

## OS PRIMEIROS PASSOS NA XILOGRAVURA: FRANCISCO STOCKINGER

Luís Fernando Zulietti<sup>1</sup>

Silvia Helena Nogueira<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo pretende enfatizar o artista e sua representação da zona da prostituição no Rio de Janeiro, o Mangue, e seu início na produção de xilogravuras em tacos de madeiras. Stockinger buscou refletir uma cidade dentro da cidade, com muita luz, muito movimento e a dura profissão das mulheres do Mangue, gerando uma série de xilogravuras do Mangue, que mostram claramente a importância que dava ao trabalho das prostitutas. Suas xilogravuras são espelhos da realidade social de uma época.

**Palavras-chave:** Xilogravura. Prostitutas. Mangue.

### Abstract

This paper intends to emphasize the artist and his representation of the red-light district in Rio de Janeiro, the Mangue, and his beginnings in the production of woodcuts on wooden blocks. Stockinger sought to reflect a city within the city, with lots of light, lots of movement and the hard work of the women of the Mangue, generating a series of woodcuts of the Mangue, which clearly show the importance he gave to the work of prostitutes. His woodcuts are mirrors of the social reality of an era.

**Keywords:** Woodcut. Prostitute. Mangue.

---

<sup>1</sup> Professor Pós-Doutor em Arte, Mídia e Política, pela PUC-SP e Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP, Coordenador do Curso de Gestão de Marketing, na FAAP-SP.

<sup>2</sup> Professora Doutora em Língua Portuguesa pela USP-SP, aposentada da Rede Pública do Estado de São Paulo e da Particular na Educação Superior; docente em Cursos de Formação Continuada na área da Educação e Linguagens.

## **Introdução**

Francisco Alexandre Stockinger, nasceu em Traun/Áustria, em 1919, e faleceu em Porto Alegre/RS 2009, foi escultor, gravador, desenhista, caricaturista, xilógrafo, professor. Veio para o Brasil em 1921. Em 1929, fixa-se em São Paulo e faz curso de desenho com Anita Malfatti (1889-1964) no Colégio Mackenzie. Em 1937, passa a viver no Rio de Janeiro e em 1946 inicia estudos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Trava contato com Bruno Giorgi (1905-1993), frequentando o ateliê do artista, no antigo hospício da Praia Vermelha, entre 1947 e 1950. Convive também com Oswaldo Goeldi (1895-1961), Marcelo Grassmann (1925-2013) e Maria Leontina (1917-1984). Realiza caricaturas e charges políticas para jornais. Em 1954, transfere-se para Porto Alegre, para trabalhar na diagramação do Jornal **A Hora**. Nesse período, começa a realizar xilogravuras. Segundo Mirapalhete (1987, p.100), em entrevista com Stockinger:

Não podendo realizar as esculturas que desejava por falta de meios financeiros e por trabalhar o dia todo no Acessório São João, não sobrava tempo para fazer esculturas. A escultura é uma arte diurna.[...]. Durante a noite, é a gravura; razão por que, tendo visto uma porção de tacos de madeira nos fundos do quintal do vizinho, resolvi apelar para a xilogravura.

Para Stockinger suas xilogravuras não são como as expressionistas dos germânicos, mas um pouco diferente. Para ele, o expressionismo alemão era mais violento do que ele realizava no início de sua produção.

Em 1956, ano em que se naturaliza brasileiro, é eleito presidente da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, cargo que ocupou em 1957 e em 1978. Em 1961, juntamente com o crítico e professor Carlos Scarinci, organizou e foi o primeiro diretor do Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, função na qual permaneceu até meados de 1964.

Stockinger continuou ativo e produzindo até sua morte, em abril de 2009, a poucos meses de completar noventa anos.

## **Breve História da Gravura**

Se como linguagem os princípios da gravura podem remontar à impressão de mãos nas paredes de cavernas pré-históricas, é somente a partir de meados do século XIV que se verifica, na Europa, a impressão de matrizes de madeira sobre papel – a xilogravura. Desde

então, o uso da gravura possibilitou que pessoas diferentes passassem a ter acesso a imagens idênticas, sem posicionamento hierárquico entre elas. Dessa forma, as possibilidades de usufruir e possuir imagens foram ampliadas, paulatinamente, a outras classes da população europeia, fora do clero, da realeza e da corte. (RAMÍREZ, 1976 *apud* MOTTER, 2013).

No continente europeu, a produção de livros, feitos totalmente de xilogravuras, iniciada no século XV, foi um fator que contribuiu para a difusão gráfica de imagens e textos e também ocasionou o primeiro barateamento no preço do livro. A partir de meados do século XV, com a tipografia, houve uma diminuição ainda maior no valor dos livros e a ilustração dos textos permanecia sendo realizada com gravuras em madeira, pois tanto os tipos móveis quanto as matrizes xilográficas têm o mesmo tipo de impressão em relevo. (COSTELLA, 2003 *apud* MOTTER, 2013).

No entanto, a gravura em madeira, por intermédio de Thomas Bewick (1753- 1828), voltou a popularizar-se (RAMÍREZ, 1976, *apud* MOTTER, 2013) com as matrizes obtidas pelo corte transversal do tronco da árvore – a gravura de topo, que permitia maior resistência e uma elevada riqueza de detalhes. Essa técnica foi muito utilizada para ilustrar jornais e revistas em todo o mundo. (COSTELLA, 2003, *apud* MOTTER, 2013).

A imagem produzida na gravura em madeira “não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força” (ARGAN, 1992, p.240, *apud* MOTTER, 2013). A dureza do material se opõe à vontade do artista de abrir as fendas que construirão a forma. Assim, é na relação entre a ferramenta cortante e a tensão das fibras da madeira que a imagem poderá se estabelecer.

## **O Expressionismo**

O termo Expressionismo foi, primeiramente, utilizado em 1911, em relação à arte francesa, e, só depois, para se referir a pintores alemães, em especial, o grupo *Die Brücke* (**A Ponte**), de Dresden (1905 a 1913) e *Der Blaue Reiter* (**O Cavaleiro Azul**), de Munique (1911 a 1914), assim como o Cubismo ou o Fauvismo, o rótulo não atribuído pelos próprios artistas. Surgiu, mais propriamente, na literatura promocional e nas resenhas críticas das exposições do período. O Expressionismo foi um movimento definido, de forma geral, por um grupo de artistas que primavam por uma ruptura dinâmica em várias áreas artísticas, buscando uma revolução visionária contra tradições sociais corruptas e valores falsos da época.

Conforme Behr (2000), o Expressionismo pode ser um movimento definido, de forma geral, por um grupo de artistas que primam por uma ruptura dinâmica em áreas inexploradas

da experiência, assim como desejam uma revolução visionária contra tradições sociais corruptas e valores falsos.

O Expressionismo não constitui exatamente um movimento coerente; afinal, artistas e grupos encontram-se dispersos e possuem conhecimento e formação diferentes. Acreditam em um renascimento espiritual do homem, com o fim da velha sociedade autoritária e a destruição da influência corruptora da política, pois ambos restringem e aleijam o espírito do homem comum. Quando libertos, os homens irão experimentar um contato intenso, espiritual, alcançando um estado místico e iluminado de alma, explosões de intensidade. (BEHR 2000).

O Expressionismo não foi somente um movimento artístico, foi uma visão de mundo com suas esperanças, seus sonhos, suas repulsas - uma sensibilidade. (PALMIER 1983, p. 16)<sup>1</sup>

[...] mistura de violência, de sonho, de pessimismo, de utopia, de aspiração por um mundo novo e de repulsa, está presente. (PALMIER 1980, p.133)<sup>2</sup>.

Assim, a cultura alemã, desde o período romântico, descobre e valoriza seu próprio passado medieval, estando esse elemento presente no Expressionismo, na forma de retorno à xilogravura artesanal.

Já para Argan (1993), o Expressionismo está dentro de uma linha naturalista, mas como uma pesquisa do valor da experiência visual como primeiro e essencial momento da relação entre sujeito e objeto, momento fenomênico e não metafísico da consciência:

Ao realismo que capta. contrapõe-se um realismo que cria a realidade. Para ser criação do real, a arte deve prescindir de tudo o que preexiste à ação do artista: é preciso recomeçar a partir do nada. (ARGAN, 1993. p 237)<sup>3</sup>.

Isso pode ser visto no trabalho prático-operacional da atividade artística expressionista alemã, por meio da gravura e, especialmente, da xilogravura. De tal modo que segundo Argan (1993, p. 238-240)<sup>4</sup>:

Se explica a importância predominante atribuída às artes gráficas, especialmente à xilogravura, mesmo em relação à pintura e à escultura: não se compreende a estrutura da imagem pictórica ou plástica dos expressionistas alemães, a não ser que

---

<sup>1</sup>PALMIER, Jean-Michel. **L'expressionnisme comme révolte**. Paris: Payot, 1983, p 16.

*L'Expressionnisme ne fut pas seulement un mouvement artistique, ce fut une vision du monde avec ses espoirs, ses rêves, ses haines - une sensibilité*. Tradução do autor..

<sup>2</sup> PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts. Peinture. Théâtre. Cinéma*. Paris: Payot, 1980, p. 133. *[...] mélange de violence, de rêve, de pessimisme, d'utopie, d'aspiration vers un monde nouveau et de haine est present*. Trad. do autor.

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p 237

<sup>4</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *idem*. p 238-240.

se procurem suas raízes nas gravuras em madeira. A técnica da xilogravura é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã. Mais do que uma técnica no sentido moderno da palavra, é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem. E o importante é justamente esta identidade entre expressão e comunicação: a expressão não é uma misteriosa mensagem que o artista anuncia profeticamente ao mundo. [...] Na xilogravura a imagem é produzida escavando-se uma matéria sólida, que resiste à ação da mão e do ferro, a seguir espalhando-se tinta nas partes em relevo, e finalmente prensando a matriz sobre o papel. A imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras da madeira. Não é a imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força. [...] A cor na pintura, o bloco (em geral de madeira) na escultura não constituem um meio ou uma linguagem para manifestar as imagens, mas uma matéria que, sob a rotação da técnica, toma-se imagem.

Considera o Expressionismo como uma forma de Realismo, por ligar-se ainda à representatividade do real, mas filtrado pelo espírito do artista, recriando a realidade. Palmier (1980, p. 296)<sup>5</sup> o vê também como partido do real que chega à expressão interior:

Pode-se, através da poesia como da pintura, analisar os mecanismos fundamentais desta ligação dos expressionistas com a realidade: eles a veem sempre abstrata, antinaturalista. O real é transformado em visão interior e descrito essencialmente como visão. [...] A visão é sempre mais real e precisa que a coisa vista.

Esse aspecto de exteriorização do eu interno do artista é uma característica do Expressionismo, tornando-o algo além dos limites da arte. Isso decorrente do sentido de trazer os impulsos profundos do espírito do artista, do abandono do real como referente único, pela interpretação do real pelo meio da visão interior.

Cardinal (*apud* ARGAN 1993)<sup>6</sup> considera a xilogravura expressionista como veículo natural de sua ânsia primitivista, expressiva, cuja excitação física do ato de talhar a madeira refletia um impulso agressivo, em harmonia com a excitação espiritual mencionada por Palmier (1980).

Para Argan (1993, p.237)<sup>7</sup> “é a importância atribuída pelos expressionistas à ação artística, uma ação prática, além do verbo”. Por isso, o destaque da técnica, como trabalho prático-operacional da atividade artística, via gravura e, em especial, a xilogravura.

Seu caráter artesanal, arcaico, popular, ligado à tradição ilustrativa medieval alemã foi o modo de expressar e comunicar pelas imagens que dispensassem as palavras.

---

<sup>5</sup> Palmier, Jean-Michel. L'Expressionnisme et les arts. 1 Portrait d'une génération. 1980 p 296. On pourrait, à travers la poésie comme la peinture, analyser les mécanismes fondamentaux de ce rapport des expressionnistes à la réalité: ils la voient toujours abstrait, anti-naturaliste. Le réel est transformé en vision intérieure et décrit essentiellement comme vision. [...] La vision est toujours plus réelle et plus précise que la chose vue. Tradução do autor.

<sup>6</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p 238-240.

<sup>7</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p 237.

Essa ligação entre a técnica da xilogravura expressionista e o trabalho manual, isto é, popular, das classes trabalhadoras, reflete-se na utopia de renúncia às condições burguesas da sociedade industrial, que seriam responsáveis pela artificialidade da vida, destruindo a criatividade do trabalho humano na divisão de classes exploradoras e exploradas.

A arte seria o meio de se reestabelecer a criatividade na sociedade, adquirindo um caráter ético dentro da poética expressionista e uma função não só de destruição da ordem social vigente, mas uma vontade de transformá-la.

No Brasil, a xilogravura não teve a mesma importância industrial que alcançou na Europa no século XIX com a xilogravura de topo, sendo suplantada pela litografia. Nosso país conheceu e usou cedo o processo litográfico, concorrendo com a xilogravura, antes mesmo de Portugal (1824) e Espanha (1819) e, em seguida, à França (1814). A primeira menção de prensa litográfica aqui é de 1817, trazida por Armand Julien Pallière (1824)<sup>8</sup>, pintor francês radicado até 1826 no Rio de Janeiro<sup>9</sup>.

Somente no último quarto do século XIX, com o desenvolvimento do país, o crescimento de uma indústria editorial e da imprensa ilustrada, haverá uma produção regular de xilogravuras para as mais diversas finalidades comerciais, feitas, geralmente, por gravadores estrangeiros radicados aqui, alguns deles de grande perícia no ofício como: os portugueses Alfredo Pinheiro e José Martins Gomes Villas Boas, o espanhol Modesto Brocas e Gomes e o italiano Giovanni Cataneo Ricardi. Segundo Leite (1966, p. 2)<sup>10</sup>: “[. . .] todos mais artesãos que artistas, cultores da gravura de reprodução, não da gravura de arte”.

Acompanhando a tendência mundial, no final do século XIX, a xilogravura de interpretação<sup>11</sup> é gradualmente substituída pelos modernos processos fotomecânicos de impressão, muito mais rápidos e eficientes. Ao reaparecer, posteriormente, o faz com caráter e objetivos completamente diferentes, pelas obras dos gravadores modernos como Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, na década de 1920, influenciados pelas experiências expressionistas alemãs de antes da Primeira Guerra Mundial.

---

<sup>8</sup> Segundo Orlando da Costa Ferreira, *op cit.*, o prenome de Palliere seria Amaud, baseado em fontes impressas e escritas da época.

<sup>9</sup> Orlando da Costa Ferreira menciona a instalação de uma prensa portátil de litografia na Quinta da Boa Vista, para uso do Imperador D. Pedro I, em 1824, *op cit.*, p. 183-184.

<sup>10</sup> LEITE, José Roberto Teixeira Leite. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p 2.

<sup>11</sup> É chamada xilogravura de interpretação quando ela é desenhada e, posteriormente, gravada por um especialista que traduz a imagem, a partir de um desenho, pintura ou fotografia, para uma linguagem gráfica adequada ao buril na madeira de topo. São exemplos famosos as ilustrações desenhadas por Gustave Doré para muitas obras literárias, gravadas por Pisan, Panemaker e outros.

## **Xilogravura: os primeiros passos na madeira**

As décadas de 1930 e 1940 serão marcadas pela afluência de artistas europeus fugidos da recessão, das perseguições políticas e da guerra<sup>12</sup>. Dentre eles, Axl Leskoschek (1889-1976), e ilustrador austríaco, que terá fundamental importância na evolução da gravura brasileira. Chegando ao Brasil, estabelece-se no Rio de Janeiro em 1939, realizando sua obra gráfica.

Seus mais importantes trabalhos serão as ilustrações para a Editora José Olímpio, de obras de Dostoiévski - **O Eterno Marido** (1943), **Os Irmãos Karamazov** (1944), **Um Jogador** (1945), **Os Demônios** (1946), realizando cerca de duzentas xilogravuras para esses livros. Considerado por alguns, como Leite (1966, p. 32)<sup>13</sup>, “menos como expressionista do que realista”, é visto por outros como Daher (1982, p.6)<sup>14</sup>, dentro de uma linha realista expressionista:

Embora Realismo e Expressionismo sejam mais ou menos incompatíveis, muitos visualizam uma terceira tendência, síntese entre a dramaticidade das deformações expressionistas com a indiferença do Realismo pelos transbordamentos do Ego.

Entre 1957 e 1960 as xilogravuras Stockinger eram de pequenas dimensões, de caráter realista, mas também com certo acento expressionista e fantástico, correspondendo à arte do período, marcada pela objetividade do real, sem abandonar a expressividade individual: [...] na verdade, coexistem na sua gravura elementos expressionistas, realistas, abstratos e até surrealistas (MORAIS 1985, p.16)<sup>15</sup>.

Sua força visual é marcante, especialmente por meio da xilogravura, tornando o Expressionismo um estilo ligado ao primitivo, à emoção, ao humano.

Suas xilogravuras, de pequenas dimensões, de caráter realista, mas também

---

<sup>12</sup> Por exemplo, chegam ao Rio de Janeiro: Bruno Leschovski, Geza Heller, August Zamoysk, Dimitri Ismailovitch, e na década de 1930: Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, Emeric Marcier. *In* Morais, Frederico. **Axl Leskoschek: o auge no Brasil**. *In* **Axl Leskoschek e seus alunos**. Brasil 1940/1948. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, março/1985. Catálogo de exposição, p 9.

<sup>13</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**, 1966, p.32.

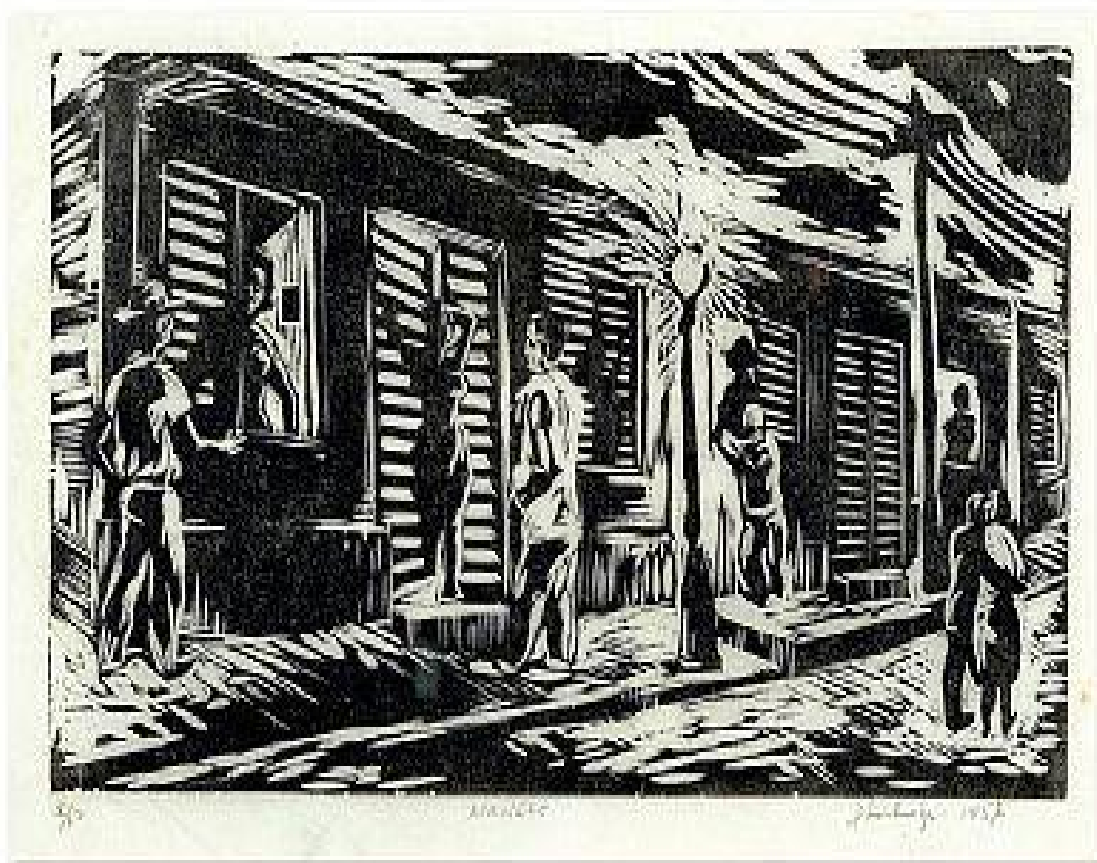
<sup>14</sup> DAHER, Luis Carlos. Gravadores expressionistas. *In* **Seis gravadores expressionistas no Brasil**. São Paulo: Museu Lasar Segai!, 28 out-19 dez, 1982, p. 6.

<sup>15</sup> MORAIS, Frederico. **Axl Leskoschek e seus alunos**: Brasil, 1940-1948. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

com certo acento expressionista e fantástico, correspondem à arte do período, marcada pela objetividade do real, sem abandonar a expressividade individual.

Como se pode ver na série Manguê de 1956-1961, na **Xilogravura 1**, a seguir, teve grande influência de Oswaldo Goeldi, na técnica do corte da madeira e no social e político, uma arma de denúncia da época. Nesta cena Stockinger trabalha com duas retas diagonais riscadas da esquerda para direita demarcando a Vila de casa do prostíbulo do manguê, conhecida como a Vila Mimosa, a mais conhecida área de prostituição de baixo meretrício no Rio de Janeiro.

**Xilogravura 1** - Cena no Manguê



Fonte: acervo MARGS-1956 -Xilogravura

As primeiras anotações a seu respeito aparecem por volta de 1860, após aterros de mangues da região. Nessa época, as mulheres que ali se prostituíam eram escravas, mestiças, cafetinizadas pelos seus senhores para complementação de renda. O lugar era composto por pequenos hotéis de trânsito, hospedarias, casas de cômodo e bailes públicos.



No fim do século XIX, a polícia passou a fiscalizar a prostituição, com a finalidade de organizá-la e confiná-la em áreas de classe baixa, consideradas ideais para a sua prática, sendo o Mangue o principal lugar. Essa ação tinha como objetivo manter as prostitutas longe das linhas do bonde e de pontos comerciais e fora do alcance dos cidadãos respeitáveis. As campanhas de controle se deram devido a alguns problemas agravados após a abolição da escravidão, tais como o medo do aumento da criminalidade, das epidemias e da desordem social no Rio de Janeiro. As prostitutas europeias pobres que vinham para o Brasil representavam a ameaça para a política de civilização da população e de construção da imagem do progresso cultural e social. Essas mulheres chegaram ao país e não tinham qualificações específicas para trabalhar na indústria, procuraram a prostituição de baixo meretrício como opção de vida. (CAULFIELD, 2000).

Caulfield (2000) define três tipos de prostitutas do final do século XIX e início do século XX:

- Polacas: termo utilizado para definir prostitutas europeias de classe baixa, especialmente do leste europeu. O senso comum as taxava como prostitutas judias, mas nem todas o eram.

- Mulatas: termo que evocava sensualidade, usado para prostitutas que alcançavam um *status* privilegiado devido à sorte, ao seu talento ou dotes físicos, além da tonalidade de cor mais clara do que as pretas.

- Pretas: termo utilizado para mulheres que tinham uma tonalidade de cor considerada degradante.

As francesas e as mulatas brasileiras eram toleradas, admiradas e protegidas por alguns homens de classes sociais privilegiadas. Já as pretas e polacas causavam grandes perturbações sociais. Essas polacas e negras foram para a área do Mangue fazer seus programas e, como forma de compensar seus baixos preços de serviços sexuais, atendiam a um número maior de clientes. Já as prostitutas de melhor comportamento, de pele de cor mais clara e as mais atraentes trabalhavam em bordéis mais discretos nos mercados de mais alto nível, evitando o Mangue.

Na xilogravura de Stockinger pode-se imaginar as prostitutas mencionadas por Caulfield, os dois tipos de prostitutas, as pretas e polacas nas janelas, nas portas e caminhando ao lado de homens na rua.

A luz do poste em frente as casas iluminam o progresso e a modernização daquele com a medida de banir a marginalidade, [...] transformar o Rio em uma cidade civilizada

como Paris. (CAULFIELD, 2000).

Pode-se observar nessa xilogravura a simplicidade dos talhos da madeira, figurativizado o fundo da imagem, um céu intenso com nuvens carregadas e pesadas como se estivesse logo a chover, seus traços fortes e intensos na madeira e sua abertura são percebidos por suas goivas largas, rasgando a madeira, assim demarcando os fios finos dos postes de eletricidade. Nessa cena se percebe as portas e as janelas abertas para o prazer, o que permite associar o início da noite que virá. Essa visão do erotismo das mulheres em frente a porta e nas janelas, percebido pelos movimentos da goiva na madeira, se expressa na imagem via condensação das linhas finas e onduladas que marcam os corpos femininos, assimetricamente, nos planos cheios e vazios, até que as linhas evidenciem o ato em si, o que congemma na imagem seduzindo o olhar.

As mulheres do Mangue transpiram sensualidade pelos seus poros, seus clientes que vagueiam pela rua e pelas casas do Mangue estão carregados de testosterona, associado, à performance sexual, à função reprodutiva, à massa muscular, à agressividade, aos comportamentos competitivos. As figuras estão firmes e plantadas em frente as portas e as janelas, mas, ao mesmo tempo, tão leve como se estivessem suspensas no paraíso do prazer. Essa mescla sutil de serenidade e vigor, de firmeza, podem descrever a configuração das forças do ato sexual que representam o tema da obra.

Stockinger, em muitas das suas gravuras, não tinha o compromisso com a assimetria, pois queria romper com as regras, como todo expressionista, no entanto na **Xilogravura 1**, Rua do Mangue, existe uma grande preocupação em mostrar o homem central, bem-vestido com se esse homem fosse um cliente ácido do local, próximo das mulheres que viviam no local.

Os riscos horizontais na madeira que são convergentes na cena e se organizam no espaço da matriz, no qual todas as linhas verticais riscam as portas e as janelas encontram-se da esquerda para a direita; assim, pode-se destacar o contorno do corpo masculino aberto pelas goivas no centro, determinando a abertura da luz para o olhar e a percepção de sua presença na cena. Essa xilogravura foi riscada em uma prancha de madeira de pequenas dimensões, com o corte longitudinal no sentido das fibras lenhosas, explorando o tipo de veio da madeira. As áreas de luzes cavadas na matriz e as grandes massas negras não cavadas nela provocam sensações e vibrações diferenciadas ao olhar, especialmente a cor preta, obtidos no processo de entintagem e impressão.

A definição do tamanho pequeno de uma superfície matizada, para Stockinger, está ligada intrinsecamente à resolução da imagem de um corpo de homem branco em frente à

porta, com um terno de tecido de algodão, como todo contraste de claro-escuro, na distribuição da luz que atravessa o fundo da matriz, conjuntos de cortes imprimidos na madeira, interação de planos negros tintados, distribuídos nos elementos figurativos e, conseqüentemente, eróticos, sensuais que ajuda o pensamento sair da rotina e do tempero da vida a dois.

A **Xilogravura 1**, as Mulheres do Mangue, dialoga com o poema “A Puta” de Carlos Drummond de Andrade, Segundo Silvestre (2002):

### **A Puta**

Quero conhecer a puta.  
A puta da cidade. A única.  
A fornecedora.  
Na Rua de Baixo  
Onde é proibido passar.  
Onde o ar é vidro ardendo  
e labaredas torram a língua  
de quem disser: Eu quero  
a puta  
Quero a puta quero a puta.  
Ela arreganha dentes largos  
de longe. Na mata do cabelo  
se abre toda, chupante  
boca de mina amanteigada  
quente. A puta quente.  
É preciso crescer  
esta noite a noite inteira sem parar  
de crescer e querer  
a puta que não sabe  
o gosto do desejo do menino  
o gosto menino  
que nem o menino  
sabe, e quer saber, querendo a puta.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *A puta. Boitempo. In Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p.997-998.)

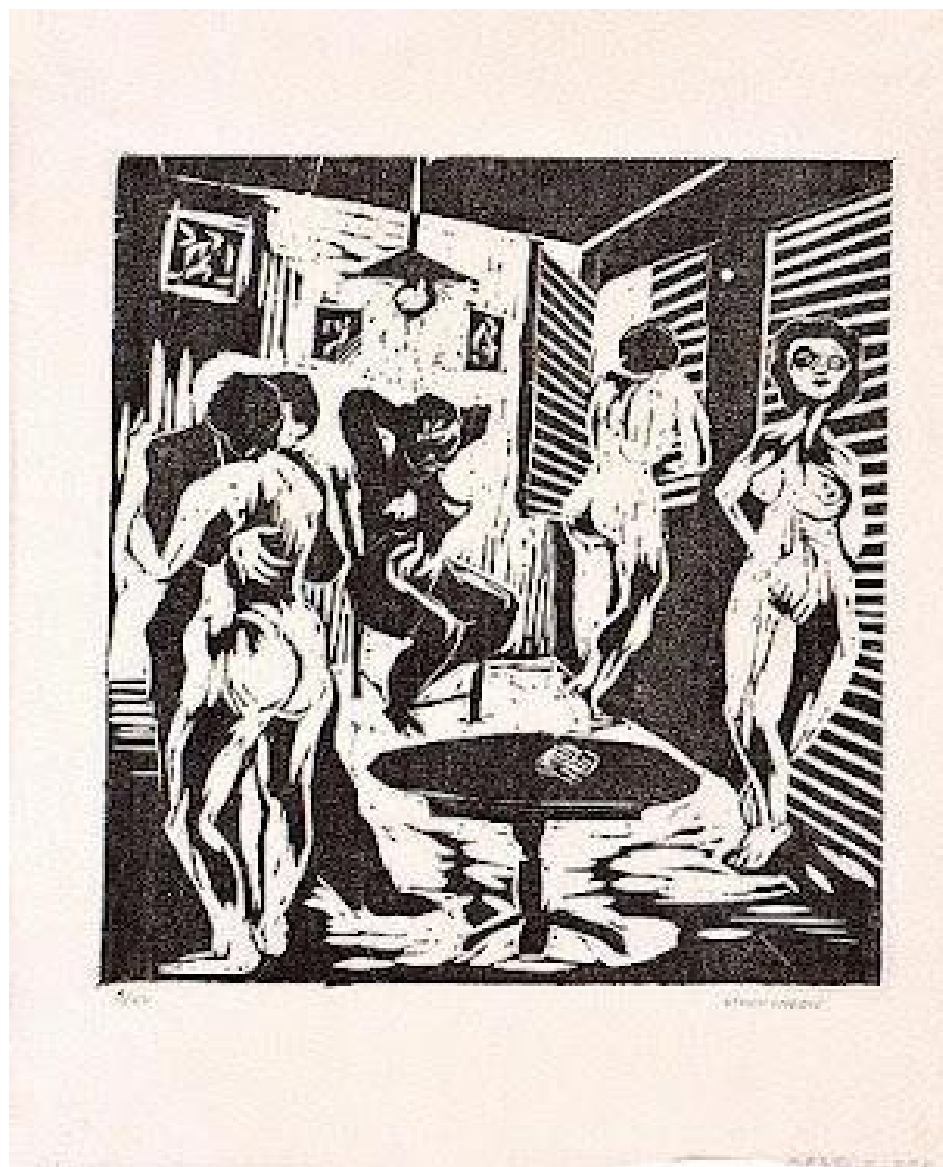
O diálogo interdisciplinar se sustenta, figurativamente, na sensualidade perfeita do possuir o corpo quente da puta, como escreve Carlos Drummond de Andrade nesse poema. Nos versos: “A puta da cidade. A única. A fornecedora. Na Rua de baixo”, os corpos escuros riscados pela goiva assimetricamente, tintados na madeira são imperfeitos e só é possível, poeticamente, na forma da redondilha, tal como a precisão dos cortes imprimidos na madeira.

Nas Xilogravuras **Série do Manguê**, nenhum detalhe é banal. As silhuetas dos corpos masculinos parecem sombras riscadas pelas goivas, feita de tinta-áspero, sutil, difícil de ser tintado na madeira. O homem abraçado com a mulher no meio da rua toda detalha de riscos horizontais e verticais grossos, em direção a um quarto no final da cena é pura força masculina, e o movimento da cabeça da mulher e quase sinônimo de fragilidade.

Nesta Xilogravura o Casal do Manguê que está na rua capta todas as forças dos olhares visíveis e não visíveis, relação estreita com o trabalho e da ilusão do prazer eterno, neste mundo da prostituição, falam com a força dos seus corpos riscados e detalhados na matriz de madeira.

Já na **Xilogravura 2**, sem título, a seguir, pode-se ver na cena do quadro mulheres e um homem. Uma mulher nua olhando na janela à procura de cliente, uma sentada nua em uma cadeira ao centro com as mãos ao cabelo, outra nua à direita, olhando na direção do espectador e a quarta mulher nua abraçando e beijando um homem de terno e ao centro uma mesa, a luz ilumina toda cena, efeito das retiradas das seivas da madeira na matriz, retiradas verticais e horizontais que, na impressão da tinta negra no papel, a sobra e a luz surgem.

## Xilogravura 2 - Sem título



Fonte: acervo MARGS -1959- Xilogravura, 3 / 50, 22 x 18 cm.

Stockinger trabalha nessa cena a perceptiva não centralizada, por meio dos riscos verticais e horizontais no chão do quarto e no teto sem determinar o ponto de fuga, ele tem uma grande preocupação com a profundidade no lado direito da imagem.

Esta xilogravura fora riscada em uma prancha de madeira de pequena dimensão com o corte longitudinal no sentido das fibras lenhosas, explorando o tipo de veio da madeira.

As áreas de luzes cavadas na matriz, as retas longas e as massas negras não cavadas na matriz são como uma moldura de quadro que provocam imaginações diferenciadas ao olhar, principalmente a cor preta que é obtida no processo de impressão.

Como foi riscada, desenhada, esta gravura constitui a semelhança do dia a dia do Mangue, uma imagem que dá impressão real da época. Pode-se ver na cena, à direita da

gravura, linhas finas e grossas modeladas, irregulares, e por ranhuras de luz que marcam a definição dos braços, das pernas da mulher que abraça e beija o homem, fado da sua profissão.

Stockinger, em muitas das suas xilogravuras, não tinha o compromisso com a beleza clássica e as proporções, ele queria romper com as regras, como todo expressionista. Nesta **Xilogravura 2**, no entanto, tem uma grande preocupação com a profundidade no lado direito da imagem, com as linhas horizontais e verticais como ponto de equilíbrio; no centro da imagem a mesa organiza a cena em duas partes ou como se fossem duas matrizes, cujas linhas encontram-se em um ponto único no fim do quarto; assim, há um lugar físico e determinado para olhar. Essa xilogravura foi riscada em um tacho de madeira de pequena dimensão, utilizados em quartos e salas, com os cortes verticais e horizontais no sentido das fibras, explorando o tipo de veio da madeira.

A definição do tamanho pequeno de uma superfície matizada, para Stockinger, está ligada, intrinsecamente, à resolução das imagens dos corpos das quatro mulheres, macios, como um véu de noivado, como todo contraste de claro-escuro, na distribuição da luz que atravessa o fundo da matriz, conjuntos de cortes imprimidos na madeira, interação de planos negros tintados, distribuídos nos elementos figurativos e, conseqüentemente, eróticos, sensuais que ajuda o pensamento sair da rotina e do tempero da vida a dois.

Stockinger marca o cenário representando, explorando a técnica, a temática e o lado profissional das prostitutas do Mangue que, no fim do dia, levavam seu sustento para a casa. Vida sofrida, sabedoria acumulada ao longo dos anos. Ele constrói sua representação abrindo um clarão com suas linhas e seus riscos que fragmentam as imagens das mulheres no quarto, exposto no fundo uma mulher negra centralizada, gerando uma cena de claro-escuro, ou seja, de sombra e luz em que se pode ver um jogo luminoso na superfície da imagem e um equilíbrio nas áreas claras. Nas áreas escuras cria uma tensão contida e organizada, elementos fundamentais em sua xilogravura.

A linha feita pela goiva que corta a cena da xilogravura na diagonal na parte de cima e embaixo gera uma tensão e ao mesmo tempo divide a cena em dois planos, com duas mulheres à direita e duas à esquerda. No plano de fundo, é possível imaginar o quarto apertado com uma grande janela riscada na vertical e na horizontal; essa relação entre as figuras e fundo é obtida por uma correspondência formal entre si, mantendo-se, no entanto, uma clara distinção entre as figuras e o espaço que as circunda. Ele procura, nessa cena, aumentar as proporções dos sentimentos dessa árdua profissão e a dramaticidade do tema

abordado, por meio de uma correspondência entre as figuras e o quarto; no primeiro plano pode sentir a tensão das mulheres presas à região do Mangue.

### **Considerações finais**

O Mangue foi a grande zona da prostituição no Rio de Janeiro; teve o seu auge, quando fora frequentado por sambistas, intelectuais e artistas. Aquilo era uma cidade dentro da cidade, com muita luz, muito movimento. Stockinger, porém, retrata com muita expressão a vida dura dessa profissão.

Stockinger, nas **Xilogravuras 1 e 2**, por meio de poucos traços expressivos utilizados com intensidade na construção da cena das casas e das mulheres do Mangue, expressa, sem dúvida e sobretudo, sofrimento, impotência da profissão. Pode-se ver na imagem dos seios expostos das mulheres na **Xilogravura 2**, na altura do olhar do espectador, o que faz da cena uma caracterização expressiva da figura feminina em sua fragilidade e desamparo. A mulher da **Xilogravura 2**, com olhares vazios, à esquerda, revela o sofrimento por trás de sua fragilidade e também desamparo, especialmente, pela dependência da profissão escolhida, ou talvez, imposta para sobreviver. Os riscos sobre a madeira são, metaforicamente, os riscos da vida, sem opção, fundamentalmente preocupado com a denúncia das desigualdades sociais.

Uma vez mais, a vida está arte assim como a arte está na vida, seja pela construção das palavras, seja pelos cortes na madeira, seja na expressividade do olhar sobre o contexto social, seja na continuidade da caminhada, com mais ou menos dificuldade.

### **REFERÊNCIAS**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A puta. Boitempo. In Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p.997-998.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.237.

BEHR, Sulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. São Paulo: UNICAMP, 2000.

DAHER, Luís Carlos. Gravadores . Expressionistas. *In Seis gravadores expressionistas no Brasil*. São Paulo: Museu Lasar Segai!, 28 out-19 dez, 1982.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p.2.

KUSHNIR, Beatriz. **Baile de máscaras: as polacas num exercício de solidariedade e sociabilidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MIRAPALHETE; Daliana Amaral. **Gravura brasileira**. Textos de Leon Kosso Vitch, Maryara Laudanna e Ricardo Resende. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac &Naify/Itaú Cultural, 2000.

MORAIS, Frederico. **Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil, 1940-1948**. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

MOTTER, Talitha Bueno. **Gravura, figuração e política: a obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956)**. 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/66823/000872043.pdf?sequence=1>. Acesso em: 9 jul. 2021.

PALMIER, Jean-Michel. **L'expressionnisme comme révolte**. Paris: Payot, 1983, p.16.

PALMIER, Jean-Michel. **L'Expressionnisme et les arts**. Peinture. Théâtre. Cinéma. Paris: Payot, 1980, p 133.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. A puta. Carlos Drummond de Andrade. *In Inimigo Rumor*, n.13, 2002, p. 38-47.