PAULO GOMES

A Linguagem Épica das XARQUEADAS de Danúbio Gonçalves¹

RESUMO

Este artigo investiga as razões do uso de obras de arte como documentos históricos por uma instituição museal. Este fato ocorreu com a série de xilogravuras "Xarqueadas", obra de Danúbio Gonçalves, executada no início da década de 1950, na qual o artista mostra as atividades das charqueadas em Pelotas. Além da sua excepcional qualidade, desde seu lançamento, esta série sempre teve uma grande empatia com o público. Temos como hipótese que existe um espírito épico na constituição desta série, antes na intenção de abranger a multiplicidade do real físico e do espiritual do que na sua forma externa, o que justificaria sua aceitação quase incondicional pelo público e sua utilização como suporte documental para contar a história.

PALAVRAS - CHAVE

Danúbio Gonçalves, xilogravura, arte brasileira do século XX, épico, história.

ABSTRACT

This article investigates the use of art works as historical documents by a museum institution. This occurred with the series of woodcuts "Xarqueadas", work of Danúbio Gonçalves, performed in the beginning of the 1950s, that shows the activities of the charqueadas in Pelotas. Besides its exceptional quality, this series has always had, since the beginning, a great empathy with the public. We put forward as a hypothesis the existence of an epic spirit in this series constitution, aiming to comprehend better the multiplicity of the physical and spiritual real than its external form, that could justify its almost unconditional acceptance by the public and its use as documentary support to report our history.*

KEY WORDS

Danúbio Gonçalves, woodcuts, Brazilian art in the nineteenth century, epic, History.

¹ Comunicação apresentada no 2º Encontro de Historiadores del Arte en Chile, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, outubro de 2000.

* farms in the countryside, mainly in the South of Brazil, where people used to season the meat, in the eighteenth century.

I. INTRODUÇÃO

"Escrever qualquer história está contaminada pela falência da possibilidade de conhecer (compreender) o passado"

Este comentário foi feito pela professora Margarita Schultz, durante o seminário² realizado no programa de pós-graduação do Instituto de Artes. Em 17 de junho, ainda em plena vigência do evento, foi publicado na imprensa local uma notícia intitulada "Museu mostra origens de Pelotas"³. Esta nota informava, ao público, que o Museu do Charque (Pelotas) estava organizando uma exposição itinerante, que percorreria as escolas públicas e particulares da cidade, com o intuito de divulgar as origens da cidade. Esta exposição se propunha a retratar todo o cotidiano das charqueadas e daqueles que lá viveram e trabalharam. Mas o que chamou a atenção foi exatamente o material que seria utilizado para "retratar" a história das charqueadas: a série de xilogravuras, executadas por Danúbio Gonçalves em 1953, intitulada XARQUEADAS.

Naquele momento me perguntei quais as razões do uso de imagens artísticas, ao invés de imagens documentais, para ilustrar um acontecimento histórico. Daí uma outra série de interrogações me assaltaram: até que ponto esta série de xilogravuras retrata a realidade de uma atividade industrial; como esta obra de Danúbio Gonçalves se insere no sistema de artes do Estado do RS do período dos anos 50; como o projeto ideológico do período em questão, ou seja, a constituição de uma identidade nacional e seu desdobramento nas atividades culturais do período, tanto no Rio Grande do Sul quanto no Brasil, influenciou e determinou o aspecto desta obra?

Esta comunicação tinha por objetivo primordial procurar responder estas perguntas. Digo tinha porque, no decorrer da pesquisa e de sua escritura estas perguntas se desdobraram, não me dando respostas, mas ao contrário, outras perguntas. Algumas puderam ser respondidas integralmente, outras apenas parcialmente e outras ainda ficaram sem respostas, pelo menos por enquanto, demandando aprofundamento e estudos aos quais, oportunamente, pretendo me dedicar.

2.

Na introdução a *História da Pintura Francesa*⁴ Pierre Francastel escreve que

Se se considera que a pintura responde a uma necessidade permanente das sociedades humanas ou, se quisermos, a uma função do espírito, temos que admitir que esta função foi expressada segundo as épocas, através da história, em formas distintas.

² "Debates Contemporâneos da Arte", coordenado pela Profa. Maria Amélia Bulhões Garcia. Neste seminário ocorreram encontros com Margarita Schultz (15 a 19 de junho) e Alexandre Melo (04 a 06 de julho de 2000).

³ *Correio do Povo*, Sábado, 17 de junho de 2000, p. 14.

⁴ *Editorial Alianza*, 1970, p. 12.

Estas formas se devem, evidentemente, não ao capricho dos executantes – que decidiram arbitrariamente, a priori, expressar-se através da miniatura, do afresco, da pintura de cavalete ou do mosaico –, mas as condições gerais do momento histórico, para as quais contribuem tanto as condições sociais quanto as possibilidades materiais.

No Rio Grande do Sul, a produção do Clube de Gravura, mormente aquela de Danúbio Gonçalves, continua escrevendo a história. A sua permanência, como meio de visualizar a nossa história, mantém um vigor inabalável e, acredito, além do previsto por seu autor e mesmo por quem trabalha no campo das artes visuais. É necessário que, antes de nos adiantarmos nesta comunicação, que retomemos alguns dados históricos sobre o artista e sua obra, para que possamos responder esta e outras questões.

3.

Danúbio Gonçalves, nascido em Bagé em 1925, é um dos artistas mais destacados na história das artes visuais no RS e um dos grandes gravadores brasileiros de todos os tempos. Sua trajetória, de mais de 50 anos, é marcada por um destacado rigor artesanal e por momentos nos quais seu trabalho assume características ideológicas bastante acentuadas. Um destes momentos é a série de xilogravuras de topo intitulada XARQUEADAS. Com seu caráter plástico acentuadamente expressionista, esta série alimentou o imaginário local, tanto por sua dramaticidade quanto pelo caráter grandioso de sua constituição.

Criada em um momento especialmente fértil para as artes visuais locais, esta série tem uma profunda vinculação com a História nacional, principalmente com a tendência, bastante forte naquele momento – os anos do 40-50 – com o Regionalismo. Conforme escreveu Antônio Hohlfeldt, “Foi com o regionalismo que a tendência à documentação nasceu na ficção brasileira”⁵.

4.

Período de evidência do pictórico, a arte no Rio Grande do Sul, nos anos 30 a 50, era realista e figurativista, havendo pouco destaque para outras modalidades. O período era de plena participação do Estado no sistema de Artes, através das grandes encomendas públicas, da atribuição de bolsas de estudo e de prêmios, da criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS e de uma política cultural de constituição de uma identidade local, projeto que fazia eco ao projeto desenvolvido no país. Mas no Rio Grande do Sul este projeto assume uma feição bastante pessoal.

⁵ In Conto Brasileiro Contemporâneo, Porto Alegre, 1981.

O movimento tradicionalista se instaura pelo esforço conjunto de inúmeros artistas e intelectuais: através dos escritos de Glauco Saraiva, da música e da dança de Paixão Cortes e Barbosa Lessa será criada e estimulada a constituição do arquétipo visual do gaúcho, que já aparecera, no final do século XIX e em meados do XX, de modo não programático na pintura de Pedro Weingärtner e nos desenhos e aquarelas de José Lutzenberger. Esta tendência vai desaguar, de modo diferente, nos clubes de gravura e na produção de outros artistas nos anos 30 a 50.

Maria Lúcia de Bastos Kern⁶ observa muito bem que, na década de 40, durante a vigência do Estado Novo, coexistiam

dois sistemas de representação visual, aparentemente antagônicas. Um divulgado e produzido pelos artistas ligados ao IBA; e outro, tendo à frente o escritor Manoelito de Ornellas, na época diretor do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). O sistema de arte encontra-se predominantemente estruturado sob instituições conservadoras, como o IBA, que atua enquanto instância de ensino e de reprodução do sistema visual tradicional, e o Salão Nacional de Belas Artes (promovido pelo IBA) e a crítica que funcionam como instâncias de seleção, consagração e difusão do objeto artístico. (...)

O sistema visual moderno é incentivado pelo diretor do DEIP, Manoelito de Ornellas (...). Dentre as manifestações de apoio pode-se destacar o discurso "Elogio da Arte Moderna" em homenagem a Carlos Scliar, quando este retorna de São Paulo e Rio de Janeiro após realizar a primeira exposição individual e ser premiado.

(...) Nesta época, Scliar trabalha com a temática social (...) visando expressar idéias e não descrever ou narrar fatos.

Esta polaridade se manterá durante toda a década seguinte. Mas alterações mais consistentes vão ocorrer por volta do final dos anos 40 quando, conforme José Augusto Avancini e Maria Amélia Bulhões

chegaram à Escola dois artistas inovadores, o primeiro um ítalo-paulista, que havia passado pelo Rio de Janeiro e pelo Núcleo Bernardelli – Ado Malagoli – que trazia para o Instituto de Artes ventos de renovação pictórica. O segundo, um italiano de sólida formação acadêmica, dominando todos os códigos da pintura mural clássica e barroca e dono de um senso apurado de composição plástica – Aldo Locatelli. Este último representou para o RGS dos anos 50 uma espécie de Portinari regional só que com forte acento conservador, muito ao gosto de nossa classe dominante local, parada no tempo de uma industrialização retardatária.

⁶ In "Os sistemas visuais e ideologias do RGS". Porto Alegre, Jan-Fev/Março 1987, p. 11-15.

Fazendo o balanço dos dois artistas professores que animaram o meio porto-alegrense nos anos 50, pode-se afirmar que Locatelli de alguma maneira encerrava um ciclo artístico iniciado na Europa, em particular na Itália, com o movimento dos Valori Plastici, homólogo ao movimento francês do Retorno à ordem, que teriam, nos anos 40, epílogo com a derrocada nazi-fascista e a retomada de uma nova fase de redemocratização e expansão do capitalismo de massas na Europa e nos Estados Unidos.

Se, de um lado, Locatelli agradava aos conservadores, de outro, Malagoli discretamente abria novos caminhos para a pintura rio-grandense e se projetava como um de nossos maiores pintores nacionais.⁷

As precisas observações de Avancini e Bulhões, com relação a Escola de Arte, indicam as polaridades entre as quais a arte local oscilava: se dentro da própria instância oficial do ensino de artes havia um discurso pró-moderno e outro conservador, isto fica mais claro quando observamos o sistema como um todo. A análise dos comissionamentos oficiais - Estado e Igreja - indica uma inequívoca preferência pelo discurso heróico-alegórico e uma tendência de gosto dominada pelo Academicismo. A isto podemos chamar de uma arte oficial, um "modo verista do tratamento da formas"⁸, modo este no qual o perfeccionismo representa o máximo de habilidade artesanal (escultural ou pictórica) e ainda uma "preferência pela amostragem de figuras alegóricas.", conforme o mesmo autor.

Isto é especialmente visível no discurso nacionalista e arquetípico do escultor oficial do período, Antonio Caringi que, seguindo a orientação do governo getulista (Estado novista), procurava exaltar os valores raciais do novo regime e mantinha-se fiel ao cânones estéticos da Antigüidade. "O peão de estância (...) e o gaúcho (são) figuras admiráveis onde são exaltadas a beleza e a harmonia dos corpos e também 'a pureza e a supremacia da raça'. Assim, no homem é exaltada a musculatura, a virilidade e a camaradagem; na mulher, o ideal de beleza e a celebração da futura maternidade⁹."

5.

Neste contexto, dos quais participavam o sistema de ensino, os grupos artísticos organizados (associações) e o próprio sistema de consumo (comandatários estatal e religiosos, as poucas galerias do período e ainda os salões) a polarização entre o academicismo e o moderno se juntava a evidente e onipresente discussão entre nacionalismo, regionalismo e tradicionalismo. É neste contexto bastante complexo que o Grupo de Bagé e, logo depois, o Clube de Gravura surgirão, da iniciativa de um grupo de artistas interessados em fazer arte moderna mas também com uma vinculação social acentuada.

O pintor Angelo Guido, historiando o período, ainda no calor da hora – pois escreve por volta de 1956-57 – é quem melhor dá a dimensão do grupo no panorama

⁷ Avancini e Garcia. "Imagem e Memória: a Pinacoteca Barão do Santo Ângelo", Porto Alegre, s/c (1998).

⁸ Pietro Maria Bardi, 15.07.1992.

⁹ Paulo Gomes In "Sobre Antonio Caringi", 1998, p. 86.

artístico local. Escreve ele, comentando a primeira mostra do grupo em Porto Alegre, que a “exposição muito comentada, exibiu uma feição atrevidamente modernista, na realidade sem muita compreensão dos valores plásticos que antes de tudo o pintor deve procurar”¹⁰, e prossegue, ainda no mesmo texto, analisando a produção do período, escrevendo que “atualmente, além das sérias pesquisas a que se consagraram no sentido de uma pintura fundamentada sobre o domínio de sólido artesanato e no estudo dos antigos mestres, formaram na facção dos nossos artistas novos orientados para o neo-realismo.”

O clube de gravura têm uma proposta socializante, que deve sua origem a atuação de seus integrantes, na sua maioria também membros do Partido Comunista. A história deste momento especialmente fecundo para a arte brasileira – entre os anos 30 e anos 70 – foi brilhantemente trabalhado por Aracy Amaral. Seu alentado estudo intitulado “Arte para quê” (1987) se envolve com profundidade nas questões partidárias, na atuação de seus membros intelectuais e ainda no relato de eventos significativos.

Ela relata que, por ocasião da visita de Pablo Neruda a São Paulo, Jorge Amado discursou ressaltando que

Nunca jamais o Partido deixou de jogar todo o peso de sua influência para apoiar, sem sectarismos partidários, a literatura e arte modernas do Brasil. As formas caducas de arte, o academicismo retrógrado, jamais encontraram no nosso partido senão combate. Ao contrário, a arte moderna: jogamo-nos na batalha pela sua vitória porque sabíamos, os comunistas, que esta era uma batalha nossa, uma batalha também contra o fascismo.¹¹

Num momento em que os artistas estavam envolvidos no processo de constituição de uma identidade visual plástica, é a gravura que vai servir de veículo aos artistas gaúchos “como parte integrante do processo revolucionário está presente na gravura soviética, na mexicana e na chinesa.”¹²

(As questões ligadas a nacionalismo, regionalismo, tradicionalismo, naturalismo e realismo na arte brasileira e, conseqüentemente, na arte local são bastante complexas para serem desenvolvidas no espaço de uma comunicação. Trataremos deste tema, portanto, com ligeireza, mas procurando esclarecer de que “ismo” estaremos falando no correr do discurso.)

Em determinado momento de seu livro Aracy Amaral se pergunta:

Para quem e sobre que são as pinturas e gravuras dos artistas comprometidos, ou que expressam preocupação social? A importância

¹⁰ Trinta Anos de Pintura, 1957, p. 211

¹¹ Op. cit., p.158.

¹² Op. cit., p. 158.

*da obra conteudística está na 'mensagem que encerra'. Em sua feitura, há dois elementos que precisaremos enfocar: um, o tema e, depois, o tratamento segundo o qual este tema é enfocado. No segundo item, pode-se não apenas tentar uma análise das técnicas mais utilizadas, como observar características e influências mais constatadas nesses trabalhos.*¹³

Segundo a mesma autora, o tema máximo no período é o homem. O homem como ser social e seu entorno são o assunto das obras, divididos em vários enfoques. Danúbio Gonçalves, artista objeto desta comunicação, se enquadraria na categoria de *mobilização do trabalhadores nas lutas de classe*.

Outra questão de suma importância é o público ao qual os artistas se dirigiam. Apesar da proposta socializante do Clube de Gravura, suas gravuras, na época, circulavam dentro do sistema tradicional de artes, ou seja, galerias e congêneres. Um bom exemplo disto é a premiação das obras de Glênio Bianchetti (1928) em uma enquête pública. Após a premiação, as obras foram compradas para o acervo do MARGS. Mas esse espectro restrito foi parcialmente ampliado através da atuação de alguns de seus artistas como ilustradores, atingindo assim um público bem mais amplo.

Apesar do circuito ampliado, “os clubes de gravura do sul não perderam seu caráter elitista”¹⁴. Mas a preocupação de seus membros era uma atuação bastante ampla, talvez utopicamente ampla, considerando a mentalidade artística do público local na época e a sistemática atuação das instâncias reacionárias, como o Estado e a Escola de Artes.

Glauco Rodrigues (1929-2004), outro destacado participante do período, em depoimento a Aracy Amaral, quem diz, na época,

*percebi que arte não tem sentido se se isola do povo. Arte é comunhão, é vida. (...) Queremos um domínio dos meios plásticos que nos permita exprimir os característicos da região em que vivemos. Mas sem nenhuma exploração do pitoresco regionalista. Uma arte brasileira que reflita a vida e as lutas do povo, na forma em que se manifestam no Rio Grande do Sul*¹⁵.

Carlos Scliar (1920-2001), um dos principais articuladores da atuação dos comunistas nas artes plásticas enfatiza a “necessidade da defesa das nossas tradições” e refere-se à “criação de uma vigorosa arte nacional que sirva ao nosso povo como instrumento de cultura”¹⁶.

Essa “consciência da responsabilidade social do artista”, registrado tanto por Carlos Scarinci quanto por Aracy Amaral irá culminar na série de Danúbio Gonçalves, intitulada *Xarqueadas* e apresentada ao público em 1953.

¹³ Op. cit., p. 175.

¹⁴ Op. cit., p. 183.

¹⁵ Op. cit., p. 187.

¹⁶ Op. cit., p. 186.

O caráter regionalista da série, assim como de muitas outras obras, de diversos artistas, no período não deixa de ser notado por alguns artistas ligados ao grupo, gerando, senão queixas, observações bastante críticas de alguns de seus membros, como Vasco Prado, que comenta o “excesso de tradicionalismo e regionalismo a partir dos seguidores do naturalismo.”¹⁷, depoimento registrado por Aracy Amaral.

6.

Até onde pudemos observar, seja através dos documentos históricos, textos críticos e analíticos e mesmo depoimentos dos envolvidos, não havia uma efetiva intromissão do Partido Comunista, ou de seu programa, no sentido de determinar temas e assuntos a serem tratados e menos ainda dos modos de atuação de seus artistas e intelectuais. No trabalho de Danúbio Gonçalves podemos observar um envolvimento efetivo nas atividades as quais se dedicou a documentar. Para estas gravuras Danúbio Gonçalves executou uma volumosa série de desenhos de observação. Durante um longo período o artista conviveu com a atividade das charqueadas, observando, anotando, analisando e, principalmente, sentindo a realidade daqueles trabalhadores¹⁸.

Danúbio, nos diversos depoimentos a que tivemos acesso, não fala de sua vinculação partidária, fala antes de seu engajamento no realismo artístico. Pode-se observar este engajamento, conforme observa Norberto Stori, na eliminação do

*gesto emocional, o impulso e a espontaneidade (que) não farão parte de sua obra. Busca e nos apresenta o realismo com o corte direto, limpo, seguro, incisivo, sintético na madeira de topo ou de fio, no linóleo ou no eucatex, conseguindo resultados tensos e densos através do claro-escuro e da síntese formal. (...) Danúbio fez uma grande quantidade de desenhos de homens trabalhando em seus afazeres cotidianos, captando gestos, expressões, relações de figura e fundo, instrumentos de trabalhos, composições dos elementos em cena, dando-nos assim os belíssimos estudos a lápis em cadernos de anotações, nos seus verdadeiros diários de artista. Através desses estudos, foi deixando somente os elementos necessários para resolver suas xilogravuras, eliminando os elementos considerados supérfluos.*¹⁹

¹⁷ Op. cit., p. 184.

¹⁸ Conforme pode ser observado no caderno de estudos para as Xarqueadas, da coleção do artista.

¹⁹ “Realidades Gravadas”, 2000, p. 27.

7.

Esta série foi inspirada pelo romance **XARQUEADAS**, escrito por Pedro Wayne e publicado em 1937. Pedro Wayne foi um intelectual atuante, bastante atuante até, mantendo vínculos estreitos com os modernistas do centro do país e atuando abertamente

na sua região. Era, certamente, um modelo de intelectual engajado, imagem que costumamos associar quando falamos ou escrevemos sobre os primórdios de nossa história moderna. Wayne trabalhou na frente que buscava retratar a realidade na representação do gaúcho.

Seu romance mostra a violência instaurada nas charqueadas, através do personagem Luis, um escrivão. Conforme resumo preciso de Antônio Hohlfeldt:

É por seus olhos que acompanhamos o drama de João das Ervas, o antigo João Espíndola, que a revolução de 1923 destruíra com sua mulher e nove filhas. O proprietário da charqueada, Dionísio, é um grande proprietário que tem na fazenda sua tentativa de lucro, sem qualquer relação emocional com a terra ou seus moradores. Os trabalhadores, contratados apenas no período da safra, controlados pelo sindicato dos charqueadores, vêem-se condenados à miséria. (...) Os seres humanos estão reduzidos a menos que os cachorros da propriedade. A descrição dos trabalhos é nauseabunda tanto quanto o ambiente enfocado. A violência como que se transmite por contágio, inclusive pela necessidade de sobrevivência:

Ganhando por cabeça, os empregados não pensavam em diminuir o sofrimento da rês, deixando-a morrer, para depois trabalharem nela. Esfolavam-na mal lhe chegava às mãos, desmanchando-a viva. A pressa de se desfazer de uma, para pegarem outra e outra, acumulando o mais que pudessem, não lhes dava tempo para se importarem, a não ser em fazer aumentar o salário.²⁰

Esta crueza, e mesmo desumanidade, não eram freqüentes na literatura regionalista gaúcha, mais afeita a mitificação e mistificação do que a realidade. Entretanto, "o século 20 nascera com a contestação. Se João Simões Lopes Neto concretizara a transformação do gaúcho em figura mítica universal, outros escritores, sem talvez a mesma capacidade inventiva, voltavam seus olhos mais decididamente para a realidade.", conforme escreve Hohlfeldt no mesmo livro.

Nas artes visuais, após as tentativas plasticamente bem sucedidas de Pedro Weingärtner, no início do século, somente José Lutzenberger, criando uma obra para consumo próprio, já que não era feita para ser exibida em circuito artístico, vai olhar criticamente para os gaúchos. Mas suas imagens, apesar da precisão documental, agrega um olhar irônico e mesmo sarcástico, quase uma caricatura afetiva dos fatos observados. Infelizmente sua obra não teve a difusão pública devida no período de sua execução, fato que teria, certamente, provocado e, quem sabe talvez, até alavancado uma evolução na constituição do imaginário local.

²⁰ Literatura e Vida Social, 1998, p. 25-26.

Talvez a ampla difusão das séries dos gaúchos e colonos de Lutzenberger²¹ tivesse evitado, ou talvez minimizado, os efeitos funestos da retórica heroizante e alegórica de Caringi e Locatelli nos anos seguintes, promovendo um processo de modernização mais acelerado.

8.

Apresentamos como hipótese que existe um espírito épico na constituição da série das Xarqueadas. Isto ocorre mais na intenção de abranger a multiplicidade do real físico e do espiritual do que na sua forma externa. Nos interrogamos como isto se dá nesta obra e quais as razões que levaram o artista a optar por esta linguagem elevada, onde o individual adquire *status* de universalidade, em um momento no qual a arte local investe num heroísmo externo que exalta o retorno à ordem através do realismo.

Mas o que seria então o espírito épico?

Sobre o Épico, Etienne Souriau²² escreve que esta é, a princípio, uma categoria de tensão, que coloca em jogo as forças em oposição intensa. O dinamismo do épico exalta o herói como o homem e homem individualizado. O herói épico pode contrabalançar forças enormes... o épico coloca o sobrehumano dentro do humano.

Outro autor, Massaud Moisés coloca o épico em contraste com o lírico, no que este vê o mundo no qual estão anuladas as distinções entre o “plano objetivo e subjetivo, ambos se integram numa só realidade, a do ‘eu’ emotivo”²³.

Continua o mesmo autor que, lá “onde o lírico se manifesta quase pura emoção – sentir sem pensar – agora temos o sentir mais o pensar” e recorre ao problema esplendidamente colocado por Fernando Pessoa no verso “de fulguração épica”

“o que em mim sente ‘stá pensando”

Ocorre então que “a emotividade do lírico, (...) transforma-se num consórcio entre o sentimento e a razão pensante: a tensão emotiva cede lugar à tensão conceitual, a *dor de sentir* torna-se *dor de sentir e pensar*”²⁴.

O que no lírico seria uma tendência ao exagero e à inquietude, no épico ela é substituída pela contenção. O desespero do lírico sucede a filosófica contemplação do épico.

Conforme Hegel, citado ainda por Massaud Moisés em seu texto, “os sentimentos e reflexões devem ser descritos como o são os acontecimentos e fatos exteriores, isto é, sob a forma de uma narrativa calma, impessoal, desenrolando-se naturalmente, numa ordem perfeita, sem efusão alguma, sem imagens hiperbólicas”²⁵.

Assim conforme ainda Moisés, “sensível ao espetáculo do mundo, mais do que à própria interioridade, o épico pratica, direta ou indiretamente, o ato de ver.”²⁶

Acredito que seja este espírito épico que se encontra contido na forma e no conteúdo da série Xarqueadas de Danúbio Gonçalves. Seu trabalho olha para toda a humanidade,

²¹ Não devemos deixar de observar que também Lutzenberger trabalhou no sentido de constituir um imaginário heróico para o passado gaúcho, através da única série que ele expôs em vida – Os Farrapos – preparada especialmente para a exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em 1935.

²² Vocabulaire d'Esthétique, p. 673.

²³ Literatura – Mundo e Forma, p. 283, 1982.

²⁴ Op. cit., p. 284.

²⁵ Op. cit., p. 284.

²⁶ Op. cit., p. 286.

principalmente para aquele pequeno grupo que ele observa atentamente, retirando desta análise observações de cunho universal. É o olhar individual, mas não a vivência pessoal, buscando figurar uma experiência que seja comum a todos os seres humanos.

Não é mais um mundo definido “à imagem e semelhança do ‘eu’”²⁷ mas um mundo que espelha-se no nós, deixando de ser emoção para ser interrogação e conhecimento.

O mundo do artista dissolve-se no coletivo, no todo “vasto mundo” de Carlos Drummond de Andrade. O eu do artista se dissolve no coletivo, ou no impessoal, buscando uma experiência que espelhe se tornando, ao mesmo tempo, espelho para toda a humanidade. Este encobrimento do “eu” pelo “nós” é exatamente este espírito épico que nos leva, hoje ainda, a observar estas imagens e nos sentirmos envolvidos criticamente com aquilo que elas mostram. Não nos emocionamos com a situação, nos identificamos com ela. Não ficamos envolvidos emocionalmente, mas nos envolvemos criticamente com a realidade retratada.

Recorramos pela última vez a Massaud Moisés, para uma última palavra sobre a questão. O Autor, citando mais uma vez Hegel, escreve que

*“em razão da objetividade do conjunto, o poeta (épico), como sujeito, deve apagar-se ante suas criações, deve mesmo desaparecer”, mas acrescentando, sem hiato algum, que “somente o produto, não o poeta, deve ser aparente: entretanto, o que se exprime no poema é ele próprio, o produto de sua intuição. no qual pôs toda a sua alma, todo o seu espírito.”*²⁸

9. CONCLUSÕES

Certamente não foi somente esta capacidade de envolver o espectador que levou a direção do Museu das Charqueadas a eleger as gravuras de Danúbio Gonçalves como material ilustrativo para a mostra citada. Certamente a ausência de documentos (fotografias, desenhos de época, etc.) influenciou a escolha, assim como esta escolha também foi influenciada pela facilidade com que estas imagens estabelecem comunicação com o público. Acredito, entretanto, que este espírito épico, não facilmente detectável a primeira vista, seja uma das razões da enorme aceitação destas gravuras desde seu lançamento, assim como da unanimidade que ela teve entre os próprios membros do Clube de Gravura.

De algum modo a série de Danúbio Gonçalves chega onde nenhum dos outros artistas logrou chegar, conjugando uma série de virtudes, a saber: estabelece uma efetiva comunicação com o povo ao expressar a região em que vive o artista e seu público imediato e não caindo na exploração do pitoresco e do tradicionalismo autoglorificante. Também porque enfatiza o papel social do artista ao criar um instrumento efetivo de cultura através de uma obra de caráter regional mas de alcance universal.

²⁷ MOISÉS, 1982:283.

²⁸ Op. cit., p. 286-287.

Concordamos com a colocação de Margarita Schultz, de que “Escrever qualquer história está contaminada pela falência da possibilidade de conhecer (compreender) o passado”, mas entendemos que, de algum modo, esta série de gravuras nos ajuda a escrever a história ao dar conhecimento e compreensão do passado, senão por sua precisão documental ou sua humanidade, talvez por seu caráter ao expressar-se numa língua universal na sua constituição imagética, falando a língua universal do trabalhador oprimido, sendo atemporal no seu espírito, e finalmente, por falar, ao mesmo tempo, ao “eu” e ao “nós”.

1. *Lingueiro*

Xilogravura de topo, 18 x 22 cm., 1953

2. *Tirador de carretilha*
Xilogravura de topo, 17 x 26 cm., 1953

3. *Espera*
Xilogravura de topo, 20 x 20 cm., 1953

4. *Zorra*
Xilogravura de topo, 18 x 25 cm., 1953

5. *Carneadores*
Xilogravura e topo, 19 x 25 cm., 1953

6. *Matambreiros*
Xilogravura de topo, 16 x 20 cm., 1953

7. *Manteiro*

Xilogravura de topo, 18 x 21 cm., 1953

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. SP: Nobel, 1987.
- AVANCINI, José Augusto & GARCIA, Maria Amélia Bulhões. "Imagem e Memória: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo". Catálogo da exposição Instituto de Artes 90 Anos – Acervo. Porto Alegre s/d (1998).
- BARDI, Pietro Maria. Sem título. Revista Isto É, 15.07.1992.
- FRANCASTEL, Pierre. História da Pintura Francesa. Madri: Editorial Alianza, 1970.
- GOMES, Paulo. "Afinal tudo é uma procura: breve ensaio sobre a pintura e o desenho de Danúbio Gonçalves". In Danúbio Gonçalves: Caminhos e Vivências. Porto Alegre: FUNPROARTE, do Autor, 2000.
- _____. "Sobre Antonio Caringi". In Caixa Resgatando a Memória. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998.
- _____. José Lutzenberger, Cronista. Porto Alegre: MARGS, 2001.
- GUIDO, Angelo. "Trinta anos de pintura". In Enciclopédia Rio-Grandense, vol. 3, 1957.
- HOHLFELDT, Antônio. Conto Brasileiro Contemporâneo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- _____. Literatura e Vida Social. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. "Os sistemas visuais e ideologias do Rio Grande do Sul". Boletim do MARGS. No. 32 – Jan-Fev.Março 1987, p. 11-15.
- MOISÉS, Massaud. Literatura: mundo e forma. SP: Cultrix, 1982.
- ROSA, Renato & PRESSER, Décio. Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2ª ed. Revista e ampliada, 2000.
- SOURIAU, Étienne. Vocabulaire d'Esthétique. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- STORI, Norberto. "Realidades Gravadas". In Danúbio Gonçalves: Caminhos e Vivências. Porto Alegre: FUNPROARTE, do Autor, 2000.

PAULO GOMES é crítico de arte e Doutor em Poéticas Visuais, pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – IA/UFRGS.