

MOVIMENTO FUTURISTA – ANÁLISE DAS SIMILARIDADES E DAS DIFERENÇAS DAS OBRAS DE FORTUNATO DEPERO E AS REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS DO CORDEL¹

Cristiane Nunes²

Cristine Gonçalves³

Ludimila Schmidt⁴

RESUMO

Esse artigo tem o objetivo de construir uma análise comparativa entre as obras futuristas do artista Fortunato Depero, com o estilo das imagens empregadas nas obras da literatura de Cordel, ambas produzidas na sua maioria em Xilogravura. Dessa forma, os pontos convergentes e divergentes em relação ao Futurismo, as obras de Depero e as representações imagéticas do Cordel serão melhor compreendidos e destacados, possibilitando a construção de uma ponte entre a arte, a técnica e o design.

Palavras-chave: Futurismo, Fortunato Depero, Cordel

ABSTRACT

This article has the goal to build a comparative analysis of two futurist art-pieces by the artist Fortunato Depero, made with stylistic characteristics from the Cordel literature, both mostly using the woodcut technique. This way it is made possible to understand and highlight the convergent and divergent ideas between futurism the works of Depero and the graphic representations of Cordel allowing the construction of a bridge between art, technology and design.

Palavras-chave: Futurist art-pieces, Fortunato Depero, Cordel, Woodcut.

1 O artigo é resultado de um trabalho de pesquisa realizado no TIG (Trabalho Interdisciplinar de Graduação) do Curso de tecnologia Design Gráfico do UNI- BH.

2 Graduada em Tecnólogo em Design Gráfico do UNI-BH - Centro Universitário de Belo Horizonte . Contato: crisart@gmail.com

3 Pós graduada em Processos de Produção Gráfica do Centro Universitário Newton de Paiva. Professora orientadora do TIGIV do UNI-BH Contato: crisg.pro@gmail.com. Orientadora do projeto e do artigo.

4 Graduada em Tecnólogo em Design Gráfico do UNI-BH - Centro Universitário de Belo Horizonte. Contato: ludimilaarte@gmail.com

INTRODUÇÃO

Como trabalho de conclusão “TIG IV” do Curso de Graduação em Design Gráfico do UNI/BH, foi proposto a criação de um estúdio de Design Gráfico e a execução de um projeto para um cliente real. Assim, houve a criação da marca “Studio de Design Stratu” e a realização do projeto gráfico para o cliente Carlos Gonçalves Martins, proprietário da fábrica de chinelos “Andarinas”. A proposta de trabalho para o projeto de Design Gráfico foi realizada com base no *Design Thinking* e em movimentos artísticos baseados em uma proposta retrô. Neste projeto foram criados seis peças gráficas e um artigo científico, no qual o tema surgiu de um movimento estudado para a realização de uma peça gráfica. Sendo assim, foi escolhido o Movimento Artístico Futurismo em análise com a literatura brasileira de Cordel.

Ao serem analisadas as obras e cartazes do pintor, escultor e design gráfico italiano Fortunato Depero, que foi um dos responsáveis pela adesão comercial do estilo futurista em 1920, percebeu-se uma grande similaridade nos traços, cores, fontes e estilo de algumas de suas obras futuristas com o movimento brasileiro Cordel. O Futurismo surgiu oficialmente em 20 de fevereiro de 1909; Fortunato Depero, pintor, escultor e designer gráfico italiano, nascido em 1892, em Fondo, elaborou alguns trabalhos cuja similaridade iconográfica e tipográfica em relação às representações imagéticas da literatura de Cordel é realmente notória, cabendo vários pontos de análise. Um desses pontos de convergência entre as obras de Depero e as imagens do Cordel é a Xilogravura, técnica de gravura na qual se utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado.

Apesar de o Cordel ser, em sua origem, um estilo literário, um tipo de poema popular, oral e impresso em folhetos, geralmente expostos para venda pendurados em cordas ou cordéis, há entre as imagens do Cordel e as expressões do futurismo de Fortunato, uma forte similaridade.

Logo, faz-se importante apresentar uma análise sobre as similaridades e diferenças entre as expressões Futuristas de Depero e o Cordel. Busca-se encontrar os pontos convergentes e os pontos divergentes nos dois movimentos, em suas expressões e representações imagéticas, isto é, em suas obras, cartazes, imagens,

figuras e etc. Pois, tais comparações permitirão que se relacionem aspectos da arte, da técnica e do design, que igualmente ora convergem, ora divergem sobre diversas questões.

O Futurismo

Será analisado o Movimento Artístico Futurista Italiano com suas expressões e influencias na literatura, nas artes e no design gráfico, principalmente.

O Movimento Artístico e Literário Futurista foi iniciado oficialmente em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), no jornal francês Le Figaro que consistia em 11 itens que proclamavam a ruptura com o passado e a identificação do homem com o novo século.



Figura 1
(Jornal Le Figaro – Itália
de 20 de fevereiro de 1909)

Um orgulho imenso enchia nossos peitos ao nos sentirmos os únicos, naquela hora, despertados e vigilantes, como faróis soberbos ou como sentinelas avançadas, diante do exército de estrelas inimigas, que olhavam furtivas de seus acampamentos celestes. A sós com os foguistas das infernais caldeiras dos grandes navios, a sós com os negros fantasmas que se mexem e remexem no ventre incandescente das locomotivas desvairadas, a sós com os bêbados que batem as asas contra os muros da cidade. Sobressaltamo-nos, de repente, ao ouvir o rumor formidável dos enormes bondes de dois andares, que passam chacoalhando, resplandecentes de luzes multicores, como aldeias em festa. Então, nós, contundidos e de braços enfaixados, mas impávidos, ditamos nossas primeiras vontades a todos os homens vivos da terra. (MARINETTI, 1909)

O Futurismo produziu, em seus primeiros anos, mais manifestos do que obras artísticas, cerca de 30 manifestos de 1909 a 1916, embora esses textos também sejam considerados manifestações artísticas, encontrando grande repercussão principalmente na França, na Itália e na Rússia e, tendo o objetivo de criar obras com o mesmo ritmo e espírito da sociedade industrial. Pois, entre as décadas de 1910 e 1920 a Europa passava pela Primeira Guerra Mundial e era agitada por

movimentos políticos. Neste contexto, Richard Hollis (2000, p. 35) nos contextualiza que as bases da arte moderna foram lançadas pelos movimentos vanguardistas daquele momento, que ao mesmo tempo introduziu novas maneiras de olhar as palavras e usar o alfabeto, sendo o futurismo um destes movimentos e de grande influencia para os artistas.

O volume e a diversidade de informações consumidas pelo homem também foram tema do movimento futurista que criou uma nova estética para poesia, através da assimilação de recortes da linguagem verbal e convenções normativas. O futurismo, literalmente, retomou a criação poética quebrando o estigma figurativo do poema e rompendo com a tradição do verso. Impressos periódicos eram o principal meio de difusão dos ideais da vanguarda futurista europeia. Para explorar o aspecto lúdico proporcionado pela comunicação voltada para a massa, o movimento tentou abandonar toda distinção que havia entre arte, design e poesia, a fim de que surgissem linguagens dinâmicas e universais.

De acordo com Richard Hollis (2000, p. 35) “chocar, além de abrir os olhos das pessoas, era parte do programa futurista”, para o autor o Futurismo também travou sua batalha com a tipografia antes da Primeira Guerra Mundial, tendo suas expressões nos cartazes dos artistas italianos: o poeta Filippo Tommaso Marinetti, do pintor Ardengo Soffici, do pintor e Design Gráfico Fortunato Depero entre outros, “as palavras e as letras podiam ser usadas quase como se fossem imagens visuais” (HOLLIS, 2000, p. 36). Estes artistas pregavam sua mensagem glorificando aspectos do mundo moderno como velocidade, automóveis, aviões e guerra. Assim, surgia o Futurismo Italiano, com suas “palavras libertadas”.

O Futurismo Italiano foi o primeiro movimento da arte moderna que conseguiu resumir as expectativas europeias sobre a transformação industrial do continente, integrando a pintura, a música e a arquitetura em um único plano artístico. Sendo assim, muitos significados do movimento foram baseados em eventos que indicavam a chegada de um novo tempo, como por exemplo, as guerras e a velocidade das mudanças urbanas e sociais.

Na pintura, os futuristas italianos empregaram formas verbais em suas obras de arte, mas não tiveram nenhuma intenção narrativa ou desejaram passar uma sequência lógica entre os grafismos empregados. Preocuparam-se apenas com o

efeito plástico dos elementos verbais, assim como os cubistas, que empregaram elementos gráficos na pintura com a intenção de se aproximarem da realidade.

Nos domínios da poesia visual os futuristas manipularam a forma do texto em função do espaço da página criando composições com a forma dos elementos verbais, aproveitando a característica de cada letra (as curvas do S, os ângulos do M). Os poetas buscavam o equilíbrio da composição do poema geometricamente, através da sugestão de linhas e figuras geométricas básicas. O movimento cujo slogan destaca: *les mots en liberté*, ou seja, liberdade para as palavras priorizou o verso livre para ampliar os limites do poema, sendo assim, multiplicou os sentidos de leitura da obra.

Consequentemente, a coesão passou a acompanhar mais a leitura visual do que a leitura verbal, criando sentidos vagos e pragmáticos. Marinetti, principal expoente do Futurismo Italiano tentou desaparecer com as formas convencionais das artes tipográficas vigentes empregando a escrita vernacular e onomatopéias próximas a efeitos gráficos de composição, criando relação entre som e imagem e utilizando das várias maneiras de as palavras virem a ser utilizadas no design gráfico.

É preciso destruir a sintaxe e espalhar os substantivos ao acaso... É preciso usar infinitivos... É preciso abolir o adjetivo... abolir o advérbio... é preciso que se confunda deliberadamente o objeto com a imagem que ele evoca... é preciso abolir até mesmo a pontuação.
(MARINETTI, apud HOLLIS, 2000, p. 36)

Em várias cidades italianas surgiram revistas e panfletos animados pelas chamadas “palavras libertadas”, apelido que se disseminou após publicação do primeiro livro de Marinetti em 1914, intitulado “Zang Tumb Tumb” e apelidado de “parole in liberta”, a obra era um exemplo do programa de Marinetti para a literatura futurista, que “prognosticava as muitas maneiras de as palavras virem a ser utilizadas no design gráfico” segundo Hollis (2000). Pesos e formatos diferentes, e não apenas sua posição na página dava às palavras um caráter expressivo distinto, “as palavras e as letras podiam ser usadas quase como se fossem imagens visuais” (HOLLIS, 2000).

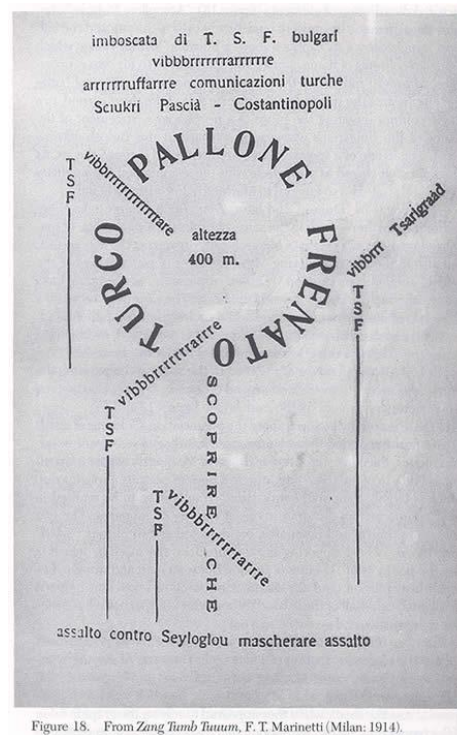


Figure 18. From *Zang Tumb Tuuum*, F. T. Marinetti (Milan: 1914).

Figura 2 e 3
(Filippo Tommaso Marinetti - Zang Tumb Tumb -1914)

Os futuristas se intitulavam autopropagandistas e consideravam a publicidade como manifestação da vida moderna. A publicidade era um veículo para difundir as ideias futuristas, segundo Fortunato Depero, a mais importante figura do design gráfico que concentrou todo o seu trabalho na divulgação do futurismo e na sua promoção pessoal.

O Artista Futurista Fortunato Depero

O artista futurista Fortunato Depero foi um pintor, escultor e design gráfico nascido em 1892, em Fondo na Itália. Durante um ano, Depero foi aprendiz do escultor Scanagatta, em Rovereto, para onde sua família havia se mudado. Em 1913, durante uma viagem a Florença, Depero teve seu primeiro contato com o movimento Futurista lendo o Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti, um dos fundadores do Futurismo, na revista *Lacerba*, onde Marinetti anunciava o Futurismo como o nascimento de uma arte ligada ao culto às máquinas e aos elementos mais dinâmicos da sociedade industrial. Em 1914, Depero mudou-se para

Roma, influenciado pelas ideias de Marinetti e com o objetivo de aprofundar-se no movimento futurista.

Em 1915, começou a trabalhar com o pintor futurista Giacomo Balla, com quem compartilhava pensamentos semelhantes a respeito do movimento futurista, juntos eles elaboraram e assinaram o manifesto *A Reconstrução Futurista do Universo*, no qual adotavam o conceito de dinamismo na arte e aplicavam os princípios futuristas na construção de objeto, em sua lista de sugestões constavam “anúncios tridimensionais sonoros e cinéticos” (Hollis, 2000, p. 38). Em 1927, Depero participou da Feira Internacional de Arte Decorativa, em Monza, onde criou um estande com nove metros de altura para a editora Treves. O estande, considerado na época uma excelente obra arquitetônica, era parcialmente construído com grandes letras sólidas, as quais eram reproduzidas em escala menor nas prateleiras e na decoração interna.



Figura 4

(Estande com 9m – para Feira Internacional de Arte Decorativa – Monza/Itália)

Ainda no mesmo ano, Depero publicou o livro *Depero Futurista*, um importante trabalho de divulgação do Futurismo e de design gráfico, sendo considerado uma autopromoção do artista, publicado pelo artista aviador Fedele Azari, com um formato um pouco maior que o A4, com capa dura e oitenta páginas presas por duas porcas e parafusos, “o livro é um catálogo de design de publicidade” (Hollis, 2000, p. 38).

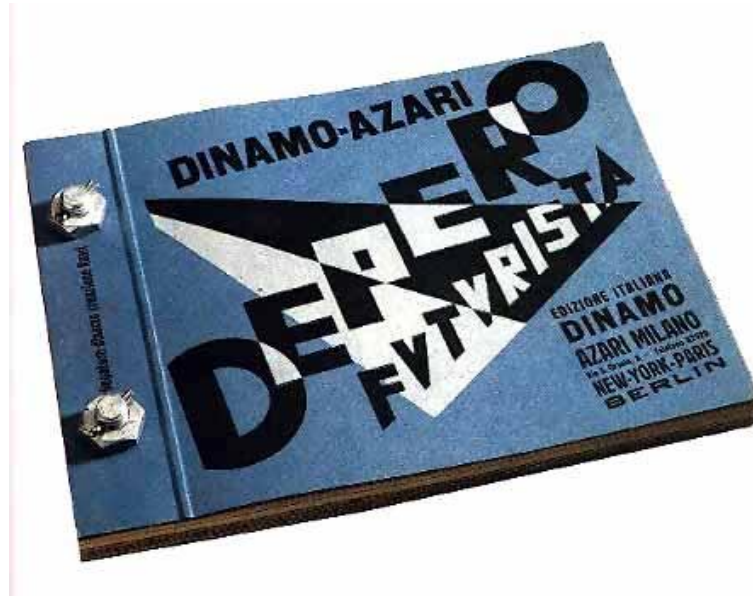


Figura 5

(Livro: Depero Futurista de Fortunato Depero – 1927)

Em 1928, Depero foi para Nova Iorque, onde continuou a pintar, expor suas obras e criar designs para o teatro, além de trabalhar como designer autônomo em publicidade, criando capas para revista como a Vanity Fair, Vogue, Movie Maker, Sparks e The New Yorker. Depero foi um dos responsáveis por levar o Futurismo para a publicidade e influenciou esta área com suas cores dinâmicas e seu estilo mecânico e cristalino, “seu trabalho se concentrou na divulgação do futurismo e na sua promoção pessoal” (Hollis, 2000, p. 38).

As imagens criadas por Depero para anúncios publicitários apresentavam, por exemplo, recortes de papel com inversões simples de preto e branco, que podiam ser facilmente reproduzidas em jornais, por meio de clichês a traço, e em pôsteres de cores uniformes, por meio de litografia e xilogravura. Com isso, criava a impressão de justaposição, ao utilizar o contraste entre cores. Seus cartazes criados para anúncios publicitários eram, geralmente, monocromáticos ou apresentavam pequenas manchas coloridas para destacar o texto. Havia um elemento infantil no futurismo.

A “reconstrução futurista” incluía a “o brinquedo futurista”, cujo primeiro critério era fazer a criança rir alto e estimular o adulto. Todas as imagens publicitárias de Depero parecem ter sido feitas para um jardim de infância, como, por exemplo, recortes de papel com inversões simples de preto e branco. Sua força está nessa simplicidade heráldica.” (HOLLIS, 2000, p. 38)

Fortunato Depero se associou com a empresa que produzia o aperitivo Campari e resultou em uma série de anúncios coletados num livro “Numero único futurista Campari 1931”.



Figura 6



Figura 7



Figura 8

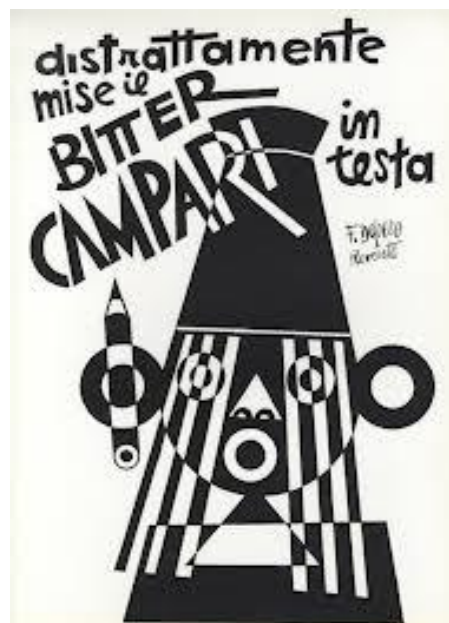


Figura 9

Fortunato Depero se entusiasmava com o sucesso do futurismo.

A influência do estilo futurista em todos os veículos de comunicação e na área criativa da publicidade é, categórica e definitivamente, evidente –

percebo isso em cada esquina, em cada espaço reservado à publicidade, de maneiras mais ou menos plagiadas ou surrupiadadas, com mais ou menos inteligência, com mais ou menos bom gosto – minhas cores dinâmicas, meu estilo mecânico e cristalino, minha flora, minha fauna e meus seres humanos metálicos, geométricos e imaginativos estão sendo amplamente imitados e explorados – estou encantado. (HOLLIS, 2000, p. 38-39 apud. DEPERO)

Os futuristas incorporavam elementos da publicidade em sua literatura e de maneira inversa, levaram o futurismo para a publicidade, estavam fascinados pela imagem de modernidade que o futurismo transmitia e os artistas se apropriavam desses elementos e o futurismo tornava-se mais um estilo do que um movimento, um princípio.

Em Nova York, Depero preparou um esboço de seu livro *Il Futurismo e l'arte pubblicitaria* (*O futurismo e a arte publicitária*) que publicou após seu retorno para a Itália em 1931, declarando que “a arte do futuro será inevitavelmente a arte publicitária” (Hollis, 2000, p. 40). Seu livro foi inspiração para a criação de uma fonte chamada *P22 Il Futurismo Regular*.



Figura 10

Fonte - *P22 Il Futurismo Regular*

Em seu retorno para a Itália em 1930, desenhou a garrafa de Campari Soda que se tornou um dos ícones do design moderno. Com o fim da guerra o futurismo perdeu muita força por ser correlacionado ao fascismo, o fim da guerra também trouxe problemas para Fortunato com as autoridades e, por isso, ele voltou para Nova York em 1947 de onde partiu para New Milford e lá viveu até 1949. Depois retornou para Rovereto, onde viveu até morrer, mas não sem antes abrir a Galleria Museo Depero em 1959. No dia 17 de janeiro de 2009 a Casa Depero foi reaberta

ao público depois de um restauro feito pelo arquiteto Renato Rizzi, a reabertura do museu foi parte das comemorações pelos cem anos do futurismo.



Figura 11
(Casa de arte futurista Depero – Rovereto - Itália)

Xilogravura

Os cartazes criados por Fortunato Depero no estilo futurista, para os anúncios publicitários apresentavam, em sua maioria inversões simples de preto e branco, que eram facilmente reproduzidas nos jornais, revistas e em pôsteres de cores uniformes por meio das técnicas de gravura em xilogravura, o que criava a impressão de justaposição, ao utilizar o contraste entre cores e entre o preto e branco. A técnica de gravura em xilogravura se utiliza da madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre o papel ou outro suporte adequado, sendo um processo muito parecido com um carimbo.

A xilogravura é uma técnica em que se entalha na madeira, com ajuda de instrumento cortante, a figura ou forma que se pretende imprimir e em seguida usa-se um rolo de borracha embebida em tinta, tocando só as partes elevadas do entalhe. O final do processo é a impressão em alto relevo em papel, pano especial ou outro material, que fica impregnado com a tinta, revelando a figura. Existem variações dentro da técnica, a *xilogravura de topo* e a *xilogravura ao fio*. Na xilogravura ao fio, também chamada de madeira à veia ou madeira deitada, o artista, para fazer a matriz, lança mão de uma tábua, isto é, de um pedaço de madeira cujo

corte se fez da copa à raiz, longitudinalmente ao tronco. Diferentemente, na xilogravura de topo, também denominada madeira em pé, não se utilizam tábuas. O xilógrafo faz a matriz entalhando na superfície de um disco de madeira obtido com o corte transversal da árvore. Ou seja, ao cortar o tronco, a lâmina da serra opera em um plano perpendicular à direção das fibras.



Figura 12
Xilogravura ao fio



Figura 13
Xilogravura de topo

Não se sabe ao certo quando a xilografia começou a ser praticada, nem quem foi o seu inventor. A xilogravura em papel mais antiga, dentre as que se conhecem, ilustra um exemplar da oração budista Sutra Diamante, editada por Wang Chieh, na China, no ano 868 d.c.. Acredita-se, porém, que a xilografia do Extremo Oriente já estampasse tecidos no século V, talvez inicialmente na Índia e no Egito. Na Europa, o testemunho mais remoto é um tecido impresso no século XII. Nos séculos XIV e XV, os europeus utilizaram intensamente a xilogravura para produzir imagens sacras (santinhos) e cartas de baralho. Alguns artistas utilizaram a xilografia com uma maior expressão, em especial o alemão Albrecht Dürer (1471-1528) que iniciou novo capítulo dessa arte com a série do Apocalipse (1499), na qual conduziu seus traços em busca das potencialidades da madeira, dando-lhe uma linguagem plástica peculiar e notável. As xilogravuras de Dürer influenciaram grandemente a ilustração alemã. Outro centro de excelência xilográfica, à época do Renascimento, foi na Itália, em especial as cidades de Veneza e Florença.

Embora subordinada à ilustração de livros, a xilogravura italiana desdobrou-se em criatividade, graças à tradição miniaturista na qual os italianos exercitavam certa liberdade ornamental. Quando já prestava seus serviços em toda a Europa, a

xilografia veio, entretanto, a perder terreno. A partir do século XVI, sofreu forte concorrência da gravura em metal. Na época, ainda não se praticava xilografia de topo e a gravura em metal permitiu obter imagens mais ricas em delicados traços e em finos pormenores, coisa que a xilogravura ao fio não conseguia fazer.

Mesmo tendo sua origem atribuída à China o repertório bibliográfico que trata do aspecto histórico da técnica é bastante limitado, tornando-se mais amplo apenas quando a xilogravura torna-se conhecida no ocidente por meio das gravuras japonesas. A gravura japonesa é o que conhecemos hoje de mais antigo em matéria de gravura. E provavelmente uma das formas mais rebuscadas de execução dessa técnica. No Japão, a gravura em madeira teve um momento impar com a Escola Ukyo-e, produzida principalmente em Edo no século XVII ao XIX, hoje atual Tóquio.

A gravura Ukyo-e representa a primeira libertação da xilografia em relação ao livro. Produzida em folhas avulsas, com tiragens enormes, propiciadas pelo trabalho de equipes de entalhadores e impressores reunidos em oficinas coletivas, atendeu, com seu abundante colorido e pela descrição das paisagens e do dia-a-dia, ao gosto dos comerciantes, contrapondo-se à arte aristocrática, que no Japão da época imitava os padrões chineses, mais idealizados e menos ligados ao real. Em sua maioria, representavam cenas do cotidiano como chás, passeios por jardins, além de samurais, gueixas e paisagens campestres e marítimas.



Figura 14

Xilogravura Japonesa

Chama a atenção os detalhes como as belas estampas dos tecidos das figuras humanas representadas, o uso das linhas nas composições é constante neste tipo de gravura, porém os japoneses conferem a esse aspecto da técnica um

caráter natural em suas gravuras, o que impressiona pela qualidade e perícia empregadas nos trabalhos. Os maiores expoentes da xilografia Ukyio-e foram Utamaro Kitagawa (1753-1806), Hokusai Katsushira (1760-1849) e Hiroshige Ando (1797-1858).

Na Europa, a xilogravura voltaria a ser intensamente utilizada para ilustrar livros, jornais e revistas, graças ao aparecimento da técnica de topo, que se difundiu durante o século XIX pelas mãos do gravador inglês Thomas Bewick (1753-1828). Em 1775, Bewick conquistou o prêmio de gravura da Sociedade de Arte, de Londres, e deu início ao reinado da xilogravura gravada em topo, reinado que durou um século e manteve em ação muitas oficinas de trabalho coletivo para atender à grande demanda dos editores. No entanto, a xilogravura de ilustração em topo sofreu um colapso no século XX, porque se revelou desvantajosa em relação ao inovador clichê metálico, então largamente difundido, fruto da fotografia aliada à corrosão química de metais perdendo sua função utilitária – fato que condenou ao desemprego os xilógrafos de reprodução – a gravura em madeira conheceu, entretanto, uma magnífica ressurreição, mas especificamente no campo artístico.



Figura 15
Xilogravura Européia

Liberada da subserviência que lhe impunham as encomendas dos veículos de comunicação, ela passou a ser usada com liberdade criativa por artistas plásticos empolgados com a força dessa linguagem plástica, na qual se evidenciam

dramáticos contrastes entre branco e preto. Os precursores dessa nova fase na Europa foram, principalmente, o suíço Felix Vallotton (1865-1925), o francês Paul Gauguin (1848-1903) e o norueguês Edvard Munch (1863-1944), os expressionistas alemães (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde, etc.) do grupo Die Brücke, de 1906, e, na mesma época, os fauve franceses (Matisse, Derain, Dufy e Vlaminck) elevaram a xilogravura a um nível de expressão extraordinário.

A xilogravura no Brasil

No Brasil, assistiu-se a evolução da xilogravura similar a da Europa. Enquanto a xilogravura de reprodução foi perdendo terreno, eclodiu a xilogravura artística libertada, que teve como seus pilares iniciais Osvaldo Goeldi (1895-1961) e Lasar Segall (1891-1957), e enriqueceu-se nas décadas seguintes com grande número de expressivos artistas. Com a chegada da corte Portuguesa, no Rio de Janeiro, em 1808, foram criadas algumas instituições que, direta ou indiretamente, contribuíram para a consolidação da xilogravura em nosso meio. Entre essas instituições destacam-se a Imprensa Régia, o Arquivo Militar, a Fábrica de Cartas de Jogar e a Estamparia de Chitas.

A produção de gravuras em madeira no Brasil se dá, principalmente, no Nordeste a partir de 1899, quando o poeta e editor paraibano Leandro Gomes de Barros iniciou a impressão de folhetos de cordel, de sua própria autoria, em Pernambuco. De acordo com José Octávio Penteado (2004), a xilogravura desenvolveu-se, desde então, paralelamente a outros processos de impressão, como a produção de clichês em metal, amplamente utilizadas em folhetos de cordel nas tipografias que editavam os folhetos da época de maneira quase que artesanal.

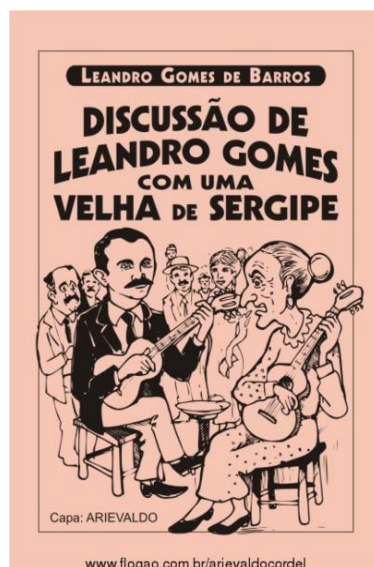


Figura 16

Capa do Cordel de Leandro Gomes de Barros

No final da década de 1950, a atividade editorial começa a apresentar sinais de crise. Segundo Penteado (2004), em 1962 ocorre a primeira experiência da automatização da xilogravura enquanto forma de expressão, em relação ao cordel, quando Sévulo Esmeraldo, a serviço do Museu de Arte da Universidade do Ceará, encomenda a Mestre Noza a criação de uma via sacra que seria publicada em Paris. O que deu início ao desenvolvimento de uma série de trabalhos de artistas cearenses como Waldêncio Gonçalves, José Caboclo, Abraão Batista e Stênio Diniz, entre outros também radicados em Juazeiro do Norte. A publicação em Paris, de trabalhos de artistas populares brasileiros é a primeira manifestação que reconhece tal atividade como Arte.



Figura 17

Xilogravura do artista brasileiro J. Borges

A produção artística do poeta que se torna também um artista plástico ocorre de forma quase que intuitiva, pois a grande maioria dos artistas populares provém de regiões simples, interioranas, possuindo, muitas vezes, uma formação escolar bastante limitada. O processo de criação intuitivo confere à xilogravura um caráter ingênuo e primitivo, que tornam as produções desses artistas tão particulares e tradicionalmente carregadas de temas que os cercam, tais como o sertão, sua gente, sua fé e sua alegria, segundo publicação da VOLKSWAGEM DO BRASIL (2002).

A Xilogravura, à margem da arte erudita, cresceu no Brasil toda com toda uma gama de xilógrafos criativos, originários das oficinas tipográficas vinculadas à literatura de cordel, cujas raízes remontam aos cantadores nordestinos. Segundo Penteadado (2004), ao escrever seus cordéis, o artista popular não se limita apenas à parte literária do trabalho, produzindo muitas vezes as próprias capas dos folhetos, por motivos diversos como falta de recursos para impressões mais elaboradas ou por uma questão de tradição, haja visto que a xilogravura e o cordel no Nordeste brasileiro são quase que indissociáveis.



Figura 18

Ilustração de Literatura de Cordel de Ricardo Azevedo

O Cordel Brasileiro

Na França era chamada de literatura de *colportage* (mascate); na Inglaterra, *Chapbook* ou *balada*; na Espanha, *pliego suelto*; em Portugal, literatura **de cordel** ou **folhas volantes**. No Brasil a herança veio da literatura lusitana. Conhecida como uma literatura popular, a literatura de cordel surgiu ao final do século XIX, é tradicional no Nordeste brasileiro, sendo esse um foco rico em manifestações culturais populares. Seja em prosa ou em verso, o cordel cumpre o papel de informação, lazer coletivo, improvisos, desafios e de socialização. É relatado através dos versos dos poetas populares, suas mágoas, alegrias, esperanças e desalentos cotidianos.



Figura 19 e 20

Capas de Literaturas de Cordel

O público apreciador dessa literatura é formado em sua grande parte pelas classes mais humildes da população rural ou urbana, contemplando também os de classe mais elevadas. Há casos comprovados de pessoas que aprenderam a ler e a escrever com a literatura de cordel. O cordel era considerado o 'jornal do Sertão', pois era por meio dele que as notícias chegavam ao interior do Nordeste.

As vendas dos livros davam-se geralmente em feiras onde os compradores em sua maioria não alfabetizados, formavam uma roda ao redor do vendedor, o qual fazia sua leitura em tom declamado. No ápice da história, há um suspense, dando

ao público tempo de exprimir seus sentimentos, curiosidades e indagações. Assim o vendedor emociona seu público retomando a leitura em tom sempre crescente, até o momento de maior suspense: “O mocinho vai conseguir conquistar a princesa?” E para que se soubesse o desfecho, o expectador teria de comprar o folheto. A partir daí começavam as vendas.

Os produtores e consumidores nordestinos chamam a literatura de cordel simplesmente de folhetos. O folheto é geralmente impresso em papel-jornal, variando o número de páginas, sempre múltiplas de quatro. O número de páginas compreende-se, em geral, ao conteúdo de 8, 16, 32 e 48 páginas. Os folhetos noticiosos são os menores. Os romances contemplam um número de 16 a 64 páginas. Por intermédio de revendedores e editores, os folhetos de cordel foram migrando juntamente com seus autores nordestinos, por quase todo o Brasil. Assis Ângelo (1996, p. 76) registra que os primeiros cordelistas desembarcam em São Paulo nesse período em que a migração continuou intensa também nas décadas seguintes, justificando a migração pelas condições de venda de folhetos: “tanto no Rio como em São Paulo”.

Na década de 1960 o cordel passou por uma grande crise, voltando a ser centro de interesses a partir dos anos de 1970, porém já com outra importante modificação em sua prática discursiva: o público consumidor. Galvão (2001, p. 34) registra esse fato “desta vez, tornou-se centro de interesse, principalmente por parte de turistas, universitários brasileiros e estrangeiros: o cordel tornou-se objeto de estudo e de curiosidade”.

O cordel em sua versão contemporânea sofreu mudanças no contexto da produção, distribuição e consumo uma vez que as feiras e mercados nordestinos migraram para lojas de artigos turísticos e aeroportos, eliminando o contato direto do cordelista com seu público. Também registra o cumprimento de um papel social engajado com questões sociopolíticas atuais, o que se dá de duas maneiras principais: o comentário de fatos reais ocorridos no Brasil e no mundo ou, mais raramente, a narrativa sobre problemas contemporâneos, acrescentando-se sempre juízos de valor.

Similaridades e Diferenças entre as obras Futuristas de Fortunato Depero e o Cordel

Ao realizar as pesquisas bibliográficas e ao analisar as obras futuristas em xilogravura do pintor, escultor e design gráfico italiano Fortunato Depero em contraponto com o estilo das imagens xilográficas da Literatura de cordel no Brasil, foram encontrados pontos de ligações e pontos de divergentes nas expressões e representações imagéticas das obras, cartazes, imagens, figuras dos dois estilos.

Para a comprovação dos pontos de similaridades e diferenças entre as obras futuristas de Depero e as imagens do cordel, foi realizado um teste visual com 20 pessoas, no qual deveriam analisar cartazes do artista Depero e responder quais poderiam ser imagens do Cordel ou não, a fim de averiguar e ou comprovar se, realmente, eles(as) reconheceriam características similares nas formas, cores, estilos entre os dois movimentos. O teste era composto das seguintes imagens:

1



figura 21

2



figura 22

3



figura 23

4



figura 24

Após realização do teste foi verificado uma considerável margem de dúvida, entre os participantes do teste, de qual das obra futurista de Fortunato Depero poderia ser imagens do Cordel. Prevaleceu como opções mais escolhidas as de números 2 e 3, com o mesmo número de escolhas pelos participantes, em seguida a opção 1, como segunda mais escolhida e a menos verificada como possível imagem do Cordel foi a opção 4.

Os pontos de diferença se mostram em um estilo de imagens mais elaborado e conceitual sintetizados nas obras de Depero. Apresenta traços pontiagudos e formas geométricas mais estudadas, com sobreposições entre o preto e o branco calculados de forma intencional e similares em seus encaixes geométricos, conceituados sob a geometria da forma. Já no Cordel as imagens ilustrativas são realizadas de maneira mais artesanal, sem necessariamente o uso da técnica em suas formas e contornos remetendo a um desenho mais infantilizado e menos elaborado. Apesar de, também haver elementos infantis nos cartazes futuristas de Depero, estes elementos eram criados com um motivo publicitário, contendo um estudo intelectual e político em suas obras e, nas imagens do Cordel os traços e formas infantis se devem ao caráter ingênuo e primitivo dos autores e leitores da literatura de Cordel.

Alguns aspectos são recorrentes na produção em xilogravura do Cordel e ajudam a entender as particularidades de produção deste estilo de imagem. Na xilogravura do Cordel nordestino destaca-se uma falta de regularidade nas formas

remetendo às manifestações artísticas primitivas, desprovidas de rigor técnico. Ao receber uma encomenda, o artista popular tinha um espaço físico delimitado para a ilustração, isto é, o tamanho da capa de um folheto, que é 15x25cm. Por ter este espaço delimitado e um conceito mais popular a ser desenvolvido para suas ilustrações o artista, muitas vezes, tinha que estilizar as formas que utilizaria. Assim, se encontra na xilogravura do Cordel figuras humanas com braços mais longos, pernas, troncos reduzidos ou mesmo alongados. Diferentemente, as obras e cartazes publicitários do Futurista Fortunato Depero são elaboradas em cima de conceitos funcionais, políticos e artístico.

Foram reconhecidos como pontos de similaridades entre os cartazes de Depero e as imagens do Cordel: a técnica de produção e reprodução que é feita em Xilogravura, no qual direciona os dois estilos de obras a terem grandes similaridades nas cores sólidas e em preto e branco, que se repetem em quase todos os cartazes; no uso de imagens pictóricas como elementos; nas formas regulares das fontes usadas nas palavras e no contraste de sobreposição entre o preto e o branco, entre o plano e o fundo. Esses aspectos levam à visão global de um fechamento da imagem como um todo, unindo suas características e fazendo-as comum em uma primeira análise mais superficial das imagens, levando o observador a ter uma sensação visual de haver grande similaridade entre o Cordel brasileiro e os cartazes futuristas de Fortunato Depero.

Considerações Finais

Após as pesquisas e análises realizadas nas representações imagéticas das obras de Fortunato Depero, a fim de verificar as similaridades e diferenças com as ilustrações da Literatura de Cordel no Brasil, foi observado que apenas uma “coleção” de cartazes das obras de Depero se assemelha mais com as ilustrações do Cordel. Por isso, realizamos um recorte nas obras do artista futurista e destacamos a Coleção de Cartazes que Depero criou para a empresa de aperitivo Campari, no qual resultou em uma série de anúncios coletados num livro “Numero único futurista Campari 1931”.

Ao coletar e pesquisar as imagens para a observação das obras de Depero foi averiguado que os cartazes da coleção citada acima foram produzidos, em sua maioria, pela técnica de Xilogravura, ponto comprovado como similar às imagens ilustrativas de Cordel que, também, são produzidas com a mesma técnica o que evidencia as características em comum, pois, tal técnica leva a uma produção de imagens chapadas, com pouca sofisticação nos traços, cores sólidas e em preto e branco. Por isso, o artigo possui um capítulo de estudo sobre a Xilogravura, para comprovação das similaridades nos estilos, a fim de justificar as características da técnica empregada que levam às similaridades analisadas.

De acordo com a análise realizada existem mais diferenças que similaridades entre as representações imagéticas dos dois estilos. Isso se justifica, pontualmente, por motivos sociais e políticos de cada movimento e da especialização em diversas técnicas artísticas e de produção de imagens que possui o Artista Fortunato Depero, diferentemente do nível intelectual e cultural dos artistas e artesões do Cordel.

Os cartazes da Campanha “Campari” de Depero foram produzidos com objetivo publicitário e o artista desenvolveu nas obras traços mais firmes, retos, pontiagudos ou circulares com base nas formas geométricas, com sobreposições entre o preto e o branco calculados de maneira intencional em seus encaixes geométricos. No Cordel as ilustrações são realizadas por artistas e artesões populares que além de escreverem os textos, também produzem as ilustrações, fato que contribui para o caráter rústico das imagens, sem uma maior preocupação com a firmeza dos traços, os detalhes geométricos e calculados dos desenhos no qual vemos nos cartazes do futurista Depero.

No entanto, ao apreciarmos as obras em uma visualização geral e sem uma análise mais cuidadosa das características ilustrativas de cada estilo artístico, nosso olhar nos direciona à percepção de grande semelhança nos dois estilos o que se deve, de acordo com a compreensão do estudo bibliográfico, a cada um dos movimentos artístico analisados terem o conteúdo de suas obras direcionados às classes populares.

Concluimos, então, que tanto os cartazes futuristas, bem elaborados, do artista e design gráfico italiano Fortunato Depero como as ilustrações, simples e primárias, da Literatura de Cordel realizada por artistas populares tem sua história,

cultura e percepção do mundo. Os dois movimentos e estilos conseguem assim alcançar, contagiar, transmitir sua mensagem e sensibilizar todas as classes desde as mais cultas às mais populares, principalmente.

Bibliografia

Disponível em: <http://spacetronica.blogspot.com.br/2011/04/fortunato-depero.html>
acesso em: 23/05/2013.

Disponível em: http://wiki.eca.luli.com.br/index.php/Nathalia_Orlandi_Cunha
acesso em: 23/05/2013.

HOLLIS, Richard. Design Gráfico: uma história concisa. Tradução: Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Autores de Cordel – Literatura comentada - (Marlyse Meyer, 1980).

ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ÂNGELO, A. *A presença de cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo*. São Paulo: IBRASA, 1996.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1979].

CHOULIARAKI, L. & FAIRCLOUGH, N. *Discourse in late modernity. Rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

DIEGUES JR., M. Literatura de cordel. Apresentação a BATISTA, S.N. *Antologia da literatura de cordel*. Natal: Gráfica Manimbu, 1977. pp. I-XXVI.

FAIRCLOUGH, N. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.

GALVÃO, A.M.O. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

THOMPSON, J.B. *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.

PENTEADO, José Octavio., **A arte de J.Borges: do cordel a xilogravura**. Centro Cultural Banco do Brasil. Brasília, 2004.