lojas de material de construção, e por último, os pregos utilizados para unir as partes do objeto. Assim, o artista faz uso de um material que ele já possui, a madeira, e um material industrial pronto (cano pvc), e a partir desses materiais foi pensado o formato e a dimensão final do carrinho. Relembro que o objeto cabe na palma da mão, ou seja, foi confeccionado considerando a facilidade de manuseio do mesmo durante a impressão das xilogravuras. O

objetivo do desenvolvimento do carrinho foi alcançado, uma vez que os jovens que trabalham na impressão das xilogravuras afirmam que o uso deste artefato torna a impressão mais rápida quando comparada à impressão exclusivamente com a colher. Essa solução é utilizada por J. Borges há pelo menos 25 anos, conforme registro encontrado do artista utilizando o carrinho em sua antiga oficina (Figura 157).

Figura 157 – J. Borges utilizando o “carrinho”



Legenda: Imagens de J. Borges utilizando o “carrinho” de impressão em sua antiga oficina.

Fonte: FERREIRA e outros, 2006, pp. 150, 151.

A escolha das colheres de metal forradas com papelão é inusitada, pois a colher tradicionalmente utilizada para impressão de xilogravuras é de madeira (material que não aquece durante o atrito com o papel). Porém, a impressão das xilogravuras de J. Borges não é feita com as colheres, elas são utilizadas apenas na etapa de retoques. Dessa maneira, o uso do papelão para forrar as colheres evita que o calor, gerado durante o atrito das colheres de metal com o papel, aqueça as mãos. E esta solução marca a preferência pela manutenção destas colheres, pois prioriza a adaptação das colheres de metal, ao invés de descartá-las para adquirir novas colheres que não aquecem. O descarte e a aquisição de novos objetos e materiais é um hábito comum em nossa sociedade, e é um hábito que desconsidera os prejuízos para o meio ambiente. Portanto, as soluções que buscam aproveitar os materiais que já temos ao nosso alcance, com um pouco de criatividade e imaginação são um caminho para repensar este hábito. O uso do papelão é uma solução barata e de fácil execução, e que reaproveita este material que seria descartado. Finalmente, como no caso do “carrinho”, a solução encontrada para as colheres alcançou o seu objetivo, as colheres são utilizadas para retoques na impressão das xilogravuras sem esquentar as mãos dos impressores.

Por último, observamos o uso das canetas hidrográficas sem carga de tinta para cobrir as pequenas áreas falhadas após a impressão das xilogravuras. A percepção de que a ponta das

canetas hidrográficas são bons 'pincéis' para cobrir as áreas falhadas foi o que determinou a escolha desse objeto. Dessa forma, interessa aproveitar a ponta para espalhar a tinta da xilogravura; e o corpo das canetas para a pega do objeto e para a sinalização da cor que está sendo retocada. A carga das canetas perde a função, e são descartadas a fim de evitar que a tinta da caneta manche a tinta da xilogravura; as tampas das canetas também perderam a função uma vez que não é necessário preservar a tinta das próprias canetas. Essa solução criativa permite um retoque minucioso nas impressões, e torna as falhas de impressão praticamente imperceptíveis. Essa técnica, apesar de se tratar de um processo de impressão inteiramente manual, resulta em chapadas de cores próximas da perfeição, marcando uma decisão estética do artista.

A etapa de secagem das gravuras se inicia sobre as mesas da sala de impressão – as xilos são posicionadas lado a lado após a etapa de retoques. Posteriormente, são transferidas para os *racks* de secagem onde ficam por cerca de 5 dias, até estarem totalmente secas (Figuras 158, 159 e 160). Depois de secas, as xilogravuras são assinadas e datadas (ano de impressão da xilogravura) a lápis pelo artista. J. Borges assina pilhas de até 50 xilogravuras de uma vez, e algumas vezes, ele inclui dedicatórias especiais (Figuras 161 e 162).

Figura 158 – Xilogravuras secando sobre a mesa



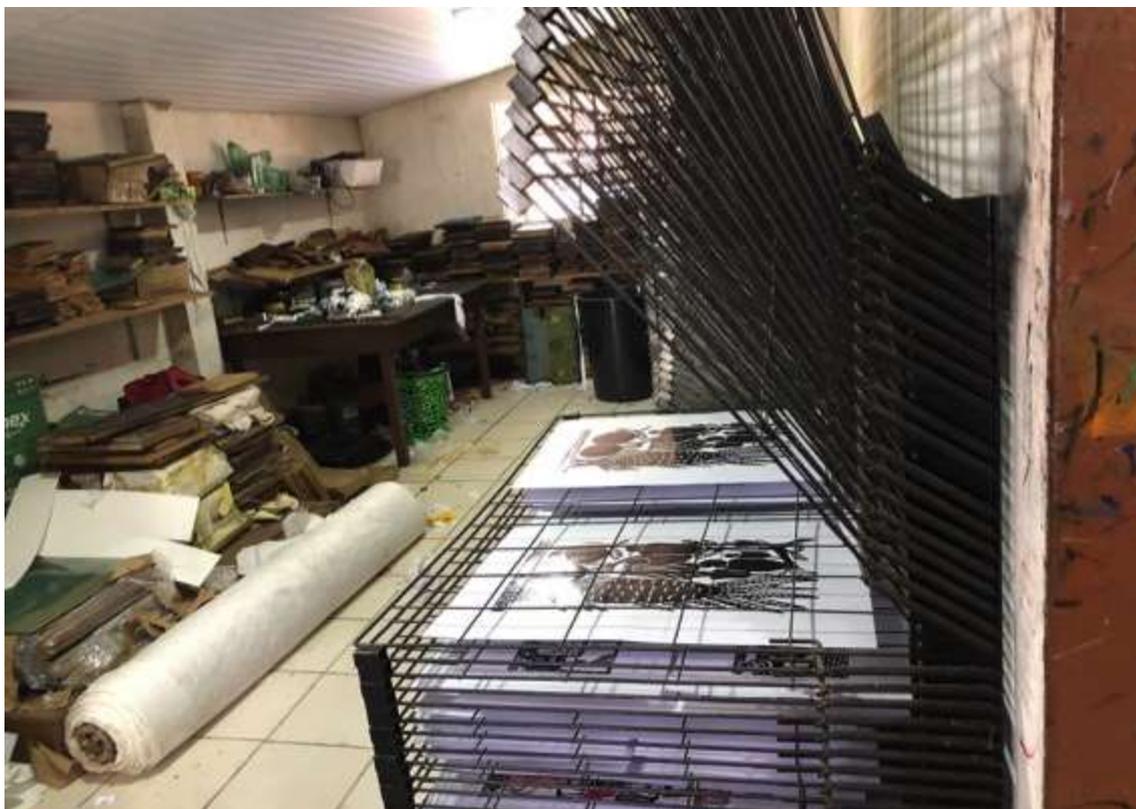
Legenda: Xilogravuras recém impressas secando sobre a mesa e ao fundo um *rack* de secagem.

Figura 159 – Xilogravuras no *rack* de secagem



Legenda: Xilogravuras “Cacto” de J. Borges, no *rack* de secagem.

Figura 160 – Sala de depósito do Memorial J. Borges



Legenda: Sala de depósito de materiais e de secagem das xilogravuras no Memorial J. Borges.

Figura 161 – Detalhe da assinatura de J. Borges



Legenda: Detalhe de xilogravura assinada e datada por J. Borges no ano de 2019.

Figura 162 – J. Borges assinando xilogravuras



Legenda: J. Borges assinando as cópias de tiragem da xilogravura “Céu estrelado”.

Com as xilogravuras assinadas, existe a possibilidade de emoldurá-las no próprio Memorial (Figura 163). As molduras são compradas de um fornecedor da região e eles montam a moldura no ateliê de J. Borges, porém muitas gravuras são vendidas fora da moldura para facilitar o envio para outros estados do Brasil. Até 2021, a única cidade para onde era feita a entrega de xilogravuras emolduradas era Recife, Pernambuco; ou comprando-

se presencialmente no Memorial J. Borges. Para as demais cidades, a entrega das xilogravuras era realizada somente fora da moldura, embaladas em rolos de papelão.

Semanalmente, são anunciadas nas redes sociais do Memorial as xilogravuras disponíveis para venda. E dessa forma as redes do artista são um importante canal de venda de suas obras. No Instagram, é possível encontrar informações sobre as obras disponíveis para venda e os horários de funcionamento do Memorial. E existe um ritmo de postagens diárias que incluem vídeos e fotos de J. Borges trabalhando ou dando entrevistas; divulgação de oficinas, reportagens e exposições do artista. Além de *reposts* de fotos dos clientes que adquirem as obras, entre outros assuntos relacionados ao artista e suas obras.

Figura 163 – David montando uma moldura para xilogravura



Legenda: David montando a moldura para xilogravura enquanto J. Borges e Dedé trabalham em novas matrizes.

### 5.3 A reprodutibilidade na obra de J. Borges

Os dois produtos principais do trabalho de J. Borges – cordel e xilogravura – são produzidos em série. O próprio artista afirma que já vendeu mais de 100 mil cópias do cordel “A chegada da prostituta no céu”; enquanto Joatan me explicou que atualmente na oficina do Memorial, em uma semana, são impressas até 50 cópias das gravuras menores de J. Borges. Dessa maneira, as técnicas escolhidas por J. Borges o distanciam de outros artistas que

trabalham com peças únicas e o aproximam da discussão sobre reprodutibilidade técnica. Ele explica sobre a produção dos cordéis: “nos anos 1980, eu publicava 500 mil exemplares por ano. Isso foi baixando. Nos anos 1990, passou a 30 [mil], a 20 [mil], e em 1999 não publiquei nenhum cordel” (FERREIRA e outros, 2006). Conforme foi observado em Bezerros, atualmente, a produção das xilogravuras é a principal atividade do ateliê do artista, embora os cordéis continuem à venda. E é razoável calcular, a partir dos depoimentos obtidos em campo, que são impressas cerca de mil cópias de xilogravuras a cada mês no Memorial J. Borges.

J. Borges trabalha com a reprodução de imagens e textos desde o início de sua carreira, seja na produção dos folhetos de cordel, que já incluíam também as xilogravuras para a capa, seja nas xilogravuras criadas posteriormente em formatos maiores. Como afirmou Walter Benjamin (1955) a obra de arte sempre foi reprodutível. O que as pessoas produziam sempre pôde ser imitado por outras pessoas manualmente. E acrescenta que a imitação foi também exercida por alunos para praticarem a arte, por mestres para divulgação das obras e, finalmente, por terceiros ávidos por lucro. Nas artes gráficas, segundo Benjamin (1955), as reproduções técnicas ocorreram pela primeira vez com a xilogravura, e um longo tempo se passou até que, pela impressão, a escrita também fosse reproduzida. Assim, artistas como J. Borges, mantêm viva essa técnica pioneira na reprodução de imagens.

Ao começar a produção de xilogravuras em formatos maiores do que as capas de cordel, J. Borges não atribuiu valor à singularidade dessas obras, uma vez que as xilogravuras do artista não são numeradas, exceto em casos de encomendas especiais. Ao contrário, o xilógrafo diz que valoriza o fato de suas obras possuírem um preço acessível para o povo poder adquiri-las – sendo assim, a reprodução das gravuras em grandes tiragens favorece esse desejo do artista. Devemos recordar que J. Borges iniciou a carreira como vendedor ambulante de folhetos de cordel nas feiras da região de Bezerros, quando dialogava diretamente com o povo, e portanto esse era o público que adquiria os folhetos. É possível que o artista mantenha a vontade de seguir neste diálogo, porém agora através das suas xilogravuras.

O único objeto singular produzido por J. Borges é a matriz de madeira, e as matrizes do artista são vendidas por até 10 vezes o valor das xilogravuras correspondentes. Ao explicar o valor das matrizes, J. Borges valoriza o objeto a partir da função do mesmo para a reprodução das xilogravuras:

...qualquer pessoa que queira uma matriz minha para decoração eu vendo. Vai sair mais caro um pouco, porque a pessoa está comprando o pé de laranja. A laranja custa vinte centavos, mas se você comprar o pé, o cara lhe vende por vinte mil reais, porque ele tinha todas as laranjas para vender. Do mesmo jeito, quando você leva

uma matriz minha, você tira o meu pé de laranja. Eu vou partir pra fazer outra. Daquela eu não vendo mais cópias. (FERREIRA e outros, 2006, p. 37).

Contudo, o artista não valoriza a impossibilidade de existirem duas matrizes idênticas. É verdade que podem ser criadas matrizes com o mesmo desenho, o desenho pode ser idêntico, porém as placas de madeira nunca serão iguais, uma vez que existe a variação natural de coloração, veios e resistência da própria madeira. Além disso, as marcas de escavação nas matrizes de madeira dificilmente serão idênticas, mesmo partindo de um mesmo desenho e utilizando as mesmas ferramentas de entalhe. A valorização da peça única, exclusiva, é uma característica do mercado da arte, porém, apesar de estar inserido neste mercado, J. Borges não faz uso desta valorização. Existem matrizes de tamanho pequeno do artista que estão à venda por preços semelhantes aqueles das xilogravuras de tamanho grande.

O valor das xilogravuras de J. Borges é padronizado a partir do tamanho das mesmas, não é atribuído um maior valor para determinado tema ou tipo de composição. Por exemplo, todas as xilogravuras de tamanho P terão o mesmo preço, independente da complexidade da imagem, da quantidade de cores utilizadas na impressão, e do tempo necessário para sua produção. E esse raciocínio se aplica igualmente para os demais tamanhos, revelando que J. Borges considera que a dimensão das xilogravuras é a principal característica que define o valor das mesmas. Observando o trabalho de J. Borges e equipe é possível notar que quanto maior a matriz de madeira, maior é a quantidade de elementos e detalhes criados pelo artista que costuma preencher todo o espaço da composição. Tal característica torna a etapa de gravação da matriz mais trabalhosa quanto maior for a placa, e o mesmo ocorre na etapa de entintamento quando a impressão é em múltiplas cores. Assim, podemos imaginar que J. Borges chegou a um valor médio para cada tamanho de gravura a fim de facilitar o processo de venda.

Se diretamente com o artista a precificação se dá segundo o tamanho das xilogravuras; quando observamos as lojas que revendem a obra do artista, encontramos outros critérios. Por exemplo, em lojas especializadas em arte popular, é possível encontrar xilogravuras de J. Borges da década de 1970, ou seja, as primeiras gravuras criadas por ele e que não são mais impressas pelo artista. E estas xilogravuras são vendidas por valores elevados, valorizando a exclusividade e a história das mesmas.

Em uma conversa com Dedé, ele me contou sobre as aplicações e reproduções das xilogravuras de J. Borges sem a autorização do artista. Ele relatou que encontram produtos nas feiras de artesanato da região, como camisetas e azulejos com estampas de J. Borges, que são comercializados sem existir nenhum retorno financeiro para o artista. Inclusive, em alguns

casos, a assinatura do artista é cortada da imagem, então, conforme foi salientado por Dedé, nem o crédito de autoria é dado a J. Borges. Porém, Dedé também me explicou que o próprio J. Borges acredita que não vale a pena ir atrás desses comerciantes porque daria muito trabalho e dor de cabeça.

Dedé também falou que já encontraram à venda, sem autorização, gravuras de J. Borges impressas digitalmente. Com um olhar treinado, eles percebem que a impressão não é manual, pois não existem o relevo e o brilho da tinta tipográfica. Tal diferença dificilmente é percebida por turistas que visitam a região a fim de conhecer o trabalho do artista e assim podem acabar adquirindo tais reproduções. Atualmente, existem muitas imagens das xilogravuras de J. Borges disponíveis na internet, o que facilita a reprodução delas por terceiros. Contudo, sabemos que essa não é uma lesão exclusiva de J. Borges – muitos artistas vivenciam a reprodução de suas obras em diferentes formatos, sem autorização. A facilidade para encontrar imagens de obras online, manipulá-las e reproduzi-las é uma realidade do nosso tempo.

Na mesma conversa, Dedé falou sobre os projetos que J. Borges realiza em parceria com outras marcas. Relatou que nesses projetos o trabalho do artista é valorizado e respeitado, pois realizam acordos e pagamento para a autorização do uso das gravuras. Dedé lembrou de uma marca de moda praia de Pernambuco que encomendou gravuras exclusivas de J. Borges para criar uma estampa exclusiva para os produtos da marca. Também contou que uma rede de supermercados de São Paulo criou *ecobags* com gravuras do artista. Nos últimos anos, o artista realizou parcerias diversas, indo de estampas para roupas de bebês, até a lata comemorativa da cachaça 51. Ou seja, as gravuras de J. Borges tem sido reproduzidas em diferentes tipos de materiais e técnicas de impressão.

Porém, Benjamin (1955) defende que mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. Para o autor, é, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no percurso da sua existência, ela esteve submetida. Portanto, uma gravura impressa sem a autorização de J. Borges possui um percurso e uma história distinta daquelas produzidas no ateliê do artista. Sabemos que, atualmente, uma xilogravura original de J. Borges estabelece laços com outras pessoas. Cada nova gravura do artista é iniciada com o desenho dele, passando depois pela faca e goivas de Dedé, voltando para os pregos e goivas de J. Borges, e em seguida passando pelos rolos e pincéis dos jovens da equipe de J. Borges, para depois de impressas e secas serem assinadas, uma a uma, a lápis pelo artista. E esse é apenas o percurso

de criação e autoria das xilogravuras de J. Borges – a partir daí cada cópia seguirá um percurso único.

## **CONCLUSÕES E APRENDIZADOS**

Início a conclusão reafirmando que criadores como J. Borges devem ocupar os textos sobre design brasileiro. A história do design brasileiro precisa incluir cada vez mais aqueles que ao longo de décadas produzem obras e objetos que representam e caracterizam a nossa cultura, e que insistem em retratar nossos costumes e valores a partir de múltiplos ângulos. Precisamos incluir os criadores que fazem o uso de soluções inventivas que são transmitidas de geração para geração, mantendo viva a nossa cultura material.

A insistência desses criadores em representar temas relacionados ao Brasil, às suas próprias realidades e vivências, deve ser inspiração para que ao pensar sobre design não esqueçamos de olhar para dentro. Para lembrarmos de considerar nossa realidade, nossas estéticas, nossos materiais e nosso povo. Olhar para dentro do Brasil, e não apenas para suas metrópoles, a fim de considerar outras possibilidades de criação e produção de objetos, narrativas, serviços, imagens etc e assim, trilhar um caminho para a pluralização da história do design brasileiro. E relembro a defesa de Tunstall (2013), que devemos eliminar as falsas distinções entre arte, artesanato e design a fim de compreender a igual importância destas práticas de criação que tornam tangíveis os sistemas de valor nas sociedades. Assim, reconhecemos a igual importância destas três práticas de criação, sem ignorar as distinções entre elas. Porém questiono se estas distinções tornam o olhar para arte e artesanato irrelevante para o estudo de design. De que design estamos falando e construindo, afinal? Portanto, ao incluir novas narrativas sobre as possibilidades de produção e criação aos textos de design, ampliamos os espaços para teorização e prática, buscando alternativas ao pensamento colonial vigente e ainda dominante. E penso mais uma vez com Krenak (2020) que aceitar que somos diferentes e celebrar as diferenças é uma forma de resgatar a nossa alegria de viver. E também com Adichie (2019) que nos lembra o risco de uma história única, e como é impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Segundo a autora, como as histórias são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas vezes são contadas depende muito de poder. Deste modo, compreendo a importância de contarmos cada

vez mais histórias sobre o design brasileiro, a fim de evitar que ele se torne uma coisa única, uma coisa incompleta.

Também reafirmo a importância da pesquisa de campo para essa dissertação. Conhecer a cidade de Bezerros, Pernambuco, possibilitou um outro entendimento sobre a importância de J. Borges para aquela cidade. O xilógrafo é uma importante referência para os artistas da região, exerce um papel importante para a economia da cidade ao atrair turistas, pesquisadores e entusiastas da sua obra, e é um dos símbolos da cidade de Bezerros. Bezerros é a cidade dos Papangus, do bolo de barra branca e do mestre da xilogravura. J. Borges é parte da identidade local, e, não por acaso, em todos os estabelecimentos que entrei havia ao menos uma obra do artista na parede.

A possibilidade de visitar o Memorial J. Borges e observar e dialogar com o xilógrafo e equipe trouxe um conteúdo inédito para essa dissertação e um novo foco para a pesquisa. Fui a campo levando questionamentos sobre as mulheres que J. Borges representa em suas obras. Porém, voltei do campo com aprendizados que, nesse momento, se fizeram maiores que as questões anteriores. Nada substitui a vivência do campo, e como afirma Ingold (2018), ser sábio é aventurar-se pelo mundo, se expor ao que está lá. Compreendo que ir a campo nos coloca em contato com a realidade do outro, e abre a possibilidade de aprender com o outro através da escuta e olhar atentos.

A oportunidade de dialogar com J. Borges trouxe a voz dele para essa dissertação, trouxe a vontade dele de compartilhar experiências e narrativas; e trouxe os gestos, hábitos e soluções do artista e equipe nos momentos de criação e reprodução das xilogravuras. Como afirma Cardano (2017), as relações pessoais têm influência direta nos resultados da pesquisa de campo, portanto a disponibilidade e a generosidade do artista e equipe ao me receberem e compartilharem seus conhecimentos comigo, foi fundamental para essa pesquisa.

Assim, essa dissertação se construiu a partir da minha vivência no Memorial J. Borges. Uma vivência que se deu a partir do meu deslocamento: foram mais de 2 mil quilômetros viajados a fim de chegar em Bezerros e conhecer o artista e seu local de trabalho e moradia. O deslocamento não foi apenas geográfico. Lembro que no momento desta viagem, estávamos no final do segundo ano da pandemia da Covid-19, e só foi possível viajar devido à campanha de vacinação já avançada. Assim, eu saí de mais de um ano de isolamento social, para cruzar o país. E ainda, sair do Rio de Janeiro, segunda maior cidade do Brasil (IBGE, 2022), e chegar em Bezerros, uma pequena cidade do interior do Nordeste, me transportou para outra realidade brasileira, outro cenário e outros costumes.

Portanto, esta narrativa traz o que o meu olhar e a minha visão de mundo foram capazes de apreender em um espaço tão pulsante. Uma narrativa construída a fim de valorizar meus inúmeros aprendizados e a inteligência, conhecimentos e técnicas de J. Borges e equipe. Aqui conto sobre um mundo possível, conto histórias de vida, corroborando com os pensamentos de Le Gui (1989) e de Haraway (2016) que nos lembram a importância destas histórias para a construção de outros mundos.

A minha estadia no ateliê de J. Borges revelou as escolhas do artista para o seu processo de produção. Ele optou pela manutenção, ao longo das décadas, do trabalho manual e adotou o trabalho em equipe. Nas etapas de produção das xilogravuras, foi possível observar soluções que seguem o tempo dos humanos no lugar do tempo das máquinas, que valorizam as habilidades e sensibilidade humanas e, na mesma medida, o trabalho coletivo. Assim, J. Borges também elegeu a transmissão de conhecimento. Além de seus filhos e neto que seguem a profissão do mestre, foi possível constatar que outros integrantes da equipe do Memorial aprenderam a criar suas próprias xilogravuras. E dessa forma, os aprendizados, que J. Borges acumulou ao longo das cinco décadas de carreira, são multiplicados, e como ele diz, o trabalho dele é “perpetuado para frente”.

Chama a atenção a escolha do artista por manter um processo de produção artesanal em um mundo cada vez mais digital e automatizado; um mundo no qual prevalece o sistema de produção capitalista que supervaloriza a velocidade. Porém, J. Borges não investiu em máquinas eletrônicas, ao contrário, foi preservada uma antiga prensa gráfica com sistema de rosca e foi criado o “carrinho” que é produzido de forma artesanal. A fim de ampliar a sua produção, no lugar de investir em máquinas, J. Borges contratou uma equipe – ele investiu em pessoas. O artista iniciou sua carreira trabalhando sozinho, contudo, em outubro de 2021, contava com uma equipe de 16 pessoas exercendo as mais diversas tarefas para garantir a produção e a comercialização de suas obras. Esta escolha também chama atenção na nossa sociedade individualista. E J. Borges deixa claro que acha muito egoísmo não compartilhar os aprendizados e conhecimentos adquiridos durante a vida. O modo de produção observado no Memorial remete às oficinas medievais e renascentistas descritas por Sennett (2019), nas quais o mestre transmitia seus conhecimentos para os jovens aprendizes. E quando a velocidade de produção era outra, muito distinta da velocidade da era industrial e capitalista que busca acelerar todos os processos.

Todavia, a manutenção do processo artesanal não significa que o artista está parado no tempo. É possível acompanhar postagens diárias nas redes sociais do Memorial J. Borges que são, inclusive, um importante canal de venda das suas obras. Além das parcerias que o artista

realiza com marcas voltadas para o público jovem, como o exemplo do tênis da Öus que esgotou em menos de um mês.

Voltando ao processo de produção das xilos, foram reveladas soluções peculiares, incluindo ferramentas modificadas, uma ferramenta criada pelo artista e objetos ressignificados. Estas ferramentas e objetos resultam da criatividade e inteligência do artista e equipe para solucionar as questões de ordem prática e para desenvolver novas técnicas. Dentre as soluções observadas, aquelas que possibilitam a impressão de xilogravuras com múltiplas cores a partir de uma única placa de madeira (incluindo a aplicação de cores distintas em pequenas áreas), são a espinha dorsal do processo de J. Borges. As gravuras multicoloridas viraram uma marca do trabalho do artista e, para tal, foram desenvolvidas técnicas específicas como o uso de pincéis e de preguinhos modificados. E, graças a essas técnicas, não existe limite de cores nas xilogravuras de J. Borges. Não é raro encontrar xilos do artista impressas em mais de 8 cores. E, durante o campo, foi possível observar que quanto maior a quantidade de cores, mais lenta é a impressão das gravuras. Portanto, o uso das cores marca mais uma vez que a velocidade de produção não é determinante nas escolhas do artista.

Outra característica do trabalho de J. Borges é a dimensão das gravuras que chegam a 96 x 66 cm (formato da folha BB inteira), e apenas as gravuras de tamanho P (33 x 24 cm, ou seja, folha BB dividida em 8 partes iguais) cabem na prensa manual existente na oficina. Dessa maneira, a fim de agilizar a impressão das gravuras que não cabem na prensa, J. Borges criou o “carrinho”. Tal objeto, produzido de forma artesanal, é uma ferramenta fundamental no processo de produção das xilogravuras do artista. O carrinho é mais um exemplo da engenhosidade de J. Borges. Ainda que com o carrinho a impressão seja mais rápida do que a impressão realizada exclusivamente com a colher, J. Borges poderia investir em prensas de tamanhos maiores para agilizar ainda mais a impressão de suas xilogravuras. Contudo, a escolha foi pelo uso desse objeto alternativo, portátil e de produção fácil e barata, e assim a equipe de impressão, atualmente formada por cerca de 10 jovens, tem vários carrinhos à disposição para reproduzir as xilogravuras.

Já a última etapa de impressão consiste em retoques minuciosos a fim de obter chapadas de cores praticamente perfeitas. E exatamente nesta etapa são utilizadas as canetas hidrográficas sem carga, mais uma solução criativa que resultou em uma nova técnica.

Por último, a escolha do artista pelos cordéis e xilogravuras aproximam J. Borges da discussão sobre reprodutibilidade técnica. Se por um lado ele faz uso da possibilidade de reprodução de cópias de suas xilogravuras a partir da matriz de madeira, o que favorece os preços acessíveis que são importantes para o artista, por outro, o artista convive com as cópias

não autorizadas. A evolução das técnicas de captação e reprodução de imagens, sobretudo em meio digital, favorece a criação de reproduções das xilogravuras por terceiros. Contudo, conforme foi relatado por Dedé, J. Borges prefere conviver com elas e não vê a necessidade de combatê-las.

Outro aprendizado dessa dissertação é sobre as possibilidades de narrativas. Como afirma Kilomba (2019), a academia reproduz e por isso reforça as estruturas da supremacia branca; e compreendo que vivemos em um país majoritariamente negro, portanto busco outras narrativas. A autora também defende que a produção de um conhecimento emancipatório alternativo é capaz de transformar as configurações de conhecimento e de poder. Sendo assim, nesta dissertação, quem nos ensina é J. Borges, Dedé, Alanny, Pedrinho, Billy, Fagner, Joatan, David, Ednaldo, Edna e Sol.

J. Borges e equipe compartilharam seus conhecimentos; conhecimentos adquiridos na prática e compartilhados através da oralidade. Adquiridos por J. Borges ao longo das 5 décadas de trabalho. Como afirma Sennett (2019), a técnica se dá através do embate entre erros e acertos, e portanto da disposição para errar. J. Borges transmitiu e ainda transmite tais conhecimentos oralmente para sua equipe e alunos de oficinas. O artista também já escreveu um livreto no qual apresenta seus aprendizados, e resume seu processo de produção de xilogravuras em um único parágrafo. Para ele, que aprendeu através de erros e acertos, o compartilhamento das suas técnicas se dá da mesma maneira: na prática. Uma vez que, para fazer uma xilogravura é preciso lixar, cavar, entintar, imprimir e narrar.

A construção deste texto também considera que somos seres dotados de sensibilidade e sentidos, e somos afetados por e afetamos o nosso redor. Interessam-me as múltiplas camadas da vida. Dessa forma, a descrição do campo, sobretudo das atividades observadas no Memorial J. Borges, são narradas a partir de múltiplos ângulos. Conforme defendido por Cardano (2017), em campo, utilizamos o próprio corpo como instrumento observativo e é preciso estarmos abertos ao experimento de experiências. O Memorial J. Borges é um espaço vivo, cheio de estímulos sensoriais e enredado por relações pessoais e familiares. Enquanto J. Borges cria as matrizes, ele assobia; os jovens impressores conversam e riem na sala ao lado; os gatos de estimação passeiam pelo espaço; passam as horas e o calor se intensifica; a equipe da administração do Memorial recebe os visitantes e solicita a atenção do artista; Dedé grava mais uma matriz, e eu observo e registro o que acontece.

Finalmente, afirmo que J. Borges é um personagem relevante para o design brasileiro. Seja como referência estética e histórica, seja como referência técnica. Assim, acredito que essa dissertação contribui para ampliarmos os registros e histórias sobre design brasileiro e

também sobre o Brasil ao reafirmar a importância dos nossos artistas populares e suas criações para a nossa cultura.

Também é evidente para mim a importância dessa pesquisa para a minha carreira profissional e crescimento pessoal. Finalizo este mestrado com uma maior compreensão sobre as questões que me afligem e que pretendo continuar investigando, além de aprofundar o meu conhecimento sobre o campo teórico e autores que pretendo continuar lendo e dialogando. Contudo, ainda não está claro para mim qual é o benefício da minha pesquisa para J. Borges e equipe. J. Borges foi a inspiração para esta pesquisa e, junto com sua equipe, foi a fonte de conhecimentos e aprendizados ímpares. Qual é o retorno que eu posso oferecer para eles? É verdade que ao valorizar o trabalho de J. Borges e criar mais um registro no ambiente acadêmico, estou contribuindo para *perpetuar o trabalho dele para frente*. Porém, ainda não é claro para mim qual é a contrapartida ofertada pelo pesquisador. A partir do material coletado em campo, sendo parte inédito, existe a possibilidade e o desejo pessoal de editar os vídeos, fotos e relatos, e assim gerar outros produtos, além desta dissertação. Porém, mais uma vez, qual será o benefício para J. Borges e equipe?

## REFERÊNCIAS

- ANASTASSAKIS, Z. Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil. 1ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014.
- BALLESTRIN, L. América latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Editora USP, 1955.
- BORGES, J. F.; COIMBRA, S. R. *Poesia e Gravura de J. Borges*. Recife: Editora Aba, 1996.
- BORGES, J. F. *J. Borges: do cordel à xilogravura*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2019.
- BORGES, J. F. Entrevista concedida à Ana Melo Quintslr. Bezerros, 22 out. 2021a.
- BORGES, J. F. Entrevista concedida à Prefeitura Municipal de Bezerros. Bezerros, 21 out. 2021b.
- BORRERO, A. G. Entrevista concedida a Sentipensante podcast, 7 abr. 2021. Disponível em: <<https://sentipensantepodcast.wordpress.com/2021/04/07/01-stp-7-dessocons-com-alfredo-gutierrez/>>. Acesso em: 29 mar. 2023.
- CARDANO, M. *Manual de Pesquisa Qualitativa: a contribuição da teoria da argumentação*. Tradução de Elizabeth da Rosa Conill. Petrópolis: Vozes, 20017.
- ESCOBAR, A. *Designs for the Pluriverse: radical interdependence, autonomy and the making of worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.
- FERREIRA, C.; CARVALHO, V.; FRANKLIN J. *J. Borges por J. Borges*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOLHA DE PERNAMBUCO. *Bora pernambucar: agreste e sertão*. Recife. 2019.
- GALERIA PÉ DE BOI. Xilogravuras de J. Borges na loja virtual da Galeria Pé de Boi. Disponível em: < [https://pedeboi.com.br/?post\\_type=product&s=J.+Borges&product\\_cat=>](https://pedeboi.com.br/?post_type=product&s=J.+Borges&product_cat=>) acesso em 23 mar. 2023.
- GRILLO, M. A. F. *A arte do povo: histórias na literatura de cordel (1900-1940)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- HARAWAY, D. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BEZERROS | PORTAL OFICIAL. História do município de Bezerros. Disponível em: <<https://bezerros.pe.gov.br/historia/>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

INGOLD, T. *Antropologia: para que serve?* Tradução de Beatriz Silveira. Petrópolis: Vozes, 2019.

INSTAGRAM – MEMORIAL J. BORGES. Rede social oficial do Memorial J. Borges (@memorialjborges). Disponível em: <<https://www.instagram.com/memorialjborges/>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

J. BORGES – AKAIKA ARTES E LEILÕES. Obras de J. Borges leiloadas no site Akaiaka artes e leilões. Disponível em: <<https://www.akaiaka.com.br/pesquisa.asp?p=on&pesquisa=J+Borges&Ativo=9>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LE GUIN, U. K. *A ficção como cesta: uma teoria*. Título original: *The carrier bag theory of fiction* (1986). In: *Dancing at the edge of the world - thoughts on word, women, places*. Tradução: Priscilla Mello. Revisão: Ellen Araujo e Marcio Goldman. Nova York: Ed. Grove Press, 1989.

LEITE, J. S. *De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista*. Em: MELO, C. H. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 2ª ed., São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LITERATURA DE CORDEL. Fundação Casa de Rui Barbosa. Acervo digital. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CordelFCRB&Pesq=LC9411&pagfis=8888>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

MAUAD, A. M. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

PONTES, E. M. *Eu me ensinei: narrativas da criatividade popular brasileira*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2017.

\_\_\_\_\_. *A xilogravura popular: xilógrafos e poetas de cordel*. São Paulo: Galeria Pontes, 2019.

SENNET, R. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SILVA, J. V. Entrevista concedida à Ana Melo Quintslr. Bezerros, 21 out. 2021.

SILVA, M. F. P. A. *Uma ordem do discurso: alguns procedimentos de exclusão na campanha “o brasil que eu quero”*. Revista Saridh (Linguagem e Discurso) v. 2, n. 1, pp. 16-31. 2020. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br>>. Acesso em 23 mar. 2023.

SILVA, M. R. *Histórias escritas na madeira: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História do

Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

TUNSTALL, D. *Decolonizing design innovation: design anthropology, critical anthropology, and indigenous knowledge*. In: GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (Eds.) *Design Anthropology: theory and practice*. London, New York: Bloomsbury, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *O nativo relativo*. In: *Mana*, 8(1), pp. 113-148, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada*. Trad. Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5 (10): 247-264, 2018. 316 p.

WALDECK, G. *Mestre Vitalino e artistas pernambucanos*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009. 48 p.

XILOGRAVURA – GALERIA PONTES. Xilogravuras da loja virtual da galeria Pontes especializada em arte popular brasileira. Disponível em: <<https://www.galeriapontes.com.br/xilogravura-2/>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

XILOGRAVURA – PAIOL. Xilogravuras da loja virtual Paiol especializada em arte popular brasileira. Disponível em: <<https://lojavirtual.lojapaiol.com.br/xilogravura>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

XILOGRAVURAS – BACARO BORGES. Xilogravuras da loja virtual do artista Bacaro Borges. Disponível em: <<https://www.bacaroborgesxilo.com.br/xilogravuras-ct-2dd028>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

## ANEXO A – Roteiro elaborado para entrevista com J. Borges

### 1.1 Macro assuntos

\* **Processo de produção das xilogravuras:** buscar o máximo de informações sobre a técnica utilizada e se existiram mudanças ao longo do tempo. Informações técnicas. (o que está envolvido na técnica de produção de uma xilo (conjunto de técnicas), quais os componentes).

\* **Relação do J. Borges com as mulheres:** entender a presença e importância das mulheres na vida dele; de onde vêm as personagens femininas que ele tanto retrata.

### 1.2 Questões sobre processo de produção

Sei que você já produziu mais de 3 mil xilogravuras, queria saber como é o passo a passo do seu processo de produção.

Qual é a **primeira coisa** que você define quando vai criar uma nova gravura, como decide o **tamanho** que ela vai ter? O que mais é importante quando você vai criar uma nova xilogravura?

Quais são os **materiais e ferramentas** que você utiliza para criar a **matriz**? Você compra a matriz já cortada no tamanho que vai ser a gravura, ou cortam aqui na oficina?

**Sobre a matriz:** qual é a madeira? e como ela é (resistência, textura, espessura, tamanho)?

Quais são os objetos de incisão na madeira (tipos de goiva, facas...)? Usa diferentes tipos de ponta para diferentes traços?

Percebi que atualmente você trabalha com alguns tamanhos diferentes de matriz. Como você definiu esses tamanhos? E como você escolhe o tamanho da matriz na hora de criar uma nova gravura?

Quais são os **materiais e ferramentas** que você utiliza para **imprimir** a xilogravura?

Sobre a **tinta:** qual tipo e processo de entintamento? Qual tipo de “entintador”?

Sobre o **registro** para xilos com mais de uma cor : como é feito? É feito?

Sobre o **papel**: qual o tipo, tamanhos, testa diferentes papéis, Usa papel colorido? Costuma deixar uma área branca no entorno da impressão?

Você considera que mudou sua técnica de produção **ao longo do tempo**? Quais foram essas **mudanças**?

Também já vi que você **desenha direto na matriz** e assim você cria o desenho espelhado em relação à impressão final. Você sempre fez assim? Por que?

Como você faz para **escrever** o título da gravura e assinar **na matriz**, já que também é espelhado?

Quando você cria uma nova gravura, você decide se ela vai ser colorida ou preta e branco antes da criação?

Quando a gravura é colorida, como você define quantas cores serão utilizadas e quais cores?

Como você define **quantas cópias** serão impressas de cada xilogravura? Existe um limite de impressões para cada matriz?

Qual a principal **diferença** para você, quando vai criar uma xilogravura para **capa do cordel** e quando vai criar uma xilogravura para ser **emoldurada**, independentemente do formato? Pensa na contracapa?

Sei que você já escreveu cordel sobre uma xilogravura sua. Existem outras gravuras a partir das quais você gostaria de **escrever um cordel**? Quais?

Já percebi que em alguns cordéis escritos por você as **personagens não têm nome**, por que você deixa essas personagens sem nome?

### 1.3 Questões sobre a representação de mulheres

Eu li em uma entrevista, que você considera que **arte sem mulher** é uma tristeza. Por que você pensa isso?

Quais mulheres foram e são **referência e exemplo** para você?

De onde vem a **inspiração** para criar as personagens femininas das suas gravuras e cordéis?

Sei que quando você era criança gostava muito de ler cordéis, você continua lendo? E você também gosta de assistir **filmes, novelas, ler outros livros**?

Olhando o seu trabalho, percebo que existem **mulheres muito diferentes** entre si. Você concorda?

E também percebi que quase todas as mulheres que você desenha têm **cabelos muito longos**. Por que?

No cordel “**O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno**” você conta que essa mulher, mesmo sem precisar do dinheiro, vendeu o cabelo, adoeceu e então foi para o inferno. Por que exatamente ela foi para o inferno?

Queria saber um pouco mais sobre o cordel e a gravura “**A mulher que botou o diabo na garrafa**”. Você lembra quando criou esse cordel? De onde veio a inspiração para esse cordel?

Na gravura desse cordel você representou a mulher, o diabo, uma cobra e um pássaro. Por que você **escolheu esses quatro personagens**?

O cordel sobre “**A chegada da prostituta no céu**” foi escrito em 1981, certo? E a gravura, você criou em que ano?

Eu encontrei gravuras da “chegada da prostituta no céu” que são um pouco diferentes entre si. Você saberia dizer **quantas matrizes** você já criou com esse título?

Por que você acha que essa gravura fez tanto **sucesso**?

No cordel sobre “**A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas**”, eu fiquei surpresa de ver uma mulher que atacava outras mulheres e homens. Na verdade, ela atacava um grupo de pessoas muito parecido com as pessoas que a mulher que vendeu os cabelos encontrou no inferno, certo? O que você pensa sobre essa vampira? Ela estava fazendo um bom serviço para sociedade?

Na capa do cordel, a Vampira está usando uma blusa de costas nuas e uma calça justa. Por que você escolheu **retratá-la assim**?

**ANEXO B** – Transcrição da entrevista com J. Borges, realizada em Bezerros, em 22 de outubro de 2021

**Eu:** Então, Borges, eu queria conversar com você. Como eu tinha falado ontem, acho que porque eu sou mulher também, né?, eu me interessei muito pelas histórias que você conta sobre mulheres. E as gravuras.

**J. Borges:** É? [rindo] sim.

**Eu:** Eu lembro que eu li uma vez em uma entrevista sua, que você acha que arte sem mulher não tem graça, não é?

**J. Borges:** sei.

**Eu:** E aí queria que você falasse um pouco porque você gosta de retratar as mulheres, quais são as mulheres...

**J. Borges:** Tem a história de Maria 19. Você já ouviu falar?

**Eu:** Não.

**J. Borges:** Era um cordel, mas não foi do meu tempo não, meu pai que me contava. O cordel chamava assim “Maria 19” porque ela morou com 19 homens e matou os 19.

**Eu:** Meu deus do céu! [risos]

**J. Borges:** [risos] Matou os 19. Aí amigou-se com um cara baixinho, parecia um toco. E ele disse: olha, vou morar mais você. Diz que ela era uma mulher trabalhadora, forte, bonita, todo mundo se iludia. Ela matava os cara e enterrava. Aí ela foi morar com o baixinho; e quando foi a primeira vez que ela foi pra dar um aperto no baixinho, o baixinho deu uma rasteira, derrubou ela, pisou na *guela* dela e disse: “você agora mora com um homem baixo, mas é macho. E você não vai me matar não, é mais fácil eu matar você”. Soltou ela, ela ficou calma e perdeu o mal costume de matar os homens. Terminaram vivendo a vida toda junto. Maria 19. [mais risos] Era.

Eu conheci também Maria Barará. Era mulher que andava de cavalo, calça comprida, porque nesse tempo ninguém via mulher de calça comprida. Nenhuma, só Maria Barará nessa região que andava de calça comprida, um chapéu na cabeça, um cinturão largo e um revólver cheio de bala, um *bisaco* do outro lado, e um cavalo muito bonito castanho. Era dois pau de espora, quando castigava o cavalo, o cavalo dava pulo e ela não caia não. Chama-se Maria Barará, nunca casou; nunca soube que ela arranjou um homem pra gostar dele, pra morar dele. Morava sozinha e era perigosa. Ninguém falasse com ela maltratando não, ela andava com uma chibata de couro e dava nas costas do cara assim, pra afundar. É, eu conheci ela, mulher disposta. Todos os homens da região; tinha um bocado de homem meio malandro aqui na região que quando sabia uma mulher morava só, ia lá. Queria falar com ela, as vezes balançava os galhos da casa, fazia qualquer plantio pra ela abrir a porta de noite. Com Maria Barará, ninguém nunca foi porque ela dizia: eu tenho lá é bala. Nesse tempo não era proibido andar armado. Então ela tinha um revólver 38, cano longo, chega brilhava. E ela andava com ele assim, exposto. Calça, camisa de manga comprida, um relógio de algibeira. Você conheceu não, né?

**Eu:** Não.

**J. Borges:** O relógio de algibeira era grande, niquelado. tinha uma *giberinha* aqui [mostra o cós da calça], essa *giberinha* era pra botar prata, mas Maria botava o relógio dela. Ela amarrava aqui na *arriata*, a correntinha vinha assim e aqui o relógio dela. Ela só tirava o relógio, olhava a hora e botava de novo. E foi uma mulher que viveu a vida, daqui até aquela Serra de Caipora, lá depois de Mandacaru. Ela morou lá, ela era de lá, mas depois veio aqui para o agreste e se deu bem que é um lugar mais seco, mais enxuto. E ela criava cabra, criava carneiro, criava boi, criava cavalo. Ela comprava dois animais e dava cria, um potrinho, aí quando *tava* um cavalão assim, ela vendia. Ela vivia de vender animais. Ela criava carneiro, bode, cabra, besta, cavalo. E um chapéu de couro na cabeça e o revólver. Era um nego macho, não bulia com ninguém, não tinha raiva de mulher nenhuma, ela era amiga de todo mundo. Era, Maria Barará era. Essa eu conheci pessoalmente, agora a Maria 19 eu não conheci, é história lá pra trás.

**Eu:** Essa Maria 19 era perigosa.

**J. Borges:** Pois era, a Maria 19 era perigosa. Quando eu escrevia cordel, eu ainda quis escrever o cordel da Maria 19. Que existia o cordel, mas não existia mais, ninguém achou mais nunca. Eu digo, vou fazer um, mas não fiz. Nem fiz desse, nem fiz de Maria Barará. Se eu fizesse Maria Barará, eu fazia com muita mentira. Fazia com muita mentira, contando o que ela não era, né. Que era pro povo achar graça.

**Eu:** E se fosse fazer uma gravura de Maria Barará, também ia ficar legal, né?

**J. Borges:** É, acho que sim. Uma mulher toda vestida diferente, um cavalão, um *revolvão* no quarto, uma chibata [risos]. Vou pensar nisso. Fazer uma gravura de Maria Barará.

**Eu:** É, acho que ia ficar bem legal. E você me conta de novo também a história da Mulher que botou o diabo na garrafa? Eu vi que tem a gravura ali [na parede da sala dele] também, né?

**J. Borges:** Tem, essa eu fiz. De vez em quando eu faço, mas eu faço a pedido do povo. Diz: tem o cordel, faça a gravura. Aí eu faço. Já “A chegada da prostituta no céu”, foi ao contrário. Eu fiz a gravura e vendeu bastante, e onde eu ia eu tinha que contar a história. Aí teve um dia, acho que foi no Rio, uma mulher me falou: Borges, faz o cordel, aí não precisa você contar a história. Fiz o cordel e pegou muito bem. Eu já vou vendendo uns 120 milheiros de cordel. Já vendi nos Estados Unidos, lá eu li em português, mas uma mulher traduzia, ela traduzia, cada estrofe ela traduzia pra inglês. Eu só via o povo “qua qua qua” todo mundo rindo. Porque o inglês acaba a rima, mas o assunto vai prolongando. Mas quando terminou, caíram em cima, levaram todos os que eu tinha, compraram. E eu, quando eu cheguei aqui, me chegou uma carta me pedindo mais 50. É, eles gostaram muito. Essas coisas, eu fiz A chegada da prostituta; me deu muito trabalho arranjar o personagem. Porque eu pensei em homens escritores, pensei em mulher assim como Rachel de Queiroz, mulher famosa né? Mas não vai dar, eu vou botar uma pessoa que o povo tem gosto com ela e que tenha desgosto que não goste bem. Quem será esse? Fui pensando, fui pensando, fui pensando... me lembrei que a religião católica, ela condena muito a prostituta, né? Não se confessa, não faz batizado de afilhado, não vai a igreja. Ela vai, mas não diz que é, né? E eu disse, a rapaz, vou botar a prostituta porque tem até religião que condena ela. O povo gosta dela, mas as mulheres casadas são tudo abusada com ela. E ela é uma pessoa humana, uma pessoa que faz profissão, mas não merece ser castigada, aí eu vou botar ela. Aí botei, menina, deu tão certo.

**Eu:** É, pois é. Foi uma ótima ideia mesmo.

**J. Borges:** É. Tem gente que diz: Borges, como é que você arrumou aquele assunto? Eu digo: Ah, meu filho, pensando. Porque tem “A chegada do Lampião no inferno”, que eu não escreveria não porque eu gostava do estilo de Lampião, da maneira que ele trabalhava, eu gostava. Eu nunca escrevi nada maltratando Lampião. Mas o Zé Pacheco, quando ele morreu, quando mataram Lampião, ele escreveu “A chegada do Lampião no inferno”. Menino, vendeu demais e até hoje ainda vende na frente de todo ele. Eu digo, no céu, eu boto quem? Fiquei pensando nessa hora, fiz esse. Deu certo.

**Eu:** Aí você falou que essa foi o contrário, fez a gravura e depois escreveu a história. Você acha que tem outras gravuras que também pode escrever uma história?

**J. Borges:** Não sei, acho que tem. Agora assim, não sei. Tem uma outra que eu também escrevi sobre a vida do mentiroso, mas a matriz eu já vendi. Porque quando se fala de coisa do povo, coisa engraçada, uns acreditam e outros não. A mentira é assim, né? A mentira circula em todos os ambientes, em todos os lugares; lugares que ela condena, lugares que ela salva. A mentira salva também. E lugares que ela é contada com muito gracejo pra servir de diversão. Aí eu escrevi “O contador de mentira”; eu fiz a gravura e depois eu falei “eu vou fazer o cordel”. Aí inventei mentira de todo lado e fiz o cordel. Aí, sempre sempre é assim.

**Eu:** Essa gravura do coração na mão. Eu vi você falando uma vez que era a sua avó que falava isso, não é?

**J. Borges:** É. Minha vó dizia “eu *tô* com coração na mão, Manuel foi para o Sul e já faz muito tempo e não mandou notícia. Eu *tô* com coração na mão, talvez tenha acontecido alguma coisa”. Então eu, na hora de fazer a gravura, lembrei desse detalhe e resolvi colocar esse título. Pegou muito bem, adoraram.

**Eu:** É, é linda essa gravura.

**J. Borges:** Tem também aquele “o bicho de 7 cabeças”; quando tinha uma história, uma resenha na região, uma resenha com mulher casada, ou com moça, ou homem com homem querendo brigar; minha avó dizia “isso vai dar em bicho de 7 cabeças”. Vai dar um bicho de 7

cabeças, quer dizer era uma coisa que ia dar uma embolada, uma briga, um atrito. Ela dizia “vai dar em bicho de 7 cabeças”. Minha avó era do século 19, ela nasceu em 1889 e morreu em 1954. Ela morreu nova, 65 anos, não era tão velha não, essa era minha avó materna. A minha avó paterna viveu mais, ela morreu com 87 anos, agora morreram 1 ano de uma pra outra.

**Eu:** Era mais velha então.

**J. Borges:** É. Minha avó paterna tinha o olhinho bem azul, chamava-se Francilina e era uma boa cozinheira. Ela tinha o costume, criava muito peru, muita galinha. E todo domingo ela chamava os filhos, não era assim todo domingo, era 1 domingo no mês. Ela chamava os filhos pra almoçar com ela no domingo.

**Eu:** Nosso que maravilha, hein...

**J. Borges:** Ela matava um peru desse tamanho assim [mostra a altura com a mão], fazia uma panelada e aí ia todos os filhos e todos os netos. E nesse tempo a média de neto era 6, 7; então se juntava 40, 40 e tantos netos e eu no meio né. Tudo na faixa de 7 a 10 anos.

**Eu:** Virava um restaurante assim.

**J. Borges:** Era. Meu tio não tinha como dar tudo mundo a comer individual, aí ele fazia uma bacia grande, enchia de farofa, depois colocava uma camada bem grande de carne com aquele molho gostoso, cobria de carne e depois botava verdura picada. Aí dizia: pronto, pode vir comer. Lave as mãos ali. E tinha uns que só fazia molhar e aí. E era pra comer com a mão, não tinha garfo pra todo mundo. “olha, vai comer com a mão, não tem garfo pra todo mundo”. [fazendo os gestos com a mão de como comia] Pedaco de carne... Quando era 20 minutos, menina, só tava a bacia. “querem mais?” aí uma parte já tinha ido embora, ficavam uns 10, aí botava mais uma concha de caldo, botava farinha, mais duas conchas de carne, aí nós comia o resto e ia brincar. Todo mundo brincava. “olha não quero ninguém dentro de casa, todo mundo vai brincar”. Fazia uma soma grande. Aí nós brincava de toda brincadeira de criança, pulando corda, aquele que chama academia, amarelinha; tinha também o brinquedo do anel, o brinquedo da viúva, o brinquedo do criminoso, tinha vários brinquedos. Então a gente ia brincar a tarde toda. Mais tarde, o pai vinha e dizia “*vamo simbora*”; levava

4, 5, 6 *simbora*. O outro pai vinha, vamos vocês, vamos *simbora*. E aí quando eram 5 horas da tarde, não tinha mais ninguém. Só ficava minha avó e meu tio que ela criou, era tio Severino, irmão do meu pai. Era um solteirão, filho dela e era cozinheiro também, muito bem cozinhava. Minha avó materna, agora minha avó paterna, ela botava roçado, ela trabalhava na agricultura. Plantava roça, plantava milho, feijão, mamona, algodão, vivia disso. É... E criava duas cabras pra tirar o leite, o leite era pra mim e pra Djanira, uma prima minha que foi criada também com ela. Então eu passei 10 anos só tomando leite de cabra, leite muito bom, era... A gente comia com cuscuz.

**Eu:** Tem gente que fala que o leite de cabra é melhor que o de vaca, né?

**J. Borges:** É, e dá um queijo excelente, dá um queijo muito gostoso. Leite de cabra. Então eu tinha uma infância sofrida porque a gente não tinha recurso, de coisas luxuosas, mas era uma infância solta. Liberada pra brincar onde quisesse, da maneira que quisesse, nós brincava de cavalo de pau, depois nós fazia carro de ladeira, quatro roda, ia pras ladeira pra correr. Subia com o carro na cabeça, chegava lá em cima, montava e descia. Dois no carro, até embaixo. Nós se divertia de todo jeito. Já hoje, as crianças quase não se diverte porque tem essa história de ir pra escola muito cedo, fica uma temporada de 2 anos e meio até 7 anos, não aprende quase nada. Antigamente, no meu tempo, só ia pra escola com 7 anos. Quando dava 6 e meio, a mãe ia no colégio, matriculava pra em janeiro ele ir pra escola. Era assim. E a gente brincava muito, eu tinha muitos amigos, muitos colegas que brincava. Agora já acabou-se tudo, morreu um bocado, o resto foi embora pra Recife, pra todo lugar tem espalhado. Eu não conheço mais ninguém. Meu professor morreu, faleceu meu professor. E de lá pra cá, de vez em quando, ouço dizer que morreu um colega de escola. Porque todos eles já estão numa idade de 70 pra lá né? Morreu meu primo, em Garanhuns, ainda visitei ele doente. Alugamos um ônibus aqui e fomos a família toda visitar ele. Ele chorou de tanta alegria que teve, passamos o dia lá, viemos *simbora*. Quando a gente *tava* se preparando pra fazer outra viagem, ele faleceu. Não deu mais.

**Eu:** Mas foi bom que deu tempo de fazer uma viagem, né?

**J. Borges:** É. Oh, esse namoro aí, viu? [fala para Dedé e Alanny que estavam conversando] Não tá dando não, aqui é área de trabalho, não é área de namoro. A área de namoro eu vou fazer ali atrás. [risos] Visse o Pablo já hoje? [pergunta para Dedé]

**Dedé:** Não, Borges.

**J. Borges:** Vou chamar um neguinho pra descobrir Pablo. Saber onde ele tá, eu preciso de dinheiro.

**Dedé:** Tirou ontem não, foi?

**J. Borges:** Não. Deixou pra hoje. Ele é aquele tipo de gente sórdida, né? Ô, Dedé, e aquele? Tá pronto? *Cê* me dá pra cá?

J. Borges pega uma matriz e volta a trabalhar.

**Dedé:** Falando em história. Tem uma mulher que mora numa vilinha aqui que teve 3 maridos. Todos os 3 morreram afogado. Não é mentira não, viu. Todos os 3 maridos, morreu afogado. Pra morar com ela, só se tomar banho de pincel, aí não vai nem pro chuveiro. (risos) Tem uma outra mulher aqui também, 3 maridos, todos 3 morreram de acidente aqui na BR.

## ANEXO C – Cronograma das atividades realizadas em Bezerros

### Dia 1 – segunda-feira, 18 de outubro de 2021

13h	Saída do Rio de Janeiro para Recife.
16h	Saída de Recife para Bezerros.
17h30	Chegada em Bezerros.
18h	Lanche no Norte Bolos.
19h	Relatos e organização dos registros de imagem do primeiro dia. Organização do material para pesquisa de campo.

### Dia 2 – terça-feira, 19 de outubro de 2021

9h	Caminhada pelo centro de Bezerros e visitas à Igreja da Matriz e à Estação da Cultura.
11h	Visita ao ateliê de Lula Vassoureiro.
12h	Carona de Lula Vassoureiro e Céu, do ateliê para a minha pousada. Relatos escritos e organização dos registros de imagem feitos pela manhã.
13h	Intervalo de almoço.
14h	Visita ao Memorial J. Borges: primeiras impressões e registros do espaço; primeira conversa com J. Borges
18h	Relatos e organização dos registros da tarde.

### Dia 3 – quarta-feira, 20 de outubro de 2021

9h	Visita ao Memorial J. Borges: entrevista com Dedé sobre processo de gravação das matrizes de madeira e registros videográficos de J. Borges desenhando na matriz.
12h	Pausa para relatos escritos e organização dos registros de imagens feitos pela manhã.
13h	Intervalo de almoço.
14h	Visita ao Memorial J. Borges: gravação de vídeos de processo de impressão das xilogravuras e segunda conversa com J. Borges.
18h	Relatos e organização dos registros da tarde.

### Dia 4 – quinta-feira, 21 de outubro de 2021

9h	Visita ao Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros.
----	---

11h	Pausa para relatos escritos e organização dos registros de imagens feitos pela manhã.
12h	Visita ao Memorial J. Borges: impressão da primeira xilogravura de Billy; conversa com Joatan e entrevista de J. Borges para a Prefeitura de Bezerros.
18h	Relatos e organização dos registros da tarde.

#### **Dia 5 – sexta-feira, 22 de outubro de 2021**

9h	Visita ao Memorial J. Borges: gravação da minha entrevista com J. Borges.
12h	Pausa para relatos escritos e organização dos registros de imagem feitos pela manhã.
13h	Visita à rodoviária de Bezerros.
13h30	Intervalo de almoço.
14h30	Visita ao Memorial J. Borges: últimos registros e despedida.
18h	Relatos e organização dos registros da tarde.

#### **Dia 6 – sábado, 23 de outubro de 2021**

6h	Saída de Bezerros para Recife.
9h	Saída de Recife para o Rio de Janeiro.
12h	Chegada ao Rio de Janeiro.

## ANEXO D – Relatos do caderno de viagem

### 4.1 Centro de Bezerros

*Bezerros, 19 de outubro de 2021*

*Depois de tomar café, fui caminhar pelas ruas da cidade e conhecer alguns pontos do centro de Bezerros. Passei pela rua de comércio, pela praça Narciso Lima, onde fica a Paróquia São José dos Bezerros, e a praça Duque de Caxias, onde fica a Prefeitura Municipal de Bezerros, depois atravessei a ponte sobre o rio Ipojuca para, finalmente, chegar na Estação da Cultura. Foi uma caminhada de cerca de meia hora entre a minha pousada e a Estação da Cultura.*

*A cidade tem muitas ladeiras e mistura construções que preservam fachadas antigas muito conservadas, com estabelecimentos de fachadas modernas que utilizam placas e letreiros de acrílico, além de algumas construções bastante simples. Nas redondezas da praça da Prefeitura, onde se concentram muitos estabelecimentos comerciais, existe um sistema de alto-falante da rádio local que anuncia as ofertas do comércio e serviços da região. Também circulam carros de som que anunciavam ofertas da cidade, um deles falava sobre uma promoção pensada a partir da dificuldade enfrentada durante a pandemia da Covid-19. Andando pelo centro e principalmente próximo da antiga estação ferroviária, ouvi e vi muitos pássaros. Enquanto no rio Ipojuca, foi possível avistar os jabutis nadando e uma vegetação muito verde e densa que cobria a superfície e as margens do rio.*

*Na Praça da Matriz, existe uma grande placa de madeira talhada pelo Wenceslau, mais um artista da cidade; me contaram que existem placas feitas por ele em várias praças de Bezerros. Nessa praça também fica o ponto de táxi da cidade e encontrei Joselito, o taxista que tinha me lavado de Recife para Bezerros no dia anterior.*

*No espaço da Estação da Cultura funcionava a estação ferroviária da cidade e hoje, funcionam o Espaço Papangu e o museu de Bezerros. Chegando lá, primeiro visitei o Espaço Papangu, onde havia duas xilogravuras de J. Borges, e depois, o museu da cidade. O espaço Papangu reúne máscaras e fantasias que contam a tradição desse personagem que virou símbolo do carnaval da cidade. Atualmente, as máscaras de Papangu são produzidas com a técnica de papietagem (papel sobre molde de gesso), porém na exposição é possível observar as diferentes técnicas e materiais utilizados ao longo do tempo.*

*O guia local que me acompanhou na visita era um senhor com cerca de 50 anos, ele era muito atencioso e ficou interessado em saber o motivo da minha visita a Bezerros.*

*Quando expliquei minha pesquisa para ele, ele me contou que é poeta, mas que perdeu o costume da escrita em prosa, estava enferrujado e por isso estava descontente. O mesmo senhor me explicou a origem do nome Papangu, ele me contou que antigamente, nos carnavais, os mascarados saíam pelas ruas pedindo comida nas casas porque passavam fome e como tinham vergonha de expor essa situação usavam máscaras, e como o angu era uma iguaria muito comum na cidade, os moradores começaram a dizer “lá vem os papa angu” e, com o tempo, viraram Papangu.*

*Durante a minha visita, chegou um pai acompanhado pela filha que tinha cerca de 8 anos de idade, o pai falou que estava levando a filha ao Espaço Papangu porque acha importante ela conhecer a cultura da cidade dela.*

*Em seguida, fui visitar o Museu de Bezerras que é um grande salão onde estão expostos objetos antigos como máquinas de costura e de escrever, ferros de passar, chaleiras, oratórios, ferramentas de roça, objetos da antiga ferrovia e objetos ligados à personalidades da região. O guia me explicou que grande parte dos objetos expostos foram doados por uma antiga moradora da cidade.*

*Ainda na Estação da Cultura, uma jovem que também trabalhava no espaço me deu um livreto turístico da região do agreste e sertão de Pernambuco que tem as atrações turísticas de 37 cidades, incluindo Bezerras. Ela me deu essa publicação depois que perguntei como chegar ao ateliê de Lula Vassoureiro. Depois que terminei a visita, caminhei mais um pouco pelo Centro e por último voltei à praça da matriz para pegar o táxi de Joselito até o ateliê do Lula Vassoureiro.*

#### **4.2 Casa de Cultura Popular Lula Vassoureiro**

*Bezerras, 19 de outubro de 2021*

*Quando cheguei no ateliê de Lula Vassoureiro havia um grupo de excursão acabando de fazer uma visita. Fiquei aguardando o final da visita do grupo para poder conhecer o espaço e falar com o artista. Sua esposa, Céu, estava atendendo os visitantes na loja.*

*Depois que a excursão foi embora, tive a oportunidade de conversar com o artista enquanto ele me mostrava o espaço. Quando passamos pela placa que traz textos em português e inglês contando a história dele, Lula apontou para a placa e falou: “aqui sou eu em português e inglês” e acrescentou que ele não aprendeu a ler. Disse que tem essa tristeza, mas que se vira com a arte dele e que com o trabalho dele já viajou para onze países. Contou*

que no início do ano (em 2021), foi convidado para ir ao Chile, mas, devido à pandemia da Covid-19, enviou o filho de J. Borges em seu lugar. Também me mostrou com entusiasmo o espaço onde recebe os visitantes para demonstrar o processo de produção das máscaras de Papangu, falou que tem mais de 100 cadeiras e me perguntou se eu achei a decoração do espaço bonita. A decoração tem muitos tecidos de chita, máscaras e boizinhos pendurados, além de fotografias dele e recortes de jornal emoldurados na parede. Realmente, é uma decoração muito rica. Como ele tinha acabado de fazer a demonstração de produção da máscara para o grupo da excursão, ele me mostrou a máscara recém feita, a goma de farinha, os papéis, o molde e mais algumas máscaras que estavam acabando de secar. Depois me deixou à vontade para fotografar e filmar o espaço.

Por último, fui até a lojinha, Lula me ajudou a escolher algumas máscaras pequenas que comprei para presentear e quando mostrei interesse em comprar uma máscara maior da personagem de folgado, La Ursa, ele tentou solucionar a embalagem pois expliquei que ia voltar para o Rio de Janeiro de avião e não ia despachar bagagem. Acabei não levando essa máscara, mas ganhei um par de brincos de brinde. No final, conversei um pouco com ele e com a Céu sobre a retomada das atividades após a pausa devido a pandemia, e como só tinha eu no ateliê, eles me ofereceram uma carona até a pousada pois estavam indo de carro para aquela direção. Além da gentileza de me oferecer a carona, o trajeto foi mais uma oportunidade para conversar com o artista e sua esposa.

#### **4.3 Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros**

*Bezerros, 21 de outubro de 2021*

Fui de mototáxi (pai de Alanny e Pedrinho que trabalham no Memorial J. Borges imprimindo xilogravuras do artista) da pousada até o Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros. Comecei minha visita pela loja de artesanato que é bastante ampla e nesse horário, próximo das 8h40 da manhã de uma quinta-feira, eu era a única visitante. Estavam à venda peças feitas com diferentes materiais (barro, madeira, palha, papel etc.) e com diferentes qualidades de acabamento e de originalidade. Em uma grande mesa no meio do salão, ficavam expostas as xilogravuras e livretos de cordel, incluindo obras de J. Borges e de alguns de seus filhos.

Em seguida, fui visitar o museu e fui acompanhada pelo guia local, um rapaz com cerca de 25 anos. A coleção deles é lindíssima e inclui obras de artistas populares

*consagrados como Manuel Eudócio, Nuca, família Vitalino, família Rodrigues, e do próprio J. Borges e filhos. O museu está organizado por temas, começando com esculturas em barro pintadas, depois esculturas em madeira, incluindo as carrancas e os bancos, seguem as xilogravuras, esculturas sacras em barro, esculturas em barro sem pintura, rendas e bordados, e peças em couro. Parte das obras expostas são de artistas já falecidos, ou que já pararam de produzir, portanto são peças raras.*

*O guia do museu me explicou que o icônico leão cacheado do mestre Nuca foi inspirado no cabelo da esposa dele. Também me contou sobre o trabalho de uma artesã de esculturas de barro que estava com 98 anos e continuava produzindo e que as peças dela têm como característica a irregularidade e algumas rachaduras, além da coloração diferente do barro. Essas características devem-se aos processos de produção da artista que é totalmente manual (sem uso do torno) e de secagem que é feita no sol (sem uso de forno). Por último, o guia me explicou que as divisórias do museu também foram feitas por um artesão local que quis empregar diferentes materiais da região e motivos para cada seção do museu e o trabalho ficou muito bonito.*