



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
INSTITUTO DE HISTÓRIA - IHT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH

**DO CARIRI PARA O MUNDO: A MUSEALIZAÇÃO DA XILOGRAVURA DO CORDEL E OS
SENTIDOS DA ARTE POPULAR NO BRASIL (1955-1965)**

SANDRA NANCY RAMOS FREIRE BEZERRA

**UNIVERSIDADE
FEDERAL
FLUMINENSE**

NITERÓI – RJ
2020



Universidade
Federal
Fluminense

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra

Do Cariri para o mundo:
a musealização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no
Brasil (1955-1965)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Em
História da Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.
Área de Concentração: História Social, Linha de
Pesquisa: História Contemporânea II.

Orientador: Professor Dr. Paulo Knauss

NITERÓI – RJ

2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B574c Bezerra, Sandra Nancy Ramos Freire
Do Cariri para o mundo: a musealização da xilogravura do
cordel e os sentidos da arte popular no Brasil (1955-1965) /
Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra ; Paulo Knauss, orientador.
Niterói, 2020.
305 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2020.d.37114980434>

1. Arte Popular. 2. Xilogravura Brasileira. 3. Cultura
Material. 4. Museu de Arte. 5. Produção intelectual. I.
Knauss, Paulo, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra

Do Cariri para o mundo:
a musealização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no
Brasil (1955-1965)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
História da Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para obtenção do grau de Doutor. Área de
concentração: História social, linha de pesquisa: História
Contemporânea II.

Aprovada em 16/07/2020

Professor Dr. Paulo Knauss (Orientador)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Professora Dr^a Rogéria Moreira de Ipanema
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Professora Dr^a Ana Maria Mauad
Universidade Federal Fluminense – UFF

Professor Dr. Francisco Régis Lopes Ramos
Universidade Federal do Ceará – UFC

Professor Dr. Ricardo Gomes Lima
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

Professora Dr^a. Rosilene Alves de Melo –
Universidade Federal da Paraíba – UFPB (Suplente)

Professora Dr^a Samantha Quadrat
Universidade Federal Fluminense – UFF (Suplente)

Aos meus pais,
Geraldo Umbelino e
Maria Nancy

AGRADECIMENTOS

Escrever esta tese não seria possível sem a graça divina, que derramou paciência e perseverança, e também pela ajuda de um coletivo de amigos e amigas que contribuíram das mais diversas formas para que o trabalho fosse realizado.

Minha gratidão:

Ao meu amado esposo Ivan pela força em todos os momentos para que eu pudesse transpor os obstáculos desta caminhada.

As minhas filhas e genros: Gabriela e João, Emanuella e Yuri, pelo apoio e motivação que tornaram a minha caminhada mais leve, amo vocês!

Ao amigo Geová Sobreira, maior incentivador e colaborador para a realização da tese fornecendo gentilmente diversos documentos do seu acervo pessoal. Meus sinceros agradecimentos!

Aos meus pais, Nancy e Geraldo, aos quais devo a vida e tudo que sou. Aos meus irmãos e irmãs, Norma, Geraldo Júnior, Rômulo e Isabelle, pela força e orações. Amo vocês!

As estimadas ex-bolsistas Rosangela Rodrigues e Lydyane Mayse pela contribuição com as buscas de material para pesquisa no site do MAUC e nos arquivos do ICC.

Aos colegas de turma, pelos estímulos e também incentivos nas horas difíceis, Antônio Helonis, Viviane Prado, Daniela Medina, Fagno Soares, Jaqueline de Souza, Marcos Felipe, Raimundo de Araújo. Também aos colegas de turma e de Departamento, Carlos Rafael amigo do coração, a quem admiro por suas inúmeras qualidades; Rúbia Cavalcanti, amiga querida; Fátima Pinho pela força e incentivo concedidos lá no início da jornada. A solidariedade de todos vocês foi fundamental para que eu chegasse até aqui.

Aos adorados amigos, sempre disponíveis em ajudar: Simone Pereira, Jucieldo Alexandre e Priscilla Queiroz. Meu agradecimento especial.

À amiga Cristina Holanda pelas grandes contribuições, carinho e ajuda em diversos momentos.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF) e à Universidade Regional do Cariri (URCA) por terem viabilizado o Doutorado Interinstitucional.

Às professoras Ana Maria Mauad, Giselle Venâncio e Verônica Secreto, por terem atuado diretamente na coordenação do projeto.

Aos professores ministrantes de disciplinas, de maneira especial: Ismênia Martins, Georgina Santos, Ana Mauad, Mario Grynszpan, Rodrigo Bentes, Carlos Addor e Giselle Venâncio vocês deixaram muitas marcas de conhecimento.

Aos colegas de Departamento de História da URCA, em especial professora Sônia Meneses por ter coordenado a implementação e realização do Dinter. E ao professor Titus Riedl pela presteza em atender minha solicitação nas traduções dos textos em alemão.

À Coordenação do PPGH-UFF e a secretaria do programa pela atenção ao longo dos quatro anos do curso e por atenderem as demandas sempre que solicitei.

Ao professor Gilmar de Carvalho pelas contribuições oferecidas por meio dos seus estudos empreendidos durante longos anos, e doação de importante coleção de livros de sua autoria, fontes que permitiram adentrar o universo da xilogravura.

Aos diretores do MAUC Pedro Eymar e Graciele pela gentileza em apresentar o museu e permitirem o acesso aos documentos.

Ao querido casal Paulo Elpídio e Zuleide Martins pelo carinho, gentileza e informações que muito contribuíram para a tese.

À Dodora Guimarães por me apresentar Sérvulo Esmeraldo.

Ao querido Ex-Reitor da URCA professor Patrício Melo pela sua força e apoio no início da caminhada para realização deste estudo.

Ao querido Reitor da URCA professor Francisco do 'O Lima Júnior, pelo apoio durante a jornada e a honra da sua participação na defesa da tese, também minha gratidão ao Vice- reitor Professor Calos Kleber.

E por fim o meu agradecimento especial e sincero ao grande intelectual e afetuoso orientador professor Paulo Knauss, pela condução cuidadosa, confiança, desvelo e atenção, elementos fundamentais para meu crescimento enquanto pesquisadora e para o avanço do meu trabalho. Serei eternamente grata.

Da mesma forma agradeço, aos membros da banca de qualificação e defesa, a professora Doutora Ana Mauad, professora Doutora Maria Luisa Távora, Professor Doutor Francisco Régis Lopes Ramos, professora Doutora Rogéria de Ipanema e professor Doutor Ricardo Gomes Lima, por terem aceitado contribuir com este trabalho.

Esta tese é também de todos vocês.

RESUMO

Durante certo tempo a xilogravura acompanhou os folhetos de cordel como ilustração das suas capas. Entre os anos 1955 e 1965 as ilustrações atraíram o interesse de agentes ligados a Universidade do Ceará, que constituíram uma importante coleção para compor o acervo do Museu de Arte que estava sendo criado. A coleção foi apresentada em exposições no Sudeste e no exterior percorrendo vários países, sendo também musealizada. Nesse contexto o artista Sérvulo Esmeraldo também ligado ao grupo da Universidade do Ceará, resolveu interferir na produção trazendo para as xilogravuras um modelo já vivenciado no campo da arte erudita, os álbuns temáticos, assinados e numerados. Esta tese analisa a coleção constituída e as transformações pelas quais passou a xilogravura a fim de compreender como o processo de musealização fixou seu estatuto artístico. A análise utilizou diversas fontes, que envolveram os discursos produzidos e difundidos nos catálogos, correspondências, textos veiculados na imprensa e também nos registros históricos publicados nos documentos oficiais da Universidade do Ceará Os conceitos históricos utilizados para mediar as percepções foram *cultura visual, práticas e representações*.

PALAVRAS-CHAVE: Xilogravura de Cordel; Cultura Visual; Representação; Prática; Musealização

ABSTRACT

During some time the woodcut accompanied the cordel leaflets as an illustration of their covers. Between 1955 and 1965 the illustrations attracted the interest of intellectuals and artists linked to the University of Ceará, which constituted an important collection to compose the collection of the Art Museum that was being created. The collection was presented at exhibitions in Southeastern Brazil and abroad in several countries, being thus musealized. In this context, the artist Sérvulo Esmeraldo also linked to the group of the University of Ceará, decided to interfere in the production bringing to the woodcuts a model already experienced of erudite art, thematic albums, signed and numbered. This thesis analyzes the collection constituted and the transformations through which woodcut has passed in order to understand how the process of musealization has established its artistic status. The analysis used several sources, which involved the discourses produced and disseminated in the catalogs, correspondences, texts published in the press and also in the historical records published in the official documents of the University of Ceará. The concepts historical images used to mediate perceptions were visual culture, practices and representations.

KEYWORDS: Cordel Woodcut; Visual Culture; Representation; Practice; Musealization

LISTA DE SIGLAS

BNB - Banco do Nordeste do Brasil

CDFB - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CLÃ - Clube de Literatura e Arte

CNFL - Comissão Nacional do Folclore

IBECC - Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura

MAM - Museu de Arte Moderna

MAUC - Museu de arte da Universidade do Ceará

SUDENE - Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste

OEA - Organização dos Estados Americanos

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SCAP - Sociedade Cearense de Artes Plásticas

-

LISTA FIGURAS

Figura 1: Xilogravura - História de Mariquinha e José de Souza Leão	31
Figura 2: Cartaz da exposição Bahia no Ibirapuera	32
Figura 3: Xilogravura - A Lâmpada de Aladim.....	58
Figura 4: Xilogravura - O Mercador e o Gênio	58
Figura 5: Xilogravura - Milton e Cléia.....	59
Figura 6: Xilogravura - O Casamento de Maria Pelada e Chico Miolo.....	59
Figura 7: Xilogravura - Antônio Silvino no Juri	60
Figura 8: Xilogravura - A Morte dos 12 Pares de França.....	60
Figura 9: Capa do Folheto - Os Martírios de Genoveva.....	66
Figura 10: Capa do Folheto - Crítica em Versos às Loucuras da Moda Indecente	67
Figura 11: Clichê de Zinco - As grandes aventuras de Armando e Rosa conhecidos por “Côco Verde” e “Melancia”	74
Figura 12: Foto - Antigo Colégio Santa Cecília, primeira sede do MAUC.	113
Figura 13: Foto da Exposição de instalação do MAUC	120
Figura 14: Foto da Exposição de instalação do MAUC	120
Figura 15: Foto da Exposição de Arte de Antônio Bandeira.....	122
Figura 16: Gráfico que identifica a origem das xilogravuras da coleção do MAUC	129
Figura 17: Xilogravura acompanhada de ficha catalográfica	130
Figura 18: Gráfico - Xilógrafos da coleção do MAUC	131
Figura 19: Xilogravura - A Festa dos Cachorros.....	139
Figura 20: Xilogravura - História de João da Cruz.....	139
Figura 21: Xilogravura - O Casamento do Calango	140
Figura 22: Xilogravura - A Carístia Mundial	140
Figura 23: Xilogravura - Retrato de Lampião	141
Figura 24: Xilogravura - Dimas o Bom Ladrão.....	141
Figura 25: Xilogravura - O Pavão Misterioso	142
Figura 26: Xilogravura - O Macaco Revoltoso	142
Figura 27: Xilogravura - O Matador de Feras	143
Figura 28: Xilogravura - O Namoro Moderno	143
Figura 29: Xilogravura - O Menino da Pata.....	144
Figura 30: Xilogravura - O Doutor Raiz	144
Figura 31: Xilogravura - A História de Zezinho e Mariquinha	145
Figura 32: Xilogravura - Índia Neco e Jupy.....	145
Figura 33: Xilogravura - História de Cecília e D. Estevam.....	146
Figura 34: Xilogravura - Vitalina e Zé do Brejo	146
Figura 35: Xilogravura - História de Toinho e Mariquinha.....	147
Figura 36: Xilogravura - O Mercador e o Gênio	147
Figura 37: Xilogravura - O Cachorro dos Mortos	148
Figura 38: Xilogravura - Esmeraldina e Julio Abel	148
Figura 39: Xilogravura - A Triste Sorte de Jovelina	149
Figura 40: Xilogravura - Seringueiros do Amazonas	149
Figura 41: Xilogravura - Teseu o Herói do Labirinto.....	150
Figura 42: Xilogravura - Cantadores.....	150
Figura 43: Xilogravura - Cangaceiros.....	151
Figura 44: Xilogravura - História de Mariquinha e José de Souza Leão	151
Figura 45: Xilogravura - História de Mariquinha e José de Souza Leão	152
Figura 46: Xilogravura - História de Mariquinha e José de Souza Leão	152
Figura 47: Xilogravura - Descrição das Mulheres Conforme Seus Sinais	153
Figura 48: Xilogravura - Caju	153
Figura 49: Xilogravura - Caju	154
Figura 50: Xilogravura - A História de Toinho e Mariquinha	154
Figura 51: Xilogravura - Passarinho	155
Figura 52: Xilogravura - Cantadores.....	155
Figura 53: Xilogravura - Cantadores.....	156
Figura 54: Xilogravura - Cantadores.....	156
Figura 55: Cartaz da Exposição - Gravuras Populares Brasileiras – Biblioteca Nacional de Paris	174
Figura 56: Cartaz da Exposição - Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro - Kunstmuseum da Basileia.....	179
Figura 57: Capa do Catálogo da Exposição - Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro, na Basileia.....	180
Figura 58: Catálogo da Exposição- Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro na Basileia.....	180
Figura 59: Xilogravura - Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse.....	203

Figura 60: Xilogravura - Primeira Estação.....	208
Figura 61: Xilogravura - Segunda Estação.....	209
Figura 62: Xilogravura - Terceira Estação.....	209
Figura 63: Xilogravura - Quarta Estação.....	210
Figura 64: Xilogravura - Quinta Estação.....	210
Figura 65: Xilogravura - Sexta Estação.....	211
Figura 66: Xilogravura - Sétima Estação.....	211
Figura 67: Xilogravura - Oitava Estação.....	212
Figura 68: Xilogravura - Nona Estação.....	212
Figura 69: Xilogravura - Décima Estação.....	213
Figura 70: Xilogravura - Décima Primeira Estação.....	213
Figura 71: Xilogravura - Décima Segunda Estação.....	214
Figura 72: Xilogravura - Décima Terceira Estação.....	214
Figura 73: Xilogravura - Décima Quarta Estação.....	215
Figura 74: Xilogravura - O Dragão.....	224
Figura 75: Xilogravura - Epístola a Laodiceia.....	225
Figura 76: Xilogravura - A Besta da Terra.....	226
Figura 77: Xilogravura - A visão Sobre os Escolhidos.....	226
Figura 78: Xilogravura - As Duas Testemunhas.....	227
Figura 79: Xilogravura - Soam a Quinta e a Sexta Trombeta.....	227
Figura 80: Xilogravura - Primeira Visão: Aparição do Filho do Homem.....	228
Figura 81: Xilogravura - Os Três Anjos Vingadores.....	228
Figura 82: Xilogravura - Castigo de Babilônia.....	229
Figura 83: Xilogravura - Os Sete Anjos com as Conchas.....	229
Figura 84: Capa do Livro Via Sacra por Mestre Noza Brazil - Editado em Paris por Robert Morel.....	244
Figura 85: Folha de Rosto do Livro Via Sacra Por Mestre Noza.....	245
Figura 86: Página do Livro Via Sacra Por Mestre Noza.....	247
Figura 87: Página do livro - Via Sacra Por Mestre Noza.....	247
Figura 88: Pintura - O Cristo Amarelo.....	252
Figura 89: Catálogo da Exposição Comemorativa da Instalação do Museu.....	268
Figura 90: Lista de títulos apresentados na exposição comemorativa.....	268
Figura 91: Cartaz da Exposição Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro em Portugal.....	273
Figura 92: Catálogo da Exposição Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro em Portugal.....	273
Figura 93: Cartaz da Exposição Gravuras Populares do Nordeste brasileiro na Espanha.....	274
Figura 94: Catálogo da Exposição Gravuras Populares do Nordeste brasileiro em Viena.....	275
Figura 95: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	279
Figura 96: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	280
Figura 97: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	281
Figura 98: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	282
Figura 99: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	283
Figura 100: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	284
Figura 101: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	285
Figura 102: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	286
Figura 103: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	287
Figura 104: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	288
Figura 105: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	289
Figura 106: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza.....	290

Sumário

Introdução	13
Capítulo I: Xilogravura de cordel	31
1.1 Uma expressão bonitinha?	31
1.2 Percursos para a autonomia	45
1.2.1 ENTRE O FOLCLORE E A ARTE POPULAR	49
1.2.2 A VINCULAÇÃO AO CORDEL	65
1.2.3 ZINCO X XILO	68
1.2.4 E FOI GANHANDO IMPORTÂNCIA	78
Capítulo II: Agentes	83
2.1 MARTINS FILHO À FRENTE	87
2.2 ENTRAM EM CENA: FLORIANO TEIXEIRA E LÍVIO XAVIER	96
2.3 PARA TRANSFORMAR SONHO EM REALIDADE	99
Capítulo III: O Museu	113
3.1 ARTE DO CEARÁ	113
3.2 A COLEÇÃO DO MAUC	126
3.3 O UNIVERSAL PELO REGIONAL	159
3.4 NA TRILHA DO IDEAL UNIVERSALISTA	166
3.5 ARTE NORDESTINA NAS GALERIAS DA EUROPA	171
Capítulo IV: O álbum	184
4.1 A reinvenção em Juazeiro do Norte	184
4.1.2 SÉRVULO MEDIADOR	190
4.1.3 ENTRE O CLÁSSICO E O POPULAR	201
4.1.4 REVELAÇÃO DO TRAÇO DE MESTRE NOZA	205
4.1.5 WALDERÊDO GONÇALVES, “DOS MEIOS TONS E TRAÇOS DELICADOS”	221
Capítulo V: A consagração	236
5.1 Memórias e identidades projetadas na madeira	236
5.2 Noza chega a Paris	242
5.3 Entre imagens e palavras	255
Conclusão	264
Anexos	268

Introdução

Certa vez, disse o Mestre Noza - *imburana*¹ *é como gente sem bondade. Para onde se leva o canivete, ele vai bem, macio, sem levantar fibras.*²

A epígrafe desta tese enaltece uma das madeiras mais apreciadas pelos gravadores de xilogravura do Nordeste e a condição de ser transformada em matriz, objeto basilar para reprodução de imagem pela técnica da impressão.

Mestre Noza, gravador e escultor (imaginário), conquistou um espaço no mundo da arte a partir das criações de esculturas de santos da devoção popular e também xilogravuras de traços simples e minimalistas, sempre talhadas na madeira.

A *umburana*³ é uma árvore resinosa, característica da *caatinga* do Nordeste brasileiro como também do Pantanal Mato-Grossense, que cresce entre 6 e 9 metros de altura. De formato bastante esgalhado e ramos tortuosos dotados de espinhos agudos, perde folhas na estação seca e, no final da mesma estação, nos ramos ainda desfolhados, brotam as primeiras flores acompanhando a evolução da nova folhagem na entrada da estação chuvosa. A madeira é leve e de textura homogênea, rija e de cor creme quando recém-cortada, passando ao castanho claro rosado no seu envelhecimento. Possui vários

¹ MAIA, Gerda Nickel. *Caatinga: árvore e arbustos e suas utilidades*. 1. ed. São Paulo: D&Z Computação Gráfica e Editora, 2004, p. 211. Conforme Maia, a *umburana*, madeira citada pelo Mestre Noza, é também conhecida popularmente por vários sinônimos: *amburana*, *emburana*, *imburana-brava*, *imburana-de-cambão*, *imburana-de-espinho*, *imburana vermelha*, *umburana*, *umburana-de-espinho*, *umburana-vermelha*.

² SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos do Juazeiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, p. 23, 1984. Geová Sobreira, importante pesquisador da xilogravura e do cordel, é atualmente o maior colecionador desse gênero no Brasil.

³ MAIA, Gerda Nickel. *Caatinga: árvore e arbustos e suas utilidades*. 1. ed. São Paulo: D&Z Computação Gráfica e Editora, 2004, p. 211-212.

usos que vão desde a medicina caseira até a fabricação de objetos e utensílios domésticos e também o artesanato.

Vale dizer que para o uso na criação artística, outras madeiras igualmente adequadas aos cortes e incisões do talho, com texturas e resistências peculiares eram e ainda são utilizadas. Para Mestre Noza, assim como para outros xilógrafos do mesmo contexto, que viveram do ofício de gravar ou esculpir, a umburana era a preferida por ser a que melhor se ajustava às poéticas relacionadas à prática do entalhe, garantindo satisfatoriamente aparência e plasticidade final dos objetos criados.

A umburana, em sua natureza física e como elemento estruturante da ação criativa, estabelece a combinação entre matéria e sociedade, existindo para Noza como uma solução para suscitar formas e sentidos, configurando a matriz da gravura como artefato da cultura material e a própria impressão como, resultado da relação entre o ser humano e o meio.⁴

O Mestre Noza, ao oferecer sua experiência e observação sobre aspectos da madeira transformada em objeto artístico (pelo uso de um canivete, espécie de navalha ou faca dotada de lâmina dobrável), peça de escultura ou matriz de xilogravura, ilumina o caminho pelo qual é possível chegar à história da xilogravura popular no Ceará.

A xilogravura se encontra envolta em uma pluralidade de discursos sobre sua trajetória. Boa parte da produção acadêmica recente sobre os percursos da xilogravura no Ceará tem como referência as pesquisas empreendidas pelo professor de Comunicação e pesquisador Gilmar de Carvalho⁵, cujos estudos caracterizam as imagens da xilogravura

⁴REDE, Marcelo. História e cultura material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 145

⁵ *Memórias da Xilogravura* (2010), *Xilogravura, 12 escritos na Madeira* (2011) e *A Xilogravura de Juazeiro do Norte* (2014) são fontes importantes para este estudo. No último trabalho mencionado, o autor apresenta uma importante compilação de dados secundários, contendo informações retiradas de documentos oficiais, jornais etc. referentes à memória da xilogravura e dos xilógrafos do Cariri, trazendo

cearense como formas particulares de representação da realidade e suportes informativos que permitem diálogo com o passado.

Carvalho teve grande aproximação com xilógrafos de Juazeiro do Norte, descrevendo seu universo e realizando entrevistas entre os anos de 1980 até 2009. Em suas observações conclui que “[...] é impossível pensar a xilogravura sem o suporte de uma tipografia”.⁶ Imbuído desse pressuposto, o autor se anima a refletir sobre a presença da xilogravura produzida no Ceará nos jornais, cuja origem é relacionada ao período do movimento político republicano e emancipatório da Confederação do Equador, que eclodiu em 1824 a partir da província de Pernambuco com alcance regional, sendo a região do Cariri cearense um dos últimos pontos de resistência ao controle monárquico.⁷

A história da imprensa no Ceará está diretamente relacionada, nas suas origens, a esse contexto da história política regional. Poucos meses antes do movimento da Confederação do Equador se iniciar, o governo provincial do Ceará instalou a primeira tipografia na cidade de Fortaleza para dar início a publicação do *Diário do Governo do Ceará*, cujo número inaugural data de 1º de abril de 1824.⁸ Apesar do papel decisivo na política regional, somente em 1885, foi que começou a circular o jornal *O Araripe*, como primeira publicação periódica do município do Crato. Por sua vez, na cidade vizinha de Juazeiro do Norte, as lideranças locais unidas em prol de sua emancipação em relação ao Crato, lançaram o jornal *O Rebate*, publicado a partir de 18 de julho de 1909.⁹

dados que vão da implantação da imprensa em Juazeiro do Norte, com o jornal *O Rebate*, em 1909 até os dias atuais.

⁶ CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 19-17.

⁷ A Confederação do Equador foi um movimento político que ocorreu no Nordeste do Brasil no ano de 1824. De caráter emancipatório e republicano, ganhou este nome porque o centro do movimento ficava próximo à Linha do Equador. A revolta teve seu início na província de Pernambuco, porém, espalhou-se rapidamente por outras províncias (Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba). Cf. https://www.historiadobrasil.net/resumos/confederacao_do_equador.htm. Acesso em: 17 fev. 2020.

⁸ STUDART, Barão de. Para a história do jornalismo cearense - 1824-1924. Fortaleza, Typ. Moderna – F. Carneiro, 1924. Disponível em: <https://ufdc.ufl.edu/AA00000264/00001/3j.>

⁹ CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p.16-17.

Segundo Carvalho, desde o cabeçalho do jornal *O Araripe* a técnica xilográfica foi empregada nas publicações da imprensa regional, tornando-as mais atrativas ao inscrever arabescos e cercaduras. A imprensa, portanto, foi uma chave para a presença da xilogravura em Juazeiro do Norte que, com o passar dos anos, tornou-se marcante. O autor destaca igualmente uma referência importante presente no jornal *O Rebate*, na seção intitulada *Lyra Popular*, criada a partir de 28 de novembro de 1909, com o objetivo de exibir versos, sendo ilustrada com a figura de um violeiro em frente a um casario. Carvalho informa ainda que o *Boletim Caricata*, publicação encartada em *O Rebate* recorria à xilogravura para valorizar o aspecto visual das edições.

Além dos jornais, a xilogravura acompanhou os livretos de cordel em sua trajetória pelo Nordeste brasileiro, ilustrando as obras dos poetas populares. Segundo o folclorista Câmara Cascudo eram muitos os bardos que escreviam e ilustravam suas obras por meio desta técnica considerada, segundo José M. Luyten, “[...] a verdadeira representação do espírito do cordel”.¹⁰ Ainda para Cascudo, o maior impulso dado à produção dos livretos ocorreu no início do século XX, período em que os ingleses dominavam o transporte ferroviário no Nordeste brasileiro e o cangaço atormentava as populações do interior. Publicou-se, então, *A greve da estrada de ferro* e *A história de Antônio Conselheiro*, com as capas reproduzindo a parte mais expressiva dos relatos. E acrescenta:

São muitos os poetas populares que utilizam a xilogravura, técnica que da China passou para a Inglaterra e Holanda, espalhando-se por toda a Europa, inspirando artistas eruditos como Honoré Daumier, Gustave Doré, William Blake, Matisse, Picasso e muitos pintores contemporâneos.¹¹

¹⁰LUYTEN José M., apud CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11.ed. São Paulo: Global2002. p.752,

¹¹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002, p. 752.

É importante perceber que o folclorista se refere ao uso da técnica de xilogravura tanto na esfera da arte institucionalizada ou erudita, como na ilustração das capas dos folhetos de cordel como expressões prosaicas.

No contexto utilitário da produção dos versos populares, a xilogravura passou a ser introduzida nas capas dos livretos com maior frequência a partir de 1949. Nesse período, a tipografia São Francisco ganhou destaque em Juazeiro do Norte. Seu proprietário era José Bernardo da Silva, que de vendedor ambulante se tornou importante editor e a tipografia assumiu o *status* de maior editora de literatura popular do país, veiculando em grande parte sua produção xilográfica.

Apesar de ser uma técnica antiga e erudita, empregada em vários lugares do mundo, conforme apresentado pelo folclorista Câmara Cascudo, entre os anos 1940 e 1950, a expressão gráfica elaborada especificamente para ilustrar os livretos de cordel, passou a atrair o olhar de intelectuais e artistas do Nordeste em Alagoas, Pernambuco e Ceará¹², neste último atraiu o olhar, os fundadores do Museu de Arte da Universidade do Ceará, inaugurado em 1961, na cidade de Fortaleza.

Em meio aos que reconheceram a singularidade dessa criação, esteve nomeadamente Antônio Martins Filho, o primeiro reitor da citada instituição universitária, somando-se a ele outros três personagens: o artista Floriano Teixeira, também gravador ilustrador de jornais; o folclorista e estudioso da arte Lívio Xavier e o artista Sérvulo Esmeraldo.¹³

O olhar lançado pelos intelectuais e artistas citados se construiu nos anos que antecederam a criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará, com foco dirigido pelas ideias de repercussão nacional e internacional que reverberavam tanto do

¹² RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p. 41-43

¹³ CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 73-77.

movimento modernista, levando à valorização das expressões artísticas caracterizadas como primitivas ou que se identificavam como populares, como também do Movimento Folclorista Brasileiro o qual levantou a bandeira da divulgação de tradições culturais regionais, defendendo o ensino do folclore nas escolas e incentivando a criação de museus e coleções capazes de dar visibilidade às manifestações culturais representativas das identidades regionais e locais. Nesse sentido, é possível demarcar a história da construção social de um olhar que conduziu ao interesse sobre a xilogravura popular no Brasil.

Portanto, a proposição do conceito de *olhar da época* elaborado pelo historiador da arte Michael Baxandall para pensar o contexto do Renascimento¹⁴, serve como referência para reconhecer o fato de que a capacidade e a habilidade de olhar é socialmente construída e singulariza as gerações. O mais importante é enfatizar que o estudo de Baxandall realça a impossibilidade de um olhar completamente objetivo ou neutro baseado na condição fisiológica da visão, enfatizando que o olhar se define como experiência histórica.

Assim, é possível argumentar que o modo de ver elaborado pela arte moderna e o movimento folclorista conduziu o pensamento e a ação do artista Floriano Teixeira e o folclorista Lívio Xavier a selecionar e recolher matrizes e impressões de xilogravuras utilizadas nas capas dos folhetos de cordel juntamente com alguns rótulos de produtos e capas de livros de orações das tipografias existentes em Pernambuco, Paraíba e Ceará. dessa recolha, foi formada uma importante coleção a ser guardada e conservada no museu que estava em fase de implementação. Após sua formação, a coleção foi revelada ao público por meio de exposições que ocorreram no Sudeste, em 1960, e no próprio museu universitário quando de sua inauguração, em 1961. Nesse caso, o colecionismo conduziu

¹⁴ BAXANDALL, Michel. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Oficina das Artes, v.6, 1991, p. 37-71.

à musealização da xilogravura tradicional do cordel, deslocando seu lugar original de produto de consumo para afirmar seu caráter de bem artístico e cultural.

No ano seguinte às exposições, em 1962, o artista plástico cearense nascido no Crato, Sérvulo Esmeraldo, incentivador de primeira hora da criação do museu, deu outra contribuição decisiva para renovar os modos de ver a xilogravura tradicional do cordel. Vivendo na França, foi marcado pelo destaque que a xilogravura artística europeia ganhou, naquele momento, no circuito de arte moderna. No retorno ao Brasil e voltando à sua região natal, lançou um olhar renovado para a xilogravura do Nordeste estimulador de novas práticas. O artista cearense propôs aos gravadores tradicionais de Juazeiro do Norte a ideia de construção de álbuns seriados e temáticos à moda da tradição artística europeia, encomendando ao Mestre Noza uma série representativa da “Via Sacra”, e que foi publicada, em Paris, no ano de 1965.

Sua iniciativa estabeleceu novo formato para a gravura popular do cordel, afirmando a autonomia da xilogravura como meio de expressão em relação ao texto escrito típico do padrão dos livretos de cordel, deslocando a imagem gravada da condição de ilustração complementar ao texto. O resultado salientou a leitura iconográfica dos temas representados na gravura e distinguiu a marca autoral de cada gravador, afirmada no caráter único da estampa devidamente identificada pela numeração e assinatura. Desse modo, a xilogravura tradicional de cordel organizou sua inserção na ordem das práticas institucionalizadas do sistema de arte dominante, o que permitiu sua difusão com aceitação na Europa e nos Estados Unidos da América.¹⁵

¹⁵ Por tratar-se de um fenômeno datado, a crença no período era de que a autonomia poderia libertar a xilogravura do folheto, entretanto, consideramos que há neste caso uma **autonomia relativa**, posto que a tutela do agente propositor estava acompanhada da sugestão temática. Aliás processo que já incorria na produção do cordel em relação a xilogravura produzida de acordo com a narrativa que era apresentada no folheto. Portanto percebe-se uma diferença relativa posto que a nova gravura vai depender da indicação do tema e da encomenda.

A ação dos outros agentes mencionados que levou à constituição da coleção musealizada e promoveu a difusão por meio do trabalho editorial e produção de exposições da criação da xilogravura como expressão da arte popular no Brasil, tornou-se o motivo para recortar o universo da pesquisa. Disso decorre que o objeto de estudo se define em torno da interrogação sobre a xilogravura como meio de expressão, com o objetivo de analisar a coleção xilográfica adquirida no final da década de 1950 para compor o acervo do Museu de Arte da Universidade Ceará, a fim de compreender como o processo de musealização da expressão fixou seu estatuto artístico e de bem cultural, subordinando o seu valor de uso original, constituindo a base que legitimou sua conceituação, expressão de arte popular e bem simbólico representativo da identidade cultural do Nordeste, especificamente da região do Cariri.

Musealização apreendida como uma construção de consenso sobre o valor e a matéria, por meio da forma e da produção de sentidos sobre ela. Conforme Stránský apud Brulon, musealizar¹⁶ era mudar algo de lugar, algumas vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. Portanto recolocar, ou aprontar para revalorizar. “[...]”

¹⁶ STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. *Predmet muzeologie*. In: _____. (ed.). *Sborník materiálu prvního muzeologického sympozia*. Brno: Museu da Morávia, 1965, p. 30-33. apud BRULON, Bruno. *Passagens da Museologia: a musealização como caminho*. 2018, p. 190. In: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/722/657> acessado em 20/07/2020

Sobre o conceito de musealização ver também: BRULON, Bruno. *Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno*. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.25. n.1. p. 403-425. jan.-abril 2017. Artigo que busca uma revisão conceitual da obra do museólogo tcheco Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2016), referente ao período que vai de 1965 a 1995, como responsável pela experiência de estruturar uma teoria para a Museologia, com o objetivo de defender e comprovar o estatuto científico da disciplina. A obra de Stránský promove discussões a partir da negação do museu como objeto de estudo da suposta ciência, em 1965, quais seriam os objetos de interesse fundamentais, e assim cria conceitos próprios para a Museologia como *musealia*, *musealidade* e *musealização*. Para tanto desloca o foco da disciplina dos museus, como instrumentos para uma dada finalidade, nos processos de atribuição de valor às coisas da realidade. Pela teoria criada, ele produz, uma fundamentação necessária para o campo museológico que vai considerar a integração entre teoria e prática e ao mesmo tempo constituir o início de uma reflexão científica e social para a Museologia.

Reordenar, sem a perda de sentidos, mas visando a aquisição de informação ou a sua potencialidade.”

Nesse quadro geral, trilhar a identificação de práticas de colecionar, as práticas de exposição e práticas de edição analisadas como práticas de construção do olhar, permitem caracterizar a história da renovação dos modos de ver a xilogravura de cordel.

A concepção do olhar como experiência histórica vivenciada por práticas sociais, situa o objeto da pesquisa no terreno do conceito de *cultura visual*, tratando a xilogravura popular enquanto artefato que ganha significado por sua inserção e participação em contexto de relações sociais. A noção de *cultura visual* fundamenta-se em diversos estudos e acompanhando Paulo Knauss, pode-se enfatizar que “[...] cultura visual representa o estudo das práticas de olhar [...]”:

[...] nem sempre a prática de olhar é aquela que domina os sentidos na experiência histórica. Eu diria até que na tradição ocidental, por mais que alguém goste de insistir no centrismo ocular, ele sempre se traduz na expressão escrita: quando a gente demarca a presença do olhar, a primeira coisa é fazer isso de forma escrita. Uma das coisas interessantes no estudo das práticas do olhar é que o olhar é uma experiência histórica dinâmica, ao contrário destas demarcações da cultura visual para o mundo contemporâneo, ou de síntese da cultura ocidental, que eu acho que são esquemas estruturantes poucos processuais. Ao investir no estudo da prática do olhar, a gente valoriza a dinâmica histórica, porque, ao longo do tempo, as formas de olhar vão se alterando e, como no exemplo da Fundação da cidade, o olhar é dinâmico, é sempre um campo de disputa. Não existe uma forma única de praticar o olhar.¹⁷

De acordo com o autor, o elemento principal é o tratamento da desnaturalização do olhar, o que indica a possibilidade do tratamento da circularidade cultural e as relações entre a cultura erudita e popular. Em vista disso, cabe atentar para o fato de que os objetos, ao adentrarem os museus, passam a ter um valor simbólico instigado pela operação do ver, operação que leva o observador a experienciar “[...] a capacidade

¹⁷KNAUSS, Paulo. *No domínio dos acervos: história e as práticas do olhar*. Revista Maracanan, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol. 12, n.14, jan/jun, p. 12-24, 2016.

humana de retirar um objeto de seu lugar utilitário e original para um outro lugar, que é o lugar da patrimonialização da cultura material”.

Nessa perspectiva, segundo Knauss, a cultura material constitui-se como um alicerce da construção do olhar, posto que é essa operação humana desenvolvida na qual o objeto que não tem mais o uso original para o qual fora criado, passa a ganhar visibilidade e se institui como objeto do olhar¹⁸. O autor afirma que embora pareça paradoxal, os objetos no campo da cultura material, justamente quando são mais usados, passam despercebidos ao olhar. Contudo, no momento em que são levados para o museu e que figuram em suas vitrines e deixam de ser úteis, ganham visibilidade tornando-se objetos do olhar, transformados em ponto de observação¹⁹:

[...] no mundo dos museus, existe esta temática da cultura visual forte exercida sobre objetos prosaicos. Quando o objeto vai para a vitrine, deixa de ser prosaico e começa a ter um valor, uma aura que não possuía no seu lugar de origem. Isso coloca uma ordem de questões que não têm mais relação com a cultura material. É como quando se deixa de perceber que o valor de uso de uma tela de um pintor famoso num museu é dado por sua capacidade de exposição, de mobilizar olhares, logo, trata-se de um objeto que nasceu para ser olhado! Nos museus, isso é muito esvaziado, porque nem sempre se olhou os objetos do mesmo modo, nem sempre estes objetos estiveram nos mesmos lugares de exibição e nem sempre eles dialogaram com as mesmas peças que estão ao redor deles²⁰.

Considerando ainda as relações entre a história da *cultura visual* e a *cultura material* vale ressaltar a importância da dimensão material da existência humana. Nessa

¹⁸ KNAUSS, Paulo & MALTA, Marize (org.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

¹⁹ Ibid., p. 22.

²⁰ Loc. cit.

perspectiva, Menezes²¹ oferece algumas balizas consistentes para o tratamento histórico ao definir a cultura material como todo aquele “[...] segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem”.²² O autor considera a intervenção humana como o vetor que opera a socialização da materialidade. Segundo Menezes, a noção de apropriação é, portanto, um elemento crucial, posto que é por meio dela que a sociedade, em padrões culturalmente constituídos e partilhados, assenta suas múltiplas interações com o universo material dando-lhe a forma, conferindo-lhe papéis e atribuindo-lhe significados.

Menezes aponta que esse processo é uma via de mão dupla, pois, a cultura material é entendida, a um só tempo, como produto e vetor de relações sociais; produto, porque resulta da ação humana de processos de interações sociais que criam e modificam o meio físico; condutor, porque estabelece um suporte concreto para a realização das relações entre os homens.²³

[...] Já no ato de suas concepções, o conjunto de representações de valores e de ideias que subsidiarão as práticas sociais traz a marca de sua materialidade. [...] A interação entre sociedade e materialidade tem mão dupla, e o conjunto de representações e práticas que constituem a ação social não é concebível sem sua dimensão física. Também não é concebível sem sua dimensão temporal. Impõe-se, portanto, dar conta da dinâmica de transformações por que passam não somente os humanos - em sua dupla condição biológica social -, mas também a cultura material. [...] também as coisas físicas têm uma trajetória, uma vida social com sucessivas mutações [...] a cultura material em consonância com todos os demais elementos da sociedade de que faz parte, tem sua historicidade e, em segundo lugar, o próprio trabalho de análise implica uma dessas mutações, e considerar a cultura material como documento é atribuir-lhe um valor específico, de condutor de

²¹MENEZES, Ulpiano Bezerra apud REDE, Marcelo. História e cultura material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, p.147-148, 2012.

²²MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *A Cultura Material no estudo das sociedades antigas*, 1983, p. 113 apud REDE, Marcelo. *História e cultura material*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.147.

²³ Ibid., p.147.

informações, situando-a ao menos provisoriamente em um estágio terminal.²⁴

O conjunto de representações e práticas constitutivas da ação social podem ser observadas a partir do campo de história cultural. Por ela é possível perceber numa perspectiva histórica a produção de imagens pelos seres humanos sobre si, a sociedade e o mundo que os cerca.²⁵ Conforme Chartier, o objetivo principal da história cultural “[...] *é identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada e dada a ler* [...]”²⁶. Desse ponto de vista, os contextos sociais podem ser analisados a partir da identificação e análise de *práticas e representações*.

As *práticas* como representação do mundo social só podem ser acessadas mediante os discursos construídos, pois são socialmente determinadas de acordo com os recursos disponibilizados pelos agentes dotados de consciência e capacidade inventiva para pensar seus esquemas de classificação como instituições sociais. São, portanto, maneiras próprias de estar no mundo, assim como identidades ou formas institucionalizadas e objetivadas.

Já as *representações* construídas são matrizes das práticas que constroem o mundo social. Como eixo da história cultural do social, assumem que as estruturas do mundo social não são um dado objetivo, mas, antes, historicamente estruturadas por estratégias discursivas, obras escritas, práticas culturais e políticas na edificação de suas próprias

²⁴ REDE, Marcelo. História e cultura material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.147-148

²⁵ BARROS, José D' Assunção. *O Campo da História: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 59.

²⁶ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro, Betrand Brasil, 1990, p.17.

imagens. Trata-se de lidar com a problemática do mundo como representação, conformado por meio dos discursos que o apreendem e o estruturam.²⁷

Para Chartier, pensar uma história cultural do social,

“[...] é tomar como objeto a compreensão das formas e dos motivos ou, por outras palavras, das representações do mundo social que à revelia dos atores sociais traduzem suas posições e interesses objetivamente confrontados e que paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.”²⁸

Nesse horizonte teórico, as *representações* fazem parte de um campo de concorrência e jogo social cujos desafios se exprimem em termos de poder e dominação, de acordo com os interesses sociais, com as imposições e resistências políticas, com motivações e imperativos que se confrontam com o universo humano.²⁹ Conforme Chartier investigar as representações,

[...] supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social.³⁰

Por este caminho admite-se que, os discursos construídos sobre as gravuras se inscrevem no universo da arte como lutas de representações impostas. Como formas dominantes de exercício do poder, estruturadas no mundo social, os discursos sobre as gravuras não são dados objetivos previamente estabelecidos, mas produções, historicamente construídas num espaço de lutas de representação. Portanto, convém

²⁷ Ibid., p. 23.

²⁸ Ibid., p.19.

²⁹ BARROS, José D' Assunção. *O Campo da História: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 87-88.

³⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro, Betrand Brasil, 1990, p.17.

reconhecer que as representações construídas para as gravuras, são as maneiras pelas quais os atores sociais deram sentido às suas práticas por meio de modalidades contrastadas da produção de sentidos.

Além dos conceitos apresentados, outras noções para a análise do processo de musealização da gravura foram adotadas do pensamento sociológico de Pierre Bourdieu. Assim, o processo de musealização da xilogravura popular pode ser pensado, no plano da produção simbólica, pelo protagonismo de *agentes* detentores de poder e *capital simbólico*³¹. Esse tipo de capital representa o poder atribuído aos agentes que obtiveram reconhecimento suficiente em seus campos de atuação dotando-os de condição de impor o reconhecimento.

Através desse capital os *agentes* adquirem legitimidade para as suas atuações. O termo põe em relevo a dimensão concreta da ação, o modo como os indivíduos agem em determinadas situações efetivas. Para Bourdieu, os *agentes* se movimentam de acordo com o *habitus* herdado do seu grupo social³², que, por sua vez, está relacionado com as estruturas vigentes, sendo uma lógica que parece natural na medida em que é uma disposição incorporada e reforçada. Pelo *habitus*, são colocadas em evidência as capacidades de criação dos agentes. O autor indica “[...] um conhecimento adquirido e também um haver, um capital [...] indica a disposição incorporada, quase postural de um agente em ação”³³.

O referencial teórico, abalizou a pesquisa empreendida que de acordo com a delimitação proposta, foi elaborada em cinco capítulos. No primeiro apresenta, a

³¹ MARTIN, Monique de Saint. *Capital Simbólico*. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (Orgs.) Vocabulário Bourdieu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 110.

³² NOGUEIRA, Claudio Marques Martins. *Agente*. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (Orgs.) Vocabulário Bourdieu. 1. ed. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017, p. 27.

³³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 61.

xilogravura popular e os percursos para a sua autonomia, buscando mostrar que a questão adotada passa pelos usos das gravuras em primeira-mão ocupando espaço da capa nas publicações de cordel até que aparece assumindo outra função pelo emprego no cartaz da exposição *Bahia* no Ibirapuera, exposição apresentada no parque Ibirapuera, em São Paulo, no ano de 1959, organizada pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi e pelo Diretor de Teatro Martim Gonçalves. Nesse novo contexto, a xilogravura aparece tratada como expressão de arte popular produzida no Nordeste, seguindo a visão de Lina Bo Bardi. As discussões produzidas a partir daí ocorrem em torno dos conceitos de arte popular e folklore, buscando situar a xilogravura de cordel nesse debate. A documentação selecionada diz respeito aos textos escritos pela arquiteta italiana e publicados no livro *Tempos de Grossura* e analisados tomando como base a tese de Silvana Rubino (desenvolvida no campo das Ciências Sociais) sobre a trajetória de Lina Bo Bardi e sua participação nas realizações do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), sediado no Solar do Unhão, em Salvador. O capítulo trata ainda sobre o percurso da xilogravura do cordel pela musealização em direção à autonomização, e o protagonismo da Universidade do Ceará (atualmente, Universidade Federal do Ceará-UFC) com base na documentação oficial em registros da história da Instituição organizada ano por ano e publicada nos *Anais da Universidade do Ceará*, publicação da Imprensa Universitária do Ceará. Nas representações apresentadas pelos textos, veicula-se o discurso (de construção) da morte do cordel e da xilogravura, usado como motivo ou justificativa da preservação daquela expressão, no museu.

A discussão ocorre dentro de um contexto cultural mais amplo de difusão e valorização do folclore em âmbito nacional onde intelectuais, artistas e folcloristas estiveram empenhados em tornar reconhecidas suas representações para o Nordeste. Nesse bojo, despontam a recolha, a constituição da coleção e a necessidade de sua

apresentação para o público especializado em arte e folclore fortalecida pela construção de visualidades mediadas por discursos que circularam em catálogos e na imprensa.

No segundo capítulo os *agentes*, objeto de análise nesta tese, oriundos dos campos intelectual e artístico, sujeitos envolvidos diretamente no processo de valorização da xilogravura popular e construtores de modos de olhar pelas práticas discursivas, são destacados como artífices do processo de musealização. Buscou-se historicizar o processo a partir de suas ações, tomando como ponto de partida o panorama de construção da universidade e as tensões existentes.

É importante ressaltar que, embora a formação da coleção tenha sido um trabalho coletivo. A documentação analisada (correspondências oficiais, artigos, biografia, crônicas e jornais) reflete a construção de uma dada memória e a consolidação da atuação de Antônio Martins Filho, primeiro reitor da Universidade do Ceará, em detrimento dos outros importantes sujeitos da ação.

O reitor é apresentado como a figura principal do processo de institucionalização e autonomização da xilogravura como arte. Em meio às representações sobre a ação protagonizada por este agente, é possível vislumbrar sua influência dentro dos vários campos, ressaltada nas múltiplas produções textuais e também nos seus próprios escritos pelas memórias que constituem “[...] uma identidade para si através dos documentos”.³⁴

Para entender o motivo de tal enaltecimento, constatou-se a existência de um aparelho específico para este fim. Martins Filho, ao assumir o cargo de primeiro reitor da universidade, logo se preocupou nos primeiros anos de sua atuação, em fundar no berço da instituição na área de cultura, além do Museu de Arte e Imprensa Universitária.

³⁴ GOMES, Ângela de Castro (Org). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.11,

Dessa forma, a Imprensa Universitária que lhe deu suporte, como também a posição ocupada pelo cargo de reitor e a possibilidade de trânsito institucional nos vários campos respaldados pelo poder de decisão, permitiram uma construção de sentidos identificadas em diversos documentos analisados em torno de sua atuação.

O terceiro capítulo apresenta a constituição do museu de arte e sua consolidação dentro do lema de criação da universidade - *O universal pelo regional* - com o objetivo de guardar e conservar a arte local e universal e, igualmente, as xilogravuras objetos da coleção que, segundo os princípios do lema, foram apresentadas em exposições fora do Brasil. Contudo, o museu representa para a coleção de xilogravuras analisada, um lugar de memória e afirmação como patrimônio cultural.

O quarto capítulo enfatiza a reinvenção da xilogravura com a criação de uma nova modalidade artística - o álbum - a partir do sucesso obtido pelas xilogravuras durante circuito expositivo pela Europa e a necessidade de chancelar a institucionalização de um meio de expressão, o que veio fortalecer a identidade da xilogravura popular como arte específica do Nordeste.

Amplia a discussão sobre a consagração da xilogravura popular por meio de sua inserção no campo da arte institucionalizada no bojo do viés do primitivismo, componente inseparável da história da arte ocidental a partir da interferência do artista Sérvulo Esmeraldo ligado à Universidade do Ceará e ao campo da arte erudita.

O quinto e último capítulo demonstra a xilogravura como suporte de uma relação social passível de agenciamento percebido como componente histórico. Assim, dá lume à prática trazida por Sérvulo Esmeraldo do universo da arte consagrada, para o universo artístico popular. Noutras palavras, a experiência vivida pelo artista passou a ser replicada enquanto *habitus* no universo dos gravadores populares através da escolha do trabalho do Mestre Noza que, levado para Paris, possibilitou que a xilogravura passasse de uma

função ilustrativa para uma outra função com a publicação do álbum ‘Via Sacra’ em edição de luxo destinada aos consumidores e colecionadores que circulavam pelo mercado da arte. A partir da mediação de Sérvulo, a xilogravura e o gravador ganharam destaque no campo da arte, denotando uma mudança histórica tanto na prática quanto nas vivências.

Capítulo I: Xilogravura de cordel

1.1 Uma expressão bonitinha?

O cartaz da exposição *Bahia no Ibirapuera*, afixado nas paredes e muros espalhados pela metrópole São Paulo, no ano de 1959, convidava os admiradores das artes para o Ibirapuera. A mensagem transmitida trazia a reprodução de uma gravura³⁵ provavelmente³⁶ de autoria do gravador Antônio Batista da Silva,³⁷ criada com a finalidade de ilustrar a capa do romance de cordel “*História de Mariquinha e José de Souza Leão*”³⁸, da autoria do poeta João Ferreira de Lima³⁹.

Figura 1: Xilogravura - *História de Mariquinha e José de Souza Leão*



Coleção MAUC (Dimensões de 0,068 X 0, 068. S/D)

³⁵ Cartaz da exposição *Bahia no Ibirapuera* (ver figura 2). Acesso em: 23 mai. 2018.

³⁶ As xilogravuras eram frequentemente copiadas por outros gravadores.

³⁷ Mestre da xilogravura, nasceu em 27 de abril de 1927 em Juazeiro do Norte. Iniciou os trabalhos nessa arte em 1948, passando a cortar posteriormente xilogravuras para as capas dos folhetos editados por Zé Bernardo, Ferreira Lima e João de Cristo Rei. Faleceu em 20 de janeiro de 1995.

³⁸ O Mauc detém em seu acervo tacos de xilogravura da autoria de Antônio Batista da Silva. A imagem, conforme Carvalho, é provavelmente uma variação da capa do folheto *História de Mariquinha e José de Souza Leão*. Cf.: CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 80.

³⁹ Nascido em novembro de 1902 em São José do Egito no estado de Pernambuco, João Ferreira de Lima também, astrólogo, autor do *Almanaque de Pernambuco*, obteve reconhecimento através de dois clássicos da literatura de cordel: *Proezas de João Grilo* e o *Romance de Mariquinha e José de Sousa Leão*.

A gravura inserida na composição do design do cartaz tem uma importância particular na discussão proposta, pois o foco da investigação é caracterizar o processo de reconhecimento e institucionalização de um gênero de gravura tradicional como expressão artística da cultura regional do Nordeste do Brasil.

Figura 2: Cartaz da exposição Bahia no Ibirapuera



Fonte: <https://parlacetifabene.com.br/acontece/centenario-lina-bo-bardi/>

No cartaz de publicidade e circulação urbana, a xilogravura fora do contexto editorial de ilustração do cordel⁴⁰, apresenta-se com a proposição de um convite para imersão numa mostra exibida paralelamente à V Bienal Internacional de Arte de São Paulo, no Ibirapuera. A gravura, assim, é deslocada de seu lugar social original e é conduzida a ingressar no universo artístico.

A Bienal de Artes de São Paulo, um dos mais importantes eventos artísticos do mundo desde 1951, já nasceu com a finalidade de colocar a arte moderna do Brasil em contato com a arte internacional e, ao mesmo tempo, conquistar para São Paulo o *status*

⁴⁰ A imagem representada é uma capa de folheto exibida em reprodução maior provavelmente pelo processo tipográfico offset.

de centro artístico mundial. Na sua quinta edição, em setembro de 1959, obras de artistas consagrados se faziam representar em diversas salas.

A mostra *Bahia* no Ibirapuera, como programa paralelo, não fazia parte da Bienal, propriamente dita. Pode-se dizer que foi planejada como manifestação de resistência, àquela grande exposição artística cosmopolita. A exposição ocupava o espaço de uma marquise próxima ao prédio onde acontecia o evento principal, apresentando diante da celebração da arte internacional produtos e registros da cultura regional de um Brasil sem cosmopolitismo. Com mediação da arquiteta Italiana Lina Bo Bardi em parceria com o diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Martim Gonçalves, *Bahia* apresentava um contraponto crítico à Bienal de São Paulo, que para estes organizadores, não passava de uma cópia da de Veneza, sobretudo porque guiava-se inclusive pelos mesmos estatutos já ultrapassados, uma vez que foram criados no final do século XIX.⁴¹

Além disso, a concepção adotada por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, organizadores da mostra paralela à Bienal de São Paulo, propunha uma reflexão sobre o valor artístico e ao mesmo tempo da condição moderna, da cultura material cotidiana apresentada. Os organizadores como construtores de uma narrativa sobre a *arte popular*, veiculavam vivências culturais de um contexto social regional do Brasil marcado pela escassez e pobreza, que para Lina e Martim desafiava o pensamento social dominante sobre a cultura e a arte.⁴² A exposição foi idealizada para ser reconhecida como a primeira

⁴¹ Afirmação retirada do argumento proferido por Pietro Maria Bardi, companheiro de Lina. In: RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da Modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947 - 1968*. Campinas SP: [s.n.] 2002, p. 193. (Tese) Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

⁴² BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. O livro apresenta um quadro representativo sobre os estudos realizados pela autora a respeito da Arte Popular produzida em algumas localidades do Nordeste como também a arte presente nas exposições *Bahia* (1959); *Civilização do Nordeste* (1963) e *Nordeste do Brasil* (1965) que seria apresentada em Roma, mas foi cancelada pelo governo brasileiro. Os textos publicados pela autora foram produzidos entre os anos de 1963 e 1980. Outros autores também apresentam artigos que fazem referência a ebulição cultural do período. como Jorge Amado (1959), Abelardo da Hora (1963), Lívio Xavier (1963), Paulo Gil Soares (1964), Glauber Rocha (1964), Bruno Zevi (1965), Celso Furtado (1967) e Flávio Motta (1970).

grande exposição de arte popular nordestina do Brasil. Ao lado disso, o diálogo da arte popular com a arte moderna foi afirmado com a presença na inauguração do presidente Juscelino Kubitschek, que no contexto da década de 1950 não poupava esforços para promover a imagem do Brasil moderno.

A exposição foi aberta ao público em 21 de setembro, prolongando-se até 31 de dezembro daquele ano de 1959. Destacou-se pelas soluções e modelos inovadores na forma de expor os objetos, lançando mão de procedimentos teatrais e cenográficos, de tal modo que evocavam os lugares de onde os objetos foram retirados. Essa opção serviu para promover novas interpretações e olhares sobre o universo cultural do Nordeste, especialmente ao chamar atenção para os artefatos do cotidiano, inclusive de rituais, crenças, assim como da culinária.

Examinada do ponto de vista das intenções ou das motivações dos seus autores, os objetos selecionados para a exposição temática e paralela à Bienal de São Paulo representavam a criação produzida em circunstâncias sociais singulares de extrema pobreza, o que permitia colocar em foco o olhar para as difíceis realidades vividas por pessoas de classes economicamente desfavorecidas, que mesmo diante dos desafios da sua condição de vida, demonstravam a capacidade de criar com matéria-prima retirada em sua maior parte do lixo.

No intuito de conquistar maior visibilidade para a exposição, que se contrapunha à Bienal, os idealizadores, Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, agenciaram a participação de figuras representativas da Bahia respeitadas no cenário artístico nacional, como o compositor e cantor Dorival Caymmi e o escritor Jorge Amado, cabendo a esse último elaboração de texto para a apresentação do evento.

A visão registrada do escritor baiano, em consonância com o pensamento dos organizadores, procurou destacar a criatividade que julgava emanar daqueles objetos,

iluminando as lutas pela sobrevivência, como chave para afirmar capacidade criativa, enfatizando aspectos artísticos (daquela criação representativa da expressão popular), amparados na relação entre o homem e o mundo material, originados de técnica revestida de poesia.

A exposição com seu chão de folhas secas, seus grandes orixás, suas colchas de retalhos, seus objetos cotidianos, comunicava junto a grande documentação fotográfica de Pierre Verger, Gautherot, Silvio Robatto e Enneas Mello, toda a violência poética de um mundo ainda intacto. Mas, aí estão os trabalhos artesanais, as flores feitas por mãos sábias de velhas pacientes, as colchas coloridas com quadros abstratos, aproveitamento de retalhos de restos de fazenda. Aí estão os fifós que iluminam as casas mais pobres, aproveitamento dos vidros vazios de remédios e de pedaços de lata mostrando a arte do povo e ao mesmo tempo sua vida.⁴³

O escritor baiano, também se debruçou sobre as marcas de africanidade, em seus aspectos místicos e religiosos, representadas na cultura e arte baianas, referenciadas nos objetos de finalidades ritualísticas, perpassados pela intolerância a que eram submetidos os praticantes das religiões. Apontava assim as resistências às inúmeras adversidades vividas:

Aí está um amplo documentário sobre as religiões afro brasileiras, a macumba, o candomblé, tão poderosas em suas persistências sofridas, vencendo o tempo e as perseguições, vencendo os poderosos e os pernósticos. Vitória do povo! Instrumentos de música negra, roupas de santos em seu esplendor, figuras de orixás misteriosos, esculturas da África e da Bahia a mostrar a nossa ligação com a terra de Aiocá. A cerâmica popular de toda beleza, as carrancas das barcas do rio São Francisco, rio da nossa unidade e exemplo de força da resistência do homem brasileiro. Esteiras, redes, panelas de barro, pote para água fresca, aquilo que o homem se serve para o cotidiano da vida. Pobres objetos que iluminam sua pobreza com a poesia de um desenho, de uma flor de uma figura. Tudo que o povo toca nessa terra da Bahia transforma-se em poesia, mesmo quando o drama persiste. Eu poderia dizer que essa exposição revela sobretudo a força criadora de uma gente que não se abate mesmo nas mais duras condições.

⁴³ Texto de apresentação da Exposição Bahia, produzido por Jorge Amado. In: BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 43.

Portanto, Jorge Amado em sua construção textual, direciona o olhar para uma referência de Bahia pela qual redesenha a força criadora do seu povo revestida de poesia.

A mostra privilegiava a problematização sobre a legitimidade da arte popular, enquadrando as questões artísticas da Bahia na arte contemporânea, agenciadas pelo direito à inspiração dos produtos marginalizados que eram destacados pela expografia. Apresentava os produtos da cultura como legítimas expressões populares, reconstruindo e ressignificando o universo cultural da Bahia, no contexto metropolitano da cidade de São Paulo, a partir do entendimento de que ‘o que estava ali representado era arte popular’⁴⁴.

No texto de apresentação assinado pelos organizadores esse ponto de vista é destacado:

Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta <<terra de ninguém>>, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição” (...) “O gênio poderá criar relações <<fixas>>, a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem <<só>>, precário em suas manifestações artísticas julgadas <<colaterais>>, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das <<categorias>>, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética <<não-privilegiada>>.”⁴⁵

A conceituação trazia como base a produção derivada da “[...] atitude progressiva da cultura, ligada aos problemas reais do dia a dia [...]”⁴⁶, perpassada pela perspectiva política dos autores, que apreendiam a arte popular como expressão não alienada.

⁴⁴ BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 37.

⁴⁵ BARDI e GONÇALVES, 1959 apud RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Campinas - SP, 2015. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2015, p. 107- 109.

⁴⁶ BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 37.

Buscavam, então, provocar reflexões que uniam questões políticas com a realidade da luta entre capital e trabalho⁴⁷.

O discurso difundia a construção de um conceito de arte popular, assentado nas bases do design utilitário, na capacidade criativa e de sobrevivência do homem sertanejo pela materialização de objetos que riscavam ‘o limite do nada,’ quesito que constituía a essência da mostra, ao expor, ao público urbano do Sudeste, o que seus organizadores entendiam como a ‘verdadeira arte’, evidentemente, a que não estava representada na Bienal, mas, a que figurava na exposição *Bahia* no Ibirapuera.⁴⁸

Assim, o paralelismo da exposição em relação a 5ª Bienal confrontava o evento internacional como propósito de afirmar a oposição à elitização, sacralização e segmentação da arte, levantando também a bandeira de contestação ao programa oficial da Bienal, o que de certa forma apresentava a posição de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, organizadores de *Bahia*, sobre o que pensavam sobre a arte contemporânea.

Estes personagens não estavam sozinhos nessa construção, compartilhavam as ideias com um grupo de artistas e intelectuais da época, e nesse campo de atuação, Bo Bardi detinha um poder simbólico, definido conforme Bourdieu como:

[...] poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou económica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.⁴⁹

⁴⁷ Esse olhar dos autores da exposição, também podia ser encontrado em estudos referentes ao Nordeste, sobretudo, no clássico “O Outro Nordeste” de Djacir Menezes, publicado em 1937, onde o autor realça o sertão nordestino, trazendo à tona os aspectos relacionados à seca e às consequências por ela geradas, como fome e miséria e, exercerá influência em alguns estudiosos sobre a descoberta desta ambiência. O tema tratado no estudo não traz apenas uma natureza sociológica, mas também artística, preocupada em denunciar a diferença entre o Nordeste e o Sul, como também chamar a atenção para as diferenças culturais e sociais existentes dentro da própria região.

⁴⁸ RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Campinas - SP, 2015. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2015, p. 80-87.

⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 14.

A arquiteta e curadora italiana almejava que os objetos selecionados fossem apreendidos não somente como expressão da produção material das camadas sociais mais pobres, mas ao mesmo tempo enquanto objetos, característicos de uma estética que poderia ser alicerce para um verdadeiro design nacional para a indústria no Brasil, tendo a referência da engenhosidade criativa do povo nordestino. Nesse ponto, reivindicava um olhar para a expressividade dos objetos, engendrados a partir do que caracterizava como a ‘triste realidade da industrialização importada’, tornando isso um apelo para que a cultura industrial que estava sendo implantada no Brasil estivesse aberta à inclusão desse substrato popular criativo como incremento para sua produção.

Adentrar nesse contexto, permite enxergar, o momento em que a indústria encontrava uma saída aproximando-se da arte, fato que abriu caminhos para o surgimento do *Design*, concebido para melhorar as aparências dos produtos e, favorecer o consumo e a linha de produção. Na esteira dessa aproximação, é preciso mencionar a instituição da *Bauhaus*, na Alemanha, que como primeira instituição e ensino artístico explorou a concepção do design moderno postulando romper as fronteiras entre arte, artesanato e indústria, trazendo uma percepção de arte ligada à experiência prática, promovendo pesquisas com tecnologias e materiais novos, reveladores de produtos caracterizados por desenhos simples e funcionais. Apesar da extinção e perseguição da escola pelo movimento nazista em 1933, sua influência se expandiu e continuou redesenhando a arte contemporânea,⁵⁰ característica marcante das vivências de Lina Bo Bardi no Brasil, apresentadas na exposição *Bahia* no Ibirapuera.

⁵⁰ COSTA, Cristina. *Questões de Arte: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético*. São Paulo: Moderna, 1999, p. 72-73

É preciso considerar ainda que a época da exposição corresponde ao contexto histórico de aproximação entre a indústria e a arte elaborado a partir de um plano de desenvolvimento econômico e social para o Nordeste, alinhado com as orientações políticas do nacional-desenvolvimentismo do governo do Presidente Juscelino Kubitschek, que se expressava no conhecido Plano de Metas e no projeto de transferência da capital para o centro geográfico do país, que resultou na construção da cidade de Brasília. Trata-se da época da criação da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, conhecida pela sigla SUDENE, concebida e presidida por Celso Furtado, que tinha como objetivo promover a região Nordeste pela via da industrialização.

Nesse contexto, o dilema da cultura brasileira para alguns setores da sociedade era ser moderno e ao mesmo tempo popular. Mas os caminhos e as interpretações do que era ser moderno variavam conforme os valores estéticos, sociais e ideológicos que informavam os artistas e os ligavam aos vários setores da sociedade.⁵¹ A estratégia de Lina Bo Bardi perseguia a ação política que atuava em favor do moderno, do popular, da região Nordeste, e ao mesmo tempo articulava seu trabalho com a Sudene, o Governo do Estado e também a Universidade da Bahia de onde contava com a parceria de Martim Gonçalves da Escola de Teatro.

Diante desse panorama de fundo cultural e político da época, conduz a retomar a referência inicial do emprego de xilogravura de cordel no veículo publicitário da exposição *Bahia*. Não há dúvida de que a busca pelos sentidos que a imagem oferece se relaciona com o fato da xilogravura se caracterizar como uma expressão cultural do Nordeste brasileiro e que pelo enfoque da exposição coloca essa associação sob a

⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 35 (Repensando a História)

perspectiva da interrogação artística e elabora a caracterização da xilogravura como criação de arte popular, nos termos defendidos por Lina Bo Bardi e seu grupo.

No entanto alguns anos mais tarde, no texto ‘A arte popular nunca é kitsch,’ a arquiteta italiana, considerou que a gravura do cartaz criado por ela não correspondia ao próprio conceito de arte que defendia, pois terminou sendo tratada como ‘*uma produção bonitinha*’, dito nos seus próprios termos.

Assim, Lina ao defender sua perspectiva de arte popular, censura as apropriações dos objetos populares pela classe culta e denuncia que eram transformados em objetos *kitsch*. A partir daí, oferece classificações da criação popular do Nordeste, do que para ela era interessante e o que não era. A xilogravura vai figurar como expressão de menor importância, conforme já dito, ‘apenas como uma produção *bonitinha*, sem nenhuma correspondência com a realidade, da mesma forma que a literatura de cordel e a cerâmica produzida por mestre Vitalino, em Caruaru:

[...] a literatura de cordel sob uma aparente revolta e violência, apresenta na realidade uma falsa imagem do homem do sertão do Nordeste, simples e bondosa, assim como a cerâmica figurativa aparentemente irônica de Caruaru. O homem do sertão que sorri com bondade dos doutores, das autoridades das leis e dos senhores simplesmente não existe, é uma produção bonitinha que se repete ad usum dos visitantes nacionais e estrangeiros, das feiras e dos mercados. Por essa razão não documentamos aqui as tão conhecidas gravuras da literatura de cordel e nem dedicamos muito espaço à cerâmica de Caruaru.⁵²

Esse modo de olhar e os critérios de valoração utilizados demonstram a clara distinção entre o que considerava produção apenas “bonitinha” e as outras, relacionadas a operação de transformação de resíduos industriais em objetos utilitários, dotados de

⁵² BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 32. Grifo meu.

beleza, consideradas positivas. Às produções bonitinhas devem-se ao reconhecimento de que estas produções eram criadas para finalidades turísticas.

Diante do exposto, cabe a indagação sobre por que então a arquiteta utilizar uma xilogravura ‘apenas bonitinha’ no suporte de divulgação, da exposição que apresentava o seu conceito de arte popular?

Silvana Rubino em análises sobre o trabalho e atuação de Lina Bo Bardi, ajuda a chegar ao pensamento que fundamentava esse olhar e que também caracterizava sua elaboração em torno do conceito de arte popular. O fundamento encontrava-se na oposição entre duas noções, ‘*folklore*’ e *arte pela arte*. Para Bardi, o pressuposto da *arte pela arte* representava a alienação, pois o artista para adotar essa perspectiva, isolava-se dos problemas sociais, deixando de reconhecer o caráter social da arte, e dela apenas retirava soluções para as questões relativas à própria linguagem. E, a noção de ‘*folklore*⁵³’ (usando a origem grafia da do termo, era definido como perigoso, estático e regressivo) segundo a arquiteta italiana não concebia as manifestações culturais como processuais, passíveis de mudanças sociais, portanto nesse sentido, a produção artesanal era facilmente apropriada pela ordem do turismo comercial que não levava em conta a criatividade dos sujeitos individuais na elaboração de novos produtos e, portanto, não permitia estabelecer identidades de marca autoral⁵⁴

A lógica de representação na qual Bo Bardi definia suas ações, conforme Silvana Rubino não caminhava em sintonia com o movimento nacional brasileiro que buscava proteger o folclore⁵⁵. Bo Bardi articulava o folclore como estudo de tradições que não levava em conta as transformações de cunho social, tampouco a força das organizações

⁵³ RUBINO, Silvana Barbosa. Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. Campinas, UNICAMP- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002, p. 173.

⁵⁴ RUBINO, Silvana Barbosa. op.cit. 2002, p. 173.

⁵⁵ Ibid., 2002, p.173.

como meio emancipador da cultura popular. Portanto para Lina, a ideia de folclore deveria ser eliminada, porque consistia em classificação ou “categoria” favorável à Grande Cultura central, e sua extinção contribuiria para colocar no devido lugar, incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica.⁵⁶

Ela acrescenta que diferentemente do folclore, seu conceito de *arte popular*, presumia a produção de uma releitura, na busca de informar práticas que possibilitariam a construção de um novo design industrial, mais original e que poderia dar abertura para uma produção hábil que não caísse na produção de *gadgets*⁵⁷.

Apresentando-se plenamente favorável à industrialização, o popular segundo seu ponto de vista, seria um caminho por meio do qual era possível identificar um princípio de seriação, de desenvolvimento de objetos que poderiam ser repetidos em utensílios de usos domésticos e outras coisas mais. Portanto, era possível pensar um design nacional, pela passagem do saber artesanal para outro mais técnico.

Lina entendia que o Brasil não possuía artesanato, mas um pré-artesanato doméstico, disperso, que não apresentava consistência como corpo social, por este motivo e visão, não conseguia extrair da cultura vivente uma manifestação nacional; isso quer dizer que sua fundamentação, alimentava-se de uma perspectiva política, e divergente de grande parte da intelectualidade brasileira. Conforme Rubino, *as proposições de Lina não estavam afinadas, de um lado, com o campo dos folcloristas baianos e brasileiros, em geral, mas, sim, com o planejamento econômico do Estado, com as ideias de Rômulo Almeida*, secretário de finanças do estado da Bahia.⁵⁸

⁵⁶ BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 20.

⁵⁷ RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, UNICAMP- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002, p.168-176.

⁵⁸ RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, UNICAMP- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002, p.173

Esse panorama também dá pistas conforme Rubino⁵⁹ de que não havia interlocução satisfatória entre Lina e intelectuais dedicados aos estudos da cultura popular e do folclore no Brasil. Demonstra, também, que de certo modo, ela chegou à Bahia, para cumprir um papel de ‘civilizadora,’ investida de referenciais europeus e lá não criou laços, nem interlocução suficiente, com os colecionadores de objetos populares, e estes, provavelmente não buscaram no seu olhar estrangeiro, conselhos para identificação do patrimônio vivo ali existente.

Assim, deslocada do campo destes estudos no Brasil, já dominado pelos folcloristas distribuídos em campanha nacional, ela acabava por operar com referenciais externos sem o devido ajustamento à realidade brasileira, mas em conformidade com seus interesses e horizontes de expectativas evocados a partir da vivência na Itália pós 1945.

O pensamento de Lina ainda de acordo com Silvana Rubino, tinha como referência a obra de Antônio Gramsci,⁶⁰ membro-fundador do Partido Comunista da Itália, defensor de uma cultura nacional-popular, com foco num futuro socialista. Gramsci dentro da realidade vivida na Itália, refletia sobre o folclore como algo que deveria ser trabalhado dentro de uma perspectiva política, a fim de que, ao ser assimilado pelas classes populares, essas pudessem orientar suas realidades por estes princípios.⁶¹

Nos termos de Gramsci apud Canclini,

[...] é a confrontação entre o *folclore*, entendido como *aglomerado indigesto de fragmentos de diferentes concepções de mundo*, e a *cultura nacional-popular, como uma concepção de mundo, um humanismo moderno*⁶², adequado ao desenvolvimento atual do conhecimento,

⁵⁹ Ibid, 2002, p. 170.

⁶⁰ ibid, p. 171.

⁶¹ ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo - SP: Olho D'água, 1992, p. 6.

⁶² GRAMSCI, Antonio. *Observaciones sobre el folclore*, en Literatura y vida nacional, Buenos Aires: Lautaro. 1961, p. 240 apud CANCLINI, Nestor Garcia. *Gramsci e as culturas populares na América Latina*. In: COUTINHO, Carlos Nelson & NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p.76

capaz de unificar nacionalmente o povo e construir um bloco hegemônico que dirija a transformação social.⁶³

Lina Bo Bardi percebia então, de acordo com a proposta gramsciana, que o folclore deveria ser superado em favor de uma cultura nacional-popular adequada ao desenvolvimento moderno.

Diante do exposto, e voltando o olhar para a discussão central deste tópico, Bo Bardi ao tempo em que abraçava uma dimensão política para a cultura, construía uma inferioridade para o cordel, a xilogravura e a cerâmica do Mestre Vitalino. Portanto, sua posição política. Perante a representação de uma xilogravura para a composição do cartaz da exposição, que teve como objetivo apresentar um conceito de arte popular, deixa margens para questionamentos como também outras leituras. De modo diferente ao que pensava, o cartaz produziu fortalecimento e destaque para a xilogravura como uma referência à arte popular do Nordeste.

E mesmo perante a ideia da xilogravura de cordel como uma expressão ‘bonitinha’ por parte da arquiteta italiana, o uso no design do cartaz da exposição *Bahia* no Ibirapuera é entendido nesse estudo, como uma evidência de valorização da xilogravura, como representação identitária para o Nordeste do ponto de vista artístico.

O tópico seguinte busca cimentar o caminho e o entusiasmo pela xilogravura por parte de instituições e intelectuais brasileiros, que aos poucos, foram contribuindo para que ela ganhasse o *status* de arte, por meio das lutas de representação e configuração dos campos, uma vez que a arte popular não está nos objetos, mas nas práticas e nas suas representações⁶⁴.

⁶³ CANCLINI, Nestor Garcia. *Gramsci e as culturas populares na América Latina*. In: COUTINHO, Carlos Nelson & NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p.76-77

⁶⁴ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990

1.2 Percursos para a autonomia

Em 1960, ano que se seguiu à realização de *Bahia* no Ibirapuera, a Universidade do Ceará encaminhou ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), uma coleção bastante significativa, formada por xilogravuras que circularam nas feiras do sertão, componentes ilustrativos das capas dos folhetos de cordel. A exposição tinha como título “Xilogravuras Populares do Nordeste.”⁶⁵ Em *Anais da Universidade*, tomo VII⁶⁶, publicação da Universidade do Ceará, destaca-se a exposição como um fato relevante para a instituição, ao mesmo tempo em que se silencia sobre outras coleções que foram apresentadas conjuntamente. O texto ilumina, em primeiro lugar, a importância da oportunidade da Universidade do Ceará apresentar a produção cultural de xilogravuras produzidas em grande parte no Cariri cearense ao público e a crítica especializada do Sudeste, e registra, ainda, a difusão alcançada na imprensa⁶⁷, a repercussão nos principais círculos culturais e artísticos do país, destacando o reconhecimento daquela instituição de ensino superior, que apesar de recém-criada, já atingia projeção nacional com apresentação da coleção de um ‘museu de arte popular’ que ainda se encontrava em processo de criação.⁶⁸ Dizendo de outro modo, a Universidade do Ceará encontrava na divulgação do seu futuro museu uma fórmula de promoção como instituição do saber.

⁶⁵ Aberta ao público em 24 de maio, estendendo-se até o dia 26 de junho de 1960.

⁶⁶ *Anais da Universidade*, Tomo VII, Imprensa Universitária do Ceará, 1961, p. 45.

⁶⁷ A recepção por parte da imprensa gerou notícias nos jornais: O Estado de São Paulo (15 de maio), A Hora (27 de maio), Folha da Manhã (29 de maio), Folha da Noite (31 de maio), Correio Paulistano (5 de Junho) e a Gazeta (30 de Junho). A exposição também repercutiu no Rio de Janeiro, sendo objeto de matérias publicadas pelos jornais O Globo (28 de Maio) e Jornal do Brasil (2 de Junho). Sobre esta difusão na imprensa, cf: CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 82.

⁶⁸ *Anais da Universidade Tomo VII*, Imprensa Universitária do Ceará, 1961, p. 45.

A exibição daquela coleção no MAM-SP constituía o início de uma trajetória de consagração para a xilogravura de cordel como criação artística. Nela, apresentaram-se gravuras, que em sua gênese não tiveram o propósito de serem apreciadas daquela forma, desvinculadas dos folhetos, ou melhor, não foram criadas para aquele fim.

Os jornais veicularam praticamente a mesma notícia provavelmente tomando como base o texto de apresentação da exposição assinado pelo reitor. Na divulgação exibiam a coleção como única no país, parte do acervo do futuro museu de arte popular que Antônio Martins Filho iria fundar, e assim chamavam a atenção para a iniciativa de preservação da xilogravura, ‘prestes a desaparecer’ ante o crescente desenvolvimento das novas tecnologias de expressão gráfica do mercado, nomeadamente os clichês de zincogravura, que ganhavam considerável notoriedade.

De igual modo, aquilatavam a responsabilidade institucional da universidade na criação de um programa, voltado para a recolha de cópias e tacos de xilogravuras existentes nas gráficas do Nordeste, e em especial, do Juazeiro do Norte, (mais de uma centena de peças) com vistas a se tornarem fontes para o estudo da xilogravura e integrarem lugar de memória criado para arte popular.

Sobre o programa de recolha, grande parte dos itens selecionados, foram adquiridos na tipografia São Francisco (antiga folheteria Silva) da propriedade de José Bernardo da Silva, que de vendedor ambulante dos folhetos nas feiras regionais, dedicou-se ao universo da poesia, montou comércio no Juazeiro do Norte, e em trajetória editorial, ocupou posição de destaque no mercado de folhetos.

Em 1949, a tipografia São Francisco alcançou apogeu, a partir de compra dos direitos autorais dos folhetos de João Martins de Athayde⁶⁹, e de posse destes direitos,

⁶⁹ João Martins de Athayde (1880 -1959), nasceu no Estado da Paraíba, mas migrou para Recife em Pernambuco no ano de 1898 onde fixou residência. Foi um dos poetas da literatura de cordel que

esta tipografia aumentou a produção e consequentemente as vendas, ganhando o mercado e tornando-se a maior produtora de cordel do Brasil.

O texto de apresentação da exposição, tonifica a grande importância não só da literatura oral, mas das duas expressões populares interligadas: a literatura de cordel e a xilogravura. Entretanto, adverte que de modo contraditório, a literatura oral contava, com a garantia da permanência, apesar da força dos meios de comunicação de massa, o rádio e o cinema, e, em prosseguimento a tal afirmação, assegura que até aquele momento, ambos não teriam conseguido suplantá-la, mas, pelo contrário, operaram como meios de transmissão, contribuindo para sua continuidade, o que alimentava a permanência em Juazeiro do Norte, de tipografias especializadas tanto na produção, quanto na difusão desse gênero literário para o Brasil inteiro.

Chama a atenção o fato de que, se o cordel foi perpetuado pelos meios de comunicação de massa, o mesmo não ocorreu com as gravuras, que estavam em processo de aniquilamento, sendo ‘sobreviventes’ diante do progresso técnico e industrial. A destacar o uso da caracterização de sobreviventes, acrescenta um ponto de vista que trata as gravuras como relíquias.

São gravuras anônimas que ilustram as capas e, às vezes, o texto dos folhetos da chamada “literatura de cordel”. A uma primeira análise, bastante superficial, seria estranhável a permanência dessa forma de expressão “literária” entre nosso povo. Sobretudo numa cidade como

representou a primeira geração. Em 1921, adquiriu os direitos de publicação da obra constituída pelo editor e poeta Leandro Gomes de Barros e daí iniciou a republicação, se colocando como editor e, posteriormente, retirando a informação da autoria de Leandro. Foi o precursor mudanças em alguns aspectos importantes da produção da literatura de cordel principalmente na apresentação gráfica dos folhetos. Ele fez surgir os contratos de edição com o pagamento de direitos de propriedade intelectual, o uso de subtítulos e preâmbulos em prosa além da sujeição da criação poética ao espaço disponível, fixando-se o padrão dos folhetos pelo número de páginas em múltiplos de quatro. João Martins de Athayde, no ano de 1949, após haver passado por um acidente vascular cerebral, se afastou da atividade de editor, vendeu a sua tipografia para José Bernardo da Silva, repassando-lhe os estoques e os direitos de edição sobre todos os títulos que publicou. Cf. Roberto Benjamim:
www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoMartins/JoaoMartinsdeAthayde_siteCordel_FCRB.pdf

Juazeiro do Norte, onde o cinema e o rádio seriam entraves a essa sobrevivência.⁷⁰

E em sequência ao seu posicionamento perante aquelas gravuras e o cordel procurou referencia-las como manifestações folclóricas,

Examinando, porém, o fato à luz das modernas técnicas de observação folclórica, constatamos que o cinema e, mais precisamente, o rádio atuam, muito pelo contrário, como elementos de transmissão dos casos e agem de modo decisivo na elaboração do fato folclórico. Daí explicar-se essa sobrevivência em Juazeiro do Norte e a existência nessa cidade de duas tipografias, prósperas e relativamente bem aparelhadas, editoras exclusivas de milhares desses romances que, espalhados por todo Brasil, relatam fatos e acontecimentos que os estudiosos ligam aos mais diversos ciclos: do cangaço e dos cantadores, das lendas árabes das mil e uma noites, passando pelas histórias do Rei Artur e dos 12 pares de França (Távola Redonda), não esquecendo as trágicas histórias de amor, de tanto sabor popular, bem como o registro de nosso fabulário, dinamizado e ricamente acrescido.⁷¹

Suas observações confrontadas com a atitude e percepção adotada por Lina Bo Bardi, discutidas no tópico anterior, demonstram que ambos perceberam as xilogravuras enquanto expressões folclóricas, mas, por meio de lentes diferentes. Dizendo de outra forma, Lina Bo Bardi não gostava do termo folclore, preferia o termo arte popular, mas a xilogravura ela entendia como folclore.

Enquanto Bardi direcionou para as gravuras um olhar exótico ao processo, Martins Filho olhava-as por meio de engajamento nacional em defesa das tradições populares do Nordeste e sobretudo do Ceará, num esforço em demonstrá-las como objetos de valor cultural regional.

A posição adotada pelo reitor Martins Filho demonstra que ele acompanhava o pensamento do movimento folclorista, para tanto cita características de identificação

⁷⁰ CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 81-84. (grifo meu)

⁷¹ Ibid. p. 81-84. (grifo meu)

folclóricas, como anonimato e sobrevivências. Atributos bastante valorizados, e reveladores do pensamento disseminado a partir de “*grande mobilização*” em torno da preservação do folclore no Brasil que objetivava a configuração de uma identidade nacional⁷², o que implica adentrar este universo para melhor entendimento da influência depreendida.

1.2.1 Entre o folclore e a arte popular

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) foram criada em 1946 vinculada a ONU, o objetivo da instituição era contribuir para promoção da paz mundial, colocando o folclore como instrumento de mediação entre os povos, pelo encontro das mais diversas culturas. No ano seguinte, ligada a este órgão foi criada a Comissão Nacional do Folclore-CNFL, uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura-IBECC, vinculado ao Ministério das Relações Exteriores.

O IBECC, com sede no Itamaraty, e designado para intermediar contatos junto a UNESCO, congregou um coletivo de notáveis intelectuais brasileiros e instituições educacionais, científicas e culturais. Este órgão responsável para organizar Comissões Estaduais em cada unidade da federação, dedicadas a diversos temas e áreas de conhecimento, abrigando entre elas a comissão do folclore, a primeira a se constituir e, tudo leva a crer, que fora também a mais ativa⁷³.

⁷² VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 21.

⁷³Ibid., p. 94.

Com base nesse dinamismo anunciado, o período compreendido entre os anos de 1947 até 1964 foi marcado por intensa mobilização em torno do folclore em todo Brasil, quando a CNFL, encarregou-se de realizar uma série de conferências e debates nos estados, com apelos em favor da defesa das manifestações culturais existentes. A luta considerou também a criação em 1958, da agência (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CDFB) governamental que coordenaria os esforços de pesquisa e preservação para as manifestações.

Nesse momento profícuo pelo qual passavam os estudos folclóricos no Brasil, muitos intelectuais aderiram à campanha, que tinha como principal porta-voz Renato Almeida, substituído anos mais tarde pelo folclorista Édson Carneiro.

Nos estados, foram organizadas subcomissões. No Ceará, a comissão foi fundada em 1948, sendo apoiada alguns anos depois pela Universidade do Ceará, quando a referida instituição assinou convênio em 1961 para criar sua própria comissão de estudos referentes ao folclore.⁷⁴Convém registrar que a proposição de convênio já havia sido feita desde 1959.

O programa do movimento folclorista nacional propunha o enfrentamento de três questões fundamentais: a pesquisa para levantamento de material a ser estudado, o conhecimento para a proteção e guarda das manifestações, e o aproveitamento do folclore na educação, a fim de garantir a eficácia definitiva da política que estava sendo disseminada⁷⁵.

⁷⁴ Boletim Universidade do Ceará, n. 32, Outubro de 1961, p. 475-476. As articulações de convênio entre a Universidade do Ceará e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, tiveram início no ano de 1959 sendo concretizado em 1961, quando criou-se definitivamente, um comitê dentro da Universidade para estudos referentes ao folclore.

⁷⁵ VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 174.

A relação entre o “folclore e a educação”, como um dos principais focos do movimento, teve como distinta defensora, a poetisa Cecília Meireles, apresentando como alvo de caráter educativo o papel dos Museus de Artes Populares, sobretudo nas grandes cidades. Segundo a poetisa, os grandes centros ficavam distantes da ‘cultura folclórica’ percebida por ela como mais ‘autêntica’, diferentemente do que ocorria nas escolas regionais rurais, que por estarem mais próximas das manifestações, tinham o privilégio de auferirem para os estudantes o conhecimento direto das fontes culturais e vivas de informações.⁷⁶

Nesse caso, a importância dos museus de arte popular no âmbito do movimento, apresenta-se como chave para compreensão, do pensamento no qual estava ancorado o Reitor Martins Filho, destacado no texto de apresentação da exposição no MAM-SP.

Seu discurso de agente autorizado (que teve parte já referenciada no tópico anterior), contribuiu para fixar sentidos e valores, ao priorizar determinados olhares para a xilogravura de cordel, deixando transparecer, que estava imbuído do pensamento valorativo dos museus como espaços institucionais de preservação das expressões do folclore, por isso destacava alguns elementos, entre os quais se incluía a xilogravura popular, como expressão condenada ao verdadeiro ‘aniquilamento’, o que lhe permitia oferecer como solução, a salvaguarda, pela intercessão da Universidade, a partir do seu futuro museu de arte popular.

Prosseguindo no programa que a si mesmo propôs de colher exemplares das manifestações artísticas populares ainda sobreviventes em todo Estado, a Universidade do Ceará reuniu recentemente mais de uma centena de peças de xilogravura destinadas ao acervo do seu futuro museu de Arte Popular. (...)

E, assim, o filigranado trabalho (são muitos os gravadores ourives) em madeira de fio, especialmente a imburana e o cedro a canivete, gilete e

⁷⁶ MEIRELES, Cecília. *Discurso da Sra. Cecília Meireles na inauguração da Exposição de Artes e técnicas populares no Congresso Internacional de Folclore*. Folclore, 6 (32/33): 16-18. Vitória: Comissão Espírito-Santense de Folclore, set-dez. 1954 apud VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 193.

ponta de prego, está fadado ao desaparecimento total. Não se verá, pois – exceto em museus muito especializados e em raras coleções particulares - a identidade entre a gravura cearense de Juazeiro do Norte e a xilogravura anônima medieval, identidade essa não de todo estranha: a um exame menos apressado chega-se a crer que os instrumentos utilizados pelos gravadores do XVI século não seriam tão diversos dos comuns aos xilógrafos de Juazeiro do Norte. o mesmo seja dito em relação à técnica empregada e ao curioso e quase constante emprego da cercadura, sendo ainda oportuno ressaltar, a essa altura, a insistente similitude de traços existentes entre algumas xilogravuras expostas e a gravura japonesa, especialmente. (...)

A Universidade do Ceará dando-se conta da urgência em preservar tão importante material, atestado inequívoco da cultura de nosso povo, pôs-se a campo e recolheu parte desse curioso acervo do qual uma pequena amostra é dada a conhecer ao público paulistano, através de seu Museu de Arte Moderna.⁷⁷

O reitor ao acrescentar as motivações para a aquisição daquele material ‘sobrevivente’ nas tipografias especializadas, aponta para a xilogravura ali apresentada como arquivo de traços medievais, provavelmente conservados no tempo, repassados pela oralidade e reveladores de ingenuidade. Seu ponto de vista evoca o século XVIII, quando se elaborou, o Iluminismo em seu papel de promoção de valores universais e da racionalidade em contraposição às práticas populares consideradas irracionais, numa trilha de pensamento, que apresenta o popular romantizado perpassado de inclinações como sensibilidade e espontaneidade enquanto qualidades, diluídas no anonimato da criação.

No contexto em que o seu pensamento está ancorado, descobre-se e valoriza-se a Idade Média, os romances de cavalaria, os reis, as cruzadas. A vida dos camponeses com seus hábitos, que não são apreendidos dentro de uma função social, mas correspondendo ao que há de mais estranho e isolado da civilização. Portanto, os objetos vistos como sobrevivências compreendem permanências no mundo industrial, mas permanências marcadas como vestígios distantes no tempo. Denotando que o esforço do colecionador

⁷⁷ CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 81-84. (grifo meu)

em captar as preciosidades pode ser identificado com a ideia de salvação e congelamento do passado readquirido como patrimônio da história.

Conforme já colocado, seu olhar direciona o objetivo preservacionista para a formulação do popular como tradição, fortalecendo o pensamento difundido pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, por meio da ação concreta da Universidade do Ceará, que em convênio, denotava a interlocução desenvolvida com a respectiva campanha.

Vale acrescentar que, um ano após a exposição de gravuras no Sudeste, o acordo para instalação definitiva de uma comissão de estudos, ligada à reitoria, afiança a marca do pensamento folclorista no texto de apresentação da exposição discutida. Portanto, ao associar a produção dos xilógrafos ao passado e à perda de possibilidades de ação no presente, o reitor da Universidade do Ceará fortalece sentidos, valores e olhares para a xilogravura como artefato do folclore, algo que estava em extinção. Em vista disso, sua preocupação legítima, o forte argumento de que seja conferida à instituição museal em processo de criação, o papel de protetora destas tradições.

Seu discurso como um mobilizador dos sentidos, inseridos no contexto nacional da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, pautava-se numa referência externa europeia, observada no estudo de Renato Ortiz, autor que analisa os períodos folclóricos ingleses e franceses do final do século XIX e início do século XX, procurando identificar características do pensamento formulado para a problemática da cultura popular.⁷⁸

Segundo Ortiz a “[...] ideia de cultura popular passou a ser “inventada” pelos românticos e folcloristas, no século XIX, recaindo sobre os primeiros a “fabricação do popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional [...]”, somada ao posicionamento

⁷⁸ ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo - SP: Olho D'água, 1992, p.18-39.

que buscava por meio de uma visão ilusória a preservação cultural constantemente ameaçada pelas “transformações impostas pela modernidade”, insurgindo-se contra o presente industrialista das sociedades europeias. Esse entendimento diz o autor, possuía um alicerce conservador, carregado do fascínio pela vida dos camponeses com hábitos pitorescos e enlevo pelo mundo oriental, constituído de magia e mistérios.⁷⁹

Ortiz reforça que os românticos e folcloristas percebiam os objetos e costumes como restos de uma estrutura social em extinção, o que os tornou responsáveis pela invenção dos museus das tradições populares, como uma tática metodológica de preservação que visava à sobrevivência dos objetos e costumes. Ou seja, na modernidade europeia as tradições foram para museus, a fim de resguardo, exibição ou encenação como um patrimônio.

A mesma perspectiva em foco, pelo olhar de Michel de Certeau⁸⁰ é identificada como atitude contemplativa de beleza morta, posto que para aqueles que a apreciavam, o interessante era proteger o que estava em processo de extinção para em seguida, fortalecer o que se entendia por tradição, no tocante ao resgate do produto, este daria continuidade ao passado.

Dessa forma, o pressuposto de tradição constituía o que portava autenticidade e pureza. As expressões sobreviventes deveriam ser armazenadas em seus museus e bibliotecas e, de preferência, em grande quantidade.

Diante do exposto, Carvalho⁸¹, em exame cuidadoso sobre as fontes jornalísticas que divulgaram a mostra de gravuras no MAM-SP, chama a atenção para uma matéria, publicada no jornal *Folha da Noite*, na edição de 31 de maio de 1960, a única matéria

⁷⁹ ORTIZ, Renato. op. cit. 1992, p. 6-8.

⁸⁰ CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique. *A beleza do morto: o conceito de cultura popular*. In: REVEL, Jacques. *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel, 1989, p. 49-51.

⁸¹ CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 84-85.

assinada (uma exceção), e que embora baseada na apresentação do reitor, apresentava opinião do jornalista José Geraldo Vieira.

A matéria permite perceber outros sentidos que perpassaram o texto deste jornalista, criando outros entendimentos e modos de olhar para aquele contexto de exposição de gravuras e ao mesmo tempo como estes foram sendo modelados:

O conjunto de 108 gravuras populares nordestinas ora apresentado no primeiro andar do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Ibirapuera, forma interessante simetria com a exposição de 53 peças de cerâmica do pernambucano Francisco Brennand. Pois ambos os fatos constituem uma atmosfera que se evolui do folclore, da ecologia tropical daquelas bandas, como arte especializada, mas que promana de fontes naturais como a flora e a fauna.

A gravura popular, como artesanato direto, mas que advém do fabulário. Trata-se em geral de xilogravuras obtidas em madeira de fio, principalmente o cedro e a imburana, com uso de canivete, do prego, da gilete, etc. Traços e textura formando cenário de romance, lendas, histórias e costumes. Enredos antigos e atuais. O Rei Artur e Antônio Silvino. Os 12 pares de França e O Casamento de Maria Pelada e Chico Miolo. Essas xilogravuras quase todas são do Juazeiro do Norte, estando identificadas as de Damásio Paulo, João Pereira da Silva e Walderêdo. As demais são anônimas ou por enquanto não identificadas. Deve-se o prazer de contemplá-las à colheita empreendida em tipografias, feiras e mercados, ou mesmo em bancas de jornais e revistas.

Um dos colecionadores mais tenazes tem sido Abelardo Rodrigues. E a entidade que se encarregou de reunir tudo em acervo, examiná-lo, classificá-lo e fechá-lo foi apresentado pelo reitor da Universidade, Prof. Martins Filho.

Se de fato são interessantes os assuntos, tais como O Mercador e o Gênio, A Lâmpada de Aladim, Milton e Cléia, de sabor arcaico ou O Avanço Aliado, com ares de aspecto de guerra; ou O Flagelo da Seca de 32, com visos de reportagem, cumpre também admitir a valia artesanal e mesmo artística dessas xilogravuras que se enquadram no sistema gráfico, pertencem ao figurativismo, e o elaboram através de tendências diversas, como o romantismo, o realismo, o onirismo e o surrealismo⁸².

O jornalista ao apresentar o fato, não expõe apenas as gravuras, da coleção da Universidade do Ceará, conforme já discutido. Ele lança luz para a presença de outros

⁸² CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 84-85. (grifo meu)

elementos, como gravuras que pertenciam ao colecionador Abelardo Rodrigues e a exposição de obras de arte pertencentes ao pernambucano Francisco Brennand que foram expostas em conjunto.

Sobre Rodrigues e Brennand, o jornalista pouco detalha. O foco mesmo vai para as gravuras. Mas é importante apreender que ao referir-se ao colecionismo, não dá ênfase apenas ao papel desempenhado pela Universidade do Ceará, destaca o papel de Abelardo Rodrigues⁸³, como figura importante no cenário brasileiro, que embora não apareça com mais detalhes no texto, é bom que se registre sua ação relevante no processo de construção da legitimidade da produção de arte popular do Nordeste.

Francisco Brennand é o outro citado, escultor, ceramista e pintor, ocupava espaço de importância no mundo da arte. Seu trabalho exposto conjuntamente, agregava maior valor àquela exposição de gravuras populares porque em sua trajetória artística Brennand, também vinha acumulando prêmios de participação em Bienais entre estas, a V Bienal de São Paulo.

Mas é importante destacar que apesar de iluminar os outros elementos, a construção narrativa do jornalista José Geraldo Vieira, no primeiro parágrafo do texto, embora enriquecida pela apresentação de outros personagens, ofusca a heterogeneidade cultural do Nordeste. Ao prosseguir em seu texto com as informações dadas pelo reitor, formata

⁸³ O colecionador pernambucano Abelardo Rodrigues (1908-1971) reuniu em acervo, obras de arte sacra, arte popular, desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, entre tantas outras preciosidades colecionadas ao longo de 40 anos e que formaram uma coleção particular de referência no Brasil. Nesse meio, mais de 800 objetos, da arte sacra cristã no Brasil, percorrem o Barroco e o Neoclássico. Na década de 1940 iniciou uma coleção de cerâmica com peças do Mestre Vitalino de Caruaru e artes populares. Nos anos 1950, com crescente demanda pelos objetos de suas coleções tornou-se uma figura importante no comércio e nas exposições de artes populares no Brasil e exterior. Cf. VIANA, Helder do Nascimento. *Coleção, sentimento e identidade*: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues. In: MONTENEGRO, Antônio Torres et al. *História, Cultura e Sentimento*: outras Histórias do Brasil/ Co-edição – Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008, p. 377-396.

a construção de memória para Martins Filho como o agente responsável e encarregado de reunir a coleção para acervo, examiná-lo, classificá-lo e guardá-lo.

Em seguida, abraçando o mesmo ponto de vista, destaca a exposição de xilogravura, realçada a partir do sistema de linguagem da literatura de cordel, uma vez que, as imagens embora apresentadas fora do contexto, separadas dos folhetos, levavam consigo sinais do que ilustraram no passado, objetos que remetiam à memória literária em circulação na primeira metade do século XX.

Na realidade, as imagens selecionadas e apresentadas como elementos simbólicos, podiam ser fruídas a partir de várias perspectivas: pelo traço dos gravadores, pela técnica e uso de materiais improvisados, como também pelos temas de origens variadas, reverberando o que perpassava o universo literário do cordel, num tempo determinado ali representado.

Na representação dada pelo jornalista José Geraldo Vieira, um ponto inovador sobre as xilogravuras é enfatizado, pois aparecem como objetos de valor artístico, pois segundo o jornalista poderiam ser enquadradas perfeitamente no sistema figurativo, das tendências da arte ocidental dos movimentos *romântico, realista e surrealista*.

Tanto no texto de apresentação elaborado pelo reitor Martins Filho, como no texto do jornalista José Geraldo Vieira os mesmos romances e lendas foram realçados, e para este estudo apenas seis destes, foram selecionados, com o propósito de oferecer uma pequena amostragem das imagens expostas no MAM-SP, como representações materiais daquele universo cultural, A lâmpada de Aladim, O mercador e o gênio, Milton e Cléia, O casamento de Maria Pelada e Chico Miolo, Antônio Silvino no Juri e A morte dos 12 pares de França:

Figura 3: Xilogravura - A Lâmpada de Aladim



Coleção MAUC (Autor: Anônimo; Dimensões: 0, 5 x 0, 7 - Data: 1937- XL 43)

Figura 4: Xilogravura - O Mercador e o Gênio



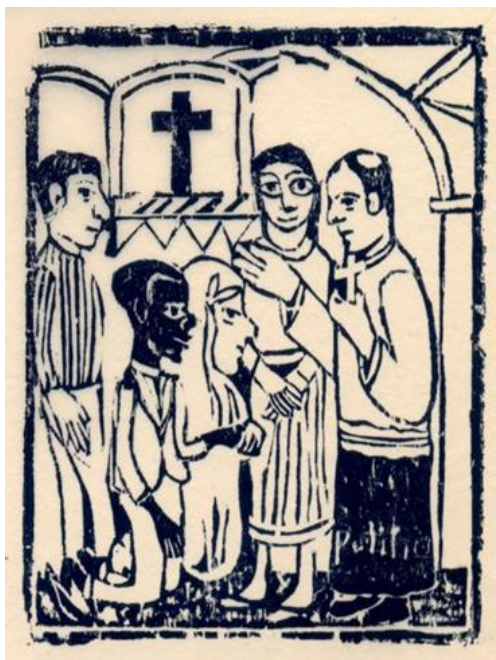
Coleção MAUC (Autor: Damásio Paulo. Dimensões: 0,096 x 0,117 - S/d, XL- 64)

Figura 5: Xilogravura - Milton e Cléia



Coleção MAUC (Autor: João Pereira da Silva ?Dimensões: 0,10 x 0, 11,5 Data:1946 -XL 63)

Figura 6: Xilogravura - O Casamento de Maria Pelada e Chico Miolo



Coleção MAUC (Autor: Damásio Paulo Dimensões: 0,075 x 0,090 S/d)

Figura 7: Xilogravura - Antônio Silvino no Juri



Coleção MAUC (Autor: Walderêdo Dimensões: 0,100 x 0, 91 S/d)

Figura 8: Xilogravura - A Morte dos 12 Pares de França



Coleção MAUC (Autor: Anônimo Dimensões: 0,085 x 0, 128 S/d -XL 307 A)

Diante das imagens e textos, é possível pensar a apresentação da coleção de xilogravura no MAM de São Paulo, como um meio de comunicação entre a Universidade do Ceará e o Sudeste brasileiro, onde se fez possível a constituição de significados e visões sobre aquela instituição e sobre o universo da gravura popular produzida no Nordeste.

Conforme assinalou Susan Pearce⁸⁴, as ‘coleções são elementos significativos para construção de mundo’, portanto o esforço em compreender como ela se construiu é uma maneira de explorar essa relação. Desse modo a escolha das imagens, temas, a organização da própria preservação e a apresentação no Sudeste, são vistas como um processo de produção de sentido social onde a gravura ao sair do contexto de origem no Nordeste ganha novos significados no Sudeste.

Nesse aspecto, o discurso de apresentação do reitor (discurso oficial) veiculado para os jornais por meio de uma assessoria de imprensa se caracteriza como estratégia na homologação de juízo de valor, sobretudo quando se esforça em criar o sentido de que as gravuras eram objetos raros, em extinção, sobreviventes de um tempo.

Por meio dessa estratégia, os textos impõem nova classificação para os objetos, usando categorias distintas que perpassavam tanto o universo do folclore, como o da arte popular. Assim, este caráter de classificação será caracterizado neste estudo como construções culturais que precisam ser identificadas para que se possa compreender as tramas sociais que construíram o processo.

⁸⁴ PEARCE, Susan Museums. *Objects and collections: a cultural study* apud VIANA, Helder do Nascimento. *Coleção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues*. In: Antônio Torres et al. *História, Cultura e Sentimento: outras Histórias do Brasil/ Co-edição – Recife*: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008, p. 379-380

A apresentação da coleção no Sudeste, desempenhou o início da construção do prestígio para a instituição como também do seu responsável, nesse caso o reitor Martins Filho, como pessoa dotada de cultura artística e gosto refinado. Pelo texto de apresentação da exposição, o reitor Martins Filho mostra-se capaz de trazer o passado para dentro do presente no intuito de preservá-lo e reconhecê-lo ao mesmo tempo em que traz as gravuras como expressões identitárias e reveladoras de uma face do Nordeste.

Diante do julgamento emitido pelo jornalista José Geraldo Vieira, no tópico anterior, ao admitir qualidades por meio das quais aquelas xilogravuras apresentadas no MAM-SP, poderiam aproximar-se do campo da arte ocidental, é possível inferir que sua posição não foi nenhuma novidade para aquele contexto, posto que atitude semelhante já havia sido adotada, por Ariano Suassuna⁸⁵, em artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, no ano de 1952. De acordo com sua compreensão, a xilogravura em seu aspecto diversificado deveria ser apreendida enquanto ‘*arte pura*’⁸⁶:

Depois de me referir à arte popular em geral e à escultura em particular, nas últimas notas que aqui escrevi, quero tocar, ligeiramente também no capítulo da gravura popular. O assunto já mereceu a atenção de alguns estudiosos e vale realmente a pena que nos detenhamos nele. As

⁸⁵ Nasceu em João Pessoa, no estado da Paraíba, no dia 16 de junho de 1927. A partir de 1942 passou a residir em Recife e no ano seguinte ingressou na Faculdade de Direito, tornando-se bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais em 1950. Além de advogado, Suassuna foi também dramaturgo e ensaísta, e entre os anos de 1952 e 1956, dedicou-se as duas áreas. Assumiu a cadeira de Estética como professor na Universidade Federal de Pernambuco. Em 1970, criou o Movimento Armorial, com o objetivo de realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares. Disponível em: <https://www.jornallivre.com.br/como-e-a-historia-de-ariano-suassuna/>
Acesso em: 25 fev. 2020.

⁸⁶ Em 1936 o escritor Mário de Andrade criou um projeto que se tornou lei em 1937. No seu texto, definia: “Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, e a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil”. (...) “A palavra “arte”, no caso, teria um significado bastante amplo, assumindo aqui e ali, ao longo do texto, conotações diversificadas; às vezes está ela designando a obra de interesse eminentemente estético, mas em grande parte do tempo está ligada ao artesanato”. (...) No seu projeto Mario de Andrade agrupava as obras de arte em oito categorias (arte: arqueológica, ameríndia, popular; histórica; eruditas nacional; erudita estrangeira; aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras) no agrupamento da arte histórica arrola a variedade bens culturais que de alguma forma refletem o Brasil cita certas obras de arte arquitetônica, escultórica, pictórica que, sob este ponto de vista de arte pura não são dignas de admiração, não são dignas de admiração não orgulham a um país nem celebrizam o autor dela. Mas ou porque fossem criadas para um determinado fim que se tornou histórico. Cf. LEMOS, Carlos A. C. *O que é Patrimônio Histórico*. São Paulo: Brasiliense, 2004 (Coleção primeiros passos, n. 51) 2. reimp. da 5. ed. 1987, p. 38- 41.

gravuras que apresento, xilogravuras que ilustram romances populares, são no entanto, inéditas para o público menos especializado; ao se falar de uma arte plástica, a visão é muito mais importante de que quaisquer palavras que se ajustem ao texto; de modo que, mesmo que nada diga eu de novo aqui, verão algo de novo os leitores, neste outro aspecto da nossa arte popular nordestina, tão rica e variada. Uma tentação muito forte em quem se encontra diante de uma obra popular, de uma gravura, de um quadro, de uma escultura, etc., é a de encontrar pontos de referência para a sua aceitação artística na arte erudita. Assim fácil é a qualquer pessoa notar certas semelhanças entre a gravura do cachorro da montanha e pintura de Rousseau, ou entre a da história do “Príncipe João sem cuidado e a princesa do reino da solidão” e a de Modigliani. Tais aproximações merecem, no entanto, um certo cuidado, para evitar conclusões apressadas que invertem a ordem natural e criam dois perigos, igualmente antipáticos: um, o de se enxergar no artista popular um certo dom mágico, uma intuição maravilhosa demais, que leva ao desprezo do que se chama “arte intelectualizada” nos círculos artísticos da esquerda, outro, o de se ver na obra popular apenas certas facetas que lembram a arte erudita. Que se evite um outro e a arte popular, perdendo em tom político ou em esteticismo estéril ganha como arte pura.⁸⁷

Perante o posicionamento desses dois personagens José Geraldo Vieira e Ariano Suassuna, nas matérias que assinaram, um dado importante deve ser sublinhado. As representações das capas criadas para apresentação dos conteúdos dos folhetos de cordel, podiam ser contempladas para além de meras ilustrações dos aspectos literários, os observadores podiam fazer o exercício de extraí-las em suas exterioridades plásticas, e observá-las apenas como representações artísticas.

Naquelas xilogravuras, a materialidade poética estava perpassada pela técnica e os materiais que solucionavam as diferentes composições, como manifestações das bases de um *design* popular construídos por sertanejos, em suporte de diálogo entre natureza e cultura⁸⁸.

A aproximação com o universo artístico, não estava separada do folclore e ambos encontravam respaldo na valorização do *Primitivismo*, e do anonimato⁸⁹. O último

⁸⁷Artigo “A Gravura na Arte Popular”, 15 de junho de 1952, Diário de Pernambuco, p. 1, da 3ª seção.

⁸⁸ CARVALHO, Gilmar de. *Xilogravura Doze Escrito na Madeira*. Fortaleza: Cultura, 2011, p. 17-20.

⁸⁹ PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 147.

aspecto representa um elemento importante no universo da arte, pois o desconhecimento do criador do objeto acentuava o valor no mercado.

O *Primitivismo* foi uma tendência empregada pelos artistas ocidentais na primeira metade do século XX, para além das várias possibilidades de sentidos e articulações ideológicas. Vale mencionar resumidamente que o pensamento difundido até a metade do século XIX que classificava as sociedades como civilizadas e não civilizadas, as que os europeus viam como “não civilizadas” eram consideradas primitivas, e tinham como lugares de referências fundamentais a África e a Oceania.

Nesse período, as tendências artísticas românticas assimilavam os objetos e traços produzidos no seio dessas comunidades primitivas, nesse caso os africanos e oceânicos como exóticos. Assim estes elementos considerados ‘exóticos’ pelos europeus, observados pela visão romântica, eram entendidos como primitivos por incorporarem o sentido de uma arte bruta, simples e de comunicação mais direta, mas por vezes, acompanhada de uma crítica com relação aos valores da civilização europeia.⁹⁰

No universo artístico, os artistas que adotavam essa tendência primitiva eram os que buscavam a simplicidade ou mesmo a ingenuidade proporcionada pelo modelo do modo de vida camponês.

Como “[...] ressonância da ampliação desse conceito vê-se a possibilidade de incorporar na arte de alto nível a cultura popular. Pintar ou esculpir pretensiosamente como os artistas populares podia ser uma atitude artística ligada ao *Primitivismo*”.⁹¹ Portanto por meio dessa perspectiva, a xilogravura poderia encontrar seu maior e mais brilhante momento como atividade artística, na primeira metade do século XX. E encontrou, mas vale acrescentar que esse apogeu teve como precursores principais no

⁹⁰ BARROS, José D’ Assunção. *Arte moderna e alteridade*. Rio de Janeiro, RJ: Lesc, 2006, p. 60.

⁹¹ Ibid., p. 61- 62.

contexto da arte ocidental a criação associada aos movimentos do *Fauvismo* francês e do *Expressionismo* alemão.

Com base nos estudos de Costella, já em 1906, ao entalhar sua xilogravura ‘cabeça de uma jovem mulher’, Pablo Picasso, *com a genialidade que o tornou um dos maiores e mais versáteis artistas de todos os tempos, antecipou o quanto o movimento Fauve teria a lucrar associando-se à gravura em madeira*. “[...] sem dúvida o fauvismo e o *Expressionismo alemão* encontraram na xilogravura uma de suas principais formas de expressão. Valorizaram-na e a elevaram ao seu mais brilhante momento”⁹². Desse modo, a incorporação do primitivismo na arte moderna a conduziu à valorização da técnica da xilogravura na arte do século XX, oferecendo assim elementos de associação com a xilogravura tradicional do cordel que pela sua sintonia com a criação artística permitia sua legitimação pela crítica de arte.

O que significa dizer, que a exposição apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, animada com a mobilização de sentidos pelas representações textuais e jornalísticas contribuíram para o processo que aos poucos foi institucionalizando o reconhecimento da xilogravura até sua autonomia artística e a afirmação da sua condição enquanto arte popular.

1.2.2 A vinculação ao cordel

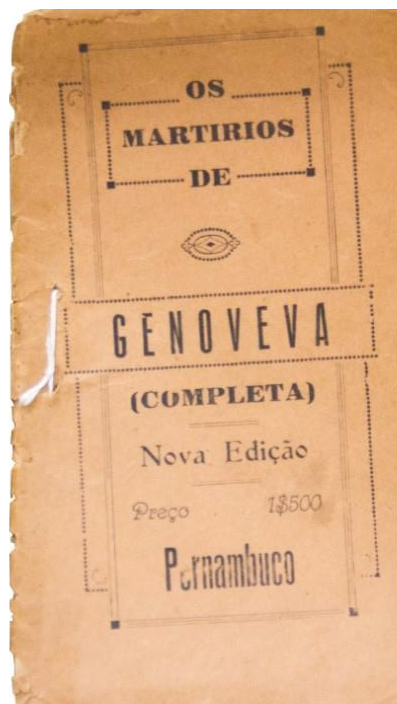
Os folhetos da literatura oral produzidos nas primeiras décadas, do século XX não apresentavam ilustrações nas suas capas. Elas traziam apenas informações básicas, sobre

⁹² COSTELLA, Antônio. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão, Ed. Mantiqueira, 1. ed., 1984, p. 75.

título, autor, local, ano da publicação, editor, número da edição e o preço. Em formatação simples, algumas capas continham pequenos ornamentos (cercaduras e arabescos simplificados) conhecidos como vinhetas.

Por não trazerem ilustrações, ficaram conhecidos como ‘folhetos sem capa’. Era este o modelo adotado pelos primeiros poetas-editores da literatura popular do Nordeste, como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde, conforme imagens⁹³:

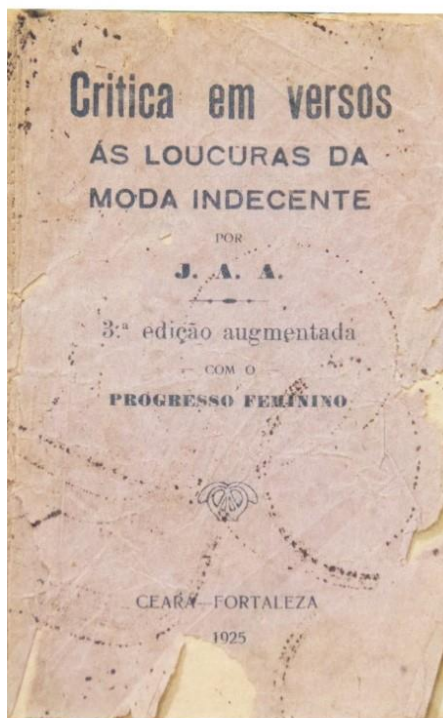
Figura 9: Capa do Folheto - Os Martírios de Genoveva



Coleção Geová Sobreira, S/D -Foto: Lucas Nunes

⁹³ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do Verso: Trajetória da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982*. (Dissertação) Fortaleza, UFC, 2003, p.113.

Figura 10: Capa do Folheto - *Crítica em Versos às Loucuras da Moda Indecente*



Coleção Geová Sobreira, 1925 -Foto: Lucas Nunes

Um dos pioneiros a introduzir ilustrações para as capas dos folhetos, foi João Martins de Athayde com o intuito de torná-los mais atraentes para o público consumidor. Para tanto passou a recorrer aos caricaturistas e desenhistas que faziam trabalhos para alguns jornais em Recife. O procedimento adotado conquistou o gosto dos leitores e logo passou a ser copiado por outros editores, inclusive os de centros distantes, como a Tipografia São Francisco no Juazeiro do Norte.⁹⁴

Athayde para a inovação citada, recorreu aos ilustradores desempregados que circulavam no centro do Recife e na praça do Mercado de São José e que sobreviviam por meio de pequenas encomendas. Alguns desses desenhistas começaram suas carreiras ilustrando cartazes de filmes para cinema, nos quais aprenderam a reproduzir o rosto dos

⁹⁴ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do Verso: Trajetória da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982*. (Dissertação) Fortaleza, UFC, 2003, p.113.

artistas como também dos heróis das revistas em quadrinhos. Em meio aos processos criativos, decorreram as ilustrações impressas em clichês de zinco, que possibilitaram representações realista, as imagens dos artistas de Hollywood, o que acabou fazendo, com que fossem empregadas definitivamente, nas impressões das capas dos folhetos⁹⁵.

A introdução dessa técnica encontrou dificuldades em Juazeiro do Norte tendo em vista serem as gráficas rudimentares, distantes dos centros desenvolvidos, o que ocasionava grande dificuldade, em praticar a técnica da zincogravura, que se configurava num procedimento mais elaborado de ilustração, ou mesmo de aquisição.

Assim, diante desse contratempo, o proprietário da tipografia São Francisco optou por introduzir a técnica da xilogravura como ilustração nas capas dos folhetos. A referida introdução ocorreu a partir do final da década de 1940, quando os folhetos passaram a contar com a aplicação da zincogravura e da xilogravura.

Na perspectiva de compreender o processo da transformação da xilogravura em arte popular reconhecida, nesse estudo, o próximo passo será entender a tensão entre as duas formas de ilustração.

1.2.3 Zinco x Xilo

A partir do final dos anos 1940 os intelectuais⁹⁶ despertaram o gosto pelas ilustrações dos folhetos de cordel e deparando-se com as duas categorias de arte, a xilogravura e a zincogravura, privilegiaram a primeira, em detrimento da segunda. Essa

⁹⁵ Ibid, 113-116

⁹⁶ Estudiosos do campo das artes e os estudiosos do folclore

escolha conforme o pesquisador Everardo Ramos,⁹⁷ ocorreu submersa em alguns equívocos que merecem ser particularizados aqui. A questão ao ser inquerida pelo pesquisador, numa perspectiva da História da Arte, traz uma compreensão esclarecedora que muito contribui para este estudo.

O autor citado, para argumentar acerca dos equívocos deparados, utiliza-se do termo *(De)Formação de uma categoria artística*, uma vez que ambas categorias se constituíam como arte. E prossegue desvelando, que o mundo letrado ao se interessar pela xilogravura, entendeu naquele contexto que era definidora da categoria de “ilustração de folheto de cordel”, de modo que técnica e função, constituíam noções identificadoras, guiando suas atitudes e reflexões. Assim as noções foram cristalizadas e “gravura popular” passou a ser confundida com a palavra “xilogravura” como se xilogravura e zincogravura fossem sinônimos.

Portanto, as diferentes ações de promoção e valorização da gravura popular construídas por meio de textos na imprensa, exposições, e constituição de coleções tiveram como objeto apenas um tipo de obra: a xilogravura dos folhetos de cordel.

Para chegar a essa percepção, Ramos historicizou o desenvolvimento da gravura popular nos folhetos de cordel na primeira metade do século XX, e ao remontar as origens, deparou-se com evidências de que as gravuras fizeram parte de vários tipos de impressos, bem mais antigos, como jornais e revistas no século XIX, os quais já apresentavam muitas características das futuras ilustrações dos folhetos de cordel, seja em termos de técnicas, de formas ou de princípios de criação.

⁹⁷ RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p. 46.

Os letrados⁹⁸, diferentemente, não buscaram explorar com maior cautela o passado, e ao se depararem com as zincogravuras dos folhetos, acreditaram estar diante de algo completamente novo, sem inseri-las no contexto histórico das ilustrações de impressos de grande circulação, não conseguiram perceber que na realidade não se tratava de nenhuma novidade.

Por isso, ao explicar a preferência e confusão destes letrados perante à gravura popular, como ilustração dos folhetos, acrescenta ainda que atribuíram à xilogravura a forma mais antiga, simples de se fazer imagem multiplicável, em oposição a zincogravura, elaborada a partir de processo híbrido, mais complexo e fotomecânico produtos da civilização industrial.

A partir da sua argúcia o autor dá a chave para pensar o gênero como construção histórica, levando a ambiguidade até a Universidade do Ceará, por meio da recolha das xilogravuras para exposição, o que permitiu prosseguir com a ideia de que, em toda parte, a técnica artesanal da madeira era necessariamente anterior à técnica mecânica da zincogravura. Nesse sentido, afirma: *“os intelectuais fazem um amálgama de situações completamente diferentes, confundindo a história da produção gráfica num grande centro como Recife e numa pequena cidade do interior, como Juazeiro do Norte”*.

Esse pensamento tem sua base na deficiência de pesquisas na área, posto que a produção da literatura oral no Nordeste, na década de cinquenta passou por uma etapa de grande propagação, chegando a circular em várias localidades do Brasil, principalmente em São Paulo⁹⁹. E diante dessa produtividade, os pesquisadores das academias e

⁹⁸ Estudiosos já citados neste tópico

⁹⁹ O tema pode ser melhor aprofundado no estudo desenvolvido por MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do Verso: Trajetória da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982*. (Dissertação) Fortaleza, UFC, 2003. Nele a Autora apresenta a trajetória da produção dos folhetos de cordel, impressos na Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, apontando para a posição privilegiada que ocupou no mercado de folheto chegando a transformar-se na mais importante editora do gênero no país. Nele a Autora apresenta a trajetória da produção dos folhetos de cordel, impressos na Tipografia São Francisco em Juazeiro do

programas de pós-graduação demonstraram grande empenho em estudá-la, mas o mesmo não ocorreu com as gravuras que ilustravam os textos de cordel.

Portanto, o problema apontado se localiza onde as escassas pesquisas que procuraram compreendê-las, não levaram em consideração a existência dos dois meios de expressão, e mesmo que ambos, representavam processos distintos e de igual importância na produção gráfica.

A discussão possibilita apreender o confronto entre tradição e modernidade, além de demonstrar a visão tradicional dos letrados ao anunciarem o desaparecimento da xilogravura pela substituição do clichê de zincogravura.

Nesse debate, a xilogravura, apreendida pelos intelectuais, correspondia ao costume antigo e simples de produção e reprodução de imagem, que constituía um processo completamente manual, abarcando desde a elaboração do desenho até a sua gravação na madeira. Já a zincogravura, por sua vez, representava a modernidade, trazida a reboque da Revolução Industrial do século XIX, constituída de um processo composto por elementos diferentes, envolvendo desenho feito à mão, gravação por artifício fotomecânico e pelo uso de equipamentos específicos.

Vale dizer que os folhetos publicados em Recife, o maior centro de edição de cordel da primeira metade do século XX, eram majoritariamente ilustrados, por zincogravuras, que reproduziam imagens fotográficas e não por xilogravura. Já a xilogravura, teve maior utilização no Juazeiro do Norte, no Ceará, conforme já citado, onde as gráficas não conseguiam praticar técnicas mais elaboradas, como era o caso do Recife.

Norte, apontando para a posição privilegiada que ocupou no mercado de folheto chegando a transformar-se na mais importante editora do gênero no país.

E a respeito do interesse intelectual específico pela xilogravura como meio de expressão digno de valorização e estudo, Ramos oferece como marco histórico, o ano de 1949, pelo pioneirismo, do folclorista alagoano Théo Brandão, quando publicou um artigo na imprensa de Maceió, chamando a atenção para xilogravuras criadas por um poeta que se tornou gravador, com o intuito de realizar, de maneira improvisada, as ilustrações dos folhetos de cordel que ele próprio criava.

Tratava-se do poeta José Martins dos Santos. Naquele mesmo ano, Brandão pediu autorização para divulgar a gravura do referido poeta e xilógrafo, num livro que escrevera sobre o folclore de Alagoas.

Três anos depois da publicação, já em 1952, este folclorista, adquiriu a permissão do gravador e de outros seus congêneres, para utilização dos clichês em madeira que lhe serviram de capas para os folhetos, na reprodução em pranchas, a fim de expô-las na mostra de arte folclórica alagoana.

Esse momento é destacado como a primeira iniciativa de visibilidade para a xilogravura como expressão folclórica no estado de Alagoas. Mas a repercussão se estendeu até Pernambuco, sendo adotada por artistas e intelectuais do Recife, entre eles Aloísio Magalhães, responsável pela organização de um álbum com gravuras vinculadas aos folhetos de cordel, da autoria de João José da Silva, publicado com o apoio do Departamento de Documentação e Cultura da Cidade do Recife, em 1953.

Dois anos mais tarde, em 1955, o colecionador Abelardo Rodrigues¹⁰⁰ enviou algumas dessas gravuras ao *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel*, na Suíça, para compor

¹⁰⁰ Abelardo Rodrigues, filho de um dos primeiros colecionadores particulares do estado de Pernambuco, (Augusto Rodrigues, dentista de profissão e membro do Instituto Arqueológico, Geográfico e Histórico de Pernambuco) herdou do pai o interesse pelo colecionismo, e teve importante participação em uma série de exposições patrocinadas pelo governo Brasileiro no Exterior. Cf. VIANA, Helder do Nascimento. *Coleção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues*. In: MONTENEGRO,

exposição de arte brasileira no exterior. Só após a importância dada pelos intelectuais pernambucanos às gravuras populares que ilustravam os folhetos de cordel, foi que a Universidade do Ceará abraçou a causa dando prosseguimento e amplitude.

Dessa maneira, o caminho para ‘descoberta’ e valorização da xilogravura, partiu do olhar folclorista do intelectual alagoano, seguido do olhar dos pernambucanos e, por fim, a iniciativa da Universidade do Ceará como instituição pública de Ensino Superior, quando abraça o gênero, interessada em formar um museu de arte regional.

Assim, o processo de ‘morte’ da xilogravura motivado pela interferência da zincogravura, não se sustenta, e verificações mais apuradas, nas fontes, demonstraram que os folhetos publicados, na editora de João Martins de Athayde, em Recife, maior centro de edição de cordel da primeira metade do século XX, após serem conhecidos como folhetos sem capas, passaram a ser ilustrados por desenhos e clichês de zincogravura, inclusive, esse modo de expressão era o preferido do público consumidor tradicional,

Figura 11: Clichê de Zinco - As grandes aventuras de Armando e Rosa conhecidos por “Côco Verde” e “Melancia”



Coleção - Gráfica Lira Nordestina/ URCA – Foto; Lucas Nunes

Ramos identifica alguns agentes importantes, que nos anos 1960 do século XX justificaram o desaparecimento da xilogravura, pela substituição do clichê de zinco, como o artista Aloísio Magalhães e o crítico de arte Lourival Machado¹⁰¹, tendo este último sentenciado o desaparecimento da gravura e a ocupação do seu lugar, pelos ‘folhetos capeados por péssimas reproduções de fotos tiradas de revistas de cinema’ inspirados na ‘fotografia imbecil dos cartões postais, na pobre caricatura das revistas litorâneas, e na romântica reprodução das cenas de filmes’.

¹⁰¹ MACHADO, Lourival Gomes. *Uma História de Leões*. O Estado de São Paulo – SP, 05 de março de 1960, Suplemento Literário, p. 6; E. MACHADO, Lourival Gomes. *O Leão Viaja*. O Estado de São Paulo – SP, 16 de dezembro de 1961, Suplemento Literário, p. 6 apud RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p. 46-47.

O panorama apresentado corrobora com o que já fora demonstrado, qual seja, a influência da visão romântica e folclorista nas representações, pautadas como elemento histórico, característico do entendimento de uma determinada época, ante às representações mobilizadoras de sentidos e valorativas da técnica da xilogravura tradicional gravada na madeira.

Percebe-se a crítica à modernidade e à influência do pensamento tradicionalista, que ao evidenciar elementos arcaicos, apresenta a necessidade de preservação desses elementos perante a industrialização e massificação urbanas.

O interesse do mundo letrado pode ser classificado em duas correntes de pensamento¹⁰²: “[...] a primeira a erudição de tipo folclórico, que vive seus momentos de glória no país, com a constituição de um verdadeiro movimento organizado, muito vasto e ativo do final dos anos 1940 ao início dos anos 1960 [...]”, campo em que protagonizou Théó Brandão, secretário da Comissão Alagoana de Folclore, com impressões das ilustrações de cordel em folhas avulsas para expô-las durante a Semana Nacional de Folclore de Maceió.

Com o apoio de instituições importantes e da mídia, o grupo seguidor dessa corrente folclorista desempenhou um papel fundamental, não somente na elevação, mas também na “proteção” das artes ditas populares em conformidade com a missão de salvaguarda à qual eles próprios se dedicavam.

Estas ações, que tiveram como objeto a gravura popular, manifestaram exatamente o que caracteriza as concepções e as atitudes de tipo folclórico: a admiração pelas coisas do passado, principalmente as técnicas artesanais, cujo desaparecimento era frequentemente anunciado em razão do progresso técnico industrial; a ideia de que cabia

¹⁰² RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p.51-52.

ao mundo letrado impedir o proclamado desaparecimento, retirando os objetos ameaçados de seu ambiente original para integrá-los no circuito erudito das coleções, exposições e publicações; a anteposição dada a certas categorias em detrimento de outras com juízo crítico pré-estabelecido que integrava o “popular” ao manual, ao simples, ao primitivo e ao rústico. A certeza, de que o artesão popular sendo autodidata, era ingênuo. E a exaltação do anonimato era vista como um valor positivo, em contraposição a afirmação individual expressa na assinatura.

A segunda corrente classificada, que também contribuiu para a compreensão do processo de legitimação da gravura popular, amplificava o discurso folclorista de exaltação às especificidades socioculturais do Nordeste, explicando-as com argumentos geográficos e históricos como: as secas periódicas e o fenômeno do Cangaço, como discurso delineador para a região “[...] *que teria ficado às margens do progresso, tornando-se o reservatório de tradições e costumes muito antigos, que remontariam à Idade Média*”.

Esses temas abordados colocavam o Nordeste no centro das discussões nacionalistas, que o representavam por meio das tradições consideradas arcaicas e “primitivas”, como uma região autêntica, diferentemente do Sudeste, que teria pagado o preço da “desnacionalização”, reunindo modelos estrangeiros para desenvolver-se econômica e culturalmente. Para Ramos nesse contexto,

[...] Sociólogos e escritores, pintores e políticos, nordestinos ou não, muitos contribuem, assim, para cristalizar a noção de um Nordeste essencialmente ligado ao passado e naturalmente avesso aos valores e práticas da modernidade. Um Nordeste, portanto, que seria o avesso de um grande centro como São Paulo, e isso, em detrimento das diversidades dessas duas zonas geográficas, sempre negligenciadas em favor de generalizações que passam do arcaico ao moderno, do rural ao urbano, do oral ao escrito, do artesanal ao industrial, do erudito ao popular.¹⁰³

¹⁰³ RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p. 52.

Portanto, em concordância com o autor citado, acredita-se que no terreno fértil do final dos anos 1940, cresceu o interesse pela arte popular da região Nordeste, em particular pelas categorias que como a xilogravura rústica, serviriam para comprovar, ou mesmo realçar os atrasos de um Nordeste constantemente associado à Idade Média e, mais ainda, a uma Idade Média por si só bastante estereotipada, já que considerada modelo de civilização “pura” e “autêntica” em oposição à civilização “capitalista” e “tecnicista” desencadeada na Idade Moderna.

Vale também salientar que a atribuição do desaparecimento da xilogravura ao progresso técnico industrial, obscurecia uma questão muito importante, que era a resistência do consumidor sertanejo à xilogravura. Para os sertanejos, a zincogravura era uma representação gráfica mais interessante tendo em vista que ela apresentava imagens próximas da realidade portanto eram mais aceitas. O gosto destes consumidores era influenciado por um padrão constituído de um ideal de perfeição¹⁰⁴, artifício que não seria possível encontrar em todas as xilogravuras, haja visto que os gravadores apresentavam formas e estilos diferentes em suas criações, que variavam de realistas e cheias de detalhes para outras mais simples. Assim, a xilogravura não era um meio de expressão bem aceito pelo público sertanejo e muitas vezes a sua presença nas capas dos folhetos atrapalhava a venda.

É oportuno ressaltar que a antipatia a essa forma de expressão, ocorria a tal ponto, que comentários pejorativos chegavam a ser usados em ofensa ou desabono à imagem de pessoas ‘desprovidas’ de atributos físicos de beleza, pela comparação com as xilogravuras de cordel.

¹⁰⁴ ALEGRE, Sylvia Porto. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994, p.106

O editor e xilógrafo Manoel Caboclo, em depoimento sobre a questão exposta, ratifica as informações sobre a preferência do público pela zincogravura, exemplificando um episódio, vivenciado pelo xilógrafo Stênio Diniz, neto de José Bernardo da Silva, fundador da Tipografia São Francisco, em Juazeiro do Norte. Conta Caboclo que Diniz, em certo momento procurou substituir os clichês metálicos por xilogravuras nos clássicos da folheteria e sua tentativa fora reprovada imediatamente pelo maior cliente da gráfica, Edson Pinto da Silva, distribuidor de folhetos no Mercado São José, em Recife, enviando-lhe uma repreensão da seguinte forma: “[...] *acabe com a brincadeira, os leitores de cordel não querem saber de princesas de traços rudes*”.¹⁰⁵

Percebe-se que no embate entre xilogravura e zincogravura, de um lado existiu uma elite letrada responsável pela valorização da xilogravura, e, do outro, um público consumidor sertanejo que preferia a zincogravura. E perante as informações apresentadas, é possível perceber que essa construção é histórica, que a atribuição da morte da xilogravura pela substituição do clichê de zinco constitui-se uma invenção e que o clichê apesar da reprovação da elite letrada era preferido pelos consumidores sertanejos que ao mesmo tempo rejeitavam o gênero da xilogravura.

1.2.4 E foi ganhando importância

A valorização da xilogravura pela elite cultural letrada, teve sua fase áurea, em um contexto concomitante à explosão do Cinema Novo¹⁰⁶, movimento imperativo de revalorização da literatura comprometida com as temáticas de raízes brasileiras, construída por autores como Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Dias Gomes, a transformação do jornalismo brasileiro, coincidindo com

¹⁰⁵ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 24.

¹⁰⁶ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 25.

o entusiasmo dos teatros populares, a reconfiguração do Museu de Arte Moderna da Bahia em Museu de Arte Popular, conduzida pela arquiteta Lina Bo Bardi.

O Cinema Novo foi um gênero cinematográfico nacional que se constituiu na segunda metade do século XX, e destacou-se pela busca de discussões sobre o drama social. Os filmes produzidos no âmbito desse movimento, visavam, também uma oposição ao estilo hollywoodiano, que vinha sendo aplicado no Brasil.

Na busca de fazer uma crítica ao que consideravam artificialidade e alienação do cinema estrangeiro perante à realidade brasileira, e perante à falta de recursos que também dificultavam a criação de produções cinematográficas nacionais de qualidade, artistas e intelectuais, revestidos desse sentimento de oposição e ao mesmo tempo a vontade de produzir algo nacional, passaram a discutir novos rumos para o cinema no Brasil abraçando o lema : “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

Então, o Cinema Novo nessa procura de representações dos problemas sociais em tom ‘realista’, (embora percebe-se aqui que o real é a forma com que a realidade é construída¹⁰⁷) procurou abraçar temas sobre a problemática do subdesenvolvimento, e para tanto construiu narrativas em cenários realçados por imagens com poucos movimentos e em sua maioria, produzidas em preto e branco. Portanto, nesse contexto a influência da xilogravura sertaneja apareceu sobre a fotografia de alguns desses filmes.

Vladimir de Carvalho, cineasta, identificado pelas raízes nordestinas, confirma que o cinema novo retirou da xilogravura elementos para produzir fotografia estourada e contrastada entre o preto e o branco, nessa nova proposta de linguagem cinematográfica.

¹⁰⁷ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 73.

O filme considerado marco inicial do movimento foi *Aruanda* (curta metragem realizado em 1960).

A fotografia estourada de *Aruanda* revelou-se próxima à gravura popular sertaneja, pela falta de tons intermediários, técnica que veio a se repetir com maior consciência em outros filmes¹⁰⁸.

O mercado urbano também estava se abrindo para a gravura sertaneja no âmbito dessa efervescência cultural marcada por este importante movimento de revalorização das raízes nacionais assinalado na década de 1950. As mobilizações revolviam a cultura brasileira tendo como pano de fundo a construção de Brasília e a descoberta do interior do Brasil.

No bojo dessa valorização e influência da xilogravura, convém levar em conta que aparece marcada pelo contexto de preservação do patrimônio e sua integração num sistema de museus, conforme o exemplo adotado na América Latina pelo México.¹⁰⁹

Perspectiva adotada nos estudos do argentino Canclini, autor que toma como base o fenômeno que ele denomina hibridização cultural nos países Latino americanos. Marco histórico de um momento em que se formaram coleções de objetos sem considerar o gesto consagrador que somente veio ocorrer a partir da década de 1950, quando se institucionalizou as correntes modernizadoras por meio das quais políticas do patrimônio foram organizadas em museus.

Nos estudos desenvolvidos para este fim, Canclini constatou ambiguidades quanto à resistência à modernidade, verificando que os projetos modernos se apropriavam dos

¹⁰⁸ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 25.

¹⁰⁹ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 172.

bens históricos e das tradições populares com o propósito de expandir o mercado, oportunizando a legitimação da hegemonia dos setores dominantes, ao mesmo tempo em que os setores dominantes renovavam a sociedade, prolongavam as tradições compartilhadas apesar das contradições.¹¹⁰

Nesse debate entre patrimônio e modernidade latino-americana, o referido autor traz o sentido histórico, interferindo na constituição de agentes centrais para a composição de identidades modernas, dando importância às escolas e museus, permitindo a renovação da hegemonia política. Isso implica considerar as relevantes funções do patrimônio histórico para explicar por que a idealização dogmática desses referentes aparentemente alheios à modernidade tem sido reativada nos últimos anos. Convicto disso tudo ele afirma que “[...] o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o tradicionalismo substancialista”.

Foram esses grupos - hegemônicos na América Latina ...” donos naturais” da terra e da força de trabalho de outras classes - os que fixaram o alto valor de certos bens culturais: os centros históricos das grandes cidades, a música clássica, o saber humanístico. Incorporam também alguns bens populares sob o nome de “folclore”, marca que indicava tanto suas diferenças com respeito à arte quanto a sutileza do olhar culto, capaz de reconhecer até nos objetos dos outros o valor genericamente humano¹¹¹.

Baseado nesse entendimento pode-se considerar a relação sobre as estratégias de poder das instituições e dos indivíduos modernos, para introduzir o patrimônio e as tradições populares no museu.

Canclini analisa a perspectiva do ponto de vista de uma construção e nomeia esse aspecto como tradicionalista / modernizador, posto que os tradicionalistas buscavam construir objetos puros, imaginando a possibilidade de culturas nacionais e populares

¹¹⁰ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p 159-160

¹¹¹ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p, 161.

autênticas, fato que os fazia procurar preservar os objetos ‘puros’ para que não fossem contaminados pela industrialização, massificação urbana e a influência estrangeira. Os modernizadores concebiam a arte pela arte, o saber pelo saber, sem fronteiras territoriais e confiavam à experimentação e à inovação autônomas, suas fantasias de progresso.

As diferenças entre os campos serviram para organizar os bens e as instituições. O artesanato era destinado às feiras e as obras de arte seguiam para os museus e bienais. “[...] As ideologias modernizadoras, do liberalismo do século XIX ao desenvolvimentismo, acentuaram essa compartimentação maniqueísta ao imaginar que a modernização acabaria com as formas de produção, com as crenças e os bens tradicionais.”¹¹²

Permitem entrever as bases do pensamento onde estão assentadas as ideias da xilogravura popular carente de preservação, justificada por um breve desaparecimento e substituição pela gravura de metal representativa da chegada da modernização trazida na esteira do desenvolvimento à região do Cariri.

¹¹² Ibid., p. 21-22.

Capítulo II: Agentes

Na busca de compreender o caminho percorrido pela xilogravura popular até sua consagração, a coleção de xilogravura do MAUC, e a exposição no MAM em São Paulo, no ano de 1960, são o fio condutor. Para tanto é necessário conhecer a participação de agentes a partir da noção de Bourdieu¹¹³ em suas relações de comunicação, imbricadas em relações de poder, presas na forma e no conteúdo do poder material ou simbólico acumulado por esses agentes envolvidos.

O conceito põe em relevo a concretude das ações por meio das quais estabelecem seus objetivos e selecionam estratégias a serem utilizadas nas suas ações. De acordo com o sistema de disposições socialmente estruturado.

Estes agentes foram responsáveis não somente pela seleção e recolha das xilogravuras populares mas, pela construção de olhares para elas, numa dimensão concreta de atuação no processo, posto que essa construção é histórica e requer procedimentos técnicos, objetivos, como também a incorporação pelo mercado de arte que vai conceituar e atribuir a crítica em suas elaborações.

Procurou-se mostrar nos tópicos anteriores, entre os anos 50 e 60, a existência de um circuito de arte na Bahia como também em outros estados do Nordeste, além de forte imbricação entre o folclore e a arte, organizados de modos diferentes em Alagoas,

¹¹³ NOGUEIRA, Claudio Marques Martins. *Agentes*. In: CATANI, Afrânio Mendes et al (Orgs.) Vocabulário Bourdieu. 1. ed. Belo Horizonte : Autentica Editora, 2017, p. 27. Nas análises de Nogueira sobre Bourdieu, a adoção do termo 'agente' está relacionada a construção de uma teoria da ação prática, um conhecimento sobre o modo como agentes concretos, inseridos em uma posição determinada do espaço social e portadores de um conjunto específico de disposições incorporadas, agem nas situações sociais. (p. 26)

Pernambuco e no Ceará. Veem-se intelectuais, artistas e folcloristas empenhados em tornar reconhecidas suas representações para o Nordeste.

Nesse percurso, as representações textuais e jornalísticas constituíram-se fontes importantes de indicação para compreensão do processo de institucionalização e reconhecimento para a xilogravura desvinculada do cordel, numa perspectiva de afirmação das suas condições de expressão popular do Nordeste.

Entre os agentes envolvidos na organização, Antônio Martins Filho, é o mais destacado, até mesmo considerado personagem principal nesse procedimento de valorização e musealização da xilogravura do cordel. Contudo, vale salientar que a posição ocupada por ele no processo de musealização deve-se também as construções sobre a sua pessoa, presente nas fontes analisadas que foram selecionadas para este estudo. As fontes em sua maioria constituíram-se de matérias jornalísticas, crônicas como também memórias biográficas. Nas memórias, construídas por cronistas, jornalistas e por ele mesmo, sua pessoa é colocada como alguém de envergadura e capacidade para realizar grandes feitos, ou melhor realizar sonhos conforme ele próprio diz: *Sonhar é fácil. Difícil é transformar o sonho em realidade. - Este, o desafio que sempre enfrentei, ao longo da vida.*¹¹⁴

Em sua ‘escrita de si’, que abarca além de biografia, documentos oficiais, os anais, publicações periódicas da Universidade do Ceará, demonstram imbricação desse agente com a história da Universidade. Revelam a sua relação com os documentos, como deliberada produção de uma memória para si. Memória, pautada na compilação de

¹¹⁴ Citação retirada de documentário iconográfico da publicação referente à vida de Antônio Martins Filho feita pelo Jornal O Povo. A publicação apresenta entrevista direcionada para exaltar o seu trabalho do agente e justificar o recebimento de uma comenda recebida, (medalha cunhada em ouro) e o título Personalidade do Povo. A publicação também oferece depoimentos de amigos e familiares constituídos pela mesma intenção. Cf. *Memória Histórica: Personalidade do Povo*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991.

materiais escritos por jornalistas, como também das suas recordações, materialidades da sua história pessoal. Para atos biográficos conforme Gomes¹¹⁵, “*os indivíduos e grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas*”.

Diante da documentação constituinte dos dados oficiais da Universidade do Ceará, e de subjetividades desse personagem, a documentação analisada, aparece marcada pela busca de um efeito de verdade, sempre o colocando como responsável por importantes realizações. Mas, vale ressaltar que na identificação dos argumentos, e comparação entre fontes, muito do que se produziu sobre ele, condiz de certa forma com a sua atuação, no que se refere a uma característica pessoal, o lado proativo desse agente e a grande capacidade resolutiva e de gestão.

Portanto, sua participação no processo de legitimação da gravura, será a primeira a ser percorrida tendo em vista a dinamicidade das suas ações, apesar de aparecerem nas fontes de modo bastante celebrativo. Portanto, percorrer a trajetória da xilogravura no Ceará requer adentrar o universo de atuação de Martins Filho e conceber as representações desse mundo social como constitutivas das lutas que caracterizaram a sociedade na qual atuava, para reconhecer as maneiras pelas quais suas práticas ganharam sentido.

Perante as fontes selecionadas num primeiro olhar, já é perceptível a sua ampla personificação. Primeiro reitor da Universidade do Ceará, personagem central na idealização do museu de arte e aquisição do acervo para o referido museu.

¹¹⁵ GOMES, Ângela de Castro (Org). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 11.

Conforme representação construída por Souza filho, a história do desenvolvimento do Estado do Ceará passou por momentos importantes, dentre eles a criação do Banco do Nordeste do Brasil-BNB¹¹⁶ e a implantação da Universidade Federal do Ceará.¹¹⁷ Esta, indubitavelmente,

fruto do trabalho de Antônio Martins Filho que, ainda como professor da faculdade de Direito, lançou as bases do que seria a futura UFC, [...]. Só o carisma e a determinação de Antônio Martins Filho tornariam possível a implantação da Universidade, numa época em que as condições econômicas, políticas e culturais do nosso Estado eram inadequadas para empreendimentos de tal porte.¹¹⁸

Outros escritores se animaram em construir narrativas sobre o prestígio pessoal desse agente e o reconhecimento advindo de suas contribuições significativas, valorizando sua atuação como personalidade das mais eminentes e figura central na configuração da Universidade do Ceará.

Notadamente as narrativas a seu respeito, representações acaloradas e permeadas de paixões decorrentes da simpatia devotada à sua pessoa, são entendidas como tradução mental de uma realidade exterior, unida a um processo de abstração¹¹⁹, e percebidas na análise com recursos sociais de classificação por intermédio dos quais os textos foram produzidos,¹²⁰ e também como contributos para esclarecer a trama das realizações em que

¹¹⁶ Criado pela Lei Federal nº 1649, de 19.07.1952, para atuar no Polígono das Secas, designação dada ao perímetro do território brasileiro atingido por prolongados períodos de estiagem. Com a sua criação, este Banco, assumia então a atribuição de prestar assistência às populações da área, por meio da oferta de crédito.

¹¹⁷ Criada pela Lei nº 2.373, em 16 de dezembro de 1954, e instalada em 25 de junho de 1955.

¹¹⁸ O texto da autoria de Souza Filho e Antônio de Albuquerque faz parte do livro *Memória Histórica: Personalidades do Povo*. Fundação Demócrito Rocha, 1991, p. 187. É parte de uma homenagem feita ao reitor Martins Filho quando eleito Personalidade do Povo - 'O reitor dos reitores', por um júri integrado de figuras de vários segmentos da sociedade cearense. GRIFO MEU.

¹¹⁹ LE GOFF, Jacques. *L' Imaginaire Médiéval*. Collection Bibliothèque des Histoires, France, Gallimard, 1991.

¹²⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990.

esteve engajado, partindo da criação da universidade, até chegar ao reconhecimento da xilogravura enquanto arte popular.

2.1 Martins Filho à frente

Dotado de admirável *capital simbólico* conquistado, ainda antes de tornar-se reitor, mediante as habilidades tecidas no seu trânsito pelos mais variados espaços sociais, tornaram-se a garantia da materialização de suas ideias no *jogo social* se observadas pelas lentes do pensamento de Bourdieu¹²¹.

Indagado sobre a acumulação de capital simbólico a ele relacionada, Martins Filho coloca como ponto central sua atuação no meio intelectual, conquistado pelo trabalho desenvolvido na Editora Fortaleza, principal veículo de interlocução com personalidades importantes no cenário regional e nacional e da revista “Valor” com ampla circulação pelo país, e da qual fora proprietário.

Enquanto veículo de comunicação a revista concedeu-lhe muitas oportunidades, entre elas a de corresponder-se com eminentes escritores como Clóvis Beviláqua, Gustavo Barroso, Antônio Sales, Joaquim Pimenta, além de Mário de Andrade e Menotti del Picchia, ambos integrantes da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Segundo Martins Filho essa correspondência se deu no momento histórico em que no “[...] Ceará, editar um livro representava ato de heroísmo ou de abastança”. [...] graças a editora pôde tornar possível a divulgação de obras valiosas [...].¹²²

¹²¹ BOURDIEU, Pierre, apud GONÇALVES, Nádia G. Gonçalves, SANDRO, A. *Pierre Bourdieu: Educação para além da reprodução*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 58. O capital simbólico é crédito e poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente no meio social para ter condição de fazer suas imposições.

¹²² *Memória Histórica: Personalidade do Povo*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991, p. 82-83.

O dinamismo pessoal e a função social exercidas como intelectual e editor, traçadas pelo sistema de interlocução com personagens de grande visibilidade, integram sua memória biográfica elaborada de tal modo que o constitui como um ser humano distinto e marcado por uma história de enfrentamentos, superações e sucesso.

Ele nasceu em 1904, no município de Crato, no Sul do Ceará, e ainda muito jovem, com apenas 11 anos de idade, iniciou trabalhos remunerados na gráfica 'Gazeta do Cariry,' ocupando-se das tarefas mais simples como entregador de jornais, aprendiz de tipógrafo até realizar pequenos trabalhos de impressão¹²³. Movido pelo gosto e dedicação à leitura fundou a Academia dos 'Infantes', adotando como patrono o poeta Augusto dos Anjos a quem, posteriormente, consagraria um estudo de interpretação crítica.

Em plena juventude, dedicou-se ao trabalho no comércio, assumindo o cargo de vendedor, mas logo fora promovido à função de gerente de loja quando transferido para Caxias, no Estado do Maranhão. Lá instalou sua própria loja com o nome de *A Cearense* e naquela cidade ampliou o ramo de comércio criando uma escola e um jornal e aprimorou o lado intelectual a partir de 1935, graduando-se em Direito.

O declínio dos negócios somado a problemas de saúde o levou de volta ao Ceará, para instalar-se definitivamente em Fortaleza, no ano de 1937. Naquela capital, perseguiu outras possibilidades de atuação: inaugurou uma Academia de Comércio, da qual fora proprietário, adquiriu uma editora - Editora Fortaleza, em 1938 -, dirigiu a revista 'O Valor' que objetivava reconhecer 'valores' e refletir sobre as ciências, as letras e as artes no Brasil.

Conforme entrevista concedida ao Jornal O Povo, como intelectual foi membro efetivo do Instituto do Ceará, da Academia Cearense de Letras e professor do curso de

¹²³ MARTINS FILHO, Antônio. *Memórias Maioridade II*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1994, p. 62.

Direito, ofício que em 1949 lhe permitiu comandar uma embaixada acadêmica de intercâmbio cultural para a Universidade de Coimbra. Segundo ele, essa foi a primeira excursão de acadêmicos do Ceará ao Velho Mundo, proporcionando oportunidades valiosas ao grupo com a visita de diferentes instituições, ampliando os conhecimentos sobre o funcionamento das universidades estrangeiras e também instituições culturais da Espanha, França, Itália e Suíça, além de Portugal, o principal objetivo¹²⁴. Em 1948, participou ativamente do processo de construção de uma universidade federal para o Ceará (na liderança de um grupo), instituição que só veio a ser criada em 1954 e instalada em 1955.

Este movimento contou com a colaboração de um coletivo de pessoas de vários segmentos, mas rendeu-lhe destaque de tal modo que sua atuação nessa empreitada audaciosa até hoje, é considerada pioneira em artigos de jornais, livros e outros registros. O desempenho de Martins Filho à frente do grupo concedeu-lhe a elevação ao cargo de primeiro reitor por deliberação daqueles que estiveram ao seu lado na luta:

Com efeito, a comissão permanente Pró-Fundação da Universidade, o diretório acadêmico Clovis Beviláqua e a União Estadual dos Estudantes, através de inquéritos e de sucessivos pronunciamentos divulgados pela imprensa, mobilizaram a classe estudantil em meu favor, como sendo a pessoa mais indicada para dirigir a instituição universitária, que havíamos conquistado para o Ceará¹²⁵.

Dentre as representações relativas à Martins Filho, o pesquisador Gilmar de Carvalho¹²⁶, um dos estudiosos que reconhece brilhantismo na sua dedicação, tonifica a contribuição dada na tessitura da criação da universidade enquanto aparelho desenvolvimentista para o Ceará e para o Nordeste, sobretudo, a liderança como administrador que procurou levar em conta a missão que lhe coubera, mas ao mesmo

¹²⁴ *Memória Histórica: Personalidade do Povo*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991, p. 93.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁶ CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 73-77.

tempo destaca influências pretéritas, fundamentadas nos ecos do Movimento Regionalista de 1926¹²⁷ que contou com a participação do sociólogo Gilberto Freyre, como também as mobilizações nacionais Modernista e Folclorista.

Numa rápida historicização do processo traçado até a criação da Universidade do Ceará, Carvalho traz à tona a fundação do Seminário da Prainha. Para ele um marco decisivo da implantação no século XIX do Ensino Superior no Estado do Ceará. Nessa trilha, outras instituições laicas foram implantadas no início do século XX, entre elas a Faculdade de Direito e outros estabelecimentos de Educação Superior encarregados da formatação do “[...] embrião da instituição maior e centralizadora que seria a Universidade do Ceará constituída pelo amalgama dessas faculdades e cursos superiores”.

Para Martins Filho a nova universidade deveria representar a totalização de um trabalho coadunado com a finalidade de integrar conhecimentos diversos em função do desenvolvimento integral da sociedade. Sendo assim, explica que organizou reuniões com a participação dos departamentos e conselho universitário para a realização de um seminário em 1959, o qual teve como base a proposição de estudos voltados para problemas regionais que evidenciassem a construção de uma universidade moderna, fundada na universalidade dos conhecimentos e, igualmente, centrada na busca do

¹²⁷ Fundado em 5 de maio de 1924, em Recife, o Centro Regionalista do Nordeste foi criado com o intuito de defender tradições, promover os interesses do Nordeste, sobretudo o sentimento de unidade caracterizado pela condição geográfica e histórica. Esse Centro contemplava também em seu programa o escopo de congregar elementos da vida e da cultura nordestina por meio de conferências, exposições de arte e entre tantos alvos, a promoção de um congresso regionalista.

Assim por meio das iniciativas de intelectuais, o Centro que tinha a frente Carlos Lyra Filho, Moraes Coutinho e Gilberto Freyre, na definição de seu programa de teses, promoveu o primeiro Congresso Regionalista do Nordeste em 7 e 11 de fevereiro 1926. Este evento contou com a colaboração de uma comissão especialmente designada pelo próprio órgão promotor e gerou o manifesto Regionalista. Tal manifesto apoiava a defesa da região enquanto unidade de organização nacional como também a defesa dos valores regionais e tradicionais do Brasil e em particular do Nordeste. Reverberou de modo positivo reunindo seguidores de diversas regiões brasileiras o que ocasionou a abertura para uma etapa significativa e cultural em âmbito nacional. Cf: FREYRE, Fernando de Mello. *O movimento regionalista e tradicionalista e a seu modo também modernista* - algumas considerações. *Ciência & Trópico*, Recife (2), jul./dez.1977, p. 175-188. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/184> Acesso em: 24 fev. 2020.

equacionamento e soluções de problemas regionais. Foi essa definição coletiva que deu consistência ao *slogan* adotado e seguido, *O Universal pelo Regional*:

Em junho de 1958, ao ser reconduzido ao posto de reitor, anunciei no boletim da Universidade: “A Universidade entrou agora em um novo período administrativo. Em sua primeira fase, a preocupação dominante dos que a dirigiram foi o lançamento de bases materiais que lhe permitissem, nessa segunda fase o desenvolvimento, no plano cultural, de um esquema de trabalho voltado primordialmente para o estudo dos nossos problemas regionais.” Para melhor desempenho das tarefas necessárias à execução da nova meta, a reitoria propôs ao conselho universitário instituir o Seminário Anual dos Professores, com o fim de “reunir periodicamente o corpo de docentes e pesquisadores dos vários institutos e escolas, para confrontar-lhes as opiniões, generalizar lhes as experiências e, pelo debate de problemas e teses fundamentais, criar, manter e estabelecer aquela unidade de vistas a partir da qual começa realmente a existir a Universidade”. O I Seminário realizado em 1959 e coroado de pleno êxito, valeu como definição de uma filosofia universitária, contrária a concepção tradicional entre nós, segundo a qual a escola, faculdade ou instituto encarava a instituição sob o seu ângulo individual. A motivação desse primeiro certame estava equacionada em três perguntas: 1) que é a universidade? 2) por que surgiu? 3) que objetiva fazer? Os debates, estudos e análises que se desenvolveram em torno dessas premissas levaram à evidência de que a Universidade do Ceará não poderia conformar-se ao modelo clássico ou tradicional nem tampouco enveredar por uma senda exclusivamente tecnológica e pragmatista. Teria, portanto, de ser plasmada como universidade eclética em face dessas duas concepções – ideal da universidade moderna, buscando a universalidade dos conhecimentos pelo equacionamento e solução de problemas regionais.¹²⁸

Conforme Martins Filho, formulado o caminho a ser traçado organizou-se uma série de projetos de desenvolvimento econômico que foram implantados através de convênios, com o intento de assegurar a busca de soluções para os desafios regionais com o Banco do Nordeste do Brasil - BNB, a Organização dos Estados Americanos - OEA e universidades estrangeiras. Todavia, um dado importante relatado por ele diz respeito à preocupação cultural e artística que esteve presente durante todo o caminho percorrido desde o primeiro ano das atividades. Nessa direção discorre acerca dos principais setores de atuação da universidade no tocante à arte e à cultura: a criação da Imprensa Universitária, responsável por programas editoriais voltados para obras de cultura; Museu

¹²⁸ MARTINS FILHO, Antônio. *O Universal pelo Regional*: definição de uma política universitária. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966, p. 24-26.

de Artes com expressões artísticas, exposições permanentes e temporárias; a organização de um plano de divulgação no exterior dos valores artísticos do Ceará e do Nordeste; curso de Canto Coral e Arte Dramática, além de convênios e acordos com instituições de natureza cultural com o propósito de implementar programas de cooperação, tais como a Academia Cearense de Letras, o Instituto do Ceará, O Clube de Literatura e Arte, entre outros.¹²⁹

Uma vez criada a Universidade do Ceará, Martins Filho passou a dedicar grande parte do seu tempo ao projeto de um Museu de Arte Popular, a princípio uma ideia prevalecente naquele contexto “[...] de que as novas universidades seriam responsáveis por uma animação cultural como nunca se tinha visto antes [...] empenhando-se em investir muito para aquisição de acervo [...] valioso, não apenas do ponto de vista afetivo, mas também de mercado”.¹³⁰

A atuação dessa personalidade desponta como poucas, com destaque no site da instituição museal colocada como fundamental, tendo como base o texto escrito pelo próprio reitor, no qual assume a idealização da instituição como algo que lhe ocorrera antes mesmo de chegar à administração da universidade, mais precisamente durante uma viagem feita à Europa viabilizada pela Faculdade de Direito, como professor na condição de presidente da Embaixada Acadêmica. Martins Filho diz que as visitas empreendidas aos museus europeus o levaram a perceber que para se ter compreensão sobre arte era necessário obter conhecimentos anteriores. Sua experiência pessoal o fez acreditar que certamente teria adquirido muito mais informações sobre o que vira se já fosse familiarizado com o mundo das artes:

¹²⁹ MARTINS FILHO, Antônio. *O Universal pelo Regional: definição de uma política universitária*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966, p. 28-29.

¹³⁰ CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 74.

Quando visitei a Europa pela primeira vez, no segundo semestre de 1949, detive-me no Museu del Prado em Madrid, de cujo acervo artístico já havia tomado conhecimento, através de catálogos e revistas de arte. Era um conhecimento perfunctório, mas que me ajudou, no momento em que deparei com As Virgens de Murilo, as telas célebres de Velázquez e a pintura untada de espiritualidade de El Greco.

Depois da visita a Madrid, viajei para Paris, via Barcelona e Marselha, como presidente da Embaixada Acadêmica Clóvis Beviláqua, integrada de estudantes da Faculdade de Direito que, pela primeira vez, excursionavam pelo Velho Mundo. Na capital da França o grupo foi acrescido de um membro ad hoc – o pintor cearense Antônio Bandeira, já naquela época ostentando uma barba estilizada, que lhe assegurava certa popularidade no Quartier Latin.

Em 1952 retornei à Europa, com a finalidade de realizar uma pesquisa necessária à elaboração de um trabalho em fase de conclusão, sobre o tema *Le Brésil et la conquête de l'air*, para ser apresentado à Société Française de Droit Aérien. Nessa ocasião novamente visitei aqueles museus de arte e outros mais, em várias cidades da Itália, preferencialmente o de Vila Borghese e os de Florença, Milão e Gênova, onde tive a oportunidade de conhecer as célebres esculturas que elevam o Cemitério de Estaleno à categoria de Monumento Nacional.

Alguns anos depois, já no exercício da reitoria da Universidade do Ceará, passei a considerar a importância dos museus e sua alta significação na sedimentação da cultura de um povo. Compreendi, igualmente, que teria tido maior rendimento nas minhas esporádicas visitas aos museus da Europa, se estivesse mais familiarizado com o mundo maravilhoso das artes plásticas. Concluí então que deveríamos iniciar o movimento pró-fundação do Museu de Arte da Universidade¹³¹.

Ao reforçar a vivência sobre seu entendimento acerca da arte, anuncia a força dos museus para o fortalecimento e valorização da cultura de um povo, acrescentando que tal percepção o levou a considerar com mais acuidade o pensamento de alguns artistas locais, os quais já haviam sinalizado por meio do diálogo o valor dessas instituições com a menção de artistas como Heloísa Juaçaba e os pintores Zenon Barreto e Antônio Bandeira, celebridades do seu convívio que apoiavam irrestritamente a iniciativa¹³².

¹³¹ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/historia/ideia.htm>

¹³² MARTINS FILHO, Antônio. *Memórias Maioridade II*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1994, p. 217.

Ao cotejar sua afirmativa com o posicionamento de jornalistas e uma entrevista concedida por Pedro Eymar¹³³ a respeito da história da Universidade do Ceará e, sobretudo, do Museu de Arte, é possível confirmar as mesmas referências já contempladas nesse tópico sobre o papel de Martins Filho, porém, acrescidas de um dado significativo: a universidade criada por ato presidencial em 1954 e instalada em 1955 nascera praticamente junto com o museu, que embora só tenha sido inaugurado em 1961 fora aos poucos recebendo elementos para sua estruturação por parte desses artistas e outros agentes culturais sob o comando do reitor desde o ano de 1956. Essa informação consta em ata de reunião do Conselho Universitário que julgou o processo nº 6.657/61, relativo à criação do Museu de Arte.¹³⁴

Foi submetido a seguir ao exame do Conselho o processo de número 6.657, relativo à criação do Museu de Arte da Universidade. Resumindo a sua exposição, que constituía a peça inicial daquele processo, esclareceu o magnífico reitor:

no planejamento para seis anos da Universidade, aprovado pelo Conselho Universitário, era prevista a “criação do Museu de Arte da Universidade, com ênfase no setor de arte popular”, determinando-se que essa unidade deveria entrar em funcionamento no ano de 1961.¹³⁵

Pedro Eymar acredita, entretanto, que mesmo com o ‘auxílio desses agentes culturais’ o projeto museal foi algo “[...] muito pessoal, gerado dentro de Martins Filho, ser humano especial, dono de uma das histórias mais brilhantes de superação, conquista, empreendedorismo e realizações”.

Percebe-se que lhe escapa o elemento da personificação centrada na figura do reitor responsável para a concepção do Museu de Arte da universidade, e ao afirmar que ‘veio

¹³³ Pedro Eymar Barbosa Costa, Diretor do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará-MAUC, de 1987 até 2018. Entrevista concedida em 14 de outubro de 2016.

¹³⁴ OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. *Em busca do Ceará: a conveniência da cultura popular na figuração da cultura cearense (1948 a 1983)*. Fortaleza, 2015, p. 199-208. (Tese) Universidade Federal do Ceará - Programa de Pós-Graduação em História Social.

¹³⁵ Anais da Universidade do Ceará. Tomo VII. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1961, p. 273-274 apud OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. *Em busca do Ceará: a conveniência da cultura popular na figuração da cultura cearense (1948 a 1983)*. Fortaleza, 2015. (Tese) Universidade Federal do Ceará - Programa de Pós-Graduação em História Social.

de dentro dele’ o que também surge de maneira implícita nos diversos documentos da universidade ao realçarem seu pioneirismo. No entanto, Martins Filho, ao falar acerca de sua dedicação ao projeto do museu destaca a atuação de outros personagens, ressaltando que não fora um ato isolado, mas que obteve influências externas de artistas, o que demonstra seu trânsito por esse vasto mundo da cultura.

Outras informações necessárias sobre os antecedentes da criação do museu que acrescentam a interlocução do reitor com a classe artística do Ceará e as influências recebidas desse grupo, foram apontadas pelo pesquisador e colecionador de xilogravura cearense Geová Sobreira,¹³⁶ reforçando a movimentação de Martins Filho junto à Sociedade Cearense de Artes Plásticas-SCAP, como também o grupo Clã – Clube de Literatura e Arte, importante agremiação literária modernista.

A SCAP, fundada em 1944, perpassa quase toda a história da arte no Ceará, objetivando congregar artistas e promover a arte visual mediante a realização de cursos e exposições. Ao longo de suas ações essa sociedade encampou o Salão de Abril, responsável pela revelação de artistas e a consolidação do Movimento Modernista no Ceará.

Passaram por ela diversos nomes que conquistaram êxito em âmbito nacional e internacional como Antônio Bandeira, Aldemir Martins e Sérvulo Esmeraldo. O grupo de artistas que a constituiu e manteve foi, paulatinamente, se desagregando por motivos de crises internas, a ponto de em 1958 não ter mais condições de financiar o seu maior evento que era o Salão de Abril, que também contou com o patrocínio de Martins Filho.

Juntamente com a SCAP militavam os intelectuais do Clube da Literatura e Arte - CLÃ ou CLAM, considerado a mais relevante das agremiações literárias do Modernismo

¹³⁶ Em entrevistas concedidas para esta pesquisa, como também no texto que escreveu ‘Tributo ao Mestre Noza’ - UFC/UFCA – Catálogo de Exposição, 2015, p. 7-8.

no Ceará, responsável pela revista do mesmo nome fundada em 1946¹³⁷ como veículo de divulgação das ideias sobre as produções culturais locais tanto no Brasil, como para o exterior.

A revista lançou mão de ilustrações, fotografias, desenhos e gravuras organizadas pela SCAP, criando uma seção de artes plásticas para, por intermédio de suas páginas promover os trabalhos desses artistas.¹³⁸ Convém salientar que quase todos os movimentos intelectuais do Estado que surgiram a partir de 1946 até 1988, tiveram sua promoção e divulgação asseguradas pela revista CLAM¹³⁹.

Diante do exposto ficam bastante evidenciados os laços entre os participantes do mundo da arte, o reitor Martins Filho e a criação de um museu para a universidade do Ceará, possibilitando indagações sobre a organização do acervo e a importância dada à expressão xilográfica.

Portanto, será útil cimentar o caminho que leva à coleta desse acervo, a valorização dessa forma de expressão e como também outros agentes importantes que, sob a gestão de Martins Filho, puderam realizar tal operação.

2.2 Entram em cena: Floriano Teixeira e Lívio Xavier

Em 1955, a Universidade do Ceará iniciou suas atividades já abraçando a intenção de instalar o Museu de Arte, dentro do qual a “arte popular” ganharia destaque. Floriano Teixeira, coadjuvante no processo e figura fundamental no espaço de constituição da

¹³⁷ MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. *Clã: trajetória do modernismo em revista*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004, p. 24.

¹³⁸ Loc. cit.

¹³⁹ Ibid., p. 15-16.

criação museal, conforme documentação analisada, entra em cena a partir de abril de 1956.

Maranhense natural de Cajapió, artista plástico, gravador. Iniciou-se na arte ainda em sua terra natal, onde documentava por meio de desenhos as festas folclóricas e religiosas. Em 1950, mudou-se para a capital cearense, chegando a participar de muitos movimentos artísticos, inclusive o que resultou na fundação do “Grupo dos Independentes”¹⁴⁰ juntamente com os artistas Antônio Bandeira e Zenon Barreto.

Florianos em sua história, também contribuiu com o Partido Comunista Brasileiro com criações na técnica das xilogravuras para ilustrar o jornal ‘O Democrata’. Em 1954,¹⁴¹ decidiu fazer uma pesquisa referente ao ofício de gravador e buscou referências junto aos xilógrafos de Juazeiro do Norte, onde teve a oportunidade de conhecer de perto os melhores gravadores das ilustrações para os livretos de cordel: Walderêdo Gonçalves, Damásio Paulo, Antônio Batista e João Pereira da Silva.

Com trabalho bastante reconhecido na capital cearense, no universo artístico e intelectual, conheceu o reitor e dele recebeu o convite para exercer a função de assessor em assuntos de arte, assumindo mais tarde o cargo de primeiro diretor do museu¹⁴². Martins Filho relata não apenas a importância de Florianos como artista, mas como integrante de sua equipe:

Conheci Florianos Teixeira na fase Inicial de sua carreira artística. Para muitos, ele representava uma alvissareira promessa. Para mim, tornou-se logo a revelação de um talento excepcional que necessitava ser estimulado. Não só estímulo, mas acolhida fraterna

¹⁴⁰ Grupo dissidente da Sociedade Cearense de Artes Plásticas, a SCAP.

¹⁴¹ Revista Clã (jan. 1967) apud CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 69. Cf. Catálogo da exposição “Oito artistas do MAUC”, Museu de Arte moderna da Bahia e Museu de Arte da Universidade do Ceará pertencente ao acervo do MAUC.

¹⁴² Cargo que deixou em 1962 para dedicar-se às suas criações artísticas. Também mediante convite de Jorge Amado para ilustrar suas obras, mudou-se para Salvador.

e amistosa lhe foram oferecidos (...). Os meus contatos com Antônio Bandeira e com outros jovens artistas que conheci em Montparnasse e na Place de Tertre, em Paris, despertaram no meu espírito tênues manifestações do crítico de arte que eu gostaria de ser. Graças a essa qualidade que permanece em potencial, acreditei no êxito de Floriano Teixeira, à medida que ia conhecendo e analisando os seus trabalhos. Impressionavam-me os murais, impregnados daquele neocubismo que constituiu um dos traços dominantes do artista em sua primeira dimensão.

Instalada a Universidade do Ceará, convidei Floriano para integrar a minha equipe. Na opinião dos que não gostavam da minha fachada, seria mais um ornamento no Gabinete de um reitor, preocupado em esbanjar o dinheiro do povo com o patrocínio de loucas iniciativas de ordem nitidamente cultural. Aquelas capacidades entendiam que deveria ser aumentado exclusivamente o nosso instrumental de ordem técnica. Seria providência mais louvável do que amparar o Conservatório, criar cursos de canto coral e de arte dramática, instalar a Imprensa Universitária e promover outros requintes dessa natureza.

Mas acontece que eu pensava diferente e por sorte, estava falando no Imperativo, como principal responsável pela Universidade. Floriano classificado funcionalmente como desenhista, passou a exercer atividades de pesquisador. Nessa qualidade visitou diferentes pontos do país, notadamente Pernambuco, Rio Grande do Norte, o interior da Bahia, o Cariri e Canindé¹⁴³.

Contando com a receptividade do reitor, Floriano atuou como pesquisador, contribuindo ainda mais para a concepção do museu que estava nascendo.

Outra pessoa notável e de grande importância para a realização desse projeto foi o cearense Lívio Xavier, que mais tarde veio a ser o segundo diretor do Museu. Natural de Granja. Teve formação acadêmica em Direito, mas destacou-se mesmo, como importante estudioso sobre as artes e produções populares, dando valorosa contribuição para o trabalho desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi. A articulação desse agente com Lina, aparece destacada em um documento pessoal da arquiteta no qual ela informa a existência de um trio articulado, *triangulo del Nordeste* onde uma das vértices era o seu

¹⁴³ MARTINS FILHO, Antônio. *Floriano em três momentos*. In: Revista CLÃ, n. 25, dezembro de 1970, p. 122-123.

nome representando a Bahia, e nas outras, Francisco Brennand representando Pernambuco, e Lívio Xavier o Ceará¹⁴⁴.

A aproximação de Lívio com Martins Filho sucedeu ainda quando estudante na Universidade de São Paulo, quando contribuía com o reitor promovendo agendamentos de reuniões entre Martins Filho e o reitor da USP. Isso colaborou para que ganhasse a sua simpatia e, mais tarde, o convite para trabalhar no Departamento Cultural da Universidade do Ceará juntamente com Floriano Teixeira.

2.3 Para transformar sonho em realidade

Lívio acompanhou Floriano nas viagens para adquirir as primeiras coleções de xilogravuras e deixou importante relato pessoal sobre o trabalho de recolha, em entrevista registrada pelo colecionador e estudioso Jeová Franklin. Suas declarações reveladoras permitem a compreensão de tensões ocorridas naquele universo de construção e percorrê-lo admite entender como esses personagens chegaram até aquele material.

A expertise sobre o valor artístico da gravura popular, os dois representantes da universidade já possuíam, tendo em vista serem conhecedores de arte. Conforme documentação analisada, foram eles que convenceram o reitor a autorizá-los a adquirir em fevereiro de 1960, xilogravuras das capas dos folhetos de cordel para integrar a coleção do museu através de impressões de imagens e da compra das matrizes que estavam já em desuso nas tipografias.

¹⁴⁴ Entrevista concedida por Giuseppe Baccaro em 1998 à Silvana Rubino, publicada na tese de Doutorado RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, UNICAMP- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002, p.193

Contudo, de acordo com depoimento dado por Lívio, o empenho maior ocorrera em decorrência de uma informação obtida por eles sobre o interesse do colecionador Abelardo Rodrigues em adquirir as gravuras populares produzidas em Juazeiro do Norte, por tratar-se de material de excelente qualidade e valor mercadológico. Lívio diz que a informação foi a motivação que os conduziu em primeira mão até o material, (antes do colecionador pernambucano) pois a universidade estava necessitando de acervo constituído por objetos originais.

A ação desencadeou reações, mas antes de mais nada se faz necessário direcionando o olhar para o interesse de Abelardo Rodrigues a partir da seguinte indagação: quem era esse colecionador e qual o lugar que ocupava no universo da arte?

O caminho até ele perpassa o contexto de valorização da gravura. Vale ressaltar que em Recife, no início dos anos 1950, o artista Aloisio Magalhães já organizara um álbum com gravuras ilustrativas dos folhetos de cordel, publicado com apoio do Departamento de Documentação e Cultura da Cidade do Recife¹⁴⁵. O Álbum teve como finalidade a II Bienal de São Paulo em 1953 e, as imagens selecionadas não apareceram no catálogo do evento, o que leva a pensar que apenas tenham sido organizadas em álbum para integrar o acervo de Obras Raras que atualmente encontra-se arquivado na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

Essa perspectiva já é um indício ou ainda uma indicação de valorização da xilogravura por parte do artista pernambucano Aloisio Magalhães. Entretanto, parecia que aquele era o momento em que as manifestações primitivas do mundo da arte

¹⁴⁵ RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p. 42. As informações provêm das pesquisas efetivadas por Everardo Ramos nas quais afirma que a referência feita ao álbum editado por Aluísio Magalhães, tem base na citação feita por Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. *Xilogravura Popular do Nordeste*. Jornal Universitário, Recife, agosto de 1969.

estavam em evidência e é aí que entra a atuação do ativista cultural Abelardo Rodrigues¹⁴⁶.

Pernambucano de Recife, nascido em 1908, logo cedo foi morar no Rio de Janeiro onde permaneceu até os 38 anos de idade. Nesse intervalo de tempo em que lá permaneceu, participou do movimento de renovação estética da década de 1930, pintando seus próprios quadros. Do convívio com os círculos modernistas ainda no Rio de Janeiro, interessou-se pelo movimento, o que lhe permitiu reunir o que seria uma das maiores coleções particulares do país constituída por desenhos, gravuras e aquarelas de Portinari, Tarsila, Pancetti, Di Cavalcanti, Lívio Abramo, Cícero Dias.

Retornando à cidade natal em meados da década de 1940, Abelardo Rodrigues deu continuidade aos trabalhos passando a desenvolver intensa atividade cultural, agregando objetos para uma coleção de cerâmica figurativa com peças produzidas no barro pelo artesão Vitalino, da cidade de Caruaru e de outros artistas.

Abelardo protagonizou algumas exposições em Recife patrocinadas pelo poder público local, na década de 1950, entre elas: a exposição de ‘Arte Religiosa’, que reunia objetos de arte sacra e popular no âmbito da religiosidade católica e uma série de exposições patrocinadas pelo governo brasileiro no exterior, como a exposição ‘Artes Primitiva e Moderna Brasileiras’, em Neuchâtel, Suíça em 1956 e a ‘Exposição Brasileira’, em 1957, em Amsterdã, na Holanda.

Nos anos de 1950, com a crescente demanda por objetos de arte popular, o colecionador tornou-se uma figura eminente não somente nas exposições dessa natureza realizadas no país e no exterior, mas também no comércio que as priorizava.

¹⁴⁶ VIANA, Helder do Nascimento. *Coleção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues*. In: *História, Cultura e Sentimento: outras Histórias do Brasil*. (apresentado e organizado por Antônio Torres Montenegro et al. Coedição – Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008, p. 377 – 396.

Figurou na formação de dois museus de arte popular, ao lado do designer e artista plástico Aloísio Magalhães: o Museu de Arte Popular de Pernambuco, em Recife, no ano de 1955, tornando-se diretor e, mais adiante, ao lado do escritor João Condé, participou da criação do Museu de Arte Popular de Caruaru, em 1961.

Por meio de suas coleções, da cultura artística e o gosto refinado, o colecionador construiu uma imagem de *connaissanceur* e conselheiro para as matérias que exigiam um domínio especializado.

O sociólogo pernambucano Gilberto Freyre comenta a trajetória de Abelardo Rodrigues e classifica os objetos colecionados por ele em âmbito geral como representativos da cultura brasileira e mais restritamente, como representativos da cultura pernambucana. Para Freyre, o acervo figurava como representação identitária dessas culturas, constituíam expressões de valores raros e até raríssimos, selecionados por um verdadeiro artista que se fez colecionador por paixão e não pela mania de juntar preciosidades para vendê-las a preços altos a governos ou a particulares.

A apreciação de Freyre explicita a posição ocupada pelo colecionador Abelardo Rodrigues no mundo da arte e o motivo dos representantes da Universidade do Ceará buscarem adquirir as gravuras a partir da sua avaliação. A condição de conhecedor do mercado de arte outorgava-lhe autoridade especial na emissão de opiniões.

Conforme a versão de Lívio Xavier, foi perante o conhecimento sobre essa posição de Abelardo Rodrigues que ele e Floriano decidiram recolher o material existente na editora de José Bernardo da Silva, em Juazeiro do Norte. Para Lívio, aquilo *jamaís poderia chegar às mãos do 'Leão do Norte' - nome antigo de Pernambuco -, pois seria um perigo!*¹⁴⁷

¹⁴⁷ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 39-70.

A declaração dá referentes para a existência de disputas entre os intelectuais e artistas dos dois estados construídas por meio dos discursos e práticas institucionalizadas para representarem uns aos outros.

Segundo Lívio, a ideia anterior à recolha do material não estava pautada na aquisição das matrizes, mas simplesmente na obtenção de cópias e impressão. Contudo, ele diz que ao chegaram à Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, depararam-se com uma enorme quantidade de tacos sem utilidade e em estado lamentável de abandono, jogados em péssimas condições materiais, mal acondicionados, disponibilizados em malas velhas inclusive em meio a ninhos de ratos.

Diante de cenário tão deplorável e conscientes do valor cultural ali representado, requereram imediatamente a José Bernardo da Silva, proprietário do espaço, a possibilidade de comprar os objetos para sua troca pela zincogravura. Estipulado o preço adquiriram o material que, em seguida, fora conduzido à Fortaleza numa caminhonete. Lívio considera que mediante aquela ação, estava inaugurada a libertação dos estritos limites das gravuras talhadas no espaço de 10 cm².

Com a posse desse aparato, animado pela aquisição e convencido do seu valor cultural e de mercado, Martins Filho ofereceu condições para que os dois agentes fizessem outras viagens no intuito de obter outros tacos nas cidades de Campina Grande e Recife, na editora Estrela da Poesia e na editora de João José da Silva.

Ainda no que tange à disputa de representações, vale lembrar que a xilogravura fora reconhecida em primeira mão, não pelos artistas e intelectuais cearenses ligados à Universidade do Ceará, mas por Theo Brandão, no Estado de Alagoas. Os intelectuais e colecionadores de Pernambuco o fizeram num segundo momento e, por fim, os

cearenses que, após a aquisição não pouparam esforços para divulgação do material. Na trilha das lutas de representação, quanto mais os grupos têm objetivos bem definidos, institucionalizam-se e chegam mais perto ou mesmo alcançam o poder.

Martins Filho em suas memórias aponta disputas pré-existentes a partir da instalação da universidade. O reitor revela as diferenças nas formas de representação entre cearenses e pernambucanos. Para tanto recorre ao passado, rememorando a tutela intelectual pernambucana sobre o Ceará, que ocorrera no século XIX, em diversos segmentos da esfera administrativa, econômica, religiosa e intelectual. Martins Filho afirma ter havido um desligamento entre os dois estados tendo em vista o crescente desenvolvimento cultural do Ceará. Demonstra que com o transcorrer dos anos os laços que os prendiam às instituições sediadas em Recife, foram sendo fragmentados.

Para ele, na realidade, as notabilizadas Academia de Direito e a Escola do Recife em que se formaram Tobias Barreto, Silvio Romero e tantos outros, representam a matriz de onde emanaram os antigos intelectuais cearenses que ali absorveram sólidos conhecimentos jurídicos humanísticos e filosóficos ao sabor da época, decorrendo daí uma flagrante efervescência cultural em Fortaleza, materializada nas seguintes instituições: Academia Francesa do Ceará (1870/1887), o Clube Literário (1886), o Instituto do Ceará (1887), a Padaria Espiritual (1882) e a Academia Cearense de Letras (1894).

No limiar do século XX, depois desse ciclo de grandes realizações intelectuais, Martins Filho declara que os cearenses conseguiram total emancipação da influência mental do Recife quando veio a instalação da faculdade de Direito do Ceará, ocorrida em

março de 1903. Daí em diante, segundo ele, [...] *fomos gradativamente conquistando espaço, até o ponto de ficarmos em pé de igualdade com todos os Estados do Brasil*¹⁴⁸.

E continua: [...] *nós cearenses intelectualizados, pensamos assim. Mas os nossos amigos pernambucanos, raciocinam diferentemente, em virtude da herança colonial, que lhes gerou uma espécie de complexo de superioridade, não mais compatível com o espírito da época em que vivemos*¹⁴⁹. Com essa percepção da realidade Martins Filho assegura que apesar da emancipação mental, o preconceito dos pernambucanos para com os cearenses continuava a existir.

É propício realçar que a autonomia declarada decorre da sua posição de luta em prol do ensino e desenvolvimento do Ceará, da sua visão empreendedora e moderna, porém deve-se levar em conta que embora ele reconheça a emancipação cultural do Ceará em relação a Pernambuco, convém destacar que as influências mentais reverberadas das instâncias oficiais de produção de conhecimento que foram difundidas não somente no Ceará, mas noutras localidades do Nordeste, as quais orientaram ‘modos de ver’ na formação da base do pensamento de muitos intelectuais, são ‘práticas culturais’ que ultrapassam as fronteiras do tempo, articuladas e superpostas nos diferentes momentos históricos que, de certa forma, podem continuar influenciando ainda que de modo tênue.

Suas observações desvelam concorrências entre as universidades dos dois estados e com isso, faz questão de trazer à tona atitudes políticas que lhe dizem respeito, procurando contornar as diferenças, desconsiderando a propalada emulação entre os intelectuais daqui e de lá. Afirma que tentou se aproximar do reitor Joaquim Amazonas da Universidade de Pernambuco, acreditando que poderia beneficiar-se de sua

¹⁴⁸ MARTINS FILHO, Antônio. *Memórias Maioridade II*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1994, p. 201.

¹⁴⁹ Ibid., p. 202.

experiência. Sobre sua atitude, diz que em agosto de 1956, procurou prestigiá-lo, comparecendo à cidade do Recife para participar das festas comemorativas ao décimo aniversário da instalação daquela IES, proferindo um discurso favorável à instituição, mas que de nada adiantou para o estreitamento de laços.

Acrescenta ainda que esse seu colega jamais lhe concedeu a honra de estabelecer um diálogo mais aprofundado sobre a problemática da região em que as universidades estavam inseridas e declara que alguns professores pernambucanos com os quais trocara ideias acerca do ensino das Ciências Jurídicas, manifestaram-se áspersos em seus juízos externados em relação à Universidade do Ceará. Com relação à Universidade da Bahia, o tratamento era diferente:

Com rapidez admirável consegui estreitar o meu relacionamento com o Magnífico reitor da universidade da Bahia. O prestigiado educador cumulou-me de amabilidades, tratando em vários momentos de assuntos de interesse da Universidade do Ceará e, quando necessário, sugerindo a minha ida ao Rio de Janeiro, para que, juntos e ainda com a ajuda do jovem Deputado Antônio Carlos Magalhães pudéssemos solucionar problemas criados pela inveterada burocracia e alguns órgãos do MEC e outros setores do serviço público. Edgar Santos era um gentleman. Não revidava as emulações, às vezes ostensivas, do nosso colega Joaquim Amazonas da Universidade do Recife. Homem muito ativo e muito prestigiado, porém, presunçosamente autossuficiente¹⁵⁰.

A afinidade entre os dois reitores e instituições rendeu-lhes trocas de convites. Em 1956, Martins Filho fora chamado para proferir uma ‘Aula Magna’ na abertura dos cursos da Universidade da Bahia e meses depois, para participar das solenidades comemorativas ao décimo aniversário da Instituição.

Ambos não agiam isoladamente, procuravam discutir sobre os interesses das duas universidades sem qualquer competitividade ou deslealdade de um em relação ao outro,

¹⁵⁰ MARTINS FILHO, Antônio. *Memórias Maioridade II*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1994, p. 58-59.

mas acentuada compreensão e, em alguns casos, trabalhavam em favor da universidade um do outro.¹⁵¹

No tocante às instituições museológicas consta a participação do reitor Martins Filho na instalação do Museu de Arte Popular da Bahia a ser instalado no Solar do Unhão, em Salvador¹⁵² e sua contribuição para o acervo, especialmente quanto ao artesanato do Nordeste. Destaca-se que mais de 50% dos trabalhos apresentados foram aportes da Universidade do Ceará com a participação de Livio Xavier.¹⁵³

Sobre as disputas, ainda, Martins Filho revela que o sociólogo Gilberto Freyre, autor do clássico *Casa Grande & Senzala*, demonstrava discordância quanto a implantação da Universidade do Ceará através de críticas veiculadas na revista *O Cruzeiro*, na seção para a qual escrevia, ‘Pessoas, coisas e animais’.

Para Gilberto Freyre a Universidade do Recife já cumpria o papel de servir à região, o que dispensava o surgimento de outras Instituições de Ensino Superior no Nordeste. O sociólogo pernambucano resolveu publicar uma página contundente com o tema “Regionalismo, Estadualismo e Universidade”, onde citou textualmente a Universidade

¹⁵¹ MARTINS FILHO, Antônio. *Memórias Maioridade II*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1994, p. 153.

¹⁵² Após a Exposição Bahia no Ibirapuera no ano de 1959, Lina Bo Bardi foi convidada pelo governador da Bahia Juracy Magalhães para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). O referido museu funcionou provisoriamente no foyer do Teatro Castro Alves, sendo Inaugurado em janeiro de 1960. Nesse espaço museal Lina Bo Bardi realizou, diversas exposições. A arquiteta Italiana e também diretora do MAM-BA foi responsável pelo Projeto de reforma e restauro do Solar do Unhão para funcionamento da sede do museu de arte Moderna. Ela idealizou também o espaço a implementação de um museu de arte popular. Após a conclusão da reforma, em 1963 o MAM-BA foi transferido para o Solar do Unhão que também, abrigou o Museu de Arte Popular do Unhão, inaugurado com a exposição "Nordeste". O plano de Lina Bo Bardi, era criar junto a estes museus o Centro de Estudos e Trabalho Artesanal e a Escola de Desenho Industrial, contudo foi interrompido pela ditadura militar no Brasil em 1964. Disponível em: institutobardi.com.br/linha_tempo.asp

Para mais informações, cf.: RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, UNICAMP- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002, p. 185-186

¹⁵³ *Anais da Universidade do Ceará*. Tomo IX, Imprensa Universitária do Ceará, 1963, p. 253.

do Ceará¹⁵⁴. Seu ponto de vista fora contestado pelo reitor cearense, que diz ter sido provocado por vários amigos sobre o artigo.

Refutando a agressão por meio de uma carta e de publicação na mesma revista como direito de resposta, defende o extraordinário avanço alcançado pelo Ceará com o advento de universidade moderna e pioneira na elevação de projetos para a região, com ênfase no

¹⁵⁴ MARTINS FILHO, Antônio. *Memórias Maioridade II*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1994, p. 203.

Cf. texto de autoria de FREYRE, Gilberto. *Seção Pessoas, Coisas e Animais*. Regionalismo, Estadualismo e Universidade. In: Revista "O Cruzeiro", edição 0021, 05/03/1960. Pesquisada na Hemeroteca Biblioteca Nacional-RJ. em: 16 nov. 2018. Veja o texto: "Alguém me pergunta o que penso das universidades estaduais no Brasil. Não hesito em dizer que sou contrário a essa forma, ao meu ver lamentável, de estadualismo: um estadualismo oposto ao regionalismo que há anos sugiro para o nosso País. Semelhante regionalismo significa precisamente a superação do critério estadual de solução dos grandes problemas não só de economia como de educação e de cultura, pelo critério organicamente regional ou inter-regional.

Não se compreende, por exemplo, que um complexo regional como é, no Brasil, o Nordeste, viva à mercê do prestígio particular de cada um dos Estados que o compõem, em vez de desenvolver-se conforme os interesses supra-estaduais da região e os nacionais do País. (...)

Aplicado o critério regionalista ao sistema universitário que a República deve desenvolver de acordo com os seus interesses nacionais, é claro que a criação das universidades simplesmente estaduais representa um obstáculo ao aperfeiçoamento das universidades regionais. E não é, evidentemente, de muitas, mas de boas universidades, que o nosso País necessita atualmente.

De muitas escolas primárias, é claro que precisamos. De muitos colégios e, sobretudo, de muitas escolas técnicas de nível médio, também. Mas não de muitas escolas que se intitulem superiores, sem, na verdade, o serem. Não de muitas universidades que só sejam universidades de nome, embora custando à União despesas acima das suas forças e permitindo aos Estados empregar como "professores" numerosos indivíduos, dos quais raros idôneos.

Daí pertencer eu ao número dos que consideram verdadeira insensatez a criação de escolas superiores ou de universidades estaduais ou municipais por conta da União. (...) Igual insensatez me parece a ideia de fundar-se uma universidade federal em cada um dos Estados que formam o complexo regional nordestino. A Universidade do Recife deveria ser - penso eu - a Universidade regional mantida pelo Governo Federal para o Nordeste. Não seria de modo algum uma universidade pernambucana e sim uma universidade a serviço da região inteira: a serviço do Nordeste. Sua sede -o Recife- não implicaria em se concentrarem no Recife todas as suas faculdades, escolas e institutos. De modo algum. Seriam essas faculdades, essas escolas e esses institutos distribuídos pela região e em correspondência com aquelas condições especiais ou particulares de ambiente estadual mais favoráveis ao funcionamento de cada uma.

Dentro de uma tradição que é uma das melhores constantes do Recife, o professorado universitário da Universidade do Recife seria -ou continuaria a ser -regional ou brasileiro em sua composição nunca um monopólio, ou uma exclusividade ou um privilégio de pernambucanos. O mesmo se verificaria - ou continuaria a verificar-se, de modo cada vez mais amplo - com os estudantes: seriam, dentro da mesma constante, uma população expressivamente regional e não apenas pernambucana.

Só assim teria o Nordeste uma universidade digna desse nome. Uma nação pobre como é o Brasil, dificilmente poderá dar-se ao luxo de sustentar uma universidade idônea, em cada um dos seus Estados. Neste particular, como em vários outros, é o critério regional que deve superar o estadual, em benefício não só da República, em geral, como das regiões que a constituem.

Quebrado, entretanto, o critério regional, não se compreende hoje que o Ceará tenha universidade federal mas que esse suposto privilégio seja negado ao Rio Grande do Norte ou à Paraíba, ou ao Piauí ou a Alagoas. Têm todos esses Estados igual direito de se adornarem com universidades. Apenas essas dificilmente serão, assim estaduais, o que seria uma só e genuína universidade para a região inteira."

papel e competência dos seus professores. Critica severamente a generalização de Freyre e acentua as diferenças existentes no Nordeste, o que já justifica a criação da universidade. Revelou ainda, que pelo mesmo motivo a Sudene delineou planos específicos para cada estado e prossegue:

Como se vê, o mestre reconhece a existência no Nordeste, de “condições especiais ou particulares de ambiente estadual” o que vale dizer que, como não é uniforme a problemática da região necessário se torna, para enfrentá-la, buscar não é apenas uma porém tantas soluções quantas sejam as exigidas pela realidade. Consequentemente à Universidade Regional única por ele preconizada, se torna artificial e inexecutável. Na prática resultaria em mera transferência, para a região, do setor nordestino da Diretoria do Ensino Superior. Universidade no sentido exato da palavra é o que jamais viria a ser.

Quanto ao critério regional que supõe tenha sido quebrado com o advento da Universidade do Ceará, acredito que o ilustre sociólogo pelo cortejo do material Informativo que lhe enviei, já possui elementos para admitir a tese contrária ou seja o fortalecimento daquele critério no plano educacional – ideia, aliás que também defendo. Se esse for à realidade, então o mestre compreendia perfeitamente que a criação da universidade do Ceará, em vez de constituir aquela “insensatez” a que alude, foi ato de sabedoria do Governo Federal. E concluirá retificando o seu juízo apriorístico, que a nossa instituição não pode ser considerada um “privilégio” ou um “adorno” resultante de um prestígio estadual que não possuímos e sim, uma legítima conquista a que faz jus o nosso trabalho constante e quase exaustivo.

Para os meus amigos - e para encerrar estas considerações - declaro que estou cada vez mais convencido de que os mestres mais eminentes dada a sua condição de seres humanos, também são falíveis¹⁵⁵.

As discussões apresentadas ilustram as diferenças e resistências entre o pensamento intelectual nos dois estados tendo como ponto central a universidade, e consequentemente, a disputa pelo acervo de arte popular confirmado pela declaração de Lívio Xavier sobre a urgência na obtenção das gravuras antes que caíssem nas mãos dos pernambucanos, sobretudo, do colecionador Abelardo Rodrigues.

¹⁵⁵Artigo de autoria de Antônio Martins Filho, reitor da Universidade do Ceará, publicado em 23 de abril de 1960, na revista O Cruzeiro, p. 26 -27.

Abelardo Rodrigues contestou com severas críticas o modo de aquisição das xilogravuras pela Universidade do Ceará, afirmando o desrespeito à continuidade de uso do material pelos xilógrafos.

E em oposição, apresentou o cuidado na devolução das matrizes das xilogravuras após utilizá-las por ele próprio, da mesma forma que o folclorista Theo Brandão havia feito em Maceió. Atitude referenciada em carta ao organizador da Exposição de Neuchâtel, quando sugeriu que fosse feita uma plaqueta ilustrada com as obras enviadas de Recife, acrescentando que pediria apenas a devolução das matrizes depois de impressas, pois os folhetos populares ilustrados por aquelas xilogravuras ainda estavam em franca circulação, sendo frequentes as pequenas reedições. Diferentemente dos cearenses que compraram as matrizes dos editores populares, retirando-as do seu meio natural.¹⁵⁶

Em meio a este panorama de conflito, no tocante à compra das matrizes encontradas nas gráficas populares consideradas em extinção, o crítico Lourival Gomes Machado apresentou uma defesa, afirmando que [...] *salvou-se ao menos para a história, uma arte em franco processo de desaparecimento* [...].¹⁵⁷

Diante de tudo isso fica clara a atuação de Martins Filho e dos colaboradores para a constituição da Universidade, do Museu de Arte e seu acervo, demonstrando que a ação de indivíduos e grupos provocam mudanças sociais pelos enfrentamentos e desafios conforme afirmou: “*Sonhar é fácil, difícil é transformar o sonho em realidade.*” Mas diante desse panorama inicial de construção do Museu de Artes da Universidade do Ceará, um nome fora silenciado, Sérvulo Esmeraldo. Sua participação só aparece na

¹⁵⁶RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p. 43.

¹⁵⁷MACHADO, Lourival Gomes. *Uma História de Leões*. O Estado de São Paulo – SP, 05 de março de 1960, Suplemento Literário.1961, p. 6 apud RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p. 47.

documentação referente à divulgação das gravuras no exterior, assunto que será abordado no capítulo seguinte, mas, esse agente confessa em suas memórias que teve atuação no processo de criação do museu.

Sérvulo Esmeraldo, artista cearense, natural do Crato, iniciou sua carreira artística, dedicando-se à xilogravura. No ano de 1947, fixou residência em Fortaleza, onde passou a frequentar a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e recebeu aulas de pintura com o artista Jean-Pierre Chabloz.

Em 1951, trabalhou com Frans Krajcberg, na montagem da Sala Lívio Abramo, na 1ª Bienal Internacional de São Paulo e em seguida fixou residência nesta metrópole, exercendo a função de gravador e ilustrador no Correio Paulistano. Em 1957, realizou mostra individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Recebeu bolsa de estudos do governo francês para estudar xilogravura em Paris, mas não encontrando curso regular, dedicou-se aos estudos da litografia na Escola Nacional Superior de Belas Artes. Esse artista teve acesso às obras raras da Bibliothèque Nationale de France, o que lhe permitiu ver de perto e estudar a gravura de Albrecht Dürer, por quem tinha grande admiração¹⁵⁸. Seus estudos permitiram avanços no conhecimento deste gênero da arte.

Em suas memórias demonstra atuação na criação do museu, oferece outra versão, diz que, entre os anos de 1958 e 1959, Martins Filho foi visita-lo em Paris, e naquela ocasião puderam debater sobre o projeto para criação de um Museu na Universidade do Ceará:

Caminhando no Boulevard Hausmann, ele discorria sobre seu projeto que era muito preciso. Sua intenção era de que o museu fosse não um apêndice, mas parte integrante da Universidade, uma escola de arte. Conversamos longamente sobre as coleções que o museu teria. Sua ideia era de que se adquirisse pinturas, cópias de quadros famosos dos

¹⁵⁸ Além deste artista, Sérvulo também tinha admiração pela gravura japonesa de Shiko Munakata.

mestres constantes nas coleções dos grandes museus, realizadas por copistas profissionais.¹⁵⁹

Percebe-se conforme informação dada pelo artista, na declaração do reitor que a sua intenção era adquirir cópias. Mas Sérvulo Esmeraldo discordando da sua ideia apresentou-lhe em contraposição uma nova proposta que defendia a importância de aquisição de obras originais. Para Sérvulo, se aquela escolha era norteadada por fatores financeiros e didáticos, ele poderia conseguir realizar o museu de forma mais barata,

[...] sugeri-lhe que pensasse numa coleção de gravuras. Esta sim, uma alternativa econômica, didática e consequente. Além de contemplarmos a obra autêntica, investíamos também numa expressão cara tanto ao Brasil como ao Ceará. Lembrei a importância da nossa arte popular, notadamente do Cariri, onde havia uma bela cerâmica (...) E a riqueza da gravura popular de Juazeiro do Norte. Eu achava que o museu nesse ramo de pesquisa deveria trabalhar esse assunto. Atento ele me pediu maiores informações sobre a tipografia e o cordel.

O depoimento oferece um dado importante que não foi levado em conta na documentação estudada, e não aparece nos depoimentos do reitor, a atuação de Sérvulo na idealização do museu, sobretudo pela indicação da importância da xilogravura como arte para ser musealizada. A partir desse depoimento, o olhar para Sérvulo Esmeraldo ganha outra dimensão nesse estudo.

¹⁵⁹ GUIMARÃES, Dodora. *Sol oblíquo*. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.) *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003, p. 172 -173.

Capítulo III: O Museu

3.1 Arte do Ceará

“A ideia transformada em realidade, constituiu uma das promoções de destaque, ao longo dos doze anos do meu reitorado.”¹⁶⁰

Antônio Martins Filho

Como encaminhamento ao projeto estrutural que vinha sendo desenvolvido para o museu de Arte da Universidade do Ceará, além da aquisição da coleção de xilogravuras e outros objetos de arte, foi realizada a compra de um imóvel constituído de uma área de dez mil e quinhentos metros quadrados, localizado nas adjacências do edifício sede da reitoria em que se situava o bloco das ciências sociais. O imóvel tinha o objetivo de abrigar o acervo e proporcionar o devido funcionamento da nova instituição.

Figura 12: Foto - Antigo Colégio Santa Cecília, primeira sede do MAUC.



Fonte: www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/instalacao-museu-de-arte-da-ufc-25-06-1961

¹⁶⁰ MARTINS FILHO, Antônio. *Memórias Maioridade II*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1994, p. 218.

Na esfera legal, a resolução nº104 de 18 de julho de 1961¹⁶¹ criou o Museu subordinado à reitoria e vinculado ao Departamento de Educação e Cultura, por meio da Divisão de Expansão Cultural.

A referida resolução, no seu artigo 2º, trazia a determinação de que o acervo deveria ser constituído por produções artísticas de gêneros variados. Determinava a conservação dos objetos e a prioridade sobre a arte produzida no Ceará, como também o objetivo da promoção das artes plásticas, a fim de contribuir para elevação do nível cultural do povo cearense.

No mesmo artigo da resolução, trata-se sobre a regulamentação do papel institucional e educativo para realização de cursos, conferências, palestras e debates sobre assuntos e problemas ligados às artes em geral, e de maneira especial a determinação da conservação de setores especializados em arte popular e arte sacra, com vistas a possíveis subdivisões no intuito de dar maior integração às coleções.

A resolução também contemplou a realização de salão artístico, com premiações para os artistas concorrentes, não somente os do Ceará, mas de todo país. E ainda a preservação e estímulo por variados meios para o patrimônio artístico do Estado.

Percebe-se nos encaminhamentos a constituição de condições legais e materiais de instalação para o museu, que adquiria a configuração de espaço ‘oficial’ e institucionalizado. O fato de pertencer a uma Universidade pública custeada pelo Estado¹⁶², já representava uma garantia de legitimidade para as artes e artistas que nele tivessem seus trabalhos apresentados. Condição que desde o princípio garantiu a aceitação e o respeito por parte de muitos artistas locais, que se destacaram na SCAP,

¹⁶¹ Anais da Universidade do Ceará. Tomo VII, Imprensa Universitária do Ceará. 1961, p. 366-367.

¹⁶² DINIZ, Clarissa. *Crachá, aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008, p. 85.

Salão de Abril e Grupo dos Independentes, que viam aquele espaço como caminho de reconhecimento para seus trabalhos autorais.

Florian Teixeira ligado a este grupo de artistas, já vinha engajado na construção, contribuindo para constituição do acervo pelas habilidades artísticas e culturais que trazia na bagagem, estando à frente como seu primeiro diretor.

Neste processo inicial de funcionamento, o museu abriu-se aos diversos gêneros de artes visuais, contudo, de acordo com a resolução citada vê-se que foi dada ênfase especial ao gênero popular, sua musealização, conservação e patrimonialização, o que significa dizer que, a coleta dos objetos tradicionais, sobretudo as matrizes das xilogravuras das antigas editoras de folhetos de cordel, transformadas em coleções para o museu passaram a ser legitimadas, colocadas em cena, numa demonstração de ocupação por direito, na política patrimonial, sobretudo por ser o museu lugar de celebração, lugar em que, o patrimônio deve ser guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizam. Adentrar nesse ambiente corresponde penetrar em um sistema ritualizado da ação social¹⁶³.

Em contexto mais amplo, os museus devem seu nome aos antigos templos onde habitavam as musas. Do grego ‘Museion’ lugar em que as dádivas eram expostas, oferecidas e recebidas segundo ritos, tornando-se sagradas, e compartes das inviolabilidades conferidas às realezas. Neste contexto, a partir do momento em que se tornavam dádivas, tocá-las passava a ser um ato sacrílego¹⁶⁴.

Em situação análoga, o mesmo ocorria com os objetos que passaram a ser musealizados. Da mesma forma que as “oferendas”, estes seriam acrescidos de cuidados, segurança, classificação, conservação e guarda, e uma vez recolhidos, perderiam a

¹⁶³ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.169.

¹⁶⁴ POMIAN, Krzysztof, *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1984, p. 56.

utilidade e passariam a ser objetos, oferecidos especificamente ao olhar. Some-se a isto, um controle cauteloso, de considerações dos fatores externos causadores de deterioração como: iluminação, umidade, temperatura, como também medidas e cuidados de restauração.

Assim, diante dos aparatos aos quais os objetos passariam a ser submetidos com a constituição dos museus, seguiu-se a orientação de que expostos não poderiam ser tocados, posto que representavam verdadeiros tesouros. No entanto, esse caráter de preciosidade unia-se a existência de um mercado pelo qual os objetos valorizados agregariam valor material¹⁶⁵.

Portanto, entre as estruturas que contariam com o reconhecimento e a aceitação pelo sistema de arte institucionalizada do ocidente, museus, universidades e outros tipos de aparelhos formais, passaram a levar o encargo de difusão e preservação da arte tanto material como simbolicamente, como também a estas instituições foi dada, a função final de apresentar a boa arte e consagrar a grande arte.

Formadas por profissionais qualificados, a elas fora instituída a função legitimadora, permitindo que o que nelas fosse apresentado contaria com a autenticação da organização social que as sustentavam e portanto estavam habilitadas, a serem consideradas legítimas.¹⁶⁶

Retornando à questão de musealização e patrimonialização prevista no artigo segundo da resolução que criou o MAUC, bem como o destaque para conservação de setores especializados em cultura popular, tanto no campo das ideias como na constituição do seu acervo, observa-se que a gravura já ocupava lugar de destaque em sua gênese.

¹⁶⁵ POMIAN, Krzysztof, *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1984, p. 52.

¹⁶⁶ DINIZ, Clarissa. *Crachá, aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008, p. 85.

Conforme Canclini¹⁶⁷, as tradições legitimadas são sempre colocadas em cena uma vez que o patrimônio existe por força política e por meio desta é teatralizado em museus, monumentos e comemorações. E diz mais, apesar do mundo ser um palco constituído de uma grande diversidade de objetos, o que deverá ser preservado já está prescrito.

Olhar o Museu de Arte a partir do pensamento de Canclini, permite entrever o que ocorreu desde os anos iniciais da criação da Universidade do Ceará, pela recolha do material, seguido da apresentação na exposição do MAM, em São Paulo, em 1960, depois a ampla circulação e difusão das representações pela imprensa, focadas na valorização, musealização e patrimonialização propriamente ditas.

Diniz¹⁶⁸ aponta a difusão pela imprensa, como elemento importante para divulgação das experiências artísticas, funcionando como mediadora entre o sistema de arte e o público. Constituída também de poder de legitimação, tendo em vista a facilidade e poder de penetração na sociedade. Assim, além de ser instância de legitimação de larga abrangência para o sistema de arte, exerce para o campo artístico um papel relevante.

O ano de 1961 foi o momento da concretude do museu. No mês que precedeu a inauguração oficial, a administração superior da Universidade e a sua direção, também agiram na produção de sentidos, por meio da imprensa, conforme informação registrada nos anais na seção noticiário:

O magnífico reitor Antônio Martins filho, reuniu no dia 14 de Junho, cerca de 40 representantes dos jornais, rádios e TV de Fortaleza, num encontro de grande cordialidade. O ágape, teve como principal objetivo levar aos radialistas, jornalistas e telenoticiaristas de nossa capital, os agradecimentos da Universidade do Ceará pelo trabalho que vêm desempenhando nesses órgãos de imprensa, em favor desta instituição, tendo o professor Martins

¹⁶⁷ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 161-162.

¹⁶⁸ DINIZ, Clarissa. *Crachá, aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008, p. 131.

Filho aproveitado o ensejo para fazer uma larga exposição sobre as atividades da universidade, desde a sua instalação até os dias atuais¹⁶⁹

A estratégia midiática pode ser vista como perspectiva legitimadora para a universidade, o museu que despontava, como também para os agentes, que tomavam a frente do empreendimento.

Aparecer no jornal, no rádio e na tv era sinônimo de valor e relevância social, *uma vez que, teoricamente, só se torna notícia aquilo que tem contribuição social efetiva - e, de preferência imediata*¹⁷⁰.

Aquele *lugar de memória* para as artes do Ceará, nasceu sustentado pelo sentimento de que não há memória espontânea, daí a necessidade de arquivos, *para o que vem sendo ameaçado de extinção*, ou seja, sem a ameaça não se teria, a necessidade de construí-lo¹⁷¹. A narrativa midiática impulsionada pelos agentes preparava a ocupação do espaço, com a representação do grande feito para vida cultural do estado, pela exposição de obras de artistas renomados e da arte popular.

Dias que antecederam a coletiva com a imprensa, uma nota publicada no Jornal Unitário de 11 de junho de 1961, dá conta dessa preparação e mobilização de sentidos,

Como ponto alto das comemorações de aniversário da Universidade, que transcorrerá a 25 do corrente mês de junho, será instalado oficialmente o Museu de Arte da Universidade do Ceará, acontecimento de alta significação para nossa vida cultural¹⁷². Naquela data, o reitor Martins Filho tenciona apresentar várias exposições, compreendendo arte popular, arte sacra, esta com a colaboração da arquidiocese e trabalhos artísticos de valores cearenses, tais como Bandeira e Cela. O Museu de Arte sempre constituiu um objetivo da Universidade, voltada para a cultura em seus múltiplos

¹⁶⁹ A Entrevista concedida em 14 de junho de 1961 aparece na seção Noticiário, destacada no Boletim nº8, da Universidade do Ceará, p.189. Documentação restrita e conservada no centro de documentação localizado na reitoria da referida Universidade .

¹⁷⁰ DINIZ, Clarissa. *Crachá, aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008,p.131

¹⁷¹ NORA, Pierre. *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*. Proj. História. São Paulo. (10), dez.1993, p. 13.

¹⁷² Grifo meu.

aspectos. Para sua realização trabalham ativamente o pintor Floriano Teixeira e a professora Alba Frota.¹⁷³

A obtenção das obras de gravuras variadas aconteceu através de compras e doações feitas pelos artistas ou os seus representantes legais dos mesmos. Toda a aquisição do acervo passou pela ação direta de gerenciamento do reitor Antônio Martins Filho, uma vez que esteve vinculada ao seu gabinete. Somado a isto um verdadeiro painel de relações por ele tecidas com os artistas, oriundos da Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP, que se mantinham em plena atividade na segunda metade dos anos 50, tanto em Fortaleza como em outros centros culturais mais avançados.

Em entrevista concedida para este estudo, Pedro Eymar, penúltimo diretor do MAUC, em alusões elogiosas sobre o reitor Martins Filho, o menciona como grande responsável, por toda a agitação cultural que ocorreu naquele período, realçando a influência das suas características pessoais nas relações profissionais, para a inauguração.

Ele diz que sua expertise possibilitou inaugurar o museu em três etapas, sendo a primeira, no dia 25 de junho de 1961 quando foi realizada a exposição de instalação, para fazer despontar a arte específica do Ceará.

Naquela ocasião o museu apresentou, coleções de Arte Sacra, com peças adquiridas pela universidade para o próprio acervo.¹⁷⁴

¹⁷³ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/instalacao-museu-de-arte-da-ufc-25-06-1961/> Acesso em: 19 jan. 2019. Alba Frota, foi secretária executiva da Universidade Federal do Ceará, e figura de relevo para a intelectualidade cearense. Atuou como chefe do Departamento de Documentação da referida universidade e em sua biografia atuou também como uma arquivista que conservou manuscritos e grande parte de recortes das crônicas da escritora romancista e cronista Rachel de Queirós que foram publicadas de 1945 a 1975 na revista O Cruzeiro. O material organizado integra atualmente a Coleção Alba Frota no Arquivo Rachel de Queiroz, do Instituto Moreira Salles. Vale salientar que Alba Frota e Rachel de Queirós eram amigas de infância, amizade que se faz refletir em personagem do romance As três Marias, publicado em 1939 onde Alba Frota é representada pela personagem Maria José. Fonte: https://ims.com.br/por-dentro-acervos/alba-frota-ou-anjo-de-arquivo_elvia-bezerra/ - acessada em 29 de julho 2020

¹⁷⁴Conforme catálogo da primeira exposição. Disponível em: <https://pt.calameo.com/books/005637028867a1a7efd61> Acesso em: 20 jan. 2019.

Coleções que pertenciam a particulares, como também uma quantidade bastante representativa de objetos da coleção de arte sacra de Sobral- CE, de propriedade do museu Dom José¹⁷⁵.

Figura 13: Foto da Exposição de instalação do MAUC



Fonte: www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/instalacao-museu-de-arte-da-ufc-25-06-1961/

Figura 14: Foto da Exposição de instalação do MAUC



Fonte: www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/instalacao-museu-de-arte-da-ufc-25-06-1961/

¹⁷⁵ O Museu D. José teve início por volta de 1916 quando o primeiro bispo da Diocese de Sobral, Dom José Tupinambá da Frota começou a coletar imagens de arte sacra através de doações de sobralenses e por meio de compra com recursos da Diocese e até mesmo recursos próprios. A coleção de imaginária do Museu Dom José é uma das maiores do Brasil, constituída de peças datadas do século XVII, XVIII, XIX e XX, em sua maioria de estilo barroco. O museu pertence à Diocese de Sobral, e atualmente é mantido pela UVA – Universidade Estadual Vale do Acaraú. Fonte: <http://museudomjose.com.br/wps/sala-arte-sacra/> acessado em 29/07/2020

Quanto à coleção de pintura, foram selecionados e apresentados trabalhos dos artistas: Barbosa Leite, Carmélio Cruz, Estrigas, Heloisa Juaçaba, Inimá, J Figueiredo, J.P. Chabloz, Lucia Galeno, Naerco Araújo, R. Garcia, R. Kampos e N. Catunda, e entre estes, pintores que já haviam se destacado, para além do Estado do Ceará: Raymundo Cella com (23) vinte e três telas, Francisco Silva com (6) seis telas representadas por pinturas primitivas; Sérvulo Esmeraldo com (4) quatro Guaches e (3) três xilogravuras ; Barrica com (7) sete telas e (10) dez peças de cerâmica policromada.

Da coleção de arte popular as gravuras populares com (131) cento e trinta e uma imagens selecionadas por Floriano Teixeira foram apresentadas, e além destas gravuras, outros objetos de diversas linguagens também. Entre eles peças em barro, fabricadas em Juazeiro do Norte, Barbalha, Crato, Cascavel, algumas sem identificação do local onde foram produzidas, também foram apresentadas Esculturas em Madeira derivadas do Rio Grande do Norte, Bahia, entre outras localidades do Nordeste, e duas (2) Esculturas em Pedra Sabão provenientes de Ouro Preto em Minas Gerais.

Nesse meio ganharam espaço, as esculturas em cerâmica decorativa produzidas pelo mestre Vitalino de Caruaru, e por outros artesãos de Pernambuco e da Bahia pertencentes ao diretor do museu, Floriano Teixeira.

Observa-se uma variedade de gêneros apresentados nesse primeiro momento de inauguração. Contudo, os discursos construídos sobre estes três momentos de inauguração, revelam que a segunda etapa foi considerada ponto alto dos festejos.

Ocorrera 20 dias após a primeira, em 15 de julho de 1961 e, teve como centro das atenções, o cearense Antônio Bandeira, convidado de honra da Universidade, que retornava a Fortaleza com o intuito de realizar exposição individual como artista da terra e personalidade internacionalmente reconhecida.

Figura 15: Foto da Exposição de Arte de Antônio Bandeira¹⁷⁶



Fonte: www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/exposicao-1961-02-pinturas-de-antonio-bandeira-15-07-1961/

Nessa segunda exposição de inauguração, trinta dos seus mais famosos quadros foram expostos ao público de Fortaleza, ressaltando-se dentre eles “Cidade queimada de sol”, “A grande cidade vertical”, “Selva noturna” e “Amazonas guerreando”. Depois do retorno de Paris, onde conseguira projetar-se internacionalmente, essa era a primeira mostra de consagração do pintor no Ceará.¹⁷⁷

O evento contou com a presença do Ex-Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio do Governo Juscelino Kubitschek, e então governador do Estado do Ceará, Parsifal Barroso, de profissionais da imprensa de Fortaleza como também do Sul do país que no retorno divulgaram o fato revestido de representações positivas, não somente sobre à obra de Bandeira, mas sobre o apoio que vinha sendo conferido às artes em geral pela administração da universidade.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Na foto, da esquerda para direita, Parsifal Barroso, Antônio Bandeira e Antônio Martins Filho.

¹⁷⁷ Anais da Universidade do Ceará. Tomo IX. Imprensa Universitária, 1963, p. 413.

¹⁷⁸ Conforme entrevista concedida por Pedro Eymar afirmando ter base nos documentos oficiais e também conforme Anais, tomo VII, p, 411: “Foi nas comemorações alusivas ao sexto aniversário da Universidade em meio ao vasto programa de festividades que se destacou a inauguração do Museu. Instalado, em 25 de junho de 1961, na Universidade do Ceará. Em suas exposições inaugurais, promoveu de acordo com os organizadores, a maior mostra já realizada no Estado, organizada em várias seções constitutivas de pintura

No catálogo da exposição, o texto assinado pelo irmão do reitor, Fran Martins¹⁷⁹, fazia referência ao Bandeira como motivo de orgulho para o Ceará, pela capacidade criativa, suas conquistas e destaque internacional, mas, fazia realçar também, que aquele momento representava o reconhecimento local, posto que Bandeira já tinha lugar no museu como figura importante para história das artes do Ceará,

E vem o Museu e convida Antônio Bandeira para fazer uma amostra dessas telas que representam o melhor de sua última fase de pintura. Depois de se apresentar nos mais destacados centros de arte do mundo, vem o Bandeira, humildemente, deixar em sua terra uma semente que certamente brotará. Aqui ficará uma sala sua, que será sempre renovada porque tanto o Museu como o Bandeira não estacionarão nesse começo. Amanhã teremos outros quadros seus, não para substituir os que hoje são expostos, mas para aumentar a coleção que para nós, por todos os motivos, será sempre preciosa.¹⁸⁰

Vale salientar que laços de aproximação entre o artista e o reitor já existiam, conforme já referendado neste estudo, tendo sido alimentados cada vez mais pelo movimento em prol da criação desta instituição.

Em carta enviada por Bandeira a Martins Filho, em 1960, ano que antecedeu a inauguração, é possível ver a extensão destes laços, e interações profissionais com a

e esculturas sacras, pintura clássica e moderna, desenhos, guaches, esculturas de renomados artistas nordestinos e xilogravuras populares.”

¹⁷⁹ Nasceu em Iguatu em 13 de junho de 1913, filho de Antônio Martins de Jesus e Antônio Leite Martins. Colecionador de obras de arte, Jornalista, exerceu funções de Redator dos jornais “A Esquerda”, “Pátria Nova”, “A Nação”, “A Rua” e “O Estado” e colaborou em inúmeras revistas e periódicos da Amazônia, do Norte, Rio de Janeiro e São Paulo. Catedrático da Faculdade de Direito e da Faculdade de Ciências Econômicas do Ceará. Membro do Instituto do Ceará, Academia Cearense de Letras (cadeira nº 5), Associação Cearense de Escritores, Associação Cearense de Imprensa. Obras: Manipueira (1934); Ponta de Rua (1937); Poço de Paus (1938); Mundo Perdido (1940); Estrela do Pastor (1942); Noite Feliz (1946); Mar Oceano (1948); Romance e Folclore (ensaio, com Dolor Barreira, 1948); O Cruzeiro tem 5 Estrelas (1950); O Amigo de Infância (1959); José de Alencar Jurista (1960); A Rua e o Mundo (1962); Dois de Ouros (1966). Das Sociedades por Quotas no Direito Brasileiro (1955); Das Sociedades de responsabilidade Limitada no Direito Estrangeiro (1956); Curso de Direito Comercial (1957, com várias reedições).

Fonte: <https://www.ceara.pro.br/acl/Academicosanteriores/FranMartins.html>

acessado em 29/07/2020

¹⁸⁰ Texto de apresentação do catálogo da exposição assinado por Fran Martins pertence ao acervo do MAUC

também artista plástica Heloisa Juaçaba¹⁸¹, grande incentivadora da causa, e que foi privilegiada com a seleção de seus trabalhos para o museu.

A carta trazia como foco, a solicitação de uma autorização, para o artista atuar como mensageiro da Universidade e obviamente do Museu no Rio de Janeiro, perante personalidades do mundo da arte. Na mensagem manifesta o gosto, em tomar parte efetivamente do movimento em prol da arte no Ceará:

Com a palavra, você já me deu as devidas credenciais, mas gostaria de ter um papel mais ou menos oficializado, aí da reitoria¹⁸². Também gostaria de ter sua autorização para me explanar sobre o assunto, quando for abordado pela imprensa. E felizmente posso contar com toda, com amizade, simpatia e eficiência. Ontem falei do Museu de Arte do Ceará ao Rodrigo Mello Franco, Diretor do Patrimônio Histórico, que se mostrou encantado e entusiasmado com a idéia, afirmando dar ao movimento apoio total. Do mesmo parecer estão o Carlos Drumond [sic] de Andrade (dos arquivos), e o Simeão Leal (Edições do Ministério de Educação e Cultura). Também quem se mostrou entusiasmado foi Wladimir Murtinho, Diretor de Assuntos Culturais do Itamarati.¹⁸³

Apesar de já reconhecido, Bandeira demonstra, a importância de ter oficializada por documento, sua participação no movimento da criação do museu. Vê-se também a rede de relações representativas do seu envolvimento para divulgação e valorização da instituição, perante agentes importantes do meio cultural nacional, o que faz perceber que a aproximação entre o reitor e Bandeira trouxe grande favorecimento para os dois. Bandeira elevou o nome da instituição para o meio artístico e ao mesmo tempo vendeu seus trabalhos para o Museu, permitindo a formação de uma importante coleção de arte

¹⁸¹ Heloísa Ferreira Juaçaba (Guaramiranga CE 1926). Pintora, escultora, tapeceira, desenhista e gravadora. Estudou desenho e pintura com João Maria Siqueira e Floriano Teixeira na Sociedade Cearense de Artes Plásticas em 1950. Em 1956, frequentou o curso livre de desenho e pintura do Museu de Arte de Louisiana, Nova Orleans, Estados Unidos. Participou da Comissão Organizadora do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, com Floriano Teixeira, em 1961; fundou o Centro de Artes Visuais - Casa de Cultura Raimundo Cela, 1967; e idealizou o Museu de Arte e Cultura Populares do Ceará, em 1973. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9079/heloisa-juacaba> - acessado em 29 de julho de 20202

¹⁸² Grifo meu.

¹⁸³ Carta de Antônio Bandeira endereçada ao reitor Martins Filho, datada de 24 de agosto de 1960 (Acervo do MAUC)

de sua autoria e posteriormente, uma sala com exposição de longa duração, dedicada exclusivamente a ele.

A terceira fase de inauguração, ocorreu na Europa em 1961 tendo à frente Lívio Xavier, fazendo cumprir a divulgação da gravura popular no exterior, iniciando um programa de difusão cultural que teve continuidade nos anos seguintes. Um catálogo publicado pelo MAUC¹⁸⁴, 20 anos após este fato, traz informações sobre os desdobramentos ocorridos. No ano de 1963 a difusão da cultura do Nordeste pela Europa ocorreu mediada pela Embaixada do Brasil na Alemanha, apresentando coleção de xilogravuras, arte sacra e cerâmica por 15 cidades daquele país, inclusive Munique, Colônia e Heidelberg,

iniciativa que se repetiu no ano seguinte. E em 1966 12 trabalhos de Chico Silva foram emprestados ao Itamaraty a fim de que o Brasil participasse da Bienal de Veneza, onde logramos menção honrosa. Em 1978 foram enviadas a Bonn 50 gravuras de artistas populares intituladas Apóstolos, Cantadores, Cangaceiros, e Histórias fantásticas resultando de entendimento entre com a Embaixada Brasileira na Alemanha e Sociedade Teuto-Brasileira. Esta mostra foi levada a várias outras cidades alemãs.

O texto do catálogo demonstra a dinâmica que buscou-se dar ao museu após a criação. A instituição inaugurada em 1961 contou com Floriano Teixeira como primeiro diretor, sendo sucedido por Lívio Xavier. Em 1965 assumiu a direção Zuleide Martins de Menezes¹⁸⁵ tendo permanecido a frente da instituição até a metade da década de 1980.

Zuleide Menezes, que era filha de Martins Filho, trabalhou inicialmente na universidade no gabinete do reitor, na organização de suas agendas diárias, o que se pode deduzir que mesmo de forma indireta já acompanhava os trabalhos do museu. Sobre sua participação diz antes de assumir a direção participou de um curso de História da Arte no

¹⁸⁴ UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Museu de arte da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1981

¹⁸⁵ Filha do Reitor Antônio Martins Filho.

Louvre e em entrevista¹⁸⁶ revela que ao termino deste curso foi promovida à diretora do MAUC. Conforme depoimento, a sua presença na instituição deveu-se a uma solicitação do reitor para dar vida, *‘fazer cumprir o papel para o qual o museu fora fundado’*, nesse sentido aceitando o desafio procurou estudar mais sobre o trabalho e o funcionamento dos museus, assim participou de outros cursos sobre iluminação, climatização e acervo. Para ela, a sua gestão esteve centrada em dinamizar a participação de crianças e adolescentes, provenientes das escolas públicas e particulares de Fortaleza no museu, possibilitando visitas guiadas e oficinas. Nesse sentido a própria universidade disponibilizava mediante agendamento prévio, um ônibus para transportar os alunos nos trajetos entre as escolas e o museu.

Conforme Zuleide Menezes a coleção de xilogravuras foi catalogada por ela, numerada, classificada em séries e nomeada por ciclos que reuniam gravuras referentes aos mesmos temas entre estes, cangaço, religiosidade, histórias fantásticas etc. Sua gestão foi marcada pelo prosseguimento do programa de difusão da arte produzida no Nordeste pelo exterior e também no Brasil segundo já destacado. E sob sua coordenação a coleção de xilogravura do MAUC foi apresentada no Sudeste no ano de 1985 na 18ª Bienal de São Paulo

3.2 A coleção do MAUC

Fato há bastante tempo esperado, divulgado e relevante para a história da nova instituição de ensino superior do Ceará, a Inauguração do seu Museu de Arte, em 25 de

¹⁸⁶ Entrevista concedida em 05/11/2017 – Fortaleza/CE

junho de 1961, no edifício nº 2854 localizado na avenida Visconde de Cauípe¹⁸⁷. Às 10 horas da manhã de um domingo, com a presença de aproximadamente 280 pessoas, entre elas, respeitadas autoridades e intelectuais do Estado, também convidados especiais entre estes, o artista potiguar, Chico Santeiro e o professor Veríssimo Melo, da Universidade do Rio Grande do Norte.

O museu universitário do Ceará foi aberto oficialmente ao público, materialização de um sonho há alguns anos percorrido. No setor destinado à especialidade das gravuras, como em um palco de celebrações, a seleção de xilogravuras ocupava seu espaço, pela materialidade dos desenhos traçados na madeira, produzidos por diversos gravadores, em tempos e lugares diferentes. De acordo com documentação analisada, foram produzidos ainda nos primeiros anos da primeira metade do século XX.

Naquele momento de honra para a coleção, que estava despontando no cenário da cultura e da arte, aquela coleção, impulsionada por agentes culturais cearenses, como janelas reveladoras de universo pouco explorado, revelavam, à polifonia de temas da preferência literária popular em circulação em tempos pretéritos, como também as condições técnicas e materiais da sua produção.

As gravuras em exposição ecoavam diferentes vozes de segmentos, próximos e distantes, contando histórias ressignificadas, retiradas dos contos árabes como as 1001 noites, dos romances de cavalaria, desvelando a presença de traços medievais nesse gênero literário, narrativas sobre a vida de lampião no cangaço, rótulos de produtos comerciais, imagens ilustrativas dos livros de orações e vida de santos, imaginário mitológico e bestiário fantástico, referentes às várias lógicas e ordenação de mundo e de memória.

¹⁸⁷ Edificação onde funcionou a sede Inicial do Mauc, antigo Colégio Sta. Cecília, conforme: figura 12.

Desse modo, as imagens perpassadas de práticas que lhes deram materialidade, ali naquele palco, diziam muito sobre o universo que representavam, como uma chave para o conhecimento do ofício dos gravadores, a história da xilogravura, como também, tantas outras questões a serem problematizadas, posto que na exposição elas estavam ‘representando mais do que capas de folhetos, constituíam verdadeiros ‘códigos de uma expressão sertaneja, permeada pelos modos dos sujeitos que as produziram, olharem o mundo em que viviam, e como eles ofereciam nas suas representações visuais uma gramática de traços, cortes e modos de ver a partir de outra perspectiva.’¹⁸⁸

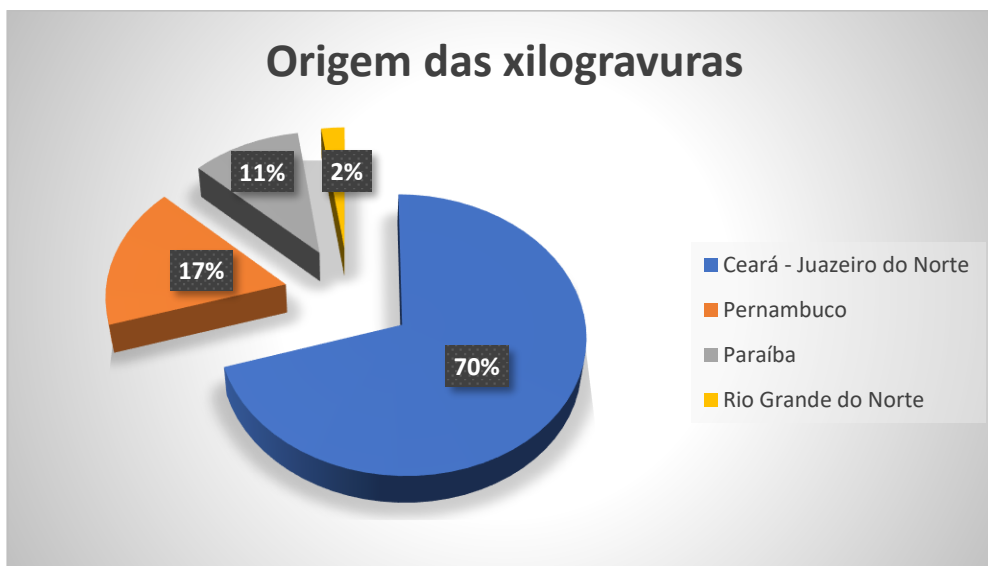
No anexo é possível visualizar imagens da capa do catálogo da primeira exposição seguida de uma lista das gravuras que foram apresentadas, naquele momento. A relação oferece os títulos, as respectivas autorias, e a proveniência dos trabalhos, ou melhor os lugares onde estes foram produzidos. A partir destas informações, em breve análise, é possível apreender três pontos importantes: o primeiro é referente à ação de visibilidade para o local de produção da gravura, ou seja, das 131 expostas, 70 % delas foram produzidas no Juazeiro do Norte, enquanto apenas 17% em Pernambuco, 11% no estado da Paraíba e 2% delas no Rio Grande do Norte, revelando uma maior visibilidade para o produto cultural encontrado no Ceará. Demonstrando assim que a escolha de representação prioritária foi do Juazeiro do Norte, cidade bastante representativa, localizada no sul do Estado do Ceará.

Dado relevante para o estudo, tendo em vista que a xilogravura de técnica rudimentar foi muito utilizada nessa localidade, ou talvez mais do que em outras, conforme o que já foi colocado anteriormente, dadas dificuldades na aquisição dos clichês de Zincogravura, em face à distância dos centros mais desenvolvidos, que por sua vez, possuíam facilidade, de praticar a técnica elaborada, ou mesmo porque, eram

¹⁸⁸ CARVALHO, Gilmar de. *Madeira Matriz: Cultura e Memória*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 266.

localizadas próximas aos centros que as fabricavam, conforme representação no gráfico abaixo:

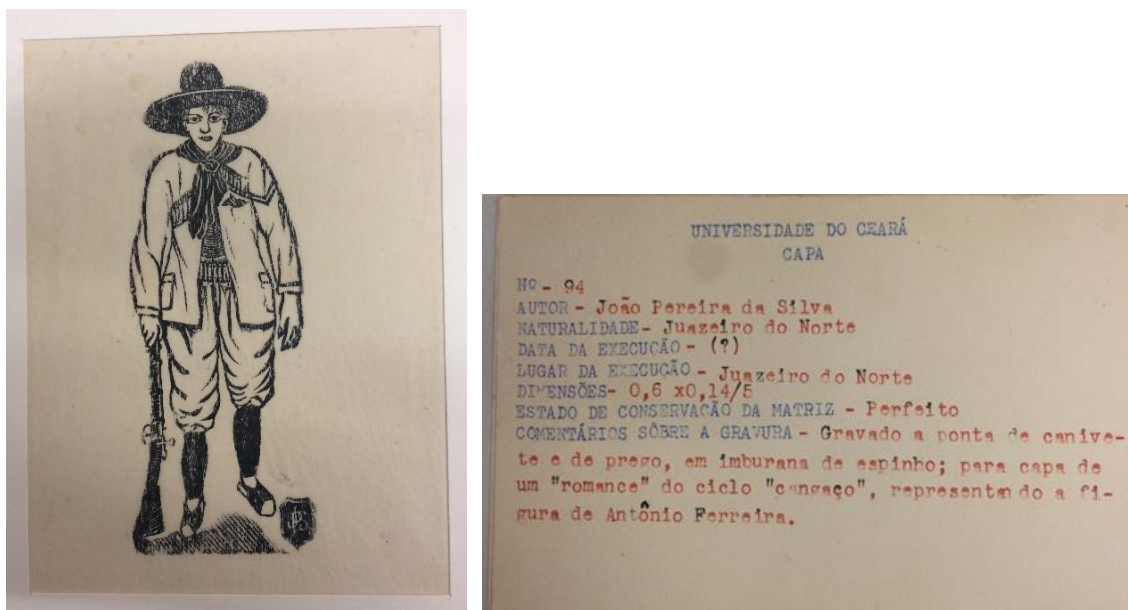
Figura 16: Gráfico que identifica a origem das xilogravuras da coleção do MAUC



Outros dados importantes, podem ser destacados, a partir de uma rápida análise das informações contidas no catálogo, no que se refere à identificação dos autores. Vê-se, que poucos davam importância a assinatura nas peças que faziam, para eles a expressão era mais significativa.

A imagem a seguir exemplifica a forma de identificação, em trabalho elaborado pelo gravador Antônio Batista da Silva, no qual aparecem gravadas as iniciais do seu nome ABS.

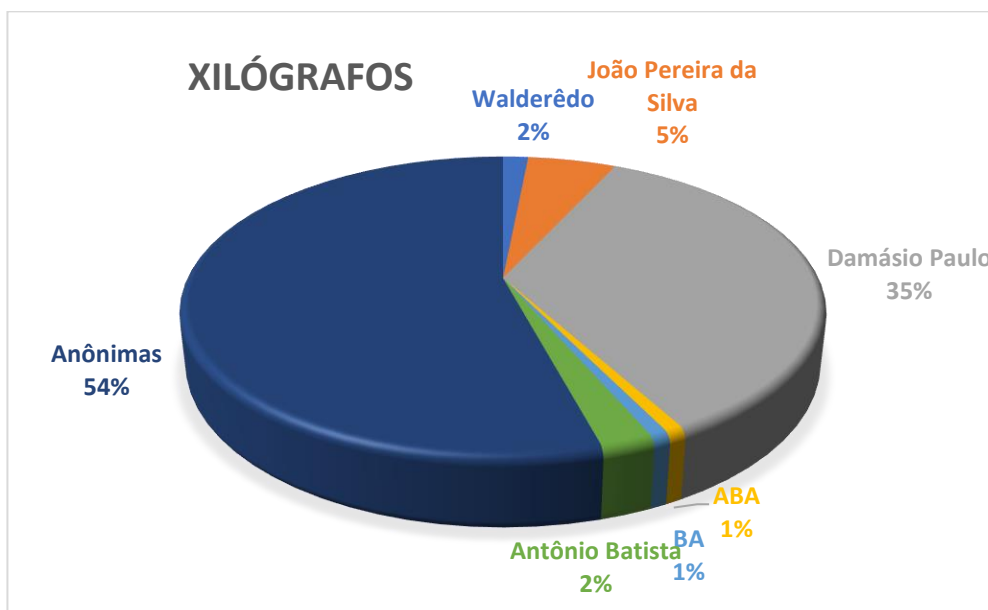
Figura 17: Xilogravura acompanhada de ficha catalográfica



Fonte: Acervo do MAUC

As gravuras assinadas em percentual de 46%, foram executadas pelos gravadores, que detinham maior capacidade criativa e reconhecimento na época, ou seja, os que eram considerados os melhores da região. O que pode justificar a preocupação dos emissários da Universidade, em coletar os trabalhos produzidos especificamente por estes, considerados mais habilidosos, sendo eles, João Pereira, Walderêdo, Damásio Paulo, Antônio Batista e dois autores identificados apenas por ABA e BA:

Figura 18: Gráfico - Xilógrafos da coleção do MAUC



Mas, as xilogravuras coletadas e que não traziam autoria, ou melhor anônimas, acabaram ultrapassando a quantidade das identificadas, perfazendo um total de 54% do material. O que leva a entender que o anonimato também foi considerado importante e indicativo de que constituía valorização à gravura popular.

Vale ressaltar que a maioria dos gravadores populares, por pertencimento às classes menos abastadas, criavam as xilogravuras a partir de encomendas, como meio de sobrevivência, com preocupações estéticas singulares mas talvez sem grandes pretensões de reconhecimento individual, tendo em vista que o resultado do trabalho era utilitário, acessório ilustrativo, criado para instauração de uma relação no caso do cordel ou livro com a narrativa textual em sua totalidade, pela figuração, por meio da qual a mensagem deveria ser passada.

Dito de outro modo, as imagens deveriam promover uma compreensão para o público iletrado no sentido de aguçar a sua imaginação sobre o que estava escrito. Quanto

ao reconhecimento autoral, para quem as criou ou copiou, não era levado em grande consideração, sendo assim o anonimato era corriqueiro nesta prática.

No domínio do folclorismo, já destacado no capítulo I deste estudo, o anonimato agregava um valor positivo, em oposição ao individualismo. Portanto, esta condição, reforça a leitura dos dados que destaca a influência da perspectiva, na força deste movimento no Ceará.

Este importante motivo reforçou, no grupo responsável pela criação do museu, a necessidade de preservação das gravuras impressas para as capas dos folhetos populares, como objetos de exposição. Contudo por este viés, as gravuras representadas emancipadas dos textos, retiradas do contexto para o qual foram criadas, passaram a compor outra prática com nova configuração, significados e usos¹⁸⁹, entre estes, tornar-se coleção de museu.

Esta mesma condição do anonimato apontada pelo folclorismo pode ser verificada pelo viés do universo da arte, trazida no bojo da valorização do primitivismo pelo mercado de arte, quando a gravura anônima ganhou passaporte de entrada. ‘*Se o artista não é anônimo, a obra não é primitiva*’, aponta Sally Price,¹⁹⁰ para declaração de um *marchand*, elucidando a condição que representava concretamente a característica primordial para considerar-se obras como primitivas.

Essa questão inserida em contexto mais abrangente da História da Arte, transporta em direção ao período histórico em que o modernismo vai abandonando os ideais clássicos, abrindo espaço para inovações das formas pelo experimentalismo, buscando a liberdade do traço e da composição, e sobretudo, deparando-se com elementos artísticos

¹⁸⁹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

¹⁹⁰ PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 143.

advindos de outras expressões, o que acarretou a valorização das manifestações populares nos fazeres das comunidades tradicionais.

Portanto, revela-se no contexto destas mudanças, que vai ocorrer uma promoção direcionada para os trabalhos dos artistas populares anônimos. Ela é entendida como uma construção social na qual os valores estéticos populares passam a ser ressaltados e reconhecidos pelo mercado. Conforme Baxandal¹⁹¹ nesse universo, o dinheiro ocupa uma importância considerável ao mesmo tempo em que também fundamenta um “modo de ver” específico.

A condição apresentada por Baxandal é resultante do trabalho, que influenciou os estudos do visual, publicado nos anos 1970. Para este autor, que introduziu a noção de “olhar de época” no sentido de identificar hábitos visuais e modos de percepção específicos, os objetos artísticos são constituídos a partir de modelos e padrões visuais, ou melhor, o olhar é um sentido construído social e historicamente demarcado, capaz de organizar o entendimento das imagens. Para ele, é o pensamento que ordena a experiência visual humana de modo variável, inclusive, formulando as reações, diante dos objetos visuais, portanto,

[...] alguns dos instrumentos mentais através dos quais o homem organiza a sua experiência visual é variável, e boa parte desses instrumentos depende da cultura, no sentido de que eles são determinados pela sociedade, que exerce sua influência sobre a experiência individual.¹⁹²

¹⁹¹ BAXANDAL, Michel. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 12.

¹⁹² Ibid., 1991, p. 48.

Nesse sentido, os modos de olhar utilizados pelo observador para fruição ocorrem a partir do que lhe é dado, pela cultura, pela utilização das capacidades que a sociedade mais valoriza.

No caso dos trabalhos anônimos vistos por meio do viés da arte, a orientação da valorização deixou de ser dada a quem os fabricou, passando a ser direcionada para os especialistas, que os reconheceram enquanto tal, ou seja, os artefatos ao serem descobertos por estes conhecedores da área, ao serem retirados dos centros de sua produção, passavam a receber novo passaporte por meio do qual sua origem enquanto objeto não seria mais levada em conta. A partir desse momento o que deveria ser visto eram as informações dos colecionadores, críticos ou personalidades do mundo da arte pelas mãos dos quais o objeto passou ou ficou retido.

O processo de anonimização¹⁹³ da arte primitiva foi essencial para uma identidade especializada, uma vez que o desconhecimento do criador do objeto era a condição com a qual os especialistas operavam no mercado, ficando livres para direcionar outra origem de distinção para aquele objeto. Assim, as etiquetas de museus que os aceitavam como objetos anônimos, fabricados por artistas ‘primitivos,’ mostravam seu valor pelas pessoas que os tinham em posse desde a sua chegada ao mundo ‘civilizado’.

Essa afirmação aplica-se à aquisição das xilogravuras, recolhidas por Lívio Xavier e Floriano Teixeira, reconhecidas para compor o acervo do MAUC. Percebe-se claramente, na iniciativa, a associação do nome da Universidade do Ceará e dos seus principais agentes em detrimento dos verdadeiros autores, os gravadores populares, na promoção da gravura popular, desde a primeira exposição.

¹⁹³ BAXANDAL, Michel. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.146 – 147.

Retomando a prática da identificação, ou melhor a assinatura, percebe-se que esta era observada pelos gravadores considerados os melhores como: João Pereira, Damásio Paulo, Walderêdo Gonçalves e Antônio Batista. Eles costumavam assinar seus trabalhos a pedido do editor. Este último assinava com as iniciais do seu nome, ABS, mas adverte, que era apenas nas gravuras cortadas cuidadosamente. Geralmente as que produzia em casa, sozinho.

Antônio Batista ressalta que as matrizes criadas na gráfica, de maneira apressada, com obrigatoriedade de urgência para uso imediato, acabavam de uma forma ou de outra saindo com erros, o que comprometia o trabalho final, de tal modo, que ele não se sentia à vontade para colocar nelas sua assinatura,¹⁹⁴ o que também pode levar a supor que muitas das consideradas anônimas foram confeccionadas por este gravador.

Seu depoimento possibilita entender que os gravadores mais antigos, e com ofício reconhecido, assumiam a autoria dos trabalhos pela assinatura, e ao mesmo tempo, revela o cuidado com a perfeição dos traços. Vale salientar que nesse universo, a cópia de imagens também era permitida. Enquanto uns apresentavam a capacidade de criação dos próprios desenhos, outros apenas copiavam, embora seja importante dizer que este detalhe não impedia a assinatura do gravador na matriz, nem tão pouco influenciava no seu valor.

Testemunhando sobre a questão em tela, o importante gravador, Walderêdo Gonçalves, orgulhava-se da habilidade pessoal de criar desenhos saídos de sua própria imaginação, assegurando que as matrizes que produziu nasceram de acordo com os conteúdos que iria ilustrar, mas aproveita e dá opinião sobre o grande pioneiro da xilogravura, Damásio Paulo, que apesar de ter reconhecimento naquela época como um

¹⁹⁴ CARVALHO, Gilmar de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, p. 69.

excelente xilógrafo, não possuía criatividade alguma para compor seus desenhos, ficando limitado apenas às cópias ¹⁹⁵.

Walderêdo¹⁹⁶ diz que suas inspirações individuais nasciam das observações cotidianas das coisas, dos movimentos, das pessoas como também das imagens que circulavam no período. Sobre estas, é importante ressaltar que não somente ele, mas também os outros xilógrafos do seu tempo retiravam ideias para compor as suas ilustrações. Estas imagens inspiradoras eram as apresentadas nos cartões postais, nos cartazes do cinema e nos livros de orações, que uma vez reinventadas passavam a ser empregadas por vários editores e em textos diferentes.

Nascido no Crato, no ano de 1920,¹⁹⁷ Walderêdo iniciou nas artes gráficas muito jovem, tendo como o primeiro trabalho ‘um Cristo crucificado’ feito a pedido do editor José Bernardo, com a finalidade de compor a capa de um livro de oração. Daí em diante deu continuidade a este tipo de produção para este editor. Gravou cabeçalhos de Jornais, anúncios e rótulos de produtos manufaturados da região.

Dotado de estilo peculiar, seus desenhos apresentavam detalhes, traços e efeitos únicos de luzes e sombras, dando preferência às formas mais realistas, em detrimento das rústicas e minimalistas, do tipo primitivo.

Damásio Paulo, apesar de não ser cearense de nascimento, tornou-se com o tempo, pois no ano de 1937, ainda muito jovem, migrou para o Juazeiro do Norte. Trabalhou na Tipografia São Francisco, foi um importante gravador e também poeta, criando seus

¹⁹⁵ TEMOTEO, Jurandy. *A Xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da Cultura Popular do Cariri*. João Pessoa, 2002, p. 40-41.

¹⁹⁶ Entrevista concedida por Walderêdo ao pesquisador Jurandy Temóteo em 1/4 /1999.

¹⁹⁷ Cf. CARVALHO, Gilmar de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, p.12

próprios romances para os folhetos de cordel¹⁹⁸ antes mesmo do editor José Bernardo da Silva adquirir o acervo de João Martins de Athayde, o que se deu em 1949.

Damásio chegou a ser gerente da mencionada tipografia, mas sua habilidade artística no desenho e no corte da madeira conquistou a admiração de muitos gravadores que tinham o gosto de vê-lo trabalhar e reproduzir seu ofício.

João Pereira da Silva é também outro gravador que se destacou no ofício entre os anos de 1940 a 1950, mas resolveu abandoná-lo para dedicar-se à ouriversaria¹⁹⁹, para ele um ramo mais lucrativo. Seus tacos trabalhados com alta qualidade técnica, imitavam os clichês de zinco.²⁰⁰ Também conquistou a admiração de muitos clientes e gravadores. Conforme Sobreira²⁰¹ era uma figura paciente e primorosa para riscar a madeira, preciso e caprichoso, e *‘de suas mãos saíram as mais belas xilogravuras para as tipografias nordestinas’*.

Mas ainda conforme Sobreira, este gravador que executava suas criações com as entranhas, abandonou o ofício afirmando que seu trabalho não era valorizado e em momento de revolta, quebrou todas as suas ferramentas, e retirou-se do cenário da produção de gravuras.

Antônio Batista da Silva Juazeirense, nascido no ano de 1927, foi um exímio gravador que também contribuiu com seus trabalhos para as capas dos folhetos de cordel produzidos na tipografia de José Bernardo da Silva, entre os anos de 1953 a 1964. Decidiu mudar do ofício de gravador para o de consertos de relógios, porque alguns colegas da

¹⁹⁸ Entrevista concedida ao pesquisador Gilmar de Carvalho no dia 23 de abril de 1992, pela filha de Damásio, Maria das Dores Aires da Silva.

¹⁹⁹ TEMOTEO, Jurandy. *A Xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da Cultura Popular do Cariri*. João Pessoa, 2002, p. 64.

²⁰⁰ Ibid., p. 43.

²⁰¹ SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos do Juazeiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984, p. 17.

mesma profissão, estavam copiando suas criações originais, causando-lhe a perda da clientela já consolidada e espalhada por vários estados do Nordeste.

Ele não era um copista, inventava seus próprios desenhos, inspirados na experiência prática do dia a dia. Em depoimentos sobre as criações declarou que buscava sempre exercitar o olhar e a memória visual:

[...] Eu ficava com aquilo na lembrança. Quando dava quatro horas da manhã, eu me acordava, acendia a luz, e ia pensar como ia gravar aquilo para dar certo. Perdia muitas noites de sono por causa disso. Porque meu interesse era entender, saber e fazer. Aí depois do conhecimento das falsificações eu desisti.²⁰²

Antônio Batista teve suas criações também reconhecidas pela habilidade de confeccionar clichês em três cores.

Diante do panorama apresentado que, de um lado, exibiu gravadores habilidosos em seus ofícios com trabalhos reconhecidos e quando do agrado deles próprios, recebiam identificação pela assinatura, e, de outro, a valorização do anonimato tanto pelo movimento folclorista como pelo universo da arte, importa apresentar as suas criações como também as anônimas que constituíram a exposição de inauguração do museu apresentadas a seguir. Contudo é importante informar que das 131 imagens que foram expostas, apenas 36 estão representadas neste estudo, tendo em vista que foram as únicas que puderam ser identificadas por mim²⁰³ no tocante ao tema, o título, e autoria. É possível perceber em algumas, a aproximação com as representações dos artistas de Hollywood feitas nos clichês de zinco:

²⁰² Entrevista concedida ao pesquisador Gilmar de Carvalho. In: CARVALHO, Gilmar de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, p. 66.

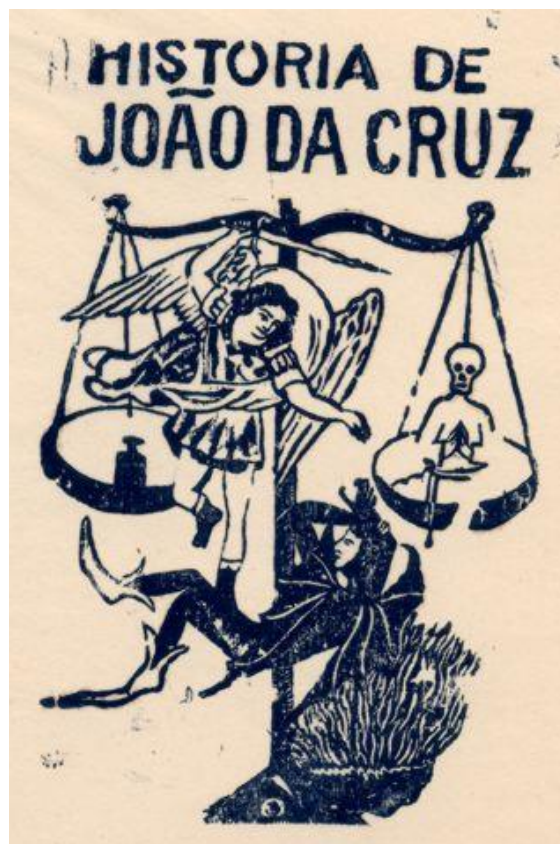
²⁰³ Foi concedido para o estudo pelo diretor do MAUC, Pedro Eymar um CD contendo 1.500 imagens em boa resolução. Contudo sem identificação sobre os temas e autores, o que dificultou a seleção para este estudo. Grande parte das imagens analisadas foram retiradas do site da Instituição em 2016, e parte da identificação das imagens, se deu graças a um documento mimeografado cedido para o estudo pela terceira Diretora do Museu, a senhora Zuleide Martins, (filha do reitor Martins Filho) o que facilitou identificar as imagens apresentadas.

Figura 19: Xilogravura - A Festa dos Cachorros



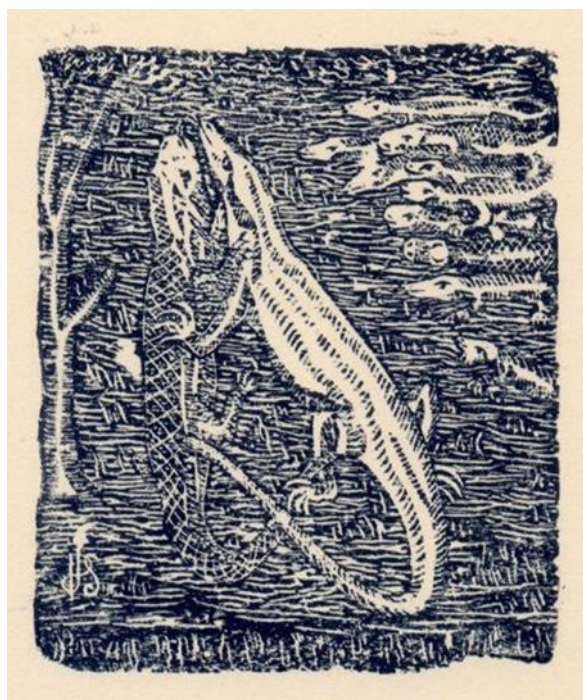
Autor: Walderêdo Gonçalves. Dimensão 0,090 x 0,078m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 20: Xilogravura - História de João da Cruz



Autor: João Pereira da Silva. Dimensão 0,086 x 0,133m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 21: Xilogravura - O Casamento do Calango



Autor: João da Silva Pereira. Dimensão 0,072 x 0,080m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 22: Xilogravura - A Caristia Mundial



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,145 x 0,087 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 23: Xilogravura - Retrato de Lampião



Autor: João Pereira da Silva. Dimensão 0,089 x 0,140m. (Provavelmente essa imagem tenha sido exposta com o título: Virgulino Ferreira Lampião) Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 24: Xilogravura - Dimas o Bom Ladrão



Autor : Damásio Paulo. Dimensão 0,053 x 0,100 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 25: Xilogravura - O Pavão Misterioso



Autor : Damásio Paulo. Dimensão 0,074 x 0,057 m²⁰⁴. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 26: Xilogravura - O Macaco Revoltoso



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,096 x 0,117 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

²⁰⁴ O autor tem mais de uma versão sobre a temática. Optei por esta.

Figura 27: Xilogravura - O Matador de Feras



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,066 x 0,092 m²⁰⁵. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 28: Xilogravura - O Namoro Moderno



Autor : Damásio Paulo. Dimensão 0,066 x 0,079 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

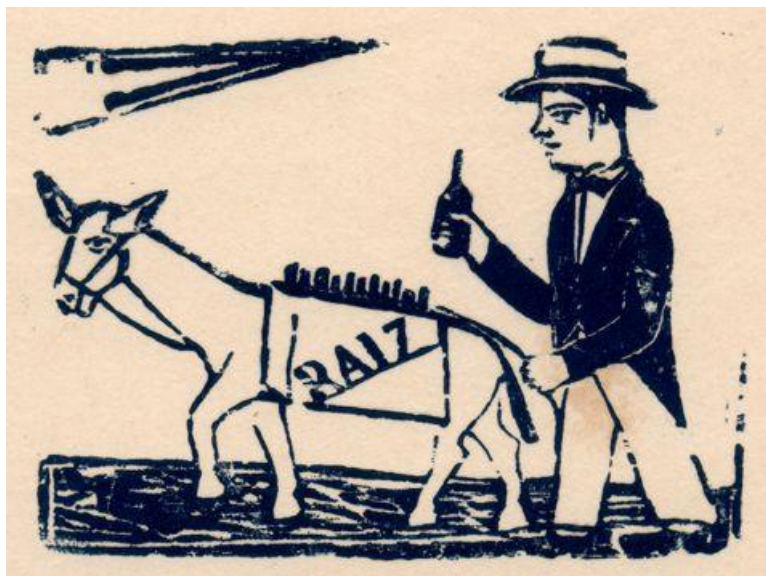
²⁰⁵ O autor tem mais de uma versão desta temática, optei por esta.

Figura 29: Xilogravura - O Menino da Pata



Autor : Damásio Paulo. Dimensão 0,073 x 0,065 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 30: Xilogravura - O Doutor Raiz



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,092 x 0,066 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 31: Xilogravura - A História de Zezinho e Mariquinha



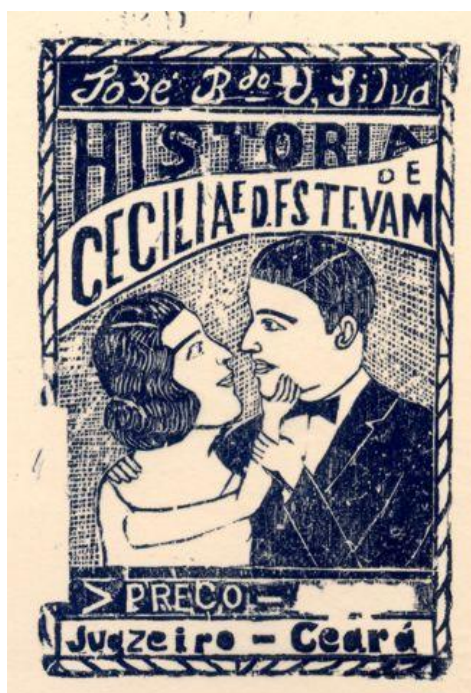
Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,091 x 0,142 m Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 32: Xilogravura - Índia Neco e Jupy



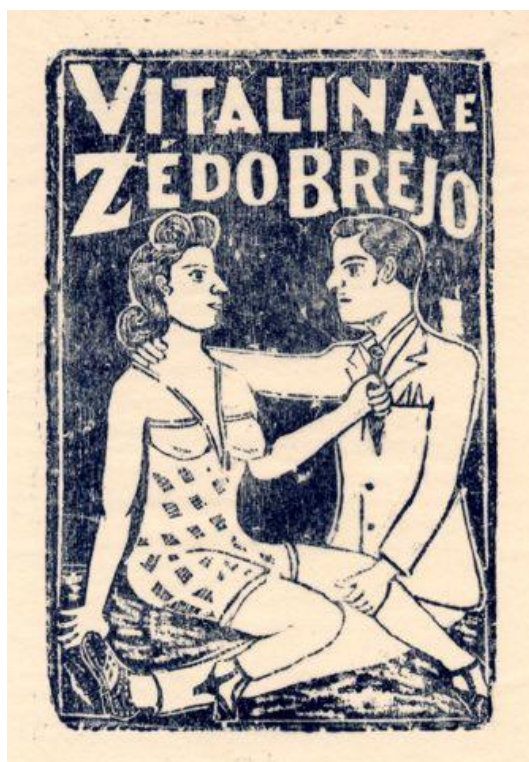
Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,087 x 0,119 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 33: Xilogravura - História de Cecília e D. Estevam



Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,097 x 0,140 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 34: Xilogravura - Vitalina e Zé do Brejo



Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,084 x 0,128 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 35: Xilogravura - História de Toinho e Mariquinha



Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,088 x 0,135 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 36: Xilogravura - O Mercador e o Gênio



Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,091 x 0,148 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 37: Xilogravura - O Cachorro dos Mortos



Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,083 x 0,091 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 38: Xilogravura - Esmeraldina e Julio Abel



Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,094 x 0,140 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 39: Xilogravura - A Triste Sorte de Jovelina



Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,091 x 0,145 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 40: Xilogravura - Seringueiros do Amazonas



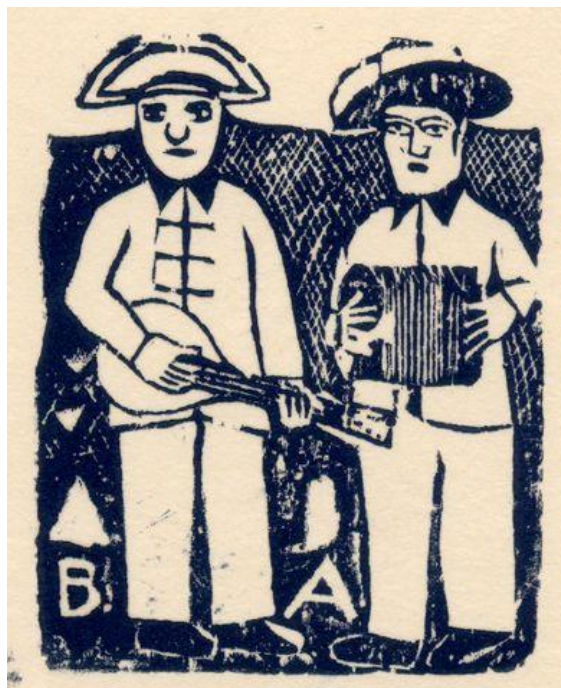
Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,124 x 0,073 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 41: Xilogravura - Teseu o Herói do Labirinto



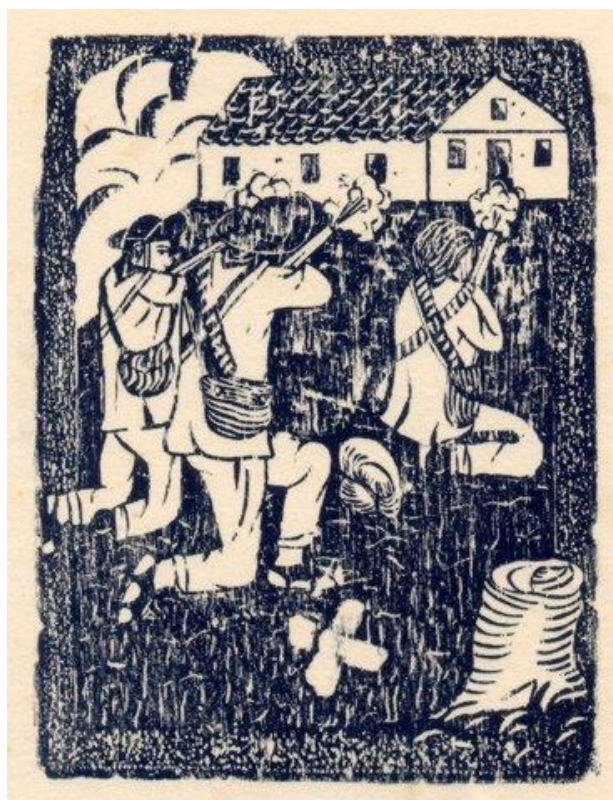
Autor - Damásio Paulo. Dimensão 0,078 x 0,130 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 42: Xilogravura - Cantadores



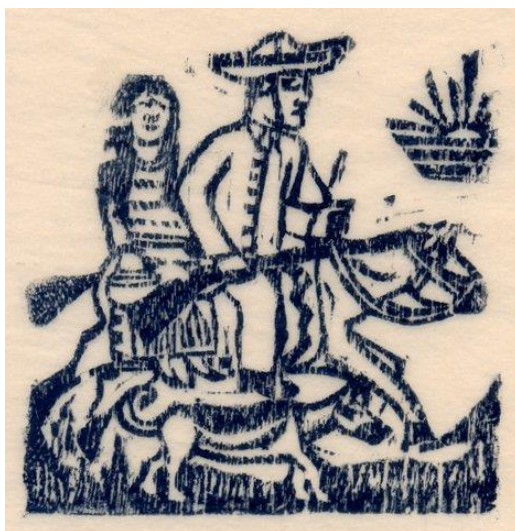
Autor – B.A. Dimensão 0,055 x 0,069 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 43: Xilogravura - Cangaceiros



Autor – Desconhecido. Dimensão 0,072 x 0,103m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 44: Xilogravura - História de Mariquinha e José de Souza Leão



Autor – Desconhecido. Dimensão 0,071 x 0,073m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 45: Xilogravura - História de Mariquinha e José de Souza Leão



Autor – Desconhecido. Dimensão 0,077 x 0,082m *Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará*

Figura 46: Xilogravura - História de Mariquinha e José de Souza Leão



Autor – Desconhecido. Dimensão 0,055 x 0,066m. *Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará*

Figura 47: Xilogravura - Descrição das Mulheres Conforme Seus Sinais



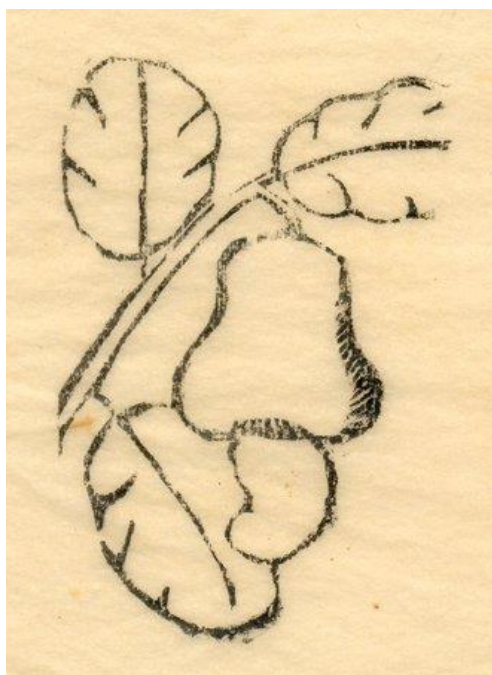
Autor - Desconhecido. Dimensão 0,033 x 0,082 m Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 48: Xilogravura - Caju



Autor - Desconhecido. Dimensão 0,030 x 0,024 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 49: Xilogravura - Cajú



Autor - Desconhecido. Dimensão 0,030 x 0,024 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 50: Xilogravura - A História de Toinho e Mariquinha



Autor- Desconhecido. Dimensão 0,090 x 0,138 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 51: Xilogravura - Passarinho



Autor - Desconhecido. Dimensão 0,027 x 0,027 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 52: Xilogravura - Cantadores



Autor- Desconhecido. Dimensão 0,052x0,071 m. Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Figura 53: Xilogravura - Cantadores



Autor – Desconhecido. Dimensão 0,073x0,071m. *Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará*

Figura 54: Xilogravura - Cantadores



Autor – Desconhecido. Dimensão 0,074x0,069m. *Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará*

Apesar de concisa conforme já colocado, a representação busca revelar um pouco do repertório de imagens que fora exposto na inauguração do museu. Era a segunda vez, que a Universidade dava lume à sua coleção como meio de expressão independente, desvinculado do cordel, promovendo uma mobilização de olhar, tanto para o público em geral, como para os conhecedores, colecionadores e críticos, para o novo status que a gravura popular estava adquirindo a partir daquela interferência.

Para entender a nova configuração no âmbito da musealização, o conceito de *cultura visual*, ajuda a compreender que as expressões ganharam a partir da ação dos agentes novas produções sobre o que representam, e como deverão ser pensadas. O que configura, constituírem objetos da construção visual do social.

Nesse estudo, a cultura visual encontra sua expressão nos textos de circulação da xilogravura e pela sua musealização. O que lhe proporciona estatuto próprio, pelo fato de constituir o acervo do museu de arte e conseqüentemente novos modos de olhar. Passa a ser fonte de pensamento acadêmico, por fazer parte de museu universitário, complementando o circuito por meio da circulação em exposições e catálogos.

Em seguida, às exposições comemorativas de inauguração, o museu prosseguiu com suas atividades para o público, e em 2 de setembro de 1961, ofereceu uma exposição formada por (53) cinquenta e três cartazes europeus, bastante visitada, por artistas gráficos, sendo a primeira do gênero em Fortaleza.

A partir do exposto, completados quatro meses de existência do MAUC, um artigo publicado no jornal O Povo²⁰⁶, de Fortaleza, emite opinião positiva a respeito desse equipamento cultural, apresentando-o como instituição que veio ocupar relevante espaço para o desenvolvimento das manifestações artísticas do Ceará.

²⁰⁶ O Povo, edição de 27/10/1961, assinado pelo jornalista F. S. Nascimento.

O texto traz uma observação crítica, que leva em conta a pouca integração do público com a instituição naquele período inicial, mas, ao mesmo tempo reforça que aquela instalação permitia a ampliação do espaço destinado aos artistas, que no passado esteve restrito, apenas ao interior de modestas oficinas, e que o objetivo de valorização destes, possibilitaria também, as condições, para ‘fixá-los à terra, a fim de evitar as constantes migrações para os centros mais avançados, conforme ocorreu *‘com tantas vocações nossas quê se transformaram em “autênticas aves de arribação”*’.

Para o jornalista, a instituição com sua exposição inaugural, trouxe para o povo cearense a convicção de que *ali estavam sendo lançados os fundamentos de uma verdadeira escola de arte*, impressão que fora expressada no próprio catálogo, ao demonstrar uma variedade de peças, que compreendia desde a cultura sacra transplantada da Europa para um Brasil colonial, até a concepção artística dos gravadores populares. Destaca também as pinturas a óleo de Raimundo Cella e os desenhos de Aldemir Martins, *como a extremarem a distância que media, entre a escultura de N. S. da Assunção, antiga como a Sé de Braga, e um boneco de cerâmica, confeccionado pelas mãos hábeis de um Vitalino*.

No domínio dos estágios de inauguração do museu, evidenciados por Pedro Eymar, e trazidos para este estudo, o terceiro e importante momento ocorreu quando a coleção de xilogravuras foi levada para fora do país. Assunto que terá destaque especial no tópico que se segue.

3.3 O universal pelo regional

O universal pelo regional, dístico que abraçava o ‘espírito de uma época,’ fazia reverberar, elementos do movimento modernista, pautados, nos valores que buscavam a universalidade. Trazê-lo como objeto da missão a ser seguida para a nova Instituição produtora de conhecimento, revelava a sua condição e finalidade de ser uma universidade moderna. Contudo o dístico tinha suas bases também no regionalismo, que encontrava ecos no Manifesto Regionalista de 1926 e no sociólogo Gilberto Freyre, pilares do pensamento social no Brasil.

Este manifesto apoiava a defesa da região enquanto unidade de organização nacional como também a defesa dos valores regionais e tradicionais do Brasil e em particular do Nordeste. No que diz respeito a região, ambicionava inspirar uma nova organização visando consolidar a sociedade brasileira por meio de um modelo político-administrativo centrado na região enquanto elemento constitutivo da nação.²⁰⁷ No campo cultural, era um movimento que se colocava antagônico à exaltação de elementos novos trazidos do exterior, por acreditar que poriam em risco a cultura brasileira uma vez que, eram desencadeantes de atualizações. Assim o manifesto propunha que fossem preservadas não só a tradição em geral, mas designadamente a do Nordeste²⁰⁸.

²⁰⁷ OLIVEN, R. G. *O Nacional e o Regional na Construção da Identidade Brasileira*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 2, p. 68-74, 1986. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_02/rbcs02_07.htm

²⁰⁸ FREYRE, Fernando de Mello. *O movimento regionalista e tradicionalista e a seu modo também modernista* - algumas considerações. *Ciência & Trópico*, Recife (2), jul./dez.1977, p. 175-188. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/184> Acesso em: 24 fev. 2020.

Nesse contexto é importante ressaltar conforme Anjos Jr e Moraes, que o Recife foi palco, nos anos 20, de embates que perpassaram as diferentes propostas de construção da identidade nacional, tendo de um lado regionalistas liderados por Gilberto Freyre que buscavam afirmar a Região Nordeste como berço da nacionalidade brasileira. E do outro em desacordo com tal projeto, um grupo de intelectuais e artistas (pernambucanos) liderados pelo jornalista Joaquim Inojosa, que defendiam o ideário do movimento modernista deflagrado em São Paulo.

Nessa disputa o grupo modernista era acusado de propor a europeização da cultura brasileira pelos regionalistas e os modernistas atribuíam aos regionalistas um sentimento 'passadista', nostálgico de um passado patriarcal, reivindicando para seu grupo a missão de tornar a arte nordestina contemporânea do espírito moderno²⁰⁹.

O universalismo na esfera do movimento modernista, para além de Pernambuco, tinha o intuito de buscar acesso para o Brasil na modernidade por meio da universalidade da cultura e da arte. Este ideal teve suas bases na primeira metade da década de 20, quando grande carga simbólica na materialidade da nação, fora depositada. O caminho, que levava uma nação a aparecer no cenário internacional, era a atualização e exportação da sua produção cultural, como meio para incorporação da vida moderna, também apreendida como urbana e industrializada²¹⁰.

²⁰⁹ DIMAS, Antônio. *Um manifesto guloso*. Prefácio a Gilberto Freyre. Manifesto regionalista. Recife: Editora Massangana, 1994 apud ANJOS JR. Moacir dos. MORAIS; Jorge Ventura. *Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Estud. av., v.12, n. 34, São Paulo set./dez., 1998.

Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000300027&lng=pt&tlng=pt

²¹⁰ CHUVA, Marcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: socio gênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930- 1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017, p. 98.

A Semana de Arte Moderna de 1922, por meio de contornos cada vez mais claros e articuladores entre o ‘modernismo’ e o ‘nacionalismo’ propostos na época, por um lado, rejeitando o antigo nacionalismo romântico e conservador, e por outro lado, repelindo densamente, o colonialismo cultural, erigido às custas de imitações caricatas da arte europeia, estava sendo recusado, em benefício do que se acreditava ser o verdadeiro tipo de modernismo. Aquele que se adequava à concretização de uma fórmula legitimamente brasileira.

Este movimento lidava com tensão entre polos de concepção, um nacionalista e o outro modernista, dando margem, para Oswald de Andrade, elaborar sua metáfora da Antropofagia Cultural, a partir da qual lançava a ideia de nacionalismo aberto, que deveria aceitar e assimilar, tanto o que vinha de fora, recriando de modo singular e novo, como também, os elementos culturais já existentes.²¹¹

Um ponto importante nesta concepção de identidade nacional de Oswald de Andrade era a ideia de buscar a verdadeira brasilidade, no sentido de elaborá-la criativamente. O outro já citado ideólogo do movimento, o escritor paulista Mário de Andrade, da mesma forma, esteve aberto às mesmas preocupações, a busca por elementos nativos, constitutivos da identidade nacional. O que na prática, lhe permitiu construir *Macunaíma*, valendo-se de grande inventividade, liberdade de criação pelo tratamento dado aos elementos folclóricos que ele próprio coletou e os recriou.

Moraes,²¹² em estudo que revisita o modernismo, faz um balanço sobre o universalismo, imbricado ao movimento, e realça a crença difundida, por meio da qual, acreditava-se que, a entrada imediata na ordem moderna, era o principal acesso para um reconhecimento universal.

²¹¹ BARROS, José D’ Assunção. *Arte Moderna e alteridade*. Rio de Janeiro, RJ:LESC, 2006, p. 143-145.

²¹² MORAES, Eduardo Jardim de. *Modernismo revisitado*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.1, n. 2, 1988, p. 233.

O autor toma como base uma correspondência escrita, em 1922, por Mário de Andrade, endereçada a Manuel Bandeira, na qual, arrazoa o ‘espírito de época,’ ao assegurar que o ingresso na ordem moderna, só poderia ocorrer mediante contato com os modernistas europeus, contato, que admitia a existência de uma ordem universal, produzida de maneira imediata, dada pelo reconhecimento de um único lastro - a modernidade - já.

Tal discussão universalista constituiu toda a história do modernismo brasileiro, de tal modo, que ao pensar o ingresso na modernidade, pensava-se logo, o ingresso na universalidade. Embora seja importante entender que aí existiu uma cisão, por meio da qual, decorreram duas visões diferentes, que podem ser identificadas pela denominação de tempos.

O primeiro tempo esteve pautado na perspectiva imediatista de acesso à ordem universal, que partia do pressuposto de que apenas aderir aos processos modernos de expressão cultural, e incorporá-los à cultura produzida dentro do Brasil, já conduziria o país, de forma imediata, ao contexto Internacional moderno.

Dizendo de outro modo, ‘o relógio nacional poderia até estar atrasado, mas se o mesmo fosse regido pelos mecanismos que o singularizassem, este poderia ser acelerado no sentido de poder bater no compasso do ritmo internacional marcado por um relógio que por natureza não se distinguia do nacional’²¹³. Mas este entendimento que pautou o primeiro tempo, aos poucos foi se revelando ineficiente, posto que a produção cultural do Brasil em sua peculiaridade encontrava-se defasada em relação aos países europeus, deixando o Brasil, como apêndice atrasado, de uma antologia mundial no concerto das nações. Esta condição levou os modernistas a procurarem uma nova variante para o

²¹³ MORAES, Eduardo Jardim de. *Modernismo revisitado*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.1, n. 2, 1988, p. 237.

universalismo, que passaria a ser percebida pela situação de atraso do tempo nacional em relação aos outros países.

O segundo tempo modernista buscou um enfrentamento em relação a esta situação de atraso do tempo nacional, como constituinte da temporalidade do Brasil.

Nele a visão de universalismo passou a determinar a construção de uma melhor compreensão dessa temporalidade²¹⁴, que buscava levar em conta a produção nacional já existente, e foi aí que Mario de Andrade deixou clara a ênfase dada à problemática do nacionalismo.

Para Andrade, essa premissa deveria ser encarada dentro de um movimento mais amplo de direção universalista, de modo que ele trouxesse à tona a dimensão universal da obra de arte, sendo esta obrigada a estar investida do maior grau de nacionalidade, para que fosse possível, a partir daí o seu reconhecimento no plano mundial.²¹⁵

Sua preocupação com a proposta nacionalista estava inserida na problemática cultural dos países emergentes, e não, nas situações culturais já sedimentadas dos países mais adiantados. Portanto, o que estava em pauta era a incorporação do Brasil na ordem moderna. Ocorre que tal incorporação deveria levar em conta as determinações de cada situação cultural em sua especificidade.

A busca do que era próprio na nação brasileira, daquilo que a singularizava e distinguia no concerto internacional foi o que permeou o viés do segundo tempo do modernismo.

Disputas por representações para o Brasil tiveram em comum o apelo à materialidade em monumentos, gestos, performances e eventos. As representações acerca de um Brasil heroico, identificado com o Brasil colonial, ocupavam espaço sobre a

²¹⁴ MORAES, Eduardo Jardim de. *Modernismo revisitado*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.1, n. 2, 1988, p. 236-237.

²¹⁵ Ibid., p. 234.

expressão da modernidade, como elementos, capazes de identificar um Brasil moderno, distinto daquele europeizado.

Estas representações ganharam o reconhecimento e o apoio dos intelectuais paulistas reforçando a distinção social, passado colonial e raiz cultural popular, subsídios que deram sustento ao padrão de brasilidade, e redescoberta do Brasil a partir de São Paulo, tendo à frente Mário de Andrade como um dos principais agentes. Contudo, nesse contexto de edificação da nação, diferentes caminhos explicativos de identidade se configuraram em meio as disputas, e entre as décadas de 1930 e 1940, a construção de um patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil, foi sendo naturalizado, com a criação do SPHAN como órgão oficial de estado. Isso fez frutificar algumas ideias fundamentais, que partiram de Mário de Andrade, como por exemplo, a inserção do Brasil no mundo civilizado, a fim de que participasse do concerto internacional das nações modernas.

Suas ideias, assentadas em uma matriz romântica, destoavam do pensamento também modernista, do mineiro Carlos Drummond de Andrade, que seguia o pensamento da matriz iluminista do racionalismo, situada na universalidade da arte e da cultura, em detrimento do provincianismo que para ele limitava as possibilidades de inserção no quadro internacional²¹⁶.

Nesse projeto hegemônico, a inserção no concerto das nações se daria não tanto, pelo conhecimento e valorização de diferentes manifestações culturais, como identificadoras da brasilidade, como almejava Mário de Andrade, mas, principalmente pela identificação de uma arte brasileira que pudesse estar em harmonia com a classificação tradicional da história da arte no mundo ocidental.

²¹⁶ CHUVA, Marcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: socio gênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930- 1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017, p. 104-105.

Por meio do SPHAN, esse projeto realizou-se efetivamente, e granjeou importância mundial, possibilitando a inserção do Brasil na universalidade da arte europeia, garantindo-lhe particularidades próprias. Ou melhor, as questões modernistas produzidas dentro do SPHAN pelos arquitetos, foram vistas como elementos de concordância com a vertente universalista, o que possibilitou que o conjunto arquitetônico artístico colonial mineiro fosse inserido na história da arte universal.²¹⁷

O contexto apresentado deixa vislumbrar que as práticas culturais adotadas na fundação da Universidade do Ceará e seu museu, tiveram suas bases, na perspectiva modernista universalista.

Para Martins Filho, a universalidade no âmbito da visão da universidade foi o meio de aporte para redução dos problemas regionais, a partir da promoção do desenvolvimento, superação do atraso em que vivia a região, e dos entraves que barravam o desenvolvimento.

Para ele, o que se buscava com a universalização era ter como base um processo educativo centrado em ações resolutivas para os problemas. Martins Filho, também complementa seu pensamento, demonstrando que a instituição de ensino superior era o ambiente favorável ao desenvolvimento dos vários ramos do conhecimento, pelo estímulo à pesquisa, os laços da solidariedade humana, tanto no sentido social como no sentido cultural.

E no plano nacional, Martins Filho, sujeito da narrativa e personagem do texto, coloca-se como agente principal nas transformações ocorridas, assegurando que à frente da Instituição, sua intenção era comprometê-la com a defesa da democracia e, com a garantia de solução para os problemas fundamentais do ser humano. Daí a conclusão de

²¹⁷ CHUVA, Marcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: socio gênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930- 1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017, p.104-105.

que a Universidade era um instrumento socializador da cultura como também veículo de aproximação internacional entre povos²¹⁸.

Diante do exposto, importa entender a direção que foi dada ao museu e sua coleção de gravuras dentro desta perspectiva universalista.

3.4 Na trilha do ideal universalista

Com bolsa de estudos, Lívio Xavier seguiu viagem para Madrid, a serviço da Universidade do Ceará. Lá foi recebido pelo Instituto de Cultura Hispânica, em 11 de Janeiro de 1961. Sua viagem ao velho mundo tinha como objetivos, estudar arte e museologia, para com seu regresso, tornar-se um diretor qualificado para o museu, como também, adquirir objetos de arte para composição do acervo da nova instituição.

Ao chegar na capital espanhola, em carta ao reitor, datada de 25 de Janeiro de 1961, relata excelente acolhida que recebera da parte daquele Instituto, e ao mesmo tempo, participa que naquela ocasião, não encontrara nenhum curso regular de museologia ou crítica de arte aberto onde pudesse fazer sua matrícula, contudo os contatos que estava tendo, as apresentações oficiais proporcionadas pelo Instituto junto às diretorias e secretarias de museus, estavam equivalendo a um verdadeiro passaporte especial para aquisição de conhecimentos museológicos, portanto não tinha dúvidas, de que a sua permanência na Espanha, seria de todo proveitosa, no sentido da realização dos objetivos para os quais havia sido enviado.

Nessa primeira carta, faz alusão ao contato com o conservador do Museu do Banco do Brasil, professor Santos Trigueiros, que se encontrava naquele momento na Espanha,

²¹⁸ *O Universal pelo Regional*: definição de uma política universitária. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1966, p. 54-55.

personagem segundo Lívio, conhecedor dos planos para a implantação do museu Universitário no Ceará. Segundo Lívio, o professor Trigueiros, entusiasmado com a grande obra a ser realizada, havia se colocado à disposição para orientá-lo naquele momento em Madrid, enquanto não estavam sendo ofertados cursos regulares.

Quanto ao diretor do Instituto de Cultura Hispânica, seu anfitrião, informa ter este se prontificado a fornecer-lhe apresentações oficiais que possibilitariam sua aproximação com as entidades estrangeiras indicadas pela UNESCO.

Nesta primeira carta, é possível perceber, informações importantes, que conduzem de certo modo, aos caminhos da incorporação do ideal universalista, que estava sendo perseguido pelo museu de arte. No entanto, este ideal se apresenta de forma mais incisiva, quando este emissário da universidade do Ceará, revela a sua proposição de exposição da coleção de gravuras, para ser apresentada nas cidades espanholas, nos lugares em que o instituto possuía ramificações, como: Madri, Barcelona, Sevilla, Córdoba, Granada, Málaga, e Cáceres, quando solicita o envio das estampas, a fim de expô-las no mês de fevereiro.

Na carta, orienta com sugestões sobre o que deveria ser enviado, que a escolha deveria ser feita pelo diretor Floriano, atentando para as peças mais significativas, não somente as que já haviam figurado na exposição de São Paulo, mas também, e especialmente, os novos exemplares que colheram juntos, em Juazeiro, Pernambuco e Paraíba. Sobre isto ele diz:

Devem ser duzentas espécies, em duplicata, com a respectiva ficha e alguns exemplares dos folhetos, e duas ou três matrizes para apresentação do material tal como foi feito em São Paulo. Deverá vir também um exemplar do catálogo feito aí para exposição de São Paulo, a fim de ser refundida a apresentação feita, ou se o senhor achar melhor deverá mandar fazer outra apresentação que aqui será traduzida no Instituto, sendo da responsabilidade deles a confecção dos catálogos. Espero que seja do seu agrado a iniciativa que tomei e, neste caso, que o material esteja aqui ainda em fevereiro, quando será iniciado o ciclo das exposições (...)

Ele também aponta o interesse por parte do Instituto, em realizar uma semana dedicada ao Brasil, e nela apresentar as ações já desenvolvidas pela Universidade, por meio de fotografias, em exposição, na cidade de Cáceres, a última do circuito de circulação das xilogravuras, o que deixa bastante clara, a intenção em proporcionar visibilidade pelo velho Mundo, não somente das gravuras, mas, de outras atuações da Universidade.

Bastante interessado e animado pela ideia, o reitor consentiu encaminhamentos e envio de todo material solicitado, contudo, não tendo chegado na data prevista, ficou inviável a execução da proposta, dentro do período sugerido. Apesar da exposição não ter sido realizada, o Boletim número 32 alusivo às informações do mês de Setembro e Outubro de 1961, realça a informação com o título: “Universidade manda Folclore à Espanha”, acentuando a perspectiva tradicional e folclorista que perpassava a visão dos agentes e organizadores do Museu e da exposição, naquele momento.

Lívio tomou conhecimento da abertura de um curso que estava sendo oferecido pelo Louvre, sobre História Geral da Arte, Museologia e Artes e Tradições Populares. Seguiu até Paris para inscrever-se, e na ocasião, conforme documentação consultada, aproveitou a oportunidade para encontro, com Fran Martins e Milton Dias, que se achavam ali, também a serviço da universidade. Após aquele encontro promissor, em carta ao reitor, informa novos encaminhamentos e mudanças de percurso tanto sobre o período para as exposições, que só ocorreriam possivelmente em outubro ou novembro, e não mais na Espanha, mas, em Paris.

Afirma que a nova data a ser marcada não dependeria dele, e sim, do artista Sérvulo Esmeraldo. Declaração que indica, a inserção deste agente para o trabalho da divulgação da coleção de gravura popular do Brasil no exterior.

Indagar sobre a entrada desse artista nesse processo é fundamental para este estudo, posto que Sérvulo Esmeraldo além de artista com reconhecimento no Brasil, estava conquistando espaço e maior conhecimento sobre a xilogravura, sobretudo porque havia chegado a Paris através de prêmio como artista sendo frequentador do gabinete de gravuras em Paris, portanto, tinha autoridade sobre o assunto além de melhores conhecimentos do que Lívio Xavier no campo da arte na Europa.

Entre seus contatos, estava o diretor do setor de estampas em Paris, Jean Adhemar, grande conhecedor de gravuras, que inclusive chegou a comprar obras em número considerável, produzidas por Sérvulo Esmeraldo.

A aproximação do artista cearense com este diretor do gabinete, permitiu a doação de uma coleção de livros de cordel que Sérvulo havia iniciado no Crato quando ainda era adolescente. Coleção que fora exposta em 1960, na França, no Instituto de Altos Estudos da América Latina, durante a Exposição do Livro Brasileiro.

Vê-se que Sérvulo ao encontrar-se com os representantes da Universidade do Ceará e do futuro Museu de Arte no período citado, já se fazia embaixador da literatura e da gravura popular do Nordeste em Paris²¹⁹, portanto, sua aproximação com Lívio Xavier foi a condição fundamental para que se cumprisse com maior facilidade, o objetivo de difusão da universidade no exterior, ou melhor, o objetivo universalista da Universidade do Ceará, mediado pelo irmão do reitor, Fran Martins e por Milton Dias.

Conforme documentação analisada, estes últimos se encarregaram de fazer solicitação ao reitor, por meio de carta, para o engajamento de Sérvulo Esmeraldo na missão e junto ao apelo, apresentaram o traçado de um plano de trabalho, com a metodologia a ser aplicada.

Na carta eles dizem:

²¹⁹ *Sérvulo Esmeraldo: A Linha, A Luz, O Crato*. 2016, p. 92.

Entramos em contato com o Dr. Lívio Xavier Júnior, por ocasião de nossa estada na França e tivemos ocasião de estudar o esquema de um plano de trabalho, com o objetivo principal de adquirir material para o museu de arte da universidade do Ceará, bem como promover intercâmbio como museus da Europa. Desses entendimentos chegamos a algumas conclusões que julgávamos acertadas, as quais vimos apresentar como sugestão, à Vossa Magnificência: Em virtude de terminar o Dr. Lívio Xavier Junior, no mês de junho corrente o seu primeiro curso na Espanha, seria sem dúvida oportuno que se transferisse para Paris, a fim de, na seção competente da UNESCO e junto ao museu do Louvre, estudar a melhor forma de organização de um museu de Arte, de acordo com a técnica mais moderna de museus, aproveitando a oportunidade para colher material básico necessário ao funcionamento do Museu de Arte da Universidade.

A carta alude à necessidade da presença do Sérvulo para auxiliar na aquisição do material artístico como também didático para o museu. Num indicativo de que sua presença era importante, tendo em vista que além de artista era um estudioso da gravura, portanto conhecedor do campo e certamente a sua participação ativa implicaria na concretização dos planos para divulgação da coleção das xilogravuras na Europa.

Para tanto, eles propõem, a mudança de Lívio para Paris, onde deverá ser o centro das atividades, visitas e aproximação entre os museus de lá com o MAUC. Solicitam também o financiamento de bolsa para o artista Sérvulo,

Por outro lado verificamos que a tarefa de Dr. Lívio Xavier Junior poderia ser executada de maneira mais completa, se pudesse contar com a colaboração valiosa, do pintor cearense Sérvulo Esmeraldo, radicado há 4 anos em Paris, vastamente relacionado nos meios artísticos da Europa e bastante interessado por tudo que diz respeito à Universidade do Ceará e, especialmente, ao Museu que será brevemente inaugurado.

Seria de bom alvitre que essa universidade concedesse uma bolsa ao artista Sérvulo Esmeraldo, que nos permitimos sugerir fosse numa base de 30.000 cruzeiros mensais, até dezembro do ano em curso, bem como a importância de 300US\$ para que o mesmo possa acompanhar o Dr. Lívio nas viagens e visitas aos Museus, durante as quais fariam, ambos, o trabalho de seleção, aquisição e remessa de material para o Museu de Arte da Universidade do Ceará.

Finalmente, lembramos, caso aceitas sugestões acima, sejam dadas as necessárias credenciais a ambos a fim de que possam tratar juntos aos Museus e organismos competentes, como representantes da universidade do Ceará.

O reitor acatando as sugestões, conferiu autorização para ambos representarem na Europa, o museu e a universidade, além de tratarem sobre qualquer assunto que se fizesse necessário. E desse encontro e autorização oficial, outros desdobramentos promissores surgiram, configurando daí, um importante roteiro de divulgação em renomadas instituições, entre os anos de 1961 e 1962,²²⁰ cumprindo-se um circuito pela Europa que se estendeu até a América Latina.

3.5 Arte nordestina nas galerias da Europa

Este tópico apresentará experiências da circulação das xilogravuras, nas galerias e museus de algumas cidades europeias, traçadas mediante encontro em Paris entre Fran Martins, Milton Dias, Lívio Xavier e Sérvulo Esmeraldo. Vale salientar que após este encontro, o artista cearense Sérvulo Esmeraldo passou a se empenhar na difusão pela Europa daquela coleção de gravuras, embora apresentasse discordância quanto a forma como haviam sido adquiridas, pois ele pensava da mesma forma que os estudiosos e artistas pernambucanos, era contrário a retirada das matrizes da sua origem. Para o circuito de exposições, dois blocos de tiragens da coleção foram organizados.

De acordo com os relatórios e cartas analisadas, é possível entrever a atuação de Lívio e Sérvulo, como também, as tensões que ocorreram durante o percurso pela Europa. Nem todas as investidas, obtiveram sucesso, mas, ao mesmo tempo, muita coisa positiva pôde ser granjeada para a Universidade.

²²⁰ O circuito de exposições consta em cartas, relatórios, catálogos e cartazes, conservados nos arquivos do Museu de Arte da Universidade do Ceará, em Fortaleza.

No percurso iniciado no ano de 1961, a coleção de gravuras acompanhou o seguinte circuito de apresentação:

De 21 de setembro a 6 de outubro, foi apresentada em Paris, no Gabinete de Estampa da Biblioteca Nacional, com o título *Gravures populaires brésiliennes*; de 28 de outubro a 17 de dezembro na Basileia, no *Kunstmuseum*, com o título *Brasilianische Imagerie Populaire*; em dezembro Lisboa, Portugal sendo exposta na *Sociedade Nacional de Belas Artes* com o título *Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro*.

No ano seguinte, em 1962, esteve nos Estados Unidos, de 17 de março a 22 de abril, no *Walter Art Center*, Minneapolis com o título *Brazilian Folk Art: Yesterday and Today*. E no mesmo período na Europa, foi apresentada em Viena no *Museum für Völkerkunde*, com o título *Volkstümliche Holzschnitte aus NO. Brasilien*.

Nos meses de abril a maio, exibida na Espanha com o título *Grabados populares brasileños*, em Madri, no *Museo de Arte Contemporáneo*, em Barcelona, no *Palacio de la Virreina* e em Sevilha, na *Facultad de Filosofía y Letras*.

Em 9 de agosto de 1961, fase que antecedeu as exposições citadas, Sérvulo e Lívio partiram de Paris com destino a Épinal, a fim de visitarem o *Musée International de L'Imagerie* importante depositário de acervo de gravura popular francesa.

Já nesta primeira visita, a documentação analisada²²¹ dá conta, de que não obtiveram sucesso, segundo estes agentes, devido a má vontade do conservador da instituição em recebê-los, motivo que os levou a tecer severas críticas em diversos aspectos, que vão desde a falta de atenção, até o mau gosto na organização e disposição do acervo do *Musée International de L'Imagerie*

²²¹ Cartas disponibilizadas pela direção do MAUC do acervo da instituição.

De Epinal, seguiram em direção à Colmar, tendo como destino o *Musée d'Unterlinden*, onde sendo melhor atendidos, puderam apreender soluções técnicas adequadas, como também conferir modelos de expositores. Lá, conseguiram adquirir slides sobre a principal peça do museu, o *Retábulo de Issenheim de Mathias Grunewald*, uma das mais importantes pinturas executada no final da Idade Média.

Dáí seguiram para Freiburg, na Alemanha, onde também não puderam colher muitas informações por causa do período de férias, motivo que os obrigou a seguirem para Basileia. Nesse último destino, conheceram o *Kunstmuseum*, considerado um dos melhores da Europa e do Mundo.

Para eles, essa foi seguramente, a mais proveitosa visita, na qual além de terem sido bem recebidos, puderam adquirir conhecimentos importantes de Museologia, inclusive rascunhos e desenhos contendo sugestões para construção de um novo prédio para o MAUC, levando em consideração o clima e a luminosidade da cidade de Fortaleza.

Neste museu, acompanhados do conservador Hanspeter Landolt, conseguiram visitar todas as dependências, tiveram acesso aos fichários, gabinetes de estampas, reserva técnica e também, participaram de reunião com o diretor. Na conveniência apresentaram as gravuras brasileiras, deixando-o entusiasmado, ao ponto de propor exposição para início do mês de novembro.

Ainda no *Kunstmuseum*, adquiriram uma série de slides, algumas publicações, reproduções e cartazes, e em 'retribuição' ofereceram pequena coleção das gravuras brasileiras para compor o acervo da instituição na qual foram bem recebidos, e considerada a melhor do mundo.

Partíram com destino à Zurique e Ulm. Nesta última cidade, visitaram a Escola Superior da Forma, a *Hochschule fur Gestaltung*, instituição de grande importância no setor de artes gráficas, desenho industrial e comunicação visual. Nela, ajustaram com um

dos membros do reitorado, programa de intercâmbio a ser discutido posteriormente, e também receberam uma pequena coleção de cartazes para o museu universitário.

Vale informar que as viagens de apresentação permitiram aos agentes realizar além das trocas, compra de materiais entre estas, uma coleção completa de 100 gravuras japonesas originais, adquiridas na UNESCO, exposição já pronta, inclusive com o catálogo. Conseguiram também adquirir exposições de desenhos de Leonardo da Vinci; aquarelas; reproduções dos impressionistas até a pintura moderna, e manuscritos persas.

Ao retornarem deste circuito de apresentação foram ocupar-se com a primeira exposição a ser realizada na Europa que seria inaugurada em Paris, aberta ao público no dia 21 de setembro. Ver Catálogo da referida exposição:

Figura 55: Cartaz da Exposição - Gravuras Populares Brasileiras – Biblioteca Nacional de Paris



Fonte: acervo do MAUC

Esta primeira mostra de caráter internacional recebeu em seu catálogo texto de apresentação, organizado pelo ‘*Consevateur*’ do Gabinete de Estampas, o Sr. Jean Adhémar, personalidade de importância cultural e artística reconhecida pela profundidade dos seus conhecimentos sobre o gênero.²²²

No texto escrito pelo conservador, destaca-se a atenção dada pelo gabinete às gravuras brasileiras, e o gosto em apresentá-las ao público parisiense, mediante a importância histórica e artística que carregavam, sobretudo, por exibirem traços das imagens populares ocidentais do século XV, embora as mais antigas não tivessem sido produzidas com o mesmo objetivo daquelas ali expostas.

O texto dá lume ao espaço de produção e circulação das gravuras populares no Nordeste, referenciando três estados distintos: Bahia, Pernambuco e Ceará, e reforçando a ideia de ‘morte da xilogravura’ e sua substituição pela zincogravura pautada no estilo das revistas.

Encerra a apresentação tecendo um agradecimento ao Museu de Arte da Universidade do Ceará, pelo importante presente para a história das imagens, contida na originalidade das ilustrações e dos temas que apresentavam.

Diante do objetivo desse estudo que busca apreender pelos textos a construção da consagração para a xilogravura popular como arte, esta exposição além de apresentar-se em espaço legitimado, a narrativa do conservador, oferece a coleção, uma validação, ao emprestar sua reputação pela legitimidade social e artística que carregava.

Conforme Diniz²²³, a reputação é relevante no mundo da arte, porque influencia diretamente de forma objetiva e racional a maneira como subjetivamente os objetos

²²² Boletim da Universidade do Ceará [32]. V. 7, n. 5, set/out. 1961, p. 456-458.

²²³ DINIZ, Clarissa. *Crachá, aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008, p. 82.

deverão ser observados. O fato, deste conhecedor de gravuras, também partícipe de instituição renomada como o Gabinete de Gravuras de Paris atestar a importância da coleção, validava o produto.

Seu discurso sobre a coleção é idêntico ao já conhecido no Brasil, difundido durante a primeira exposição em 1960. Nele, é realçada a “morte” da gravura em técnica rudimentar, pela ameaça da zincogravura. Fato que reforça a urgência de ação preservacionista, já atentada pela Universidade do Ceará, contribuindo, para o processo de valorização daquelas expressões culturais como herança de um passado ainda vivo em regiões distantes dos centros modernos, levando a pensar as expressões como tradições, e bens a serem preservados e resguardados.

Sobre o resultado dessa tão desejada exposição, Lívio Xavier escreveu ao reitor:

Estou remetendo-lhe hoje, por avião, este jornal onde saiu uma notícia sobre a exposição na Biblioteca Nacional. Deverá sair outra notícia, talvez no mesmo jornal, mas, para não retardar mais, mando logo este. A notícia é pequena, é verdade, mas muito valiosa, tendo-se em vista a importância do jornal que a pública.

Essa informação foi o bastante para o reitor acionar a assessoria de imprensa e jogá-la nos meios de comunicação de massa, para uma grande circulação no Nordeste, fato este que pode ser apreendido no boletim publicado pela Universidade, em outubro do mesmo ano, onde divulga nota publicada pelo Diário da Noite em Recife, com o título: *‘Arte nordestina nas galerias da Europa’*, na qual uma jornalista pernambucana²²⁴ apresenta o teor da notícia que circulou na França através do Jornal Arts:

²²⁴ CORREIA, Maria Lúcia Tavares. *Diário da Noite*. Recife, Edição de 12.10.1961.

[...] um dos mais credenciados órgãos da imprensa especializada da França, notícia, o que é surpreendentemente agradável e quase ousado para nós, um expressivo conjunto de gravuras populares brasileiras (séc. XIX) na Bibliothèque Nationale, seguindo-se de uma apreciação bastante curiosa sobre a nossa mostra de arte. Esta iniciativa de divulgação da cultura artística brasileira deve-se ao espírito empreendedor do reitor Martins Filho da Universidade do Ceará, e aos seus assessores em Paris - pintor Sérvulo Esmeraldo e Sr. Lívio Xavier Junior. As gravuras expostas foram colecionadas pela Universidade do Ceará dentro do seu programa de colheita de material folclórico que integra seção de Arte Popular do Museu da Universidade, recentemente criado. A Universidade, adquirindo matrizes de gravuras que figuravam nas capas dos romances populares colecionados em Juazeiro do Norte, Campina Grande e Recife, as expõe, como divulgação deste setor quase ignorado do folclore nordestino. O embaixador Negrão de Lima, entusiasmado pela iniciativa, recentemente endereçou convite para a exposição do referido material em Portugal. Idêntico convite foi formulado pela Kunstmuseus de Basileia (Suíça), onde as gravuras brasileiras irão substituir as gravuras e desenhos de Holbein. De muita significação é a apreciação feita pelo conservador da galeria de estampas da Bibliothèque Nationale de Paris, quando diz que é preciso agradecer o Museu de Arte da Universidade do Ceará pela oferta tão importante para a história das imagens, pelo sentido original de histórias fantásticas de príncipes, heróis e santos.²²⁵

O discurso reforça as iniciativas pautadas no dístico, ‘o universal pelo regional’, que fundamentava o sentido de levar a arte original do Ceará para fora do país e reforça exultação do espírito empreendedor do reitor e seus assessores, que junto com a autonomia dada para a xilogravura, vão ganhando protagonismo, fortalecimento do papel de personagens principais, revestidos pela sua ousadia, na ‘descoberta’ e revelação da cultura artística brasileira regional, respaldada pela força institucional da Universidade do Ceará.

O referido discurso dá destaque para a difusão jornalística no exterior, sobre aquele conjunto de xilogravuras, como referência na Bibliothèque Nationale, e ao mesmo tempo, revela o interesse em tê-las apresentadas, também em outras instituições

²²⁵ Boletim da Universidade do Ceará [32]. V. 7, n. 5, set/out. 1961, p. 474.

importantes da Europa, por meio do convite para exposição do referido material, em Portugal e na Suíça.

Evidencia a apreciação feita pelo conservador, centrada no agradecimento e atuação tão importantes para a história das imagens. Elas apresentadas no Gabinete ocupavam o mesmo espaço que outras gravuras largamente legitimadas.

Portanto, o discurso cria uma narrativa de validade, ressaltando fatos que corroboram para construção de um olhar, onde o reitor, os agentes e a universidade conseguem fazer perpetuar um trabalho pelas estratégias utilizadas. O brilho não vai apenas para as gravuras, mas também para a iniciativa dos personagens pelo trabalho em prol da sua afirmação.

Em novembro de 1961, Lívio percebendo que sua estada na Europa estava acabando, enviou documentação juntamente com solicitação para renovação de sua licença, por mais seis meses por meio da interferência do reitor Martins Filho junto ao ministro Renato Almeida e ao diretor da Capes, e em cumprimento ao objetivo de apresentação das xilogravuras na Europa, deu prosseguimento as ações das que seguiriam o périplo pelas galerias e museus já citados, ganhando cartazes, e catálogos com textos praticamente similares quanto à mensagem veiculada.

Sobre essa última questão, em carta ao reitor, Lívio demonstra o cuidado que ele juntamente com Sérvulo, tiveram na divulgação perante às instituições, informando o envio de material construído:

[...] por ocasião da exposição de Paris, mandei vários pacotes para museus, jornais e jornalistas do Brasil, Embaixadas e Consulados do Brasil na Europa, Museus de Arte Popular da Europa, Museus de Paris, e também para algumas pessoas de Paris²²⁶.

²²⁶ Carta assinada por Lívio Xavier, enviada ao reitor Martins Filho, datada de 28 de Novembro de 1961, pertencente ao acervo do MAUC.

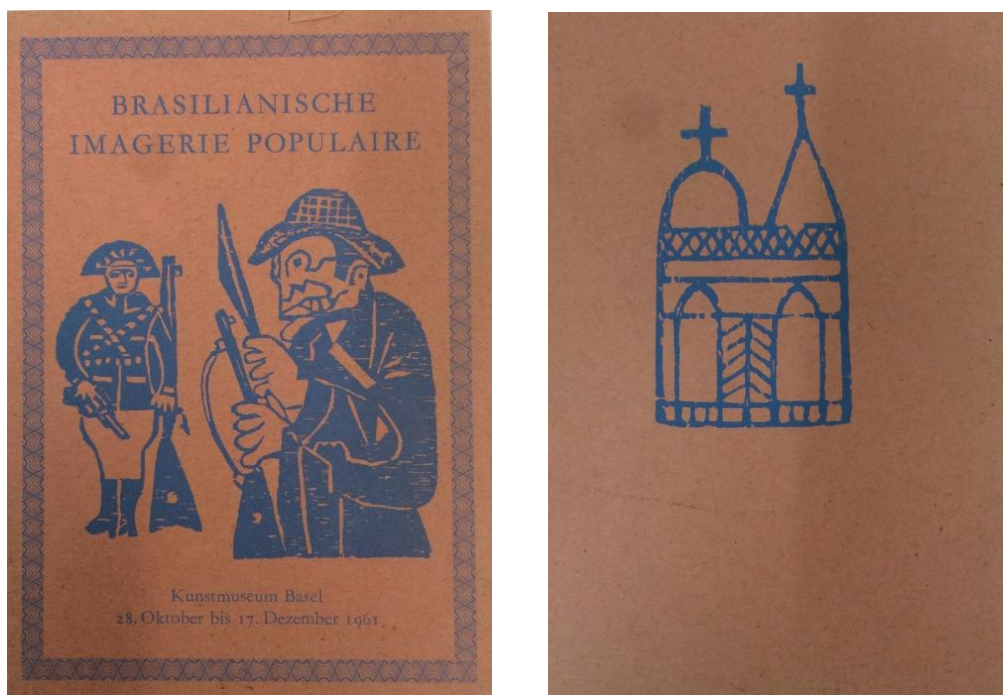
Na mesma fonte em que obtivemos essa informação, Lívio Xavier faz menção à qualidade do material de divulgação, e ao referir-se ao cartaz da exposição na Basiléia (Cf.figura-56), demonstra grande insatisfação tendo em vista a omissão do nome da universidade, mas ao mesmo tempo revela que diferentemente do cartaz, o catálogo (Cf. figura-57) ficou a contento, além de ter sido elaborado no mesmo formato dos folhetos de cordel:

Figura 56: Cartaz da Exposição - Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro - Kunstmuseum da Basiléia



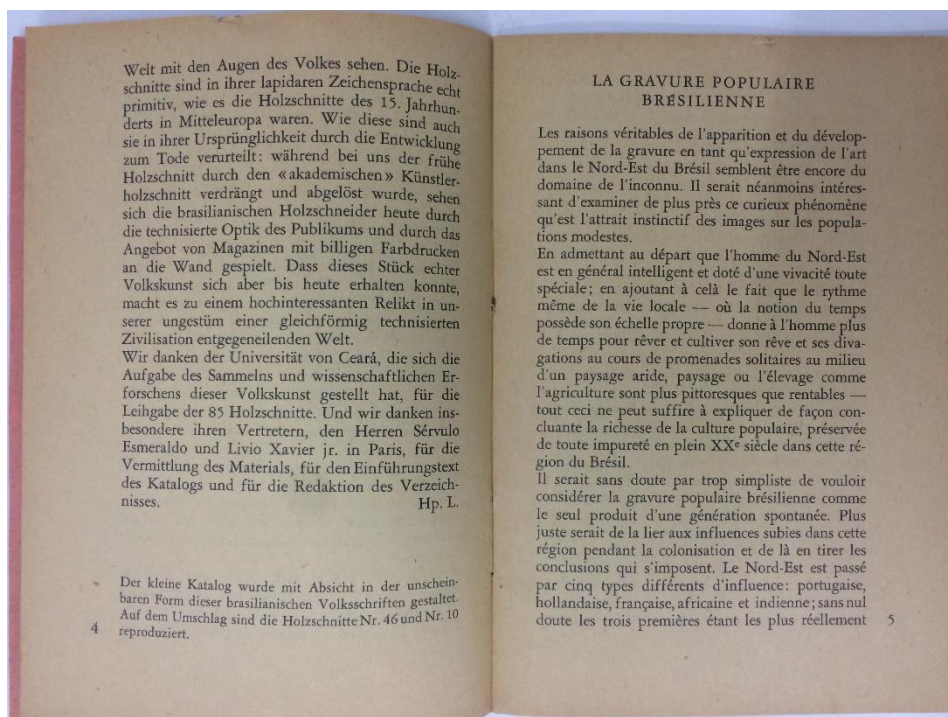
Fonte: Acervo do MAUC

Figura 57: Capa do Catálogo da Exposição - Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro, na Basiléia



Fonte: acervo do MAUC

Figura 58: Catálogo da Exposição- Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro na Basiléia



Fonte: Acervo do MAUC

Em 11 de Janeiro de 1962, Lívio recebera um telegrama informando-lhe a necessidade de interrupção do estágio na Europa e sua volta para o Brasil. Esse chamado para o retorno mereceu uma carta ao reitor, na qual dizia-se surpreso com a notícia, e apresentava alguns elementos para sustentar a sua permanência na Europa.

Embora informando que estava pronto para cumprir as determinações do seu superior, demonstrava que a decisão havia chegado muito subitamente pois as exposições deveriam seguir a continuidade do circuito uma vez que já havia sido traçado mediante acordo com as instituições que as receberiam.

E sobre isso informa que três exposições já estavam agendadas, a primeira em Viena, no museu etnográfico, sob os auspícios da embaixada do Brasil na Áustria; a segunda em Epinal, onde o conservador do Museu havia solicitado material, mediante troca por gravuras populares francesas; e a terceira em Madrid, não mais dependente do Instituto de Cultura Hispânica, mas, sob os auspícios da embaixada do Brasil na Espanha²²⁷.

E coloca uma questão importante, sobre a ida de Sérvulo Esmeraldo, que tinha data de ida marcada para o Brasil, e portanto as exposições já fixadas deveriam ficar sob seus cuidados, para tanto diz:

É necessário, antes de nossa partida, minha e do Sérvulo, um entrosamento entre as embaixadas dos países onde irão as exposições, a fim de ser dispensada a presença de um de nós, para que as mesmas sigam o ciclo normal, ou seja: 1) Portugal – Madrid – Paris (ponto de retorno), e 2) Basiléia – Viena- Epinal- Paris (ponto de Retorno) já que o material está dividido em duas mostras, uma estando atualmente em Portugal e a outra ainda na Basiléia.

²²⁷ Carta enviada em 2 de janeiro de 1962, assinada por Lívio, acervo MAUC.

Mesmo perante as questões colocadas, o reitor não pôde acatar a solicitação de permanência e do acompanhamento das exposições por esse agente, exigindo a sua volta imediata.

Quanto ao material das exposições que ocorreram em Portugal, Espanha e Viena, é possível verificar em anexo, juntamente com tradução do texto que apresentou o material em Viena. E vale salientar que as exposições continuaram a percorrer o percurso já traçado em 1962.

O acerto para exposição na Espanha, foi feito ainda em 1961, com o poeta João Cabral de Melo Neto, que naquele momento, atuava como adido Cultural da Embaixada Brasileira em Madri e entusiasmado com aquelas xilogravuras escreveu prólogo para o catálogo da exposição no qual não somente as apresentou como arte, mas exibiu aquela coleção como uma preciosa oportunidade de exame sobre um tipo de arte incomum.

Em sua escrita dá espaço para demonstrar que apesar da mecanização do mundo moderno, quase intactas, algumas manifestações da arte popular, ainda sobreviviam como criações de artistas individuais, forma cultural mais expressiva que se destaca, entre as demais regiões do país pela vitalidade de todos os gêneros de arte popular.

No texto, apresenta que aquelas gravuras se encaixam na Arte da Universidade do Ceará, e que em uma busca sistemática, seu diretor, crítico de arte Lívio Xavier Junior, conseguiu coletar um número considerável de peças atualmente guardadas no Museu e das quais aquela exposição apresentada demonstra uma seleção.

Este poeta pernambucano evoca em seu texto o protagonismo do pintor e designer Aloísio Magalhães que havia colecionado na cidade de Recife, um certo número de matrizes. Mas aponta que como o trabalho de descoberta e catalogação era amplo demais

para um único pesquisador, e seu trabalho restringiu-se a apenas a seu círculo limitado de amigos.

Chama a atenção para a riqueza de possibilidades para estudo daquelas gravuras em madeira, ao afirmar que há muito a se fazer, tanto para os interessados na arte popular quanto para os fãs da xilogravura.

Sobretudo, porque os interessados poderão analisar a manifestação contemporânea de um gênero de arte popular que só era observado em obras dos primeiros séculos da imprensa; e por último, porque era possível apreciar, naquele gênero, como o artista não refinado, o gravador camponês, encontrava soluções para suas criações, conclui Cabral.

Capítulo IV: O álbum

4.1 A reinvenção em Juazeiro do Norte

O capítulo anterior mostrou a iniciativa bem-sucedida do processo de recolha, em algumas editoras do Nordeste e especificamente do Juazeiro do Norte de xilogravuras, que serviram de ilustração para os folhetos de cordel, juntamente com as matrizes que lhes deram origem, seguido de catalogação, musealização e difusão em galerias e museus no Brasil e no exterior, em sua maioria em países da Europa.

Este capítulo, buscará caracterizar o processo de autonomização da xilogravura popular como meio de expressão marcado pela proposição de uma nova estrutura. Para tanto é importante destacar a ação protagonizada, ou melhor, a mediação do artista plástico Sérvulo Esmeraldo, agente de importante capital simbólico e redes de interdependência no campo artístico e intelectual, que lhe possibilitaram a construção de uma prática socialmente definida e regulamentada, sobretudo, na produção de sentidos e na fixação de valores, promovendo uma leitura sobre as xilogravuras populares com relação à sua importância artística e enquanto fonte de fruição estética.

Nas análises antecedentes viu-se o empenho desse agente a frete da difusão pela Europa, onde pôde demonstrar conhecimento pelos laços e conexão com instituições do campo das artes. Mas vale reforçar que ele era antes de tudo um artista que transitava no campo das artes nacional e internacional, conhecedor das convenções representativas e com experiência nessa área tendo em vista que também era um estudioso da gravura.

Além das potencialidades individuais e apoio da Universidade para o dinamismo do processo no qual estava inserido, vale destacar que Sérvulo Esmeraldo também tinha

um projeto pessoal de internacionalização para as xilogravuras, talvez por isso tenha dado tão certo a experiência de divulgação pela Europa. Mas seu projeto pessoal não se limitava apenas a difusão por meio de exposições, ele ia mais além, estava centrado numa ideia de reinvenção para a xilogravura popular, mas qual seria essa reinvenção?

A transferência do modelo já vivenciado no mundo da arte oficial, e assim o enquadramento da xilogravura produzida no Juazeiro do Norte e região do Cariri em modalidade diferente que consistia na produção de gravuras soltas, organizadas em álbuns temáticos em série narrativa que dispensavam o acompanhamento de texto explicativo. As imagens seriam formatadas em tamanhos diferenciados e também seguiriam dentro dos padrões mercadológicos.

A ideia foi colocada em prática e sobressai em vários documentos analisados também como uma iniciativa de apoio aos gravadores excluídos do mercado, e aparece sustentada não somente pela difusão da ideia da ‘crise pela qual passava a indústria de folhetos de cordel’²²⁸, mas, sobretudo, como resultado da preferência dos consumidores pela zincogravura²²⁹:

Nesse processo dispensa-se o entalhador já que todo o trabalho é feito pelo ácido, da seguinte forma: “[...] reveste-se uma chapa metálica com material fotossensível; submete-se a chapa a uma fonte de luz que atravessa um negativo fotográfico, equivalendo ao mesmo que fazer uma cópia fotográfica em chapa de metal em vez de fazê-la em papel. O revestimento fotossensível endurece nas partes em que recebe luz e essas partes correspondem, àquelas em que o negativo é transparente. Leva-se a placa para remover as partes moles do revestimento, isto é, aquelas que correspondem a áreas não iluminadas. Leva-se a placa a um banho de ácido. Este atacará a placa nas áreas nuas e não afetará aquelas que permanecem cobertas pelo revestimento fotossensível endurecido. Logo ter-se-á uma matriz metálica toda produzida fotoquimicamente. Este processo foi empregado pela primeira vez em 1870 e aplicado comercialmente a partir de 1895.

²²⁸ SOBREIRA, Jeová. *Xilógrafos do Juazeiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984, p. 25.

²²⁹ COSTELLA, Antônio. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 1. ed., 1984, p. 65.

Sérvulo como tantos outros intelectuais acreditava que o cordel estava passando por uma crise pela ampla difusão dos novos meios de comunicação por isso estava prestes a desaparecer. Acreditava também que a xilogravura desapareceria junto com o cordel, embora essa expressão já estivesse também enfrentando a crise de substituição perante os folhetos pelos clichês de zincogravura.

A respeito da crise relacionada ao cordel convém lembrar que sua morte vinha sendo anunciada conforme Melo²³⁰ desde o momento em que estas narrativas impressas começaram a circular no Brasil, ainda no século XIX. A autora oferece indicação sobre este apregoado desaparecimento, já no ano de 1888 declarado Silvio Romero:

Nas cidades principais do interior ainda veem-se nas portas de alguns teatros, nas estações, das estradas de ferro e noutros pontos, as livrarias de cordel. O povo do interior ainda lê muito as obras que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extração depois da grande inundação dos jornais²³¹.

A decadência continuou a ser anunciada nos anos que se seguiram, no entanto, Sobreira²³² assegura que isso nunca aconteceu. A literatura popular passou por adaptações que a levaram a abraçar outros suportes e meios mais modernos de difusão, como, por exemplo, o rádio na década de 1950.

Para Sobreira²³³, o anúncio difundido sucedia um contexto de incertezas quanto à permanência dessa literatura em meio à crescente urbanização e acrescenta que *os críticos não deixavam de sentenciar que esse gênero literário estava morto e não resistiria à implantação do rádio. Entretanto, resistiu! Não só resistiu como também influenciou a*

²³⁰ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do Verso: Trajetória da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982*, p. 140. (Dissertação) Fortaleza, UFC, 2003.

²³¹ ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 257 apud MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do Verso: Trajetória da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982*, p. 140. (Dissertação) Fortaleza, UFC, 2003, p. 140.

²³² SOBREIRA, Jeová. *Xilógrafos do Juazeiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984, p. 25.

²³³ Loc. cit.

programação, ocupando um espaço relevante nesse meio de comunicação, ensejando um novo e valorizado mercado de trabalho para os violeiros repentistas²³⁴, além de determinar valores e temas essencialmente destinados à população urbana e letrada.

O processo de adaptação do cordel interferiu de modo direto na produção de xilogravura de Juazeiro do Norte, através das estreitas relações de dependência que esta já mantinha com a literatura popular, portanto, os indícios enunciados da morte do cordel traziam a reboque também o desaparecimento da xilogravura. É oportuno salientar que, nesse contexto, reverberava a visão romântica de entendimento da xilogravura como algo natural e avessa à ideia de modernidade.

O artista Sérvulo Esmeraldo, conforme já pontuado, que também compartilhava da ideia da “morte do cordel” respaldava que “*atrelada ao cordel, de fato, a xilogravura de Juazeiro estava sem horizontes*”²³⁵ a morte havia contribuído para desmotivar boa parte dos gravadores de Juazeiro do Norte, levando-os a buscar outros ofícios ou mesmo abandonar o trabalho de criação nas matrizes de madeira. Ao seu discurso sobre o abandono e morte, soma-se a construção de outro com base e direcionamento para a produção e permanência da xilogravura popular.

O próprio Sérvulo, em entrevista concedida a Jeová Franklin²³⁶, apoderou-se da responsabilidade de pensar e construir meios de sobrevivência para os gravadores de Juazeiro do Norte e, sobretudo, para a gravura, no sentido de torná-la algo importante tanto para eles do ponto de vista econômico, como também para um público especializado e consumidor deste gênero da arte, levando em conta a nova composição que a tornaria apta a ser absorvida pelo mercado que, entre as décadas de 1950 e 1960 do século XX, estava aberto para a sua valorização. Nesse momento, o artista se coloca como produtor

²³⁴ SOBREIRA, Jeová. *Xilógrafos do Juazeiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984, p. 25.

²³⁵ GUIMARÃES, Dodora. *Sol oblíquo*. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.) *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003, p. 176.

²³⁶ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 41.

de estratégias e de práticas sociais legitimadoras, apresentando um projeto reformador para a xilogravura artesanal que esteve por certo tempo limitada ao processo utilitário e a função de impressão gráfica.

Abraçando o discurso que anuncia a morte ao cordel e à xilogravura, acrescentava-lhe a intenção de construir uma memória e uma identidade para a gravura considerando o seu viés artístico. Para Le Goff, a memória, elemento essencial do que se costuma chamar identidade, representa uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades. Entretanto, essa memória coletiva não representa apenas uma conquista, mas, nomeadamente, um instrumento e um objeto de poder.²³⁷

A intenção do artista Sérvulo Esmeraldo repousava em constituir uma *Gilda de Gravura Popular* com sede em Juazeiro do Norte onde as matrizes seriam utilizadas para imprimir cartões postais, segundo ele, excelente veículo de divulgação. Preconizava também que elas fossem expostas em vitrines, à visitação pública, pois estava seguro de que a vocação desses objetos não era mofar dentro das gavetas²³⁸.

Assim com a mediação desse agente, as gravuras antes produzidas para figurarem apenas como ilustrações dos textos, conquistariam um novo horizonte de autonomia sendo recriadas para outro fim, emergindo de um projeto novo, com outra vitalidade, permeado por preocupações sociais, econômicas e de poder.

O formato de álbum, segundo Sérvulo, teria o escopo de dar aos gravadores a possibilidade de continuidade de trabalho, e ao mesmo tempo, propiciar sua inserção no mercado de arte, com base na adoção de determinados procedimentos que envolveriam assinatura, numeração e controle da tiragem.

²³⁷ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7. Ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 469-470.

²³⁸ Trecho extraído de carta enviada por Sérvulo Esmeraldo em 28 de maio de 1995 ao reitor da Universidade Federal do Ceará, Doutor Antônio Albuquerque, na qual solicita a doação de uma coleção de xilogravuras para o Museu do Crato. Documento cedido pela esposa do artista, Dodora Guimarães, em novembro de 2019.

Convém salientar que, as proposições executadas não se destinariam mais ao mesmo público, posto que, apresentavam como intenção a exposição destinada a uma camada devidamente treinada para o consumo de arte.

Uma vez adotada a ideia, as gravuras criadas para os álbuns seriam levadas a cabo em edições limitadas, só assim, alcançariam um preço mais elevado, o que também as levaria a serem percebidas como objetos para além do universo do folclore.

O enquadramento adotado, ou seja, a organização de gravuras em um álbum temático era novidade para a xilo popular, estava havendo aí a apropriação de um modelo já praticado no mundo da arte institucionaliza, ou seja, uma absorção de práticas do mundo das instituições artísticas consagradas. Contudo, a assimilação por parte dos xilógrafos populares traria a função de refundir aquela produção com vistas à assimilação pelo mercado de arte e bens culturais, conforme já citado, pela padronização do tamanho da gravura, assinatura, serialização/numeração, controle de tiragem, acrescidas da melhoria do acabamento, criação de capa e embalagem atraente.

A atitude desse artista mediador precisa ser melhor analisada posto que remete a uma argúcia particular, modo de ver modificado pela experiência social e sua própria leitura. *É essa maneira de ver modificada que se torna primordial na pesquisa, captada na confrontação entre os códigos e convenções da representação figurada e os traços de esquemas de percepção de determinada época*²³⁹.

Nesse sentido, se faz necessário compreender mais sobre Sérvulo Esmeraldo e sua relação com a gravura em madeira, para apreender melhor a mediação, trajeto a ser percorrido no tópico que segue.

²³⁹ SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Introdução à edição brasileira*. In: BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.14.

4.1.2 Sérvulo mediador

No catálogo da exposição “A linha, A luz, o Crato” lançado em setembro /outubro de 2016, o artista Sérvulo Esmeraldo faz significativas declarações acerca do seu entusiasmo pela xilogravura em experiência pretérita, evocativa da sua infância no Crato.

Ele que nasceu e viveu até os 18 anos naquela cidade, localizada na Região do Cariri cearense²⁴⁰, onde a gravura popular era bastante empregada nos jornais, nos livretos de literatura de cordel e nos rótulos de produtos comercializados, diz que seu interesse pessoal pela expressão lhe ocorrera quando ainda era criança.

Aos 11 anos de idade, na década de 1940 do século passado, relata encontro significativo com a gravura artística consagrada:

Nessa época começaram a aparecer lá em casa umas publicações do consulado britânico, publicidades da guerra, acho que o Brasil ainda era neutro. Uma dessas publicações trazia uma reportagem intitulada “A Gravura no Hemisfério Ocidental”. Chamou-me a atenção particularmente as xilogravuras do brasileiro **Oswaldo Goeldi**. Meu pai explicou-me o que era xilogravura e citou como exemplo as estampas que quase sempre ilustravam os cordéis²⁴¹.

²⁴⁰ A Região do Cariri cearense localizada no sul do Ceará faz fronteira com os estados de Pernambuco, Paraíba e Piauí. Sua denominação deve-se aos primeiros habitantes os índios Kariris, que chegaram ao território antes da colonização portuguesa. Sua formação política, econômica, histórica e cultural deve-se aos fluxos migratórios que chegaram com o ciclo do couro vindos da Bahia, Sergipe e Pernambuco no século XVIII. Cf. FIGUEIREDO FILHO, J de. *História do Cariri*. Vol. IV, 1968. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 18. [fac-símile].

Atualmente a região é constituída por 28 municípios: Abaiara, Altaneira, Antonina do Norte, Araripe, Assaré, Aurora, Barbalha, Barro, Brejo Santo, Campos Sales, Caririáçu, Crato, Farias Brito, Grangeiro, Jati, Jardim, Juazeiro do Norte, Mauriti, Milagres, Missão Velha, Nova Olinda, Penaforte, Porteiras, Potengi, Salitre, Santana do Cariri, Tarrafas e Várzea Alegre. (Fonte: IPECE).

²⁴¹ ESMERALDO, Sérvulo. *A linha, a luz, o Crato* (Autobiografia). Catálogo da exposição realizada na Cidade do Crato-Ceará. Universidade Regional do Cariri (Campus Pimenta), 2016, p. 89. (Encosta do seminário set/out 2016)

Oswaldo Goeldi (1895-1961)²⁴², natural do Rio de Janeiro, filho do cientista suíço Emílio Augusto Goeldi, abraçou a xilogravura como principal meio de expressão poética. O aprofundamento na técnica tornou-o uma personalidade marcante a ponto de ser considerado o ‘pai da xilogravura brasileira’.

Sua biografia contempla a sólida formação que teve em Arte na Escola de Artes e Ofícios de Genebra, a ligação ao movimento modernista de 1922 no Brasil e seu destaque como desenhista.

Em 1924, iniciou os trabalhos em xilogravura, preferindo as madeiras brasileiras como suporte para sua produção de matrizes. Nessa trajetória, a importante revelação como xilógrafo ocorreu por meio do álbum ‘Dez Gravuras em Madeira’, editado em 1930, o qual trazia marcas da influência do expressionismo alemão. Granjeou reconhecimento e prêmio de melhor gravador nacional na I Bienal de São Paulo em 1951 e, posteriormente, tornou-se professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, ampliando a influência de que dispunha para diversos gravadores.

A rememoração de Sérvulo Esmeraldo, presente no catálogo citado “A linha, A luz, o Crato”, alude apenas ao nome de Oswaldo Goeldi. Contudo, em texto escrito pelo pesquisador Jeová Franklin²⁴³ decorrente de uma entrevista feita ao artista cearense, aparece a indicação da xilogravura de Lívio Abramo na mesma publicação²⁴⁴.

Abramo, natural de Araraquara no Estado de São Paulo, nasceu em 1903. Iniciou os desenhos em 1923, influenciado pela arte de Goeldi²⁴⁵. Desenvolveu sua arte de tal forma que passou a ser considerado, conforme Costella, ‘decano da xilogravura brasileira’. Dedicou-se exclusivamente à xilogravura e conquistou prêmios de viagem ao

²⁴² COSTELLA, Antônio. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão, Ed. Mantiqueira, 1. ed., 1984, p. 100-101.

²⁴³ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 41.

²⁴⁴ Ibid., 2007, p. 41.

²⁴⁵ COSTELLA, Antônio. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão, Ed. Mantiqueira, 1. ed., 1984, p. 100.

exterior pela sua brilhante participação no salão de Belas Artes, o que possibilitou a permanência por dois anos na Europa onde pôde aprimorar os estudos e o trabalho artístico. Em 1953, conquistou o prêmio de melhor gravador nacional na Bienal de São Paulo²⁴⁶.

Ao cotejar as biografias dos gravadores mencionados a partir das considerações de Sérvulo Esmeraldo acerca do seu despertar para a técnica artística da xilogravura, percebe-se que a arte se lhe apresentou como porta de entrada pelo mundo da gravura consagrada como artística, ao tempo em que a curiosidade sobre a técnica o levou à imersão no universo da gravura identificada como popular produzida no espaço de sua convivência com as estampas que ilustravam os livros de orações e os folhetos de cordel.

Para ele as feiras foram lugares de fruição:

As Feiras de Juazeiro e Crato foram meus celeiros, minhas primeiras e principais fontes.

Estes importantes espaços condensadores de culturas tinham o que mais me interessavam: cordéis, objetos em cerâmica, polvorinhos belamente trabalhados em pequenas cabaças pirogravadas.

As xilogravuras das capas dos livros de cordel e os impressionantes ex-votos (“milagres” como eram chamados) eram na realidade o que eu conhecia como arte. Reconhecia-as como reproduções vivas, diferente das belas e distantes imagens de santos, ou outros seres irrealis, não-humanas (propositadamente, talvez, já que eram santos), de famosos autores, que nos chegavam de outros mundos, impressas em livros e revistas. Levei algum tempo para saber que as estampas que ilustravam os nossos “romances” (cordéis) eram xilogravuras²⁴⁷.

Essas conexões e especialmente a partir da orientação dada pelo seu pai sobre o uso da xilogravura nas capas dos folhetos de cordel, levaram Sérvulo a buscar experimentar o fazer artístico nesse meio de expressão em uma gráfica no ano de 1942 aos 13 anos de idade. Ele relata que ao tomar conhecimento,

²⁴⁶ COSTELLA, Antônio. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão, Ed. Mantiqueira, 1. ed., 1984, p. 102.

²⁴⁷ Documento cedido pela viúva do artista, escrito em 2007.

[...] no dia seguinte já era ‘xilógrafo’, imprimindo na gráfica ‘A Ação’. A minha primeira xilo - um agricultor trabalhando com uma enxada [...] seguiram-se outras tantas, entre elas, um clássico, ‘Coração de Jesus’ que ilustrava um livrinho de novena. Outras tantas de assuntos profanos de artistas de cinema tirados de revistas ilustradas.²⁴⁸

Na produção discursiva, o artista dá lume ao talento para a arte de gravar revelado enquanto ainda era garoto e retira da memória imagens que marcaram sua infância, não só os temas das primeiras criações, mas os lugares onde elas tornaram-se inspiração, as feiras como também onde ganharam materialidade: a gráfica ‘A Ação’, ligada a Diocese do Crato.

Nas associações, revela a sua relação com a gravura, marcada pelas experiências que historicamente se consubstanciaram nas suas entranhas, ali mesmo dentro daquela gráfica pelo conteúdo cultural da disputa entre Crato e Juazeiro. Sobre isto, ele diz que gostava de desenhar e pintar figuras:

Também fazia portraits de todos os familiares, copiava quadriculando imagens de revistas, artistas de cinema [...] não sei bem quando o elo se quebrou e comecei a frequentar a feira do Juazeiro do Norte, em virtude do meu interesse pela xilogravura e pelos livrinhos de cordel. Era malvisto por isso - “Logo no Juazeiro!”²⁴⁹

Diante do exposto, por que Sérvulo, ‘filho do Crato’, ser visto de maneira preconceituosa por frequentar as feiras de Juazeiro em busca das xilogravuras das capas dos folhetos de cordel?

Indagar a respeito das recriminações indicadas será o percurso traçado, pois elas oferecem subsídios para várias questões que ajudaram na compreensão do papel da

²⁴⁸ ESMERALDO, Sérvulo. *A linha, a luz, o Crato* (Autobiografia). Catálogo da exposição realizada na Cidade do Crato-Ceará. Universidade Regional do Cariri (Campus Pimenta), 2016, p. 89. (Encosta do seminário set/out 2016).

²⁴⁹ Loc.cit. (grifo meu)

disputa na construção identitária para xilogravura produzida no Juazeiro do Norte, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo temático.

Ser ‘mal visto no Crato por frequentar as feiras do Juazeiro do Norte’, remete ao fato de que o contexto vivido era envolvido pela hierarquização da sociedade que identificava espaços e expressões. Reverbera tensões sociais, fundadas numa perspectiva eclesiástica e cultural decorrente da percepção de Juazeiro como centro de fanatismo religioso.

Para melhor entendimento precisamos voltar no tempo, mais precisamente para a segunda metade do século XIX período em que Juazeiro foi palco de um ‘fato extraordinário’ sucedido no ano de 1889 quando, publicamente, durante uma missa celebrada pelo Padre Cícero Romão Batista, a hóstia oferecida pelas suas mãos ao ser recebida pela beata Maria Madalena do Espírito Santo, transmutou-se em sangue.

O acontecimento polêmico assinalou o surgimento de um expressivo movimento popular, organizado por meio de romarias em devoção ao ‘sangue precioso’ tendo a participação de milhares de sertanejos, alimentados pela crença nos poderes miraculosos da beata e do vigário, configurando-se para a Igreja Católica com sede no município do Crato, um movimento realizado sem a sua aquiescência, assentado em heresias.

Tal panorama levou o clero a manifestar-se contrariamente ao ‘suposto milagre’, promovendo punições muito severas que culminariam por enclausurar a beata Maria de Araújo e afastar o Padre Cícero de suas ordens sacerdotais.

Conforme pesquisador norte americano Ralph Della Cava, no auge do isolamento dos protagonistas do milagre e abandonados às suas inclinações religiosas, os devotos, que eram muitos, continuaram a dirigir-se a Juazeiro em busca de cura para os seus males.

Submergidos na trama da proibição e estimulados pela fé que os movia até o lugar, erigiram e difundiram a crença de que aquela era a *terra prometida*, escolhida por Deus,

para a vinda de Cristo. Dessa maneira, sacralizaram alguns lugares dotando-os de significados específicos, transformados pelas impressões e sensações retiradas da experiência prática, que, aos poucos, foram se tornando marcos de visitação:

A serra do Catolé foi rebatizada como serra do Horto e era identificada como Jardim das Oliveiras onde Cícero, assim como tinha sido Cristo, suportava seu martírio. Paralelamente, o caminho íngreme talhado na pedra, ligando a aldeia ao Horto, tornou-se conhecido como o Caminho do Calvário, ao longo do qual capelas em miniaturas, construídas sob a supervisão de Elias Gilli, um evadido italiano que virou beato, abrigavam as estações da Via Crucis. Até o riacho de inverno, Salgadinho, que corre do Horto para os alagados, a oeste do Juazeiro, foi apelidado de Rio Jordão. Nessa Nova Jerusalém de acordo com documento confidencial de 1903, Cristo era ansiosamente esperado. Por duas vezes, o povo acorreu na expectativa do advento; por duas vezes sua chegada foi adiada²⁵⁰.

Como se pode constatar, Juazeiro do Norte adquiriu significados de sacralidade e mesmo diante do impedimento do clero, os sertanejos não abandonaram a crença e, tampouco, as migrações, fazendo daquele lugar seu destino. Em grande maioria, tratava-se de pessoas em situação de vulnerabilidade social, amparadas pelo crédito de que ali estava revelado o aparecimento de uma nova redenção e dali sairiam novos apóstolos, da mesma forma como havia saído de Jerusalém, na Palestina. Nesse sentido, adotaram para Juazeiro o nome de ‘Nova Jerusalém’.

Com base nas crenças construídas pelas religiosidades sertanejas, foram concedidos ao padre Cícero atributos espirituais semelhantes aos de um Deus, no qual depositava-se muita fé. Dessa forma, a história de Juazeiro, assinalada pela questão exposta, ficou dividida entre o padre Cícero e seus romeiros, de um lado, e do outro, as autoridades do clero, opostas ao movimento religioso.

²⁵⁰ DELLA CAVA, Ralf. *Milagre em Joazeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 156. (grifo meu)

Nesse caso, o lado romeiro, constituído majoritariamente por gente bastante simples, advindas de diversas regiões do país, se encarregavam de trazer consigo seus costumes, ofícios e rituais que, amalgamados e ressignificados agenciavam reelaborações e um diversificado universo cultural tanto de religiosidade, como de outras expressões no campo das artes, ofícios, saberes e fazeres.²⁵¹

Esta dinâmica cultural promovida pela chegada e saída de romeiros, aos poucos e ao longo do tempo, foi proporcionando uma circulação econômica muito expressiva para o desenvolvimento da cidade, passando a ameaçar o prestígio que o Crato já havia conquistado para si. Em 1911, veio a emancipação política da ‘Nova Jerusalém’ em relação ao Crato, o que acentuou ainda mais a rivalidade entre as duas cidades, já estremecidas pela questão religiosa.

No entanto, a explicação ainda não é suficiente, há um jogo social incorporado e, para compreendê-lo, faz-se necessário adentrar pelas representações elaboradas para o Crato pela sua elite intelectual constituída por médicos, políticos e clérigos, o que vai ajudar a compreender melhor o lugar de fala do artista Sérvulo Esmeraldo como também, as ‘estruturas de sentimentos’ tal como definida por Raymond Williams.²⁵² Para ele, o *sentimento* ressalta uma distinção dos conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’. *Não que tenhamos apenas de ultrapassar crenças mantidas de maneira*

²⁵¹ Para maior aprofundamento no assunto, cf.: PAZ, Renata Marinho. *Pelos caminhos da fé: uma leitura etnográfica sobre os espaços sagrados em Juazeiro*. In: SOARES, I. M.; SILVA, I. B.M. (Org.). *Cultura, política e identidades: Ceará em perspectiva*. 1. ed., v. 01. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 135-156.

²⁵² Estrutura de Sentimento é uma noção retirada de Raymond Williams que busca encontrar o sentido e os modos como as ações se combinam numa maneira de pensar e viver, ela busca trazer a experiência de dentro da cultura ordinária. Ao insistir na ideia de cultura vivida como ideal reconstrutivo, ela procura meios de leitura nas convenções culturais sobre o que elas transformam em textos, retirando daí a experiência e as subjetividades de sua imediatez muda e inabordável por já ter sido. Williams propõe pela estrutura de sentimentos, definir aspectos contraditórios, conflituosos e entremeados da experiência e do discurso literário, em que se cruzam ideias e tópicos em diferentes graus de elaboração formal e conceitual que pertencem a registros diferentes, desde a subjetividade até o que se mostra solidamente inscrito na ideologia ou nos sistemas filosóficos. Cf.: SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: EDUP, 1997, p. 89-91.

*formal e sistemática, embora tenhamos sempre de leva-las em conta, mas que estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente*²⁵³.

Ao recorrer à narrativa evocativa da infância no Crato, sobre a sua imersão no universo da gravura popular, Sérvulo Esmeraldo apresenta a gráfica que lhe deu suporte para a introdução do aprendizado em xilogravura. Assim diz: “[...] no dia seguinte já era ‘xilógrafo’, imprimindo na gráfica A Ação”.

Indagar o papel dessa gráfica no contexto da hostilidade entre as duas cidades, possibilita apreender as experiências e motivações que as geraram, uma vez que mais do que expressar sentimentos ou intenções, a produção jornalística e literária da gráfica formatava elos de mediação entre o vivido, o sentido e o pensado.

Com a amplitude tomada pelo fato extraordinário, a elite intelectual do Crato manteve-se unida em torno das mesmas discordâncias, o que possibilitou a constituição de aparelhos para representação do Crato como ‘cidade da cultura letrada’²⁵⁴ em detrimento do Juazeiro como lugar de fanáticos. Tratava-se efetivamente de uma construção cultural empreendida por uma elite proveniente das famílias tradicionais do Crato, reconhecida não somente pelas posses econômicas, mas, pelo capital político que acumulava.

Essa elite ou classe dominante ocupava o *campo de poder* validado pela relação de forças simbólicas, de acordo com Bourdieu, ocasionadas pelos arranjos sociais, capazes de afiançar para esses agentes um *quantum* suficiente de força social - ou de capital - de tal modo que tinham a possibilidade de entrar na luta pelo privilégio legítimo e exclusivo de poder.²⁵⁵

²⁵³ WILLIAMS, Raymond. *Maxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 134.

²⁵⁴ CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. *A construção da “cidade da cultura”*: Crato (1889-1960). (Dissertação) Mestrado em História Social – UFRJ: Rio de Janeiro, 2000, p. 153- 198.

²⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 28-29.

O mesmo grupo dominante mantinha condutas constituídas pela valorização de normas de civilidade como também de práticas religiosas disseminadas pelo catolicismo oficial de Roma. No âmbito da civilidade, esses intelectuais confirmavam pelos discursos, o pioneirismo do Crato como de núcleo disseminador de civilização para a Região do Cariri.

Para a elite cratense, aquele lugar era ponto de civilização desde a chegada das tradicionais famílias vindas de Icó, em 1850, quando introduziam aperfeiçoamento das construções urbanas, hábitos de comportamentos, moralização e refinamento dos costumes no Crato²⁵⁶. Vale conferir a informação pela construção do cronista intelectual J. de Figueiredo Filho sobre as contribuições vinda de Icó para o Crato, sendo Icó uma das vilas mais prósperas do Ceará, superando, em conforto, a própria capital:

[...] naquela vila residiam muitos negociantes portugueses, que se casaram com filhas de fazendeiros locais, assim constituindo os primeiros núcleos familiares, sólidos e orientados sob princípios religiosos seguros. [...] Em Icó, havia teatro e a cadeia pública era prédio grandioso que provocava admiração de todos os visitantes. Suas igrejas de construção melhor, em nada pareciam com os edifícios bisonhos das localidades caririenses. Havia ali uma sociedade requintada em comparação com a vida mais tosca doutros locais. Criou-se até uma espécie de aristocracia que se orgulhava, em falta doutros motivos mais positivos, da descendência do MARINHEIRO. [...] Mas Icó que teve seu apogeu no comércio de carros de bois [...] começou a decair[...] até que um dia perderam totalmente a posição anterior.

O cronista apresenta a pujança de Icó até a decadência econômica, em seguida, demonstra por meio da sua óptica, a contribuição dada ao Crato:

A população icoense teve assim de extravasar-se para outros pontos da província. Crato e outras localidades do Cariri foram os pontos escolhidos, por várias famílias. e assim tivemos essa nova imigração que muito beneficiou a sociedade local. Até sobrados foram levantados na urbe dando-lhe aspecto melhor. Contribuíram os icoenses para uma renovação de costumes em Crato e noutros lugares [...] até Fortaleza recebeu essa influência. A infiltração daqueles bons costumes e outros

²⁵⁶ FIGUEIREDO FILHO, J de. *História do Cariri*. Vol. IV, [1968], p. 51. Fortaleza: Edições UFC, 2010. [facsímile].

fatores decisivos iriam em breve, melhorar em tudo o panorama social do ambiente.²⁵⁷

Assim, como esse cronista outros intelectuais também iam construindo suas representações sobre as práticas culturais dos cratenses, como também sobre as dos seguidores e devotos do Padre Cicero que eram avaliadas como manifestações de natureza fanática.²⁵⁸

Portanto, é importante asseverar que aquela elite, unida ao clero, arregimentou esforços a fim de construir modos de classificações tanto para os cratenses quanto para os juazeirenses, podendo ser alcançadas a partir da noção de *representação*²⁵⁹ por permitir vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como esses indivíduos se percebiam e percebiam os demais.

Diversos meios foram utilizados e, nesse conjunto, os jornais se destacaram como espaços privilegiados da ação pedagógica e suporte de ideias, veiculando exemplos admissíveis aos vários atores sociais nas contexturas de interdependência daquela configuração social.

No caso do Jornal ‘A Ação’, de propriedade da Diocese do Crato, produzido na gráfica onde Sérvulo Esmeraldo iniciou a prática das xilogravuras, destacava-se como *locus* e componente importante para a representação do Crato como cidade da cultura, e ao mesmo tempo produzia uma dimensão sensível que despertava sentimentos de orgulho

²⁵⁷ FIGUEIREDO FILHO, J de. *História do Cariri*. Vol. IV, [1968], p. 51. Fortaleza: Edições UFC, 2010. [facsimile]. (grifo meu)

²⁵⁸ CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. *A construção da “cidade da cultura”*: Crato (1889-1960). (Dissertação) Mestrado em História Social – UFRJ: Rio de Janeiro, 2000.)

²⁵⁹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 49.

o que possibilitava dar visibilidade à gráfica como ambiente da competição no jogo social entre ambos os municípios²⁶⁰

Retomando a posição do artista diante das lutas de representação, o seu lugar de fala pode ser apreendido, embora, como parte da elite tradicional do Crato, manifeste que sua visão estava permeada também por outros sentidos.

Sérvulo explica que as visitas às feiras à procura das gravuras nos livretos de cordel brotavam nele sensações de visualidade que lhe fascinavam, permitiam o encontro com uma estética plural que despontava do amalgama de diversas culturas:

Alguma coisa de solene me fascinava naquela rua cheia de flores de papel, naquele jardim artificial, no cantar de suas rabecas e dos seus mendigos cantores. Suas igrejas com seus amontoados de ex-votos me fascinavam [...]

Sai de um mundo arrumadinho, o Crato renascentista, para o medievo do Juazeiro multicultural, onde se encontrava o Brasil nordestino de todas as cores, de todos os sons. A miséria desfraldada, gritante e penetrante. Juazeiro era e é um mundo à parte. A feira do Crato era na segunda feira. Para mim era sem sabor, eu já vira no Juazeiro no sábado passado. No Crato me interessava a feira do barro, sobretudo os brinquedos me interessavam, o cordel me interessava não como literatura, estava mais interessado no objeto gráfico, sobretudo que no momento eu frequentava uma gráfica que veio se instalar próximo a nossa casa no Crato. A gráfica do Jornal “A Ação”, da Diocese, que tinha um grande prelo e outras prensas menores. A Ação que era um tabloide semanal era todo composto a mão. Meti-me lá e especulava tudo, mexia o mais que podia com a cumplicidade de um tipógrafo que compunha e imprimia do cartão de visita ao óbito, do boletim de publicidade aos jornais.²⁶¹

A narrativa sugere que aquelas experiências vividas nas feiras lhe acrescentavam muito no âmbito cultural e artístico, sobretudo, no que tange à abrangência de significados

²⁶⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 79.

²⁶¹ ESMERALDO, Sérvulo. *A linha, a luz, o Crato* (Autobiografia). Catálogo da exposição realizada na Cidade do Crato-Ceará. Universidade Regional do Cariri (Campus Pimenta), 2016, p. 89. (Encosta do seminário set/out 2016) (grifo meu)

e como construção simbólica, aditada de sentidos produzidos pela mistura de gente, gestos e sons trazidos de todos os lugares.

Refere-se, igualmente, ao espaço e materialidade como cenário cultural, imbuído de referências peculiares e como campo de experiências vividas, especialmente pela ligação entre o homem e o sagrado, referências que lhe suscitavam um elo de afetividade.

Entretanto, como um indivíduo de família tradicional e da elite cratense, na oportunidade, não deixava de demonstrar a produção incorporada em si próprio quando lança mão da representação construída para as duas cidades.

Ao reportar-se ao medievo do Juazeiro, reforça a lógica de contraste entre as cidades e, apesar de ser o Juazeiro lugar de seu fascínio, aparece como povoado por elementos arcaicos, palco de crenças incultas, repositório de tradições folclóricas em oposição à crença racionalizada que vigorava no Crato

Portanto, sua prática discursiva passa a ser compreendida como um procedimento engendrado nas experiências vividas tendo como ponto de partida a sociedade cratense, guiando-o nas suas representações. Ou seja, a construção elaborada por Esmeraldo é fruto da criação coletiva sobre Juazeiro e sobre ele próprio, associando-se ao que assimilou desde a infância, e o que ficou depositado como marca, como uma representação acerca do seu mundo e do seu passado.

4.1.3 Entre o clássico e o popular

Conforme já exposto no capítulo II, na breve biografia de Sérvulo Esmeraldo, seus estudos em Paris foram instigados pelo desejo de aprofundar o conhecimento na gravura renascentista. A experiência foi possível mediante uma bolsa concedida pelo governo francês como prêmio pela realização de exposição individual.

Exposição que ocorreu em 1957 no MAM de São Paulo²⁶², na qual recebeu visita do adido cultural do Consulado da França Paul Silvestre e do adido cultural da Embaixada francesa, sendo este último, figura bastante interessada em artes plásticas.

Tais personalidades percorreram a exposição, tendo como mediador o próprio artista e, na saída dos visitantes, o adido cultural da Embaixada Francesa demonstrando admiração pelo que viu, anotou o nome de Sérvulo Esmeraldo num caderninho, ação determinante para que em setembro de 1957, este artista cratense estivesse em um avião da PANAIR com destino à Paris a fim ampliar seus estudos sobre arte.

Lá na capital francesa, iniciou visitas bissemanais ao Gabinete de Gravuras da Biblioteca Nacional, sob a garantia do governo brasileiro, em fechadíssima reserva, pôde realizar seu grande sonho de acesso à obra de Albrecht Dürer. Na mesma condição, também frequentou como aluno pesquisador a Biblioteca Nacional por dois semestres.²⁶³

Albrecht Dürer (1471-1528) foi responsável pela introdução da xilogravura efetivamente no campo da arte com a construção figurativa do 'Apocalipse' realizada em 1498²⁶⁴. A referida criação organizada em série de 15 matrizes, ao serem impressas, revelaram excelente resolução plástica, mesclada por traços e expressividade que chegavam a traduzir de certa influência da pintura italiana, mas sobretudo o seu domínio técnico com a arte de desenhar e cortar na madeira conforme pode ser observado em uma das imagens da série intitulada 'Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse' 1498:

²⁶² ESMERALDO, Sérvulo. *A linha, a luz, o Crato* (Autobiografia). Catálogo da exposição realizada na Cidade do Crato-Ceará. Universidade Regional do Cariri (Campus Pimenta), 2016, p. 89. (Encosta do seminário set/out 2016) "30 gravuras de Sérvulo Esmeraldo"

²⁶³ Ibid., p. 92.

²⁶⁴ COSTELLA, Antônio. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 1. ed., 1984, p. 45.

Figura 59: Xilogravura - Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse



Fonte: <https://tinyurl.com/yyps7erv>. Acesso em: 22 agosto. 2019.

Como se observa, os traços, formas e detalhes precisos demonstram as possibilidades ilimitadas do artista com a técnica.

Além do Apocalipse, conforme já pontuado, Dürer também trabalhou na concepção de outras séries, entre elas, 'A Paixão de Cristo', obra constituída por 14 peças. Devido a maestria, suas xilogravuras influenciaram consideravelmente a ilustração alemã, de modo que alcançou fama muito mais pelas criações das gravuras do que pelas pinturas que produziu.²⁶⁵

A análise documental, em cartas, catálogo e textos, permitiram perceber pela aproximação de Sérvulo com a arte de Dürer no Gabinete de estampas da Biblioteca Nacional de Paris, a assimilação de alguns elementos que mais tarde vão ser

²⁶⁵ COSTELLA, Antônio. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 1. ed., 1984, p. 46.

demonstrados, ou melhor, vão influenciar nos trabalhos dos gravadores populares em Juazeiro do Norte pela sua mediação.

Sérvulo Esmeraldo, em 1961, gozando férias no Brasil, trouxera também outras perspectivas de olhar para a gravura e, motivado pelo interesse na produção local vinculada a literatura de cordel, visitou o Crato e o Juazeiro a fim de encontrar os gravadores que na década de 1950 ilustravam as capas dos folhetos. Segundo ele, a realidade deparada era antagônica a que vivera antes de ir para a Europa. O uso da xilogravura nas capas dos folhetos tinha sido abandonado.

A bagagem cultural movia-se por outra intenção para o uso da gravura, findando por reforçar o discurso de sua morte. Porém, semeou a ideia de introduzir no campo da produção popular de Juazeiro do Norte, a prática já bastante vivenciada no mundo da arte consagrada, qual seja, a narrativa produzida com imagens organizadas em álbuns.

O artista cratense, apresentando-se decepcionado com o contexto e revelando a morte do ofício, justifica a procura pelos artífices com o intuito de convencê-los a retomar os trabalhos com a técnica e o processo da xilogravura em madeira. Dessa forma, conforme documentação consultada, selecionou dois artesãos, o Mestre Noza e Walderêdo Gonçalves para fazer materializar sua intenção:

Nesta estada me aprofundei na pesquisa da xilogravura em Juazeiro do Norte, e neste capítulo entra a encomenda do álbum da Via Sacra do Mestre Noza, a encomenda ao Walderêdo Gonçalves do álbum Apocalipse [...] e este álbum ele só faria anos depois sem nenhum vínculo comigo²⁶⁶.

²⁶⁶ GUIMARÃES, Dodora. *Sol oblíquo*. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.) *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003, p. 176.

Walderêdo, no momento do encontro, diz Sérvulo, estava envolvido num trabalho de encomenda para o Estado do Maranhão confeccionando rótulos de vinagre e de cachaça para serem impressos em quatro cores. Inocêncio da Costa Nick, mais conhecido como Mestre Noza, ocupava-se em fazer cabos de revólver para a empresa Taurus.

Embora já ocupados com outras atividades, Sérvulo diz que insistiu na ideia de voltarem a trabalhar com a gravura, mas, para isso, oferecera pagamento significativo. Assim, encomendou ao Mestre Noza um álbum com representações da Via Sacra e sugeriu a Walderêdo Gonçalves um outro álbum com representações retiradas do livro do Apocalipse.

Os temas solicitados foram os mesmos já materializados no século XV pelo artista europeu Dürer. Nesse sentido, é possível aprontar que houve uma assimilação das temáticas e seu deslocamento para outro contexto. Ou seja, conforme Chartier definiu, essa prática se caracteriza como uma ‘invenção criadora’ no próprio cerne dos processos de recepção, o emprego diferenciado e uso das mesmas ideias deslocadas do universo do classicismo e reempregadas no contexto da criação popular, cabendo indagar sobre o resultado dado por esses gravadores a proposta apresentada?

4.1.4 Revelação do traço de Mestre Noza

Mestre Noza, ou Inocêncio da Costa Nick, nasceu em 1897, na cidade de Taquaritinga, no Estado de Pernambuco. Migrou aos 12 anos de idade com a família para o Juazeiro do Norte-Ceará, atraídos pela popularidade do Padre Cicero Romão Batista, como tantos outros romeiros seguindo os caminhos da fé nos milagres realizados pelo sacerdote. Sobreira²⁶⁷ acrescenta que aquela migração ocorreu não somente motivada pela

²⁶⁷ SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos do Juazeiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984, p. 21.

fé, mas, para fugir da fome nos sertões e da sujeição dos eitos dos canaviais do brejo paraibano. Foi em Juazeiro do Norte, onde aprendeu a praticar arte na madeira:

Rapaz novo e sem ofício, foi ser aprendiz de funileiro. E poucos anos depois “roubou” uma moça, fugiu para a cidade de Jardim. Quando voltou para Juazeiro, foi falar com o Padre Cícero e ele, então mandou que Noza fosse trabalhar na oficina do Mestre Vicente Dias. Lá certa vez, resolveu fazer um São Sebastião. Ficou horivelmente mal feito e nem sabe como um romeiro teve a coragem de compra-lo. Daí nasceu o artista, que iria fazer estátuas do Padre Cícero para todo o país²⁶⁸.

A necessidade de sobrevivência permitiu-lhe o exercício e aprendizado no entalhe da madeira, conforme ele mesmo informa: “[...] se você me perguntar como foi que eu aprendi essas artes, eu digo assim: foi uma velha que me ensinou, ‘a precisão’. Porque quem não quer roubar e não quer se empregar, inventa qualquer coisa.”²⁶⁹

Suas primeiras esculturas em madeira (umburana) tinham mercado garantido, representavam os santos e, em especial, o ‘Padre Cicero’²⁷⁰. Adquiridas pelos romeiros, como bens sagrados eram levadas para os altares domésticos, no âmbito das experiências religiosas tecidas na ampla rede espalhada principalmente pelo Norte e Nordeste brasileiros apesar dos obstáculos impostos pela Igreja Católica²⁷¹.

Noza, além do ofício de escultor, também aprendeu o da xilogravura, motivado pela carência de clichês de zinco a serem aplicados nas capas dos folhetos de cordel produzidos na Tipografia São Francisco. De acordo com o depoimento de Stenio Diniz, o grande incentivador para a nova ocupação de Noza, foi o editor José Bernardo da Silva:

O Mestre Noza começou fazendo gravura a pedido do meu avô. Meu avô precisava de capa de cordel e ele como escultor [...] nunca tinha feito xilogravura, sabe? Meu avô é que pediu a ele para fazer, inclusive

²⁶⁸ Ibid., p. 21.

²⁶⁹ ALEGRE, Sylvia Porto. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994, p. 51.

²⁷⁰ Vale salientar que este escultor foi o primeiro a fazer imagens do Padre Cicero.

²⁷¹ EYMAR, Pedro. *O santo dentro da árvore*. In: Noza, o escultor de Padre Cícero apud CARVALHO, Gilmar. *Mestre Noza*. 2014, p. 159 -162.

ele conta a história, meu avô que ensinou. Ensinou porque pediu e aí ele teve que fazer a coisa²⁷².

O caminho trilhado como xilógrafo em seus desdobramentos possibilitou que Sérvulo Esmeraldo chegasse até esse gravador para propor a encomenda do álbum que resultou em trabalho de referência para a história da arte da gravura de Juazeiro do Norte. Conforme já abalizado, o Mestre Noza recebeu a encomenda da Via Sacra, mas para inspirá-lo quanto aos desenhos, Sérvulo Esmeraldo ofereceu-lhe um suporte para criação das imagens:

Deixei a primeira encomenda de gravura ao Mestre Noza, arranjei as tábuas, e apresentei-lhe um livrinho (...) e lhe dei 500 cruzeiros. Pedi matrizes de madeira em tamanho maior que as das ilustrações usadas na capa de cordel²⁷³.

Naquele momento, estando o gravador ocupado com encomendas de cabos de revólver, disse-lhe que não poderia fazer o trabalho. Sérvulo não desistiu e propôs-lhe um pagamento superior ao esperado, o que representava cerca de 20 vezes do que ele ganhava. A proposta deixou o artista tão entusiasmado que ele não pôde recusar a encomenda passando a dedicar-se ao desenho e corte das matrizes.²⁷⁴

No final, a interpretação de Noza para a série conquistou a admiração do Artista cratense:

Quando terminou, fui à gráfica para fazer as impressões, o álbum ficou bonito e excedeu a minha expectativa. Fiquei chorando. O tio que me acompanhava olhou-me com estranheza e perguntou o que eu tinha. Meu cunhado se adiantou: - Você chorou de alegria alguma vez? Noza não respeitou as gravuras do livro que lhe dei. Mas respeitou a composição!²⁷⁵

²⁷² ALEGRE, Sylvia Porto. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994, p. 61.

²⁷³ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 41.

²⁷⁴ Loc. cit.

²⁷⁵ Loc. cit.

O relato demonstra sua impressão experiente (adquirida no âmbito do universo da arte) diante do resultado daquela produção. O choro de alegria revela provavelmente uma certeza de que a xilogravura do Juazeiro do Norte teria um novo caminho pela frente posto que a interpretação dada por Noza, alterava completamente o sentido daquilo que lhe tinha sido entregue. O que pode ser conferido a seguir²⁷⁶:

Figura 60: Xilogravura - Primeira Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

²⁷⁶ Quatorze estações gravadas pelo Mestre Noza, imagens cedidas pelo professor aposentado da Universidade Federal do Ceará, Dr. Paulo Elpídio Bezerra de Menezes, ex reitor da instituição e genro de Martins Filho. Elas constam no Álbum particular: ‘Via Sacra’ de Mestre Noza, gravado em 1965 pelo editor Robet Morel em Paris-França.

Figura 61: Xilogravura - Segunda Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 62: Xilogravura - Terceira Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 63: Xilogravura - Quarta Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 64: Xilogravura - Quinta Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 65: Xilogravura - Sexta Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 66: Xilogravura - Sétima Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 67: Xilogravura - Oitava Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 68: Xilogravura - Nona Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 69: Xilogravura - Décima Estação



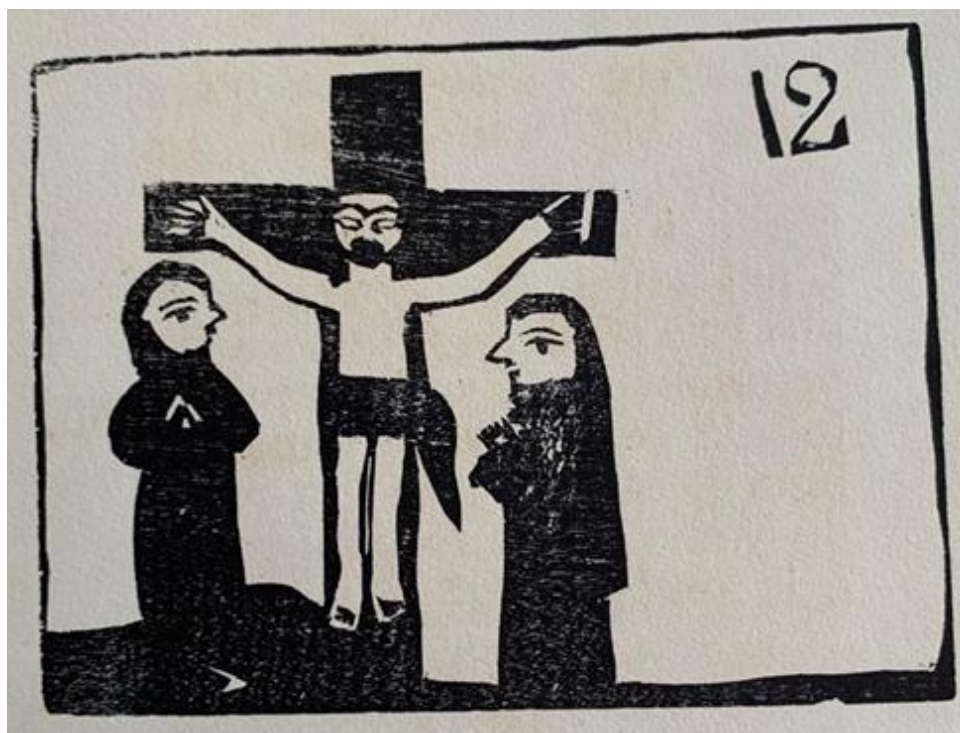
Fonte: álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 70: Xilogravura - Décima Primeira Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 71: Xilogravura – Décima Segunda Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 72: Xilogravura - Décima Terceira Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 73: Xilogravura - Décima Quarta Estação



Fonte: Álbum “Via Sacra de Mestre Noza”, acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

A solução apresentada no desenho e corte desse gravador na madeira, relacionava-se com uma ordem mais orgânica e primitiva. Para o artista Sérvulo Esmeraldo, Noza havia reinventado as imagens, desprezando a forma concedida em favor da composição, que se estruturava por noções resumidas e simples sem preocupação com o uso da perspectiva.

No ponto de articulação entre as imagens apresentadas por Sérvulo e as representadas por Noza, operou-se a apropriação como uma refiguração da experiência²⁷⁷. A refiguração põe em destaque a pluralidade dos modos de leitura como também o entendimento de que é no modo de apropriação onde residem as especificidades da imagem gravada. Assim, é necessário compreender essas especificidades estéticas na sua

²⁷⁷ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1990, p. 24-26.

relação com uma forma particular de existência social que supõe um modo de apresentação de si.²⁷⁸

Noza, ao mesmo tempo em que revela seu traço, se revela pelo modo particular de ver e representar o mundo a sua volta, produzindo produto como parte do universo cultural no qual fora formado.

O caminho do sofrimento de Cristo, a Via Sacra, se desvela em meio aos traços toscos, irregulares pelo contraste entre o preto e o branco mas com predominância do preto. A iniciativa do mediador provocou a ressignificação da xilogravura em Juazeiro do Norte, aquele produto demarcava a mudança histórica destas expressões.

É bem verdade que antes desta ressignificação, pela ação dos intelectuais da Universidade do Ceará, também em conjunto com Sérvulo Esmeraldo as gravuras foram içadas dos folhetos de cordel, ganhando espaço nos museus e galerias tanto do sudeste do Brasil quanto nos países da Europa e Estados Unidos, como estratégias de visibilidade para elas, tornando-as ‘símbolo por excelência da arte popular brasileira, e do Nordeste’²⁷⁹. Mas, a intervenção de Sérvulo Esmeraldo com a ideia de criação do álbum, permitia para a xilogravura nova dimensão e ressignificação que lhe daria a condição de ser produzida de forma independente do folheto, sem a necessidade de acompanhar ou ser acompanhada de texto explicativo.

Fascinado com o resultado inesperado, Sérvulo procurou pensar encaminhamentos para a materialização do seu projeto e o fez colocando a Universidade do Ceará como centro. Nessa direção, procurou o reitor Martins Filho e em alocução bastante celebrativa sobre si (pela criatividade e rumo dado para a gravura) ‘que havia apresentando a proposição de continuidade daquela brilhante ideia’²⁸⁰, conforme já

²⁷⁸ Ibid., p. 223.

²⁷⁹ RAMOS, Everardo. *Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular*. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p. 152.

²⁸⁰ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 41.

explicitado, ele fundava a criação de álbuns, todavia, indicava que a partir daquele momento era a Universidade do Ceará na pessoa do reitor quem deveria abraçar a sugestão e dar continuidade ao projeto.

Sérvulo tinha a consciência de que era necessária a chancela daquela instituição para que o propósito fosse coroado de êxito, como também para que o seu agenciamento pudesse proporcionar a abertura de novos caminhos a serem pautados por aquele modelo de produção de xilogravura. Sobre a chancela, este estudo já apontou anteriormente que entre os aspectos da legitimação artística, está a passagem pelas instituições:

Como as estruturas provavelmente mais bem aceitas do sistema de arte ‘oficial’ do ocidente, os museus e as universidades [...] costumam carregar a responsabilidade de difundir e preservar a arte material e simbolicamente, e além disso, a tais instituições é atribuída especialmente pela sociedade a função final de selecionar e apresentar a boa arte, bem como consagrar a grande arte.²⁸¹

Na conversa com o reitor Martins Filho, Sérvulo apresentou a importância da interferência, perante os gravadores do Juazeiro onde o propósito era que a universidade editasse álbuns anualmente para estimular a criação de uma cooperativa de gravadores, tendo em vista que, para ele, o livro de cordel não teria mais força perante a nova realidade que se impunha. Portanto, daquele momento em diante, para dar robustez a ideia inicial, afirmou também que para tal tarefa havia elaborado um projeto que beneficiaria todos os gravadores que conhecia e assim Sérvulo Esmeraldo sugeriu para o reitor a edição de mais séries,

propos ao reitor Martins Filho a edição de mais séries: “Os Apóstolos²⁸²”, “Vida de Lampião”, “O Caldeirão do Beato José

²⁸¹ DINIZ, Clarissa. *Crachá, aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008, p. 84.

²⁸² Este tema também foi tratado por Dürer não em xilogravura mas em pintura, óleo sobre madeira, um díptico produzido no ano de 1526. O título da obra do autor renascentista é *Quatro Apóstolos*.

Lourenço”, “O Apocalipse”. Os dois primeiros títulos foram executados por Mestre Noza. Os outros seriam atribuídos a diferentes gravadores. Ainda cheguei a ser intermediário das séries “Doze Apóstolos” e “Vida de Lampião”²⁸³.

A encomenda das duas séries, os Doze Apóstolos e a Vida de Lampião ao Mestre Noza, segundo o artista não tiveram o mesmo resultado que a série Via Sacra, posto que, para esta última, ele forneceu um livrinho de orações como exemplo, o que possibilitou um trabalho final que ele considerou mais interessante, justamente porque Noza não havia respeitado os traços do modelo, e sim a composição. Enquanto que as duas séries traçadas sem a mesma orientação, ou modelo prévio, fez com que elas saíssem menos interessantes.

Importa salientar que a partir desta interferência, o artista popular passou a ser procurado para confecção de matrizes de xilogravuras e também encomendas de imagens de santos e outros personagens. Noza adaptou sua habilidade ao gosto estético do mercado, embora anos depois em depoimento sobre sua produção tenha deixado transparecer que *nem sempre sua concepção individual da arte estivesse de acordo com o significado daquela sua ação*²⁸⁴.

Compreender a adequação implica perceber que o trânsito de legitimação estava permeado por conflitos, disputas de diversas formas, inclusive as de fabricação, conforme texto que expõe resultado de uma entrevista realizada pelo pesquisador Oswald Barroso ao Mestre Noza:

²⁸³ Informação extraída de fonte não publicada, onde ele narra suas memórias em Maio e Junho de 2007. Documento cedido pela viúva do artista Dodora Guimarães.

²⁸⁴ Ver :*Os Imaginários*. Documentário produzido para a série Condição Brasileira. Roteiro e Direção: Geraldo Sarno. Fotografia: Affonso Beato, Lauro Escorel, Leonardo Bartucci. Montagem: Eduardo Escorel. Produção: Saruê filmes, Thomas Farkas. 1970.

O filme apresenta o trabalho dos imaginários José Duarte, José Ferreira, Manoel Lopes, o Mestre Noza (imaginário e gravador) e o gravador Walderêdo Gonçalves em Juazeiro do Norte. Este último explica seu método de trabalho, para confeccionar as matrizes da série *Apocalipse* e o seu olhar particular sobre a encomenda. <https://filmow.com>. Acessado em 26 de julho de 2020

Antigamente trabalhava horas a fio numa única peça. Se esmerava nos detalhes. Polia, lixava, dava vida e cor aos seus personagens. Tons fortes e harmoniosos, capricho no acabamento. O manto azul da Virgem, asas brancas de anjo barroco, o vermelho no lenço dos cangaceiros, estética abrasileirada dos artistas populares. Como bonito julgavam os demais mestres artesãos da cidade e compravam os romeiros para enfeitar os nichos mal pendidos das paredes de taipa de suas casas.

Um dia, entretanto, os franceses chegaram. Uma tarde, aliás, do início da década de sessenta, em que o curioso artesão trabalhava no seu pitoresco refúgio da rua Todos os Santos. Eram doutores da Universidade de Sorbone, lentes luminares versados em cultura dos povos primitivos das antigas colônias francesas na África. Ficaram estupefatos com a descoberta.

Contrariado por ter interrompido o serviço, Noza recebeu os visitantes. Algumas peças mal começadas na primeira prateleira e um São Francisco em fase de acabamento na mão. Os pesquisadores pareciam radiantes. Machucaram a pele fina nos dedos calosos do “brilhante achado” e lamberam com os olhos ávidos, artista, oficina, paredes e teto do sobrado. Estancaram nas peças mal esboçadas à espera do artesão, na prateleira.

“Heureca”, gritou um deles extasiado. O outro concordou: “Que esplêndida espécime de artista primitivo. Olhe a rudeza dos traços, a agressividade expressiva da matéria bruta, a concepção ingênua e espontânea, ao mesmo tempo, dessas figuras toscas!” Exclamou o terceiro: “A mesma força das máscaras pré-históricas do Senegal!”

De saída, compraram todos os pequenos toros de madeira no ponto de serem esculpidos. Não satisfeitos, ministraram uma aula de estética “primitiva” e de “folclore”, num português arrevesado, que entrou por um ouvido do aluno e saiu pelo outro. Sugeriram que Noza passasse também a produzir xilogravura em quantidade, última coqueluche das rodas acadêmicas da Europa. Encomendaram-lhe um álbum. De igual modo, aconselharam o, por eles classificado, original artista, persistir na pureza e inocência de seu primitivismo. Garantiram que quantas pelas ele fizesse, tantas comprariam.

Noza quis protestar, que aquelas peças ainda estavam pelo meio, que faltava fazer os detalhes, lixar, polir, pintar, dar todo o acabamento. Os franceses retrucaram que ele não devia se influenciar por tendências formais que descaracterizariam sua arte. Então o mestre imaginário apalpou o maço de notas recebido minutos antes e acabou por se convencer dos argumentos dos franceses.

Quando eles saíram pensou: “Esses sabichões ficaram doido. Quem já se viu achar bonito um monstrengo destes!” Porém, só pensou porque a vida estava difícil de ganhar e ele precisava de dinheiro. Fez a Via-Sacra que os franceses encomendaram e, daí por diante, suas imagens passaram a ter a falta de gosto das peças que eles descobriram mal terminadas na prateleira.

Com os franceses, foi até o Rio de Janeiro. Ficou muito agradecido. Hoje, Noza faz questão de dizer: “Os franceses têm sido muito bons para mim. Quando chega um deles ao pé da escada, diz logo: Francês! Porque sabe que eu gosto²⁸⁵.”

²⁸⁵ BARROSO, Oswald. *Os franceses*. 1989, p. 64,65. In: *Romeiros*, Fortaleza, Secretaria de Cultura Turismo e Desporto – URCA, 1989. 134 páginas.

Diante do exposto verifica-se aceitação das exigências impostas pelo mercado por motivos econômicos, em não mais fazer uso de lixa ou tinta (nas imagens) como era do seu gosto e dos antigos clientes romeiros. A sua adequação às exigências principalmente dos compradores franceses, fizeram com que as imagens de santos procuradas pelos romeiros não ganhassem mais a mesma aceitação de antes, nem tampouco enaltecimento, pelo contrário passaram a despertar críticas referentes à qualidade estética. Fato que pode ser verificado no estudo empreendido por Porto Alegre²⁸⁶ em um depoimento dado por Francisca Lopes, uma escultora de peças em barro, conhecida como Francisca 'coquinho', contemporânea de Noza:

Quando papai era vivo, vinha muita gente de fora e papai não dava conta das encomendas [...] às vezes papai dizia assim: eu não posso fazer não, tenho muita encomenda, mas vou ensinar a casa de um mestre e é fácil até vocês encontrarem peças prontas lá! E ensinava a casa do Mestre Noza, muita gente não se agradava e voltava. 'Não mestre, eu não me agradei das peças de seu Noza, eu quero que o senhor faça as minhas peças'.²⁸⁷

Segundo Porto Alegre, o testemunho de Francisca reflete a concepção do ideal de perfeição e realismo que norteava os modos de ver, conceber e sentir das camadas populares, revelando o gosto por traços e cortes precisos, proposição que não era possível ser encontrada no trabalho executado por Noza.

Retomando a ação desenvolvida por Sérvulo Esmeraldo quanto as encomendas de álbuns, ele também se encarregou de sugerir ao gravador Walderêdo Gonçalves um álbum sobre o Apocalipse de São João, que demorou algum tempo para ser terminado, e quando feito o artista já havia retornado à Paris. Além de Noza e Walderêdo outros gravadores

²⁸⁶ ALEGRE, Sylvia Porto. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994, p. 106.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 105-106.

receberam encomendas, foram eles: Antônio Lino da Silva, uma série sobre a vida do padre Cícero, e José Caboclo da Silva que se encarregou de criar as aventuras de Vira-Mundo, séries estruturadas em 1962.

Em entrevista concedida a Jeová Franklin,²⁸⁸ Sérvulo Esmeraldo lança luz para seu protagonismo em construir uma mudança à xilogravura, realçando a atuação definitiva que tivera na transformação do status e afirmando que a partir da constituição dos álbuns, as xilogravuras além do espaço expositivo do museu, ganhariam também o mercado da arte.

Com essa determinação, institui a expressão xilográfica como elemento importante do Nordeste, erigindo uma significativa reconfiguração de sentidos, colocando-a em cena com outro estatuto para as artes tradicionais do Ceará.

Uma vez aceita a proposição pelo representante da Universidade do Ceará Antônio Martins Filho, imediatamente estendida aos intelectuais que configuravam o grupo de institucionalização da gravura como arte, Lívio Xavier e Floriano Teixeira, ficava estabelecida a entrada do álbum de gravura popular para a história da arte.

Vale salientar que o álbum de representação da via crucis, gravado pelo Mestre Noza, não ficou para o acervo da Universidade. De propriedade e posse de Sérvulo Esmeraldo, foi levado para a França em seu retorno à Paris.

4.1.5 Walderêdo Gonçalves, “dos meios tons e traços delicados”

Walderêdo Gonçalves, “[...] *o gravador dos meios tons, o artista de corte delicado e vigoroso*” é um eufemismo de sacração para esse xilógrafo, anunciado pelo memorialista cratense J. de Figueiredo Filho,²⁸⁹ intentando não somente visibilidade para

²⁸⁸ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 41.

²⁸⁹ CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 35.

o seu trabalho, mas também edificando reconhecimento para a forma que concebia seus trabalhos pelo traço na madeira.

Nascido no Crato em 1920, iniciou sua carreira profissional nas artes gráficas e na xilogravura, na Tipografia Cariri de Pergentino Maia. Como já demonstrado, era considerado um excelente desenhista e gravador. Orgulhava-se das suas criações e da condição de autodidata, e confessa que tomou como base o clichê de zincogravura para desenvolver a sua primeira criação:

Seu Zé Bernardo [...] que vendia folhetos, orações e literatura de cordel pela feira, mandou imprimir uma oração do Coração de Jesus e precisava de uma xilogravura pra ilustração, e na gráfica não tinha a zincografia. Então eu voltei pra casa pro almoço, preparei um pedacinho de madeira e fiz a primeira xilogravura. Aí foi que surgiu. [...] Zé Bernardo me conheceu [...] fiquei trabalhando quase só pra ele.²⁹⁰

Constata-se pelo depoimento que da mesma forma que o Mestre Noza, Walderêdo também fora iniciado na arte de xilogravura pelo dono da Tipografia São Francisco, José Bernardo da Silva. Contudo, vale notar que Walderêdo Gonçalves apresentava um modo de fazer bem diferente de Noza. Suas composições, arquitetadas com base nas observações cotidianas, conforme relatou ao pesquisador Carvalho, eram traçadas de modo mais sofisticado, pois, apresentavam além do preto e o branco, outras tonalidades em tons acinzentados.

Seu desenho era realista e ele próprio, reconhecendo sua especificidade, ao tratar sobre seus trabalhos, diz: “[...] o que distingue minhas xilogravuras das dos outros é o cuidado nos cortes, as sombras, os efeitos de luz, os detalhes das mãos e dos pés”²⁹¹. E complementa: “[...] Eu não gosto das gravuras tipo rústico primitivo. Aquilo tudo preto.

²⁹⁰ CARVALHO, Gilmar de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, p. 12-13.

²⁹¹ TEMOTEO, Jurandy. *A Xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da Cultura Popular do Cariri*. (Dissertação) João Pessoa: UFPB/CCHLA 158 p. 2002, p. 76.

Não, eu gosto mais ou menos aproximado, fazer o desenho mais ou menos aproximado[...], dando melhor detalhe [...]. E em seguida realçando para si a imagem de que possuía o dom de desenhar diz: *O desenho vem de berço. Ainda hoje tenho a mão aprumada.*”²⁹²

Percebe-se que a sua concepção de trabalho era pautada nos detalhes, valorizando o investimento descritivo das figuras e cenas. Assim, ao recusar o desenho simples, demonstra uma posição tradicional em relação à arte.

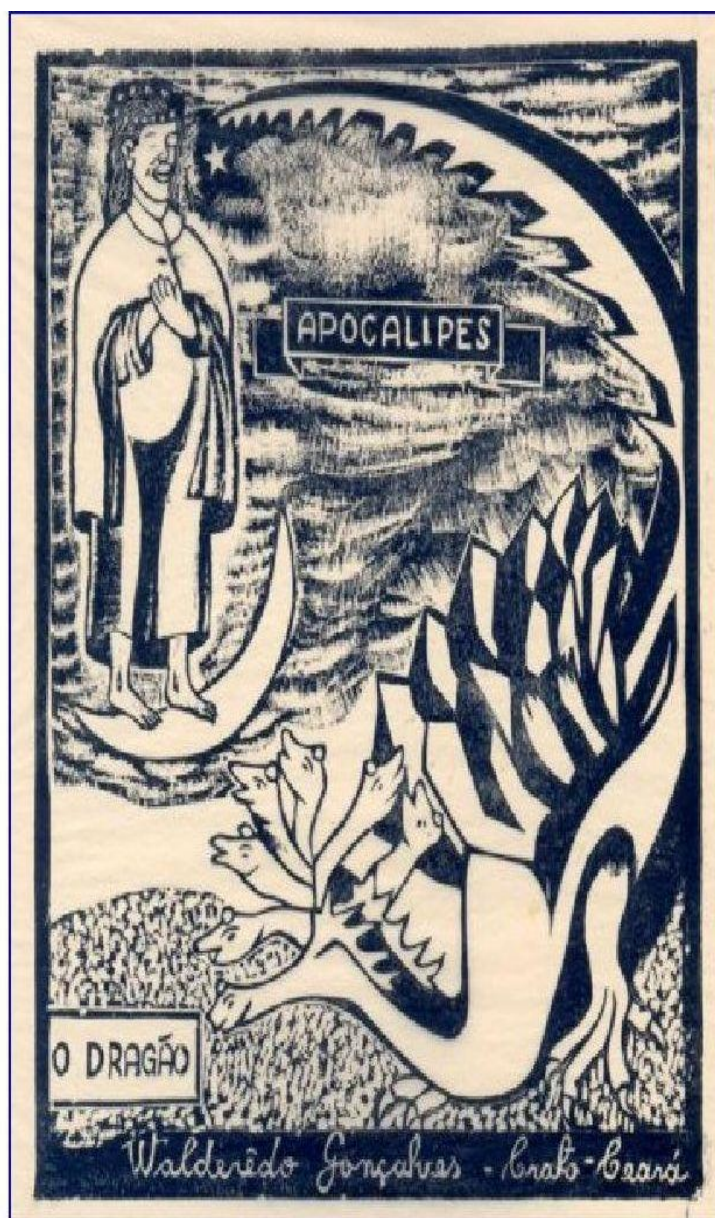
Levando em conta a sua concepção artística, ao aceitar a sugestão e encomenda do ‘Apocalipse’ da parte de Sérvulo Esmeraldo, ele procurou ler e interpretar a Bíblia para a composição do álbum e fazê-lo de forma realista.

Nas entrevistas concedidas a Carvalho, ele confessa que criou as composições do álbum solicitado, sem ter recebido modelos e sem conhecimento sobre Escrituras ilustradas para lhe auxiliarem na inspiração dos desenhos, o que o fez buscar, na memória visual, os elementos que iria materializar.

Dessa forma, criou 10 pranchas em tamanhos diferentes, representativas das seguintes cenas: O Dragão - 16 x 12 cm; Epístola a Laodiceia - 16,1 x 12 cm; A besta da terra - 16 x 11,9 cm; A visão sobre os escolhidos - 16 x 12 cm; As duas testemunhas - 16 x 12 cm; Soam a quinta e a sexta trombeta - 16 x 12 cm; 1ª visão: aparição do Filho do Homem - 16 x 12 cm; Os 3 anjos vingadores - 16 x 12 cm; Castigo de Babilônia - 16,2 x 12 cm; Os sete anjos com as conchas - 16,1 x 12 cm:

²⁹²CARVALHO, Gilmar de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, p. 37-38.

Figura 74: Xilogravura - O Dragão



Fonte:

<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág.6>

Figura 75: Xilogravura - Epístola a Laodiceia



Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág 7>

Figura 76: Xilogravura - A Besta da Terra



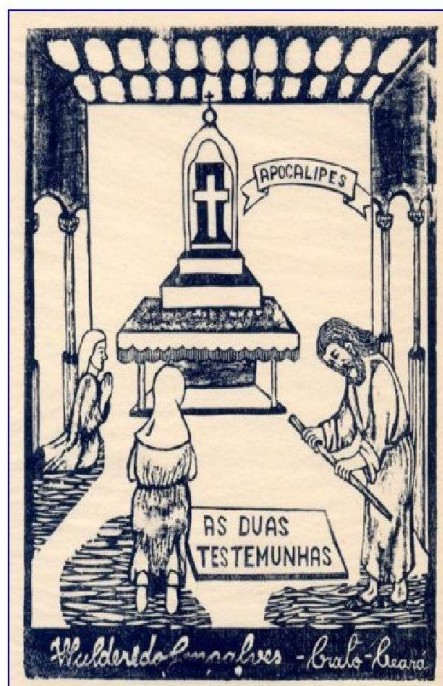
Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág. 7>

Figura 77: Xilogravura - A visão Sobre os Escolhidos



Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág. 7>

Figura 78: Xilogravura - As Duas Testemunhas



Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág. 7>

Figura 79: Xilogravura - Soam a Quinta e a Sexta Trombeta



Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág. 7>

Figura 80: Xilogravura - Primeira Visão: Aparição do Filho do Homem



Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág.8>

Figura 81: Xilogravura - Os Três Anjos Vingadores



Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág.8>

Figura 82: Xilogravura - Castigo de Babilônia



Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág.8>

Figura 83: Xilogravura - Os Sete Anjos com as Conchas



<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderêdo/pág.9>

Após a finalização do trabalho, diz o autor que “[...] Sérvulo não foi buscar a encomenda”, o que permite deduzir em um primeiro entendimento, que o interesse daquele artista se concentrou mais no trabalho desenvolvido por Noza, mas conforme já apresentado neste estudo, a demora para entrega do trabalho não permitiu o recebimento por Sérvulo uma vez que ele havia retornado a Paris.

Mas de acordo com seu entendimento com o reitor, já exibido anteriormente, o Apocalipse comporia o acervo do MAUC, o que fez Walderêdo procurar ir até a Universidade do Ceará, em Fortaleza, para entregar a obra pessoalmente. Para este gravador, essa foi uma situação constrangedora, tendo em vista que não conhecia a capital do Ceará e era a primeira vez em sua vida que se dirigia para lá, inclusive, num momento em que a situação financeira não colaborava.

É importante saber que na época, cotas de passagens aéreas eram oferecidas gratuitamente pelos Correios, uma oportunidade que lhe apareceu em boa hora e que possibilitaria o deslocamento até o destino pretendido. Contudo, na data da viagem, chegando ao aeroporto, foi informado de que o avião não chegaria por motivo de pane em Petrolina (Pernambuco). Walderêdo retornou imediatamente para casa com as peças.

Ele diz que, naquele retorno, já encontrara comprador para elas: um *marchand* atuante em Fortaleza, nos anos 1960. A propósito, é importante lembrar que a atuação da universidade e de Sérvulo já havia agitado o mercado de arte

Quando cheguei em casa tinha andado um cidadão que morava em Fortaleza [...] Henrique Blum. [...] Já tinha andado lá em casa procurando as xilogravuras dizendo que era emissário da Universidade. Eu fui até o hotel onde ele estava, que ele tinha deixado o endereço. Ele levou as peças, vendi a ele, ele pagou, pensando eu que fosse Lívio Xavier. Dois dias depois, o Lívio Xavier chegou atrás das peças. Aí não existiam mais. Fui fazer outras peças. Depois eu fui deixar as outras peças em Fortaleza, então Lívio Xavier não estava mais lá. Mas o doutor Martins Filho comprou, ficou com elas, disse que eram pro

MAUC.²⁹³ [...] A única peça que eu ganhei mais dinheiro aqui foi essa do Apocalipse²⁹⁴, que vendi cópias, as que ficaram aqui foram vendidas. O pessoal olhava e dava o que queria. Naquela época era muito dinheiro [...].²⁹⁵

Pelo depoimento, é possível perceber que a interferência produzida sobre a gravura popular havia despertado o interesse no campo artístico e percebe-se também que a temática selecionada por Sérvulo Esmeraldo foi a que teve mais aceitação perante o mercado de arte. Ou seja, o ‘Apocalipse de São João’ foi reproduzido muitas vezes para colecionadores o que rendeu para Walderêdo bastante lucro e reconhecimento.

Verifica-se, pelo exposto, a importância do museu como espaço de patrimonialização da gravura em novo formato, somada a influência de Sérvulo Esmeraldo, artista que consolidou contribuição para a perspectiva de mercado. Sobre isso, Walderêdo admite, confirmando venda de suas matrizes para outras fronteiras:²⁹⁶ “[...] Hoje eu não tenho matriz nenhuma em casa, essas do Apocalipse foram vendidas pro Canadá, pra Toronto e Ontário”.

Em declaração concedida para o documentário dirigido por Geraldo Sarno no ano de 1970²⁹⁷, em uma cena onde o gravador aparece desenhando e cortando xilogravura para o álbum *Apocalipse*, Walderêdo apresenta seu posicionamento quanto ao tema que lhe fora sugerido por Sérvulo Esmeraldo. O xilógrafo ateu, diz que os ensinamentos da bíblia os quais interpretava não faziam parte da sua vivência:

Eu só creio na matéria e na natureza. Meu Deus único é a natureza, que faz e desfaz e tudo tem transformação de uma coisa na outra. Os corpos se

²⁹³ CARVALHO, Gilmar de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, p.16-17.

²⁹⁴ Grifo meu.

²⁹⁵ CARVALHO, Gilmar de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, p. 18.

²⁹⁶ Ibid., p. 16.

²⁹⁷ *Os Imaginários*. Documentário produzido para a série Condição Brasileira. Roteiro e Direção: Geraldo Sarno. Fotografia: Affonso Beato, Lauro Escorel, Leonardo Bartucci. Montagem: Eduardo Escorel. Produção: Saruê filmes, Thomas Farkas. 1970.

<https://filmow.com>. Acessado em 26 de julho de 2020

transformam em inúmeros outros corpos. Depois quem sustenta nossos corpos são esse, é esse átomo. O átomo que é composto de milhares de megatons né!

A afirmação do artista popular, permite perceber em que medida a temática sugerida para composição do álbum *Apocalipse* teria a ver com a sua vida pessoal, informação que pode afastar possível interpretação de ligação do trabalho e da obra com a fé do artista.

Ainda sobre esta questão, no documentário, Walderêdo acrescenta que seu ofício era exclusivamente comercial, não possuía finalidade de propagação de religião, portanto, naquele caso estaria produzindo uma encomenda que fazia referência a uma religião, e que o verdadeiro sentido para ele estava em receber dinheiro em troca do trabalho. Assim alcançar o mercado de arte pelo lucro aparenta ser caminho excelente para os gravadores.

Mas ainda se faz necessário pensar algumas questões sobre a reinvenção da xilogravura em Juazeiro do Norte. A primeira, diz respeito a ideia que torna Sérvulo ‘precursor’, aquele que foi capaz de descobrir na ‘mina de ouro da xilogravura popular’ um caminho para colocá-la no mercado de arte.

‘Descoberta’ que certamente poderia levá-lo também para o centro dos negócios, contudo, quando colocada numa perspectiva diacrônica, o seu “toque taumatúrgico” se esvai perante outras experiências anteriores sobre a possível ‘descoberta da xilogravura’ já vividas pelo folclorista Théó Brandão, o estudioso Ariano Suassuna e Abelardo Rodrigues, nos estados nordestinos de Alagoas e Pernambuco. E, sobretudo este último, Abelardo Rodrigues, colecionador de arte sacra e arte popular que já as ajuizava como arte chegando a enviar no ano de 1955 algumas gravuras para serem expostas na Suíça²⁹⁸.

Tanto é que Lívio Xavier e Floriano Teixeira quando decidiram pela recolha dos velhos tacos de madeira nas editoras, seguiram os rastros da sua indicação: “*Soubemos*

²⁹⁸ Conforme já referenciado neste estudo, no capítulo I tópico 1.2.3

*que Abelardo Rodrigues colecionador de obras de arte estava interessado em comprar as gravuras populares*²⁹⁹.” E, no âmbito de tal interesse, no percurso das aquisições, esses emissários do MAUC saíram buscando dados, investigando junto aos editores sobre o colecionador pernambucano, a fim de fortalecer mais ainda a informação do seu interesse pela gravura popular o que pode ser observado no seguinte depoimento: “*Todos (os editores) concordaram que o Abelardo Rodrigues pretendia adquirir as gravuras para revender a quem desse mais (dinheiro). A gente ficou com o filé*³⁰⁰”.

Eles adquiriram o que Rodrigues apontou como melhor, para só depois perseguirem o que aqueles tacos de gravura poderiam trazer de positivo. Seguindo essa trilha, percebe-se que a ‘descoberta’ da gravura teve antecedentes e que os agentes do MAUC recolheram as xilogravuras pela consciência que tinham sobre a importância do olhar de Abelardo Rodrigues para o mercado de arte, pela sua condição de colecionador, e o seu lugar social que agregava valor aos objetos pelo olhar.

O contato de Sérvulo com a xilogravura adquirida para o MAUC se deu na Europa após a recolha feita por Lívio e Floriano. Ele, como artista e estudioso de gravura, ofereceu sua grande contribuição apresentando-as ao público europeu pelo conhecimento sobre as instituições, o que lhe conferiu o título de embaixador da gravura.³⁰¹

A segunda questão a ser refletida é enxergar na ideia de criação de álbuns uma construção para alcançar o mercado, anunciada por meio da ‘morte’ do cordel e da gravura de maneira contundente, apregoada desde o primeiro momento em que as gravuras coletadas para o MAUC foram apresentadas ao público em exposição. Contudo, há uma diferença a ser observada. Isto é, as exposições tinham como objetivo apresentar

²⁹⁹ FRANKLIN, Jeová. Xilogravura Popular na Literatura de Cordel. Brasília: LGE, 2007, p. 39 - 40

³⁰⁰ Ibid., p. 39 - 40

³⁰¹ Conforme já apresentado neste estudo no capítulo II, tópico 2.3. A indicação dada para o reitor, por Sérvulo Esmeraldo, sobre a importância da xilogravura para o museu ocorreu no ano de 1958 data posterior a valorização em Alagoas e Pernambuco.

a coleção de xilogravura, e o papel da Universidade na coleta destes bens ao público estrangeiro de modo que, as xilogravuras não estavam disponíveis para o mercado, mas, nas exposições, representavam ‘semióforos’, artefatos dotados de significados.³⁰²

O álbum figuraria, também, como importante objeto de fruição estética no museu, mas poderia tornar-se objeto de desejo e alvo dos colecionadores de arte. Portanto, pelo anúncio fantasioso de morte, o mercado certamente se interessaria pelas gravuras, que uma vez órfãs do suporte ao qual eram vinculadas, não teriam outro meio para sua sobrevivência.

Os álbuns de gravura popular buscavam levar a gravura para um outro campo, dentro de uma outra lógica totalmente diferente da lógica dos gravadores. Um nexo traçado em normas específicas do universo da arte. Assim sendo, segui-la implicaria adotar elementos externos e próprios da produção artística, criados pelo mercado para controlar e limitar o caráter múltiplo da gravura.

Nesse sentido é possível perceber que Sérvulo levou para a expressão popular da região do Cariri, seus próprios valores pessoais como artista, inserido no mercado de arte. Os mesmos valores ditados aos quais já estava submetido, dizendo de outra forma, procurou estabelecer condições exógenas que não faziam parte do universo dos xilógrafos do Juazeiro do Norte.

Entre os elementos importantes para serem refletidos, estava a determinação da redução da tiragem e a numeração. Quanto menos imagens fossem produzidas, maior seria o preço que as gravuras ganhariam. E a numeração pensada para fortalecer o sentido do original, uma vez que o mercado valorizava a primeira impressão, a número um (1), o que pode ser percebido como uma determinação ‘fantasiosa’, pois existe a possibilidade de que as impressões nem sempre correspondam exatamente a ordem instituída na série,

³⁰² POMIAN, Krzysztof. *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 1, 1984, p. 71.

na grande maioria das tiragens, os gravadores recolhem as imagens impressas de forma aleatória e só depois começam a numerá-las.

E para além dessa formatação, anúncio da morte da gravura se coloca como parte do jogo para ganhar o mercado. Certeau contribui para este entendimento ao apresentar, no fim do século XVIII, o gesto de repressão política que retirou a literatura de colportage do povo e a reservou aos eruditos e aos amadores, os quais, julgando-a em vias de extinção se dedicariam a preservar as ruínas daquele paraíso perdido, gesto que tinha como premissa também esconder o que depois se pretendia mostrar³⁰³.

³⁰³ CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique. *A beleza do morto: o conceito de cultura popular*. In: REVEL, Jacques. *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel, 1989, p. 49-51.

Capítulo V: A consagração

5.1 Memórias e identidades projetadas na madeira

Para além da perspectiva mercadológica e de patrimonialização das gravuras produzidas no Nordeste do Brasil, especialmente no Juazeiro do Norte, a criação dos álbuns temáticos permitiram vislumbrar a construção de outras práticas, entre estas, o fortalecimento identitário para o Juazeiro do Norte.

No caso das encomendas dos álbuns produzidos em 1962, as temáticas estiveram direcionadas, em sua maioria, para o universo da religiosidade cristã, como a Via-Sacra, O Apocalipse de São João, e Os 12 Apóstolos retirados da bíblia, incluindo-se aí outros temas referentes as religiosidades sertanejas, como é o caso da encomenda do álbum A Vida do Padre Cicero, apresentando partes da trajetória da vida desse sacerdote, e um outro álbum que, apesar de não ter chegado a ser materializado, buscava retratar uma experiência messiânica nas terras do Crato liderada pelo paraibano José Lourenço Gomes da Silva, mais conhecido por beato José Lourenço:

Fiz à Mestre Noza, nova encomenda, para ele narrar a história de Caldeirão uma desastrosa experiência socialista do Padre Cicero. A encomenda da epopeia apesar de fato histórico, parece não ter sido feita. Padre Cícero era um homem extraordinário, o Caldeirão fazia fronteira com o Crato. Padre Cicero mandou Zé Lourenço, ali se fixar como seu pregador. Eles plantavam e ainda sobrava alimentos para vender na feira, fizeram uma espécie de kibutz. Os fazendeiros viram a iniciativa com maus olhos, veio a polícia e não conseguiu acabar com eles. O exército usou avião para destruir a comunidade³⁰⁴.

³⁰⁴ Entrevista concedida por Sérvulo Esmeraldo ao pesquisador Jeová Franklin. In: FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 41.

As temáticas, uma vez aplicadas a gravura, configuravam discurso de religiosidade primitiva e popular, com ressonância no social, tendo como centro irradiador, o Juazeiro do Norte.

Percebidas como discursos produtores de realidade, sentidos e significados, elas findavam por buscar naturalizar essas religiosidades vividas no sertão, promovendo percepções produtoras e instauradoras de sensibilidades, forma de ver e dizer a realidade que representavam³⁰⁵.

Tal conclusão toma como base a produção publicada na imprensa de Fortaleza oferecida por Sérvulo Esmeraldo e publicada no Jornal ‘O Povo’³⁰⁶, quando ele procurava dar lume ao projeto de desvinculação da gravura do folheto de cordel.

Seu discurso já objetivava promover a gravura do Mestre Noza, destacando seu envolvimento e, ao mesmo tempo, levando seu ponto de vista sobre o Juazeiro do Norte como centro de produção daquele meio de arte:

A gravura popular encontrou na Meca do Padre Cícero um terreno propício ao seu desenvolvimento, tendo sido gravadas ali as melhores peças no gênero e por isso consideradas fundamentais da gravura brasileira. O que chamo de terreno propício é a vocação daquele povo para a arte em sua forma rudimentar e mais original, fato que só encontro explicação no fenômeno migratório determinado pelo culto à personalidade do famoso sacerdote caririense.

O artista, ao reportar-se ao Juazeiro como ‘Meca do Padre Cícero’, mobiliza um arquivo de imagens instauradas no passado, na década de 1920 pelo educador Lourenço Filho, um dos precursores dos estudos e publicações no âmbito da Escola Nova que, ao visitar o juazeiro, produziu impressões enunciativas e estereotipadas sobre aquele lugar.

³⁰⁵ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras Artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2001, p. 41.

³⁰⁶ Sérvulo Esmeraldo em entrevista concedida a F.S. Nascimento, edição de 15 de setembro, Jornal O Povo, 1962, com o título “Arte popular do Cariri nas Galerias da Europa.” In: CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 95-98.

Esse educador, em sua trajetória enquanto docente, desfrutou de práticas administrativa e organizacional dirigindo a reforma da instrução pública no Ceará (1922-1923) e em São Paulo (1931-1932). Na década de 1930, transferiu-se para o Rio de Janeiro onde passou a exercer funções de chefe de gabinete do ministro da Educação Francisco Campos.

O educador percorreu as terras cearenses com o intuito de conceber e executar seu projeto de reforma para o ensino por meio de levantamento escolar que figurava como uma atividade imperativa para a concretização dessa reforma educacional. Contudo, em Juazeiro do Norte se deparou com proibição para realizar cadastro das crianças de 6 a 12 anos. A proibição deu-se por parte do padre Cícero Romão Batista, então prefeito da cidade, levando esse estudioso a admitir que sacerdote nunca se interessou pela instrução do povo que dirigia, sobre isto relata:

[...] pode o autor deste modesto livro afirmá-lo com o seu testemunho pessoal. Em 1922, sob a presidência do saudoso dr. Justiniano Serpa, iniciou o governo do Ceará um sério movimento em prol do ensino primário. Como medida preliminar, levantou a Diretoria de Instrução Pública, com o auxílio das municipalidades, o cadastro escolar, serviço que reunia os dados de recenseamento das crianças de 6 a 12 anos, sua localização, oferecimentos de casas para escolas, pensão a professores, indicação de pais dos alunos sobre programas, horários e férias, etc. Todas as municipalidades participaram do movimento com notável entusiasmo. Em todos os municípios se fez o serviço do cadastro, e, num grande número deles, esse serviço foi quase perfeito. No Juazeiro, porém, foi impossível levá-lo a cabo. O padre Cícero Romão, como prefeito municipal, não só se desinteressou da questão: proibiu que ali se efetuassem as indagações necessárias! Considerando as informações de seus auxiliares como exageradas ou tendenciosas, o autor deste livro, que ocupava em comissão o cargo de diretor do ensino, foi entender-se pessoalmente com o prefeito do Juazeiro. Nada pôde conseguir.³⁰⁷

³⁰⁷ LOURENÇO FILHO, Manoel Bergström. *Juazeiro do Padre Cícero*. [1927] 4. ed. aum. Brasília: MEC/Inep, 2002, p. 150-151. (Coleção Lourenço Filho). A obra foi premiada pela Academia Brasileira de Letras. (grifo meu)

A proibição, bem como suas impressões foram publicadas em livro, no qual a realidade vivida na terra do Padre Cicero vai despontar como choque cultural impactante para a visão racionalista do estudioso. O Juazeiro, diferentemente de Fortaleza realçada como exemplo de modernidade, aparece idealizado como a ‘Meca do Padre Cicero’ pela forte ligação religiosa que atravessava, contudo, reforçando uma perspectiva de atraso para o lugar. Para tanto, é necessário conferir o ponto de vista desse educador:

O Nordeste não só apresenta estranhos aspectos da terra: faz emergir do seu seio, candente e adusto, casos sociais dos mais imprevistos e singulares. É que não lhe tem bastado o martírio secular das secas. Sobre o reflexo inevitável na existência humana das condições de vida possível nessa atormentada região, há incidido, por anos continuados, o peso fatal de erros e crimes da República. Um deles, por demais expressivo, porque não logrará nunca dissimular as responsabilidades dos governos, o do Estado em que aflorou, e o da União, que o permitiu e insufla, é o do Juazeiro do Padre Cícero, a Meca dos sertões cearenses – arraial e feira, antro e oficina, centro de orações e hospício enorme ... Num rápido esboço, como o deste livro, de singelas impressões, não cabe o estudo perfeito de tal caso social, incrível em nosso tempo. Para fazê-lo de modo completo faleceram ao Autor certos recursos de investigação e os documentos necessários a um juízo definitivo sobre fatos e pessoas. O Juazeiro é uma potência, fora da lei e da razão, ainda bem viva e poderosa, para que permita o depoimento franco dos que por aí habitam, e encontra-se bem guardado, a fim de evitar a comprovação irrefutável de vícios e delitos que mal esconde. Tempo virá em que se possam colher todos os dados necessários ao estudo de tão estranho caso, fruto de inconsciência dos homens mais que simples produto das condições da terra... O que o Autor deseja, sinceramente, é contribuir, como possa, para a renovação social desse núcleo de população sertaneja que, malgrado tudo, deverá ser um dia livre, próspero e feliz³⁰⁸.

No universo cientificista dos anos de 1920 que tinha como base o modelo de educação aplicado nas escolas norte-americanas, influenciadas pelo princípio da determinação biológica, o pedagogo ligado ao movimento em prol de uma educação mais

³⁰⁸ O livro *Juazeiro do Padre Cícero: cenas e quadros do fanatismo no Nordeste*, capítulo 2, ‘A Meca dos sertões’, foi premiado pela Academia Brasileira de Letras em 1927. Disponível em: portal.inep.gov.br/documents/186968/484703/Juazeiro+do+Padre+Cícero/d7d7ed1c-b21c-4e51-8f4f-6bef53f3074d?version=1.4

moderna para o Brasil, entrava em choque com a realidade vivida pelos devotos em Juazeiro, o que apresentava-se para ele como uma incômodo psíquico e arcaico, em desacordo com a noção de pátria saudável, moderna e educada.

Observados como fenômeno natural, os costumes e crenças praticadas no juazeiro aparecem nos artigos configurados na forma de anotações descritivas, assemelhadas aos relatos dos viajantes naturalistas que, durante os séculos anteriores, percorreram as vastidões dispersas do território, dando lugar ao nascimento de uma etnografia sobre o Brasil e, ao mesmo tempo, concedendo privilégio aos fatores raciais, mesológicos, psicológicos e culturais como determinantes do atraso ou do desenvolvimento social.

Nessa construção, Lourenço Filho aproxima-se de Euclides da Cunha no seu clássico da literatura regionalista *Os Sertões*, publicado em 1906.

O modo como esse pedagogo descreve o Juazeiro do Norte, conferindo o título de Meca do Padre Cicero vai servir de fundamento para outros estudiosos e jornalistas avessos ao fenômeno do Juazeiro do Norte e aparece, anos depois, nessa declaração de Sérvulo para o *Jornal o Povo*, numa demonstração do seu entendimento sobre aquelas formas de expressão da religiosidade existente como objeto de fanatismo.

O artista cratense aproveita e se encarrega de naturalizar também em seu discurso, o solo juazeirense como propício para a prática da xilogravura, confirmando a vocação daquele povo para a arte em sua forma simples, e bruta, dada a causa central do fenômeno migratório determinado pelo culto ao Padre Cicero.

Seu discurso, ao mesmo tempo em que confere à vocação da xilogravura para o Juazeiro do Norte, destaca o abandono do importante ofício pela chegada do desenvolvimento na região:

[...] se por um lado, a terra mística deu vazas, de começo, a esse temperamento artístico, a marcha do progresso, por outro lado, modificou o espírito vocacional, divisando-lhe perspectivas anuais cada

vez maiores. Ele que outrora se contentava com uma pequena produção de gravuras e satisfazia-se com os poucos resultados desse trabalho, atualmente aplica sua habilidade e seu gosto em tarefas mais rendosas.

Em seguida, esse artista aproveita para lançar luz sobre os gravadores que como Mestre Noza, preferiam dedicar-se a outros afazeres como José Caboclo da Silva que se tornou relojoeiro, e o mais antigo gravador de Juazeiro, João Pereira da Silva que optou por ser comerciante.

Assim, apresenta seu projeto como única saída para o perigo de desaparecimento de precioso bem cultural:

Ante o perigo de perdermos tão valioso patrimônio, ocorreu-me uma ideia que pus em prática em Juazeiro do Norte, e que vem mudar completamente o aspecto do problema. Com a execução poderemos garantir, indefinitivamente, a existência dessa arte sem ferir o sentido fundamental da xilogravura, que ficará intacto na sua pureza, podendo até evoluir ao longo dos anos.

No texto, apresenta sua ideia que consistia no seguinte: *ao invés de deixar os gravadores desocupados durante certas épocas do ano, produzindo apenas para atender as pequenas encomendas das tipografias, resolvi lançar uma nova modalidade de aquisição das gravuras, destinando-se não a ornar capas dos conhecidos livrinhos de verso, mas sim à publicação de álbuns.*³⁰⁹

É importante salientar que esse agente cultural consagrado, ao difundir sua ação por meio da imprensa, justifica a interferência, ao tempo em que constrói uma visibilidade tecida pela invenção de um presente que se opõe à modernização capitalista pelo apego ao passado, onde a xilogravura de categoria arcaica ainda sobrevivia. Edifica uma

³⁰⁹ Sérvulo Esmeraldo, em entrevista concedida a F.S. Nascimento, edição de 15 de setembro, Jornal O Povo, 1962, com o título “Arte popular do Cariri nas Galerias da Europa.” In: CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 95-98.

respeitável visibilidade para os gravadores de Juazeiro ao assegurar que eram deles as peças consideradas fundamentais para a gravura brasileira e, naturaliza o Juazeiro do Norte como terreno propício para o desenvolvimento da gravura, inventando uma construção identitária para aquele lugar do ponto de vista da imagem marcada pela religiosidade, construção que apresenta o lugar e os grupos que o ocupavam apenas pelo lado religioso como se não houvesse outro papel social que merecesse ser destacado.

5.2 Noza chega a Paris

As coleções encomendadas para o Museu de Arte da Universidade do Ceará - MAUC não auferiram publicação imediata, todavia, receberam distinção quando passaram a compor o conjunto de gravuras daquela respeitada instituição, como objetos sacralizados e expostos ao olhar público³¹⁰. Pela musealização, as gravuras passaram a figurar como preciosidades, dotadas de significados. Entretanto, fora do museu, as matrizes do álbum ‘Via Sacra’, obtido pelo artista Sérvulo Esmeraldo, adentraram o universo do colecionismo, adquirindo para além da fruição, a dimensão mercadológica. Foram levadas com ele para Paris e, na capital francesa, direcionadas para uma publicação consolidada em 1965.

A publicação tinha como propósito não somente lançar luz sobre o artista popular, mas concluir e laurear o projeto para as gravuras do Juazeiro do Norte e Região do Cariri, traçado pelo mediador Sérvulo Esmeraldo. Para o editor, detentor do dinheiro, meios para publicação e mecanismos de limitação para alcançar preços elevados, seu maior propósito

³¹⁰ POMIAN, Krzysztof. *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 1, 1984, p. 53-57.

era o lucro, o que provavelmente se estenderia para os demais envolvidos no processo. O Museu da Universidade ganhava em importância e destaque, pelo fato de ter, no acervo, patrimônio artístico cultural produzido por artista reconhecido e, dessa vez, com circulação mercadológica.

Compreender a ação da publicação do álbum em Paris, como também os significados da produção, implica que se recorra ao próprio impresso em sua materialidade, o que se fará a partir da escolha do editor.

A indicação dessa personalidade do cenário editorial parisiense veio da parte da cearense Violeta Arraes³¹¹, figura de destaque no cenário cultural da época. O editor indicado foi Robert Morel, possuidor de notável experiência em livros direcionados à público consumidor nestas áreas. Suas produções seguiam as normas vigentes do mercado, com tiragem de impressões limitadas, numeradas e confeccionadas em materiais de qualidade. Portanto, ter um livro publicado por esse editor era motivo de grande valorização do autor.

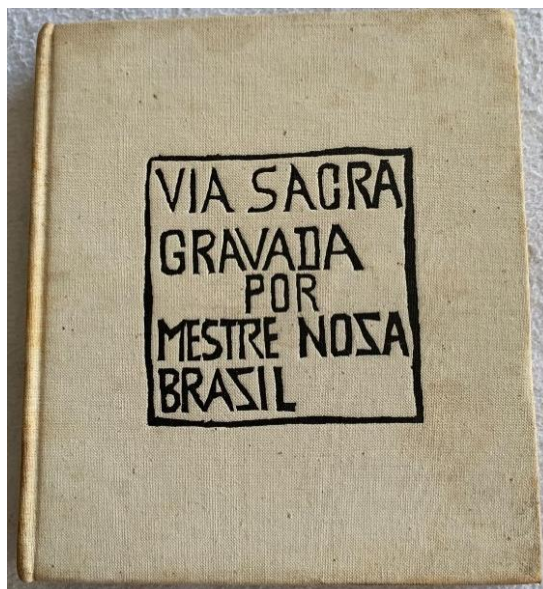
Sérvulo encaminhou para Morel os tacos gravados por Noza que, ao abraçar o serviço, direcionou segundo os padrões de exigências dos consumidores nos seus horizontes de expectativas. É necessário levar em conta que os procedimentos de materialidade pelos quais diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que imprimem e leem, não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são veículos. Contra a abstração dos textos, é imperativo lembrar que, as formas que possibilitam sua leitura, *audição ou visão participam profundamente da*

³¹¹ Violeta Arraes teve a vida marcada pela ação cultural e política. Na década de 1950, em Paris, onde conheceu Pierre Gervaiseau, com quem se casou. De volta ao Brasil, no Recife, participou do Movimento de Cultura Popular, ao lado do educador Paulo Freire. Esteve também junto do irmão Miguel Arraes nos momentos que culminaram com a deposição e prisão do então governador de Pernambuco, em 1º de abril de 1964. Na França, onde residiu a partir de 1964, cursou pós-graduação em psicologia e atuou como psicoterapeuta. Seu apartamento tornou-se um abrigo para perseguidos pela ditadura. Ajudou a muitos brasileiros traumatizados pela tortura, e pelo acolhimento aos exilados políticos brasileiros na França, ficou conhecida como a "Rosa de Paris". (Informação com base em texto de Egídio Serpa, publicado no Diário do Nordeste em 18 de junho de 2008)

construção dos seus significados”³¹². Portanto, a materialidade se constitui de estratégias e decisões dos intermediários que se encarrega de classificar e direcionar a produção com vistas para venda do produto, criando formas e sentidos. Diversos direcionamentos foram dados, mas também foi deixado para Sérvulo um lugar de destaque: para ele, ficou o encargo de produzir o texto que apresentava a obra, pelo seu prestígio e conhecimento sobre a gravura popular. Ser autor da apresentação lhe deu liberdade de construir sentidos para a obra.

A série ganhou uma estética particular, num formato de livro, confeccionado em papel rígido em feitiço levemente retangular, medindo 19cm por 21,5 cm. A encadernação recebeu revestimento em tecido rústico na cor branca e impressão estampada com xilografia gravada pelo próprio Noza diretamente sobre o tecido³¹³.

Figura 84: Capa do Livro Via Sacra por Mestre Noza Brazil - Editado em Paris por Robert Morel



Fonte: Acervo particular –Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

O resultado da capa ficou consideravelmente satisfatório pela comunicação visual que enfatizava o contraste entre o branco e o preto, merecendo distinção, o preto intenso

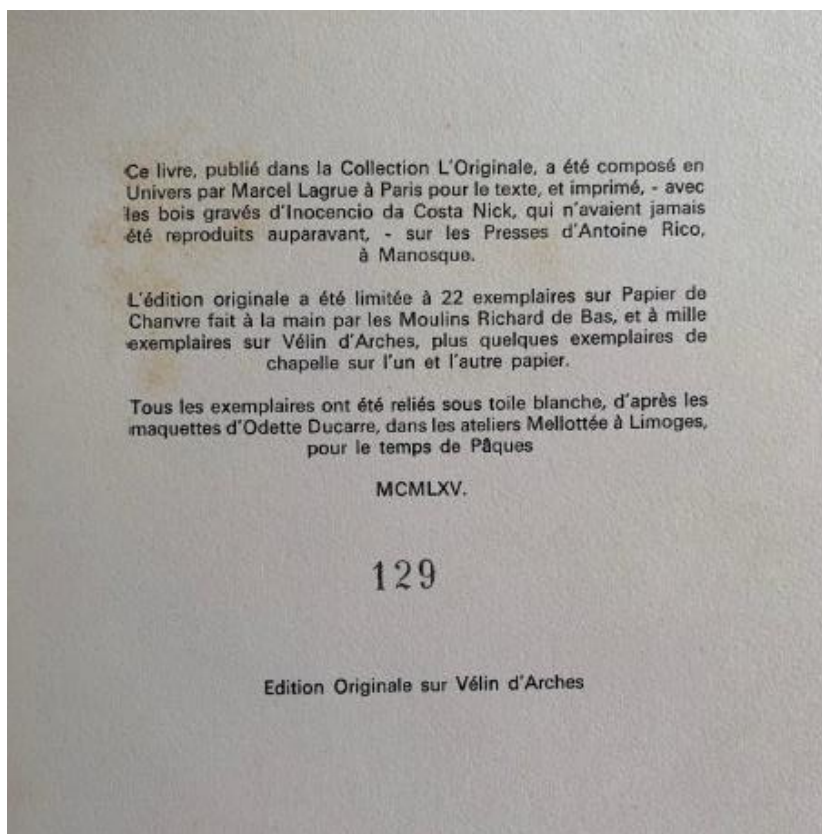
³¹² CHARTIER, Roger. *Os desafios da Escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 62.

³¹³ Figura 26: Imagem concedida pelo professor Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

da grafia tosca, sem nenhuma sofisticação, mas reveladora da força expressiva do artista popular do Nordeste do Brasil.

A partir da capa, outros elementos dotavam de sentidos a edição original que, mesmo diante do caráter múltiplo da xilografia, fez-se opção para uma tiragem resumida de 1000 (mil cópias) em papel Vélin d'Arches, encadernadas nas oficinas Mellottée, na cidade francesa de Limoges, muito afamada na Idade Média pelos seus esmaltes sobre cobre. As cópias limitadas dos exemplares ganharam numeração, conforme podem ser observadas na figura 27:

Figura 85: Folha de Rosto do Livro Via Sacra Por Mestre Noza



Fonte: Acervo Particular - Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Mas, o editor não se prendeu apenas a essa maneira de publicação, ele foi mais além e privilegiou outra forma de tiragem, além da supracitada, outra mais resumida que

contava com apenas 22 (vinte e duas) cópias produzidas em papel Hemp (cânhamo), feitas à mão em fábrica de papel especial, no moinho de Richard de Bas³¹⁴.

É importante registrar que a imagem apresentada, neste estudo, exhibe o número '129' referente à série que teve a tiragem maior, a constituída por 1000 exemplares, item fotografado do livro que é propriedade do acervo da Senhora Zuleide Martins Bezerra de Menezes, filha do ex-reitor Martins Filho.

Outras decisões foram apresentadas como, por exemplo, a inclusão de textos acompanhando as gravuras, no livro publicado apenas em francês, entre estes, estava uma oração popular bretã do século XVI e um texto que segundo Lívio Xavier era de autoria de um judeu.³¹⁵

Conforme relatos orais, é importante narrar que o próprio Sérvulo não teria aprovado essa ideia e Lívio Xavier, que acompanhava todo o processo de valorização da gravura popular do MAUC, também demonstrava sua discordância ao comentar que a inserção dos textos não era bem vinda tendo comprometido o trabalho final que do seu ponto de vista não estava a contento, e que 'nada tinha a ver' relacionar a gravura da Via Sacra de Mestre Noza com texto da Bretanha³¹⁶.

³¹⁴ "Moinho de papel" de Auvergne, uma região que foi uma das primeiras a produzir papel na França desde o início do século XIV. Os moinhos da região e Richard de Bas ajudaram a fornecer em papel "A Enciclopédia de Diderot e Alembert" por vários anos no século XVIII para a impressão de gravuras.

³¹⁵ Entrevista feita a Lívio Xavier. In: FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007. p. 39-40

³¹⁶ Loc. cit.

Figura 86: Pagina do Livro Via Sacra Por Mestre Noza

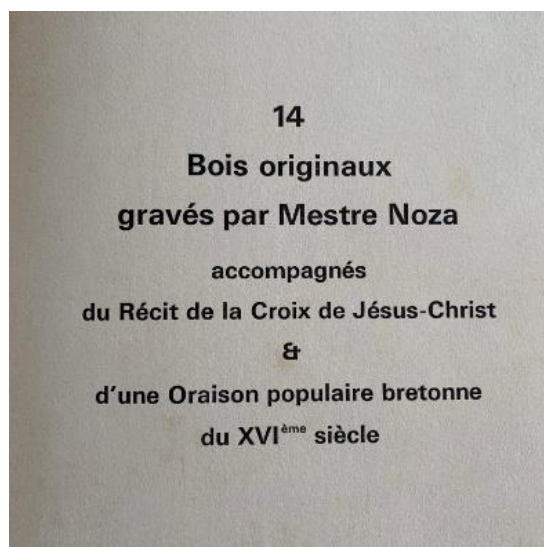
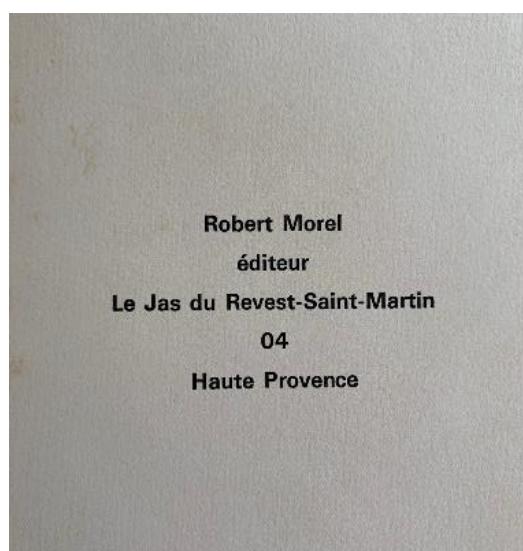


Figura 87: Página do livro - Via Sacra Por Mestre Noza



Apesar das divergências de opiniões apresentadas, compreender o elo de ligação entre a representação da via sacra de Noza e a oração bretã do século XVI não parece que seja tão dessemelhante. Entendê-las carece voltar ao interesse despertado nos artistas movidos por uma forte necessidade de renovação estética e técnica como elemento dinamizador do processo, ou seja, uma rejeição da tradição artística europeia de referência clássica pelos artistas modernos que buscaram a partir do século XIX na criação plástica de sociedades ditas exóticas ou chamadas primitivas fontes alternativas de referência para suas criações.

O primitivismo que aparece referenciado de forma breve em capítulo anterior será mais uma vez retomado afim de explicar o elo de ligação com a gravura do Mestre Noza, mas para chegar à esta tendência é importante também ressaltar o interesse pela arte produzida no Oriente e sua influência sobre a xilogravura. Para isso trazemos observações do autor José de Assunção Barros retiradas do livro ‘Arte Moderna e Alteridade’³¹⁷, no qual oferece informações interessantes a este respeito.

Em perspectiva diacrônica, na História da Arte, e a partir do vanguardismo dos fins do século XIX, Barros articula que o contato mais sistemático entre a civilização ocidental e a arte se fizeram no extremo-orient. Ele aponta que o meio para essa proximidade ocorreu pelas relações comerciais entre a França e o Japão no ano de 1858, motivo que abriu portas para o acesso dos franceses aos produtos japoneses. O autor citado ainda confirma que em 1867 como decorrência da ligação houve uma mostra internacional e por meio dela o Japão se fez representar com peças de cerâmica e xilogravuras (*ukyo-ês*)³¹⁸.

Nesse contexto um dos artistas pioneiros na reelaboração da influência oriental foi Claude Monet, que acentuou interesse pela arte japonesa ao adquirir um importante lote de estampas desse país em 1886, período em que visitara a Holanda país que já cultivava desde o século XVI ligação comercial com o Oriente.

A apropriação artística com estampas japonesas também ocorreu por parte de outros artistas ligados ao movimento impressionista, foi de fato uma grande fonte de renovação, tanto do ponto de vista de seus materiais como do ponto de vista de suas técnicas e formas de construção das imagens. Sobre estas gravuras Barros oferece informações importantes sobre a técnica e os artistas que as utilizaram:

³¹⁷ BARROS, José D’ Assunção. *Arte Moderna e alteridade*. Rio de Janeiro - RJ: LESC, 2006, p. 22-36.

³¹⁸ Palavra que poderia ser traduzida como mundo flutuante. Cf. BARROS, José D’ Assunção. *Arte Moderna e alteridade*. Rio de Janeiro - RJ: LESC, 2006, p. 24.

as gravuras denominadas *ukyo-ês* [...] surgem no Japão ainda no século XVII- no decurso do chamado período Edo (1603- 1868) -e adquirem um grande impulso com a arte dos artistas Hishikawa Moronobu (1618-1694). As estampas do mundo flutuante estavam na sua origem limitadas ao contraste entre o preto e o branco, mas logo foram incorporando outras cores até atingir uma policromia bastante rica. [...] as estampas policrômicas de Moronobu foram depois transferidas para placas de madeira que permitiam a impressão em quantidades maiores, daí originando o gênero das xilogravuras. Mais tarde surgiriam outros mestres de singular importância, e que tiveram seus trabalhos bem difundidos no Ocidente, como foi o caso de Hokusai (1760-1849) autor da célebre gravura ‘A Onda’.³¹⁹

O autor citado ainda destaca que a maior preleção que os pintores impressionistas retiraram das estampas japonesas *foi a possibilidade de compreenderem – a partir do contraste com uma arte não viciada pelas regras e convenções acadêmicas europeias – o quanto estas convenções ainda persistiam entre eles*³²⁰ motivo que os levou a contemplar a alteridade em uma relação de valorização das diferenças existentes e trocas de experiências.

Para os artistas ocidentais as diferenças apreendidas poderiam ajudá-los a entender os limites de sua própria arte, e com isto impulsioná-los para renovação. Assim as estampas japonesas que encantaram os pintores impressionistas como Monet, inspiraram não somente outros artistas como movimentos em aspectos diferentes.

Van Gogh e os fauvistas em especial Matisse (1869-1954), apreenderam com a forma oriental de criação dessas estampas, as vastas superfícies sem sombras, e mais particularmente ainda as cores puras, às quais dariam um tratamento chapado de modo a assegurar uma intensidade de expressão. Assim a descoberta ocidental do efeito das cores

³¹⁹ BARROS, José D’ Assunção. *Arte Moderna e alteridade*. Rio de Janeiro - RJ: LESC, 2006, p. 24-25. (grifo meu)

³²⁰ *Ibid.*, p. 32.

puras pode ser associada a uma segunda leitura modernista da arte oriental tendo em vista que a arte oriental lidava muito mais livremente com a cor do que a pintura europeia³²¹.

Além deste significativo papel inspirador desempenhado pela arte oriental sobre os artistas ocidentais, a chamada arte primitiva dos povos africanos também revela-se como uma segunda alteridade,³²² ocorrida entre o final do século XIX e início do século XX no bojo da rejeição da tradição de referência clássica pelos artistas modernos.

A referida reação levou alguns artistas à buscarem inspiração na criação plástica de sociedades ditas exóticas ou primitivas como fonte alternativa de referência para suas criações. Em meio a busca, os artistas europeus desenvolviam experiências artísticas de imersão pelas quais se retiravam até regiões rurais distantes com o objetivo de conhecer modos de vida mais simplificados e emprega-los na arte.

Tal atitude, já havia sido vivenciada pelos românticos no século anterior e representava um meio de encontrar as culturas primitivas. Nas imersões, os artistas modernos direcionavam os padrões captados para as produções de obras de arte no âmbito dessa tendência. Na França, por exemplo, a Bretanha era uma dessas regiões rurais onde eles começaram a se abrigar dos *males da civilização* em busca de um modo mais primitivo de vida.

Paul Gauguin (1848-1903) foi um desses que procurou ali inspiração e, antes de se aventurar para retiradas ainda mais radicais que iriam culminar com a ida para Polinésia, esteve vivendo uma longa temporada na Bretanha.³²³

Em cartas destinadas à sua esposa, datadas desse período, Paul Gauguin já afirmava que encontrara, naquela região francesa, ‘algo selvagem e primitivo’. E é

³²¹ Ibid., p. 33.

³²² BARROS, José D’ Assunção. *Arte Moderna e alteridade*. Rio de Janeiro - RJ: LESC, 2006, p. 60.

³²³ Ibid., p. 60-67.

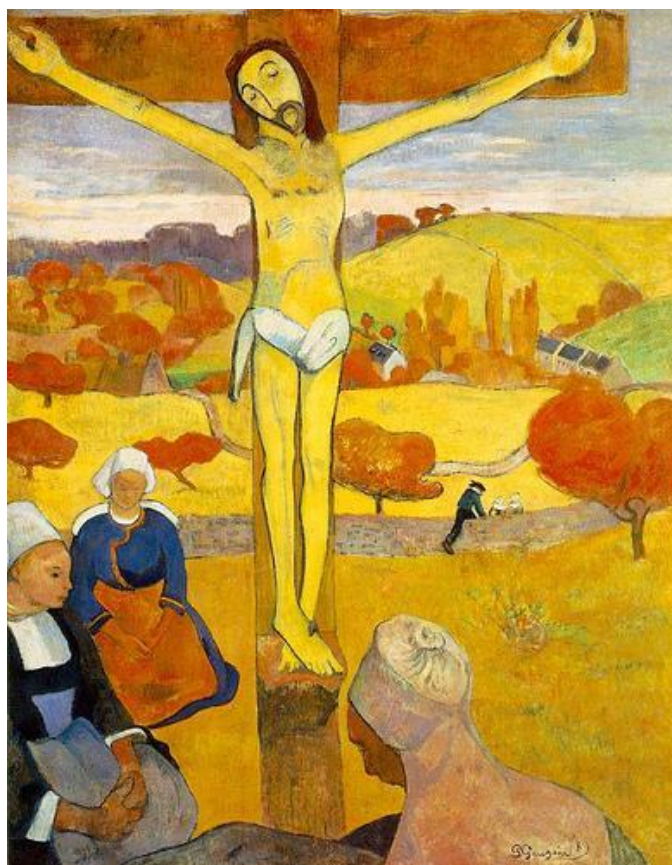
bastante significativo constatar que na época em que residiu na Bretanha, encontrou seu modelo de expressão, antecipando as escolhas estéticas que se avivariam quando ele partisse para uma alteridade ainda mais radical em relação a civilização ocidental. As telas que produzira na Bretanha se constituíram como rupturas em relação ao impressionismo anterior do artista.

É pertinente citar *O Cristo amarelo*, criado no ano de 1889, pintado entre os camponeses da Bretanha como experiência de apreender e representar a religiosidade que considerava ‘simples’, ‘ingênua’ e ‘direta’, vivenciada pelas pessoas daquela comunidade, numa atitude de demonstração de alteridade dentro da França, pela qual o artista dizia-se capaz de se colocar no lugar do outro, em uma relação dialógica e de valorização das diferenças existentes, onde este percebia um cristianismo com intensa experiência popular rural.

É interessante notar que a forma de expressão captada pelo artista foi recebida pelos seus contemporâneos como uma configuração de primitivismo pela qual a perspectiva e o modelado utilizados na arte seriam abandonados em favor de formas simplificadas e planas, às vezes, fortemente assinaladas por um contorno negro tal como ocorre na figura central do Cristo, elemento associado na época à inspiração na arte popular e, até mesmo, nos vitrais da idade Média³²⁴:

³²⁴ O Cristo Amarelo, 1889 Óleo sobre tela 92 x 73. Disponível em: www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/SemanaSanta2009.html - Acesso em: 03 out. 2019.

Figura 88: Pintura - O Cristo Amarelo



Fonte: Galeria de Arte Albrich-Konox, Buffalo -
www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/SemanaSanta2009.html

As gravuras produzidas por Noza, uma vez comparadas ao que Gauguin captou na Bretanha permitem perceber a justaposição postulada por Morel, pela simplicidade da forma e a ideia de produção rural que queria demonstrar ao público consumidor.

Diante desse panorama da história da arte, vê-se que o editor que abraçou a ideia de publicar o trabalho desenvolvido pelo Mestre Noza buscou aproximar modelos que aparentemente se assemelhavam, fazendo emergir daí novas formas de olhar e conexões. Mas sua atitude conforme relato já mencionado neste tópico, não agradara, nem a Lívio Xavier nem tampouco ao artista Sérvulo Esmeraldo.

Os motivos não ficaram claros, mas podem ser desvelados aqui a partir das seguintes conjecturas: do ponto de vista do editor a oração bretã apresentou-se como uma

busca de elo entre o Nordeste e a região da Bretanha a fim de demonstrar similitudes entre as religiosidades consideradas ‘simples’ e ‘ingênuas’, e assim ressaltar provavelmente a permanência de traços da cultura popular rural vivida na França, nas imagens representativas da religiosidade do Nordeste do Brasil.

A outra provável finalidade do editor teria sido dotar de sentido religioso o que deveria ser puramente artístico, por isso a introdução da oração junto com as imagens. Inversamente a esta provável visão do editor, Sérvulo pretendia que as imagens fossem apresentadas soltas, e já que estavam emancipadas dos folhetos de cordel atendendo a outra lógica não deveriam mais ser seguidas de textos.

Esta segunda conjectura possivelmente tenha sido a que deixou o artista Sérvulo como também Lívio Xavier insatisfeitos quanto ao resultado final do livro publicado na França, pois ela fugia das verdadeiras intenções para quais os álbuns de gravura popular tinham sido ou mesmo estavam sendo criados.

Em meio as críticas apresentadas, se faz necessário também discorrer um pouco sobre outra tensão existente e enfatizada na entrevista publicada por Jeová Franklin. Nela Sérvulo afirma que aquela publicação ao ser difundida no Brasil foi mal interpretada posto que o mérito foi dado em grande medida não para ele que teria tido o trabalho da ‘descoberta’ do gravador popular que até então não era conhecido, passando a ser graças a sua intervenção, mas para o editor Robert Morel pelo simples fato de ser estrangeiro. Sérvulo na sua insatisfação diz: *deram muito cartaz a Morel [...] só que ele não fez nada, recebeu as gravuras e as editou, nada tinha com elas*³²⁵.

Em sua insatisfação ele deixa reforçar a atuação como *marchand* em papel não somente de descobrir os gravadores, mas de dedicar-se a prospecção de mercado. Soma-se a isto, a construção do caminho para que a xilogravura popular ganhasse a condição de

³²⁵ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 41.

preciosidade no museu, e nessa direção ele também ressalta na mesma entrevista dada a Franklin, a indignação com o editor Morel por não ter lhe feito a restituição das matrizes que segundo este artista não tinham sido vendidas e eram da sua propriedade, o que nos faz supor que certamente em sua posse poderiam ter sido utilizadas de diversas formas conforme apresenta em entrevista concedida a Dodôra Guimarães: *estudei outras possibilidades para a gravura do Juazeiro [...] como edições não só de cartão postal, álbuns, mas de reproduções como as realizadas na Calcografia do Louvre, além de sua pesquisa e de outros procedimentos para sua preservação e difusão mundo afora*³²⁶.

Apesar das críticas e discordâncias quanto a materialidade da obra produzida na França, um ponto a ser ressaltado é a apresentação do livro em texto escrito em francês pelo próprio Sérvulo Esmeraldo, cabendo a indagação sobre o posicionamento desse artista perante aquela obra que apresentava apesar das suas discordâncias quanto a materialidade e ao mesmo tempo levando em conta a sua visão como mediador, como autor de um projeto para autonomização e internacionalização da gravura, e como ele pretendia que elas fossem vistas. Assunto que será discutido a seguir.

³²⁶ GUIMARÃES, Dodora. *Sol oblíquo*. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.) *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003, p. 176.

5.3 Entre imagens e palavras

Na discussão feita até aqui acerca da institucionalização de uma prática artística popular a partir de uma coleção construída para fazer parte do acervo de um museu universitário no que tange aos processos de reconhecimento e conservação desses bens culturais e a inscrição da xilogravura do cordel e dos xilógrafos no mundo da arte oficial, Sérvulo Esmeraldo desponta como agente de grande relevo.

Enquanto mediador ocupou o espaço entre o criador, os críticos, o editor, o museu, a universidade e o público no sentido de “[...] proteger a xilogravura da ameaça de desaparecimento iminente”, a partir de uma visão por meio da qual ela era sinônimo de tradição e sua idade do ouro ocorrera no passado o que segundo Certeau³²⁷, representava contemplação de beleza morta. Visão determinante na construção de um novo feitiço para esse gênero de arte produzida em Juazeiro do Norte.

No âmbito da experiência de mediação, encarregou-se da apresentação da obra ‘*Via Sacra Gravada por Mestre Noza*’ editada por Robert Morel, direcionada para um público especializado em arte. A chancela desse artista foi importante para a legitimação da obra, dado seu reconhecimento nos meios culturais nacionais e internacionais.

Num texto escrito em francês, o artista procurou comunicar os valores e mecanismos de exclusão que os processos identitários abarcam, erigindo sentidos sobre a gravura popular, o Nordeste e, especialmente, sobre Juazeiro do Norte. Embora estudioso e conhecedor da técnica de xilogravura, bem como de outros elementos que envolviam esse tipo de expressão artística, na sua apresentação procurou enfatizar menos as qualidades formais da obra e mais os contextos histórico, cultural e da produção em si, atitude que, analisada à luz do pensamento do historiador e crítico de arte Michael

³²⁷ CERTEAU apud ORTIZ, Renato. Românticos e folcloristas. São Paulo: Olho d’água, 1992, p. 39

Baxandall³²⁸, aquela escrita a respeito da obra representa descrições arraigadas de conceitos formulados anteriormente, portanto, não dizem exatamente algo sobre ela.

A relação entre as palavras e a obra, por conseguinte, é o argumento central deste tópico que se propõe analisar as representações feitas pelo artista Sérvulo Esmeraldo sobre as xilogravuras gravadas pelo Mestre Noza, o que implica em dizer que sua apresentação para a obra expõe um olhar singular, impregnado pela sua própria experiência.

No texto,³²⁹ o artista destaca a arte da xilogravura como um fenômeno cultural peculiar de uma determinada região do Brasil, o Nordeste, que até aquele momento teria sido estudada sem maiores aprofundamentos, o que dificultava oferecer informações sobre suas origens, possíveis escolas, os lugares onde era produzida e até mesmo quem eram os autores. Sendo assim, em face daquela lacuna, que para ser preenchida demandaria um trabalho mais demorado, tornava-se difícil apresentar informações precisas que viessem responder indagações mais densas.

Mesmo assim, Sérvulo Esmeraldo se aventura em explicá-las e o faz apresentando-as como manifestações do folclore que receberam influências diversas ao longo de sua história, mas que continham em si traços de uma força cultural “[...] profundamente enraizada na cultura europeia: não apenas na cultura ibérica, da qual a impressão era obviamente predominante, mas também na cultura francesa, holandesa, etc.”. Segundo o artista, as “[...] imagens populares nativas desses países europeus” foram copiosas nos livros de venda ambulante,³³⁰ responsáveis por constituírem sua origem no Brasil, acrescentando que, embora se fizesse uso de ilustrações xilográficas nos livros de

³²⁸ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 36- 37.

³²⁹ Texto traduzido por mim. Conferir o original em francês nos anexos p. 232-243.

³³⁰ ESMERALDO, Sérvulo. *In: Via Sacra* gravada por Mestre Noza Brasil. Bois originaux gravés par Mestre Noza, accompagnés du Rédit de la croix de Jésus-Christ et d’une oraison populaire bretonne du XVI Siècle Robert Morel éditeur France, 1965.

literatura popular na Espanha e em Portugal, a França teria sido, sem dúvida, o país que mais produziu esse tipo de ilustração.

Pode-se afirmar que Sérvulo Esmeraldo historiciza o processo de entrada da xilogravura no novo mundo, informando as primeiras evidências no México. Segundo ele, teria penetrado por meio das rotas comerciais marítimas e a assimilação pelos nativos ocorrera em face da dificuldade encontrada pelos missionários cristãos na obtenção de imagens e materiais devocionais para a propagação da fé. Nesse contexto, os missionários teriam repassado aos nativos a técnica de gravar em madeira.

Reportando-se ao Brasil, lança luz para a ausência de fontes que pudessem levar a uma antiga gravura popular brasileira, talvez pela deterioração do material empregado na confecção (madeira e papel), como também pela escassez de estudos. Portanto, diante de tal realidade, afirma que até aquele momento só era possível obter dados sobre a xilogravura a partir do surgimento da imprensa no Nordeste do Brasil e pela sua associação à literatura de cordel da qual era dependente.³³¹

Sérvulo apresenta ainda o terreno da diversidade brasileira a fim de demonstrar que a xilogravura recebera elementos diversos, considerando a formação plural do povo constituída por indígenas, africanos e europeus, reforçando, entretanto, que o enraizamento mais profundo do gênero ocorrera na cultura europeia. Nesse quesito, o artista faz uma analogia entre os gravadores brasileiros e europeus com base nas suas fontes de inspiração para criação das imagens. Estes últimos se inspiravam na diversidade de esculturas, pinturas, afrescos e, sobretudo, nos vitrais. De modo bem diferente, os

³³¹ Aqui, é importante perceber nas entrelinhas que, ao vincular a xilogravura à literatura de cordel, Sérvulo está lançando luz para uma questão que perpassa a história da xilogravura, referente à disputa entre esta e a zincogravura, conforme já destacado no capítulo I deste estudo, que teve como base as pesquisas realizadas por Everardo Ramos.

gravadores brasileiros buscavam os jornais, revistas e livros para o seu entusiasmo criativo. Contudo, apesar da distância e até do desconhecimento das grandes obras de arte europeias, eles produziam suas xilogravuras com bom gosto, qualidade técnica e, principalmente, talento inovador, levando-se em conta as ferramentas materiais empregadas para construí-las.

Diante do fenômeno descrito e da classificação pelo artista da xilogravura como *arte folclórica*, como uma manifestação criada no âmbito de uma cultura tradicional, Sérvulo agrega valor para a Via Sacra de Noza que estava sendo lançada na França, pois tinha consciência do que representava o folclore no pós-guerra europeu, conforme já dito anteriormente³³². A “[...] UNESCO vinculada a ONU visando à promoção da paz mundial, colocava o folclore como instrumento de mediação entre os povos”.

Em meio à valorização das culturas regionais, o artista destaca a arte da xilogravura, (livre de traços de sofisticação) como um trabalho ingênuo, espontâneo e intuitivo produzido por gravadores sem formação artística formal, no qual se impõe como mais importante, afirma Sérvulo, não o sujeito, mas o espírito e o modo como o trabalho era executado. Noutras palavras, “[...] o artífice popular, o homem comum teria mais confiança nas mãos do que no cérebro [...]” e complementa, “[...] ele sabe o que pode tirar de suas mãos; o que ele vai tirar do cérebro é desconhecido”.

Nesse tocante, os estudos realizados por Brandão³³³ no campo da arte ajudam a perceber que este olhar para o ofício do gravador deixa transparecer para o artesão, possível falta de maturidade artística perante a realização das escolhas formais e, conseqüentemente, a efetuação das intenções, avaliação e finalização do trabalho.

³³² No capítulo I desta tese

³³³ BRANDÃO, Ludmila de Lima e GUIMARÃES Suzana Cristina Souza. *Desconstruindo o Naif: a pintura de Alcides Pereira dos Santos*. Revista Contrapontos - Eletrônica Vol. 12 - n. 3 - set-dez 2012, p. 312

Analisada dentro do contexto folclorista, a afirmação aparece como um indicativo de que aquela arte era ingênua, portanto, não havia uma intercessão do pensamento sobre o produto e por essa razão, ao invés de desenhar e cortar a madeira utilizando o cérebro, o faziam diretamente com a ‘alma’ ou o ‘espírito’.

Nessa direção, Sérvulo conduz o pensamento do leitor para perceber certa fragilidade cometida pelo artista popular perante suas criações quando se apropria de modelos de um mundo que para ele é estranho, reforçando, por assim dizer, a situação inversa, revestida de positividade quando busca referências que tenham afinidade com o seu universo. Nesse sentido, diz que ao escolher modelos de representação com os quais possuía afinidades culturais, o artista popular se torna capaz de modificá-los completamente, ou, mais exatamente, configurá-los de acordo com sua própria sensibilidade e mentalidade, oferecendo uma ordem totalmente diferente de qualidades.

Sua explicação direciona o olhar para a criação da Via-Sacra:

Não se poderia dizer melhor sobre a "Via Sacra" de Mestre Noza. Tive a sorte de ver o documento no qual ele se baseava para gravar essas catorze placas. Era um pequeno manual de orações que não passava de um livro para a primeira comunhão. Havia estampas banais, cores amareladas e gosto duvidoso. Admito minha surpresa com o resultado. Em vez de se submeter ao design suave e fácil do modelo, Mestre Noza, ao contrário, tentou desenvolver as possibilidades expressivas da gravação em madeira. A arte popular não cria tudo, mas recria cada vez que empresta seus modelos em outro lugar que não em seu próprio ambiente.³³⁴

Sérvulo se empenha no intuito de justificar sua interferência quanto ao modelo oferecido ao Mestre Noza, a Via-Sacra representa cenas de martírio vinculadas ao cristianismo. Dessa maneira, direciona seu olhar para o Nordeste, especificamente Juazeiro do Norte e o fenômeno da religiosidade em torno da figura emblemática do Padre

³³⁴ ESMERALDO, Sérvulo. *In: Via Sacra* gravada por Mestre Noza Brasil. Bois originaux gravés par Mestre Noza, accompagnés du Récit de la croix de Jésus-Christ et d'une oraison populaire bretonne du XVI Siècle Robert Morel éditeur France, 1965.

Cícero. Ou seja, o modelo e tema apresentados estariam dentro do universo cultural vivido pelo Mestre Noza, da religiosidade marcante de Juazeiro, portanto, ele teria afinidade com a proposta e certamente o trabalho final sairia a contento.

Desse modo, faz um breve relato sobre o documento em que Noza se baseou para gravar as catorze placas, referindo-se a ele como “[...] um pequeno manual de orações utilizado pelas crianças para a primeira comunhão, com imagens comuns, em cores amareladas e gosto duvidoso [...]”, ao mesmo tempo em que revela a surpresa que tivera com o resultado do trabalho executado pelo Mestre Noza, demonstrando as possibilidades expressivas que utilizou para aquela gravação em madeira.

É importante salientar que a apresentação vai além dos elementos formais presentes nas gravuras de Noza, posto que adentra o contexto cultural e histórico onde se produz a xilogravura popular, a região Nordeste do Brasil, construindo sentidos baseados na obra ‘Os Sertões’, de Euclides da Cunha, publicada em 1906, pautada numa perspectiva cientificista, de exotismo e influência do meio e da raça sobre o lado psicológico do homem.

Pelo viés da obra euclidiana, Sérvulo Esmeraldo evoca o universo massacrado pelas secas periódicas e as recorrentes epidemias instauradoras do medo, caminho apontado pelo artista como propício para o desenvolvimento do misticismo que caracterizava os sertanejos, pois atribuíam os fenômenos naturais à ira divina. Como exemplo disso, evoca as irmandades de penitentes, praticantes de autoflagelação na região do Cariri, apresentando uma citação sobre os ‘Serenos’ num trecho do referido livro:

Por volta de 1850, os "serviços" de Cariry foram movidos pelos "Serenos", que estavam empenhados em voar em grande escala. Assim, eles foram chamados companhias de penitentes que, à noite, perto de encruzilhadas solitárias, se agrupavam em torno de cruzamentos misteriosos; impuseram duras mortificações com espinhos, urtigas e assim por diante, tanto na agitação macabra quanto na sádica. Mas um

dia esses flagelantes saíram da igreja de Crato, dispersos, perturbados, homens preocupados, mulheres chorando, crianças tremendas, determinados a infligir as mais terríveis penitências. Pois no púlpito, os missionários recém-chegados haviam profetizado o próximo fim do mundo. Deus disse isso, em português ruim, em italiano ruim, em latim ruim ", ele está exasperado com a conduta detestável da terra". E estes exaltados percorreram a região, em uma deprimente peregrinação, orando, chorando, pedindo esmolas ... Como a caridade pública não podia atender às necessidades da tropa, foi fatal, recorrendo ao roubo³³⁵.

Sérvulo fortalece, pelo discurso, a presença de misticismo em Juazeiro do Norte, robustecendo a visão do messianismo revolucionário representado sobre a Guerra de Canudos, a figura de Antônio Conselheiro, cultuado por seguidores como um ‘novo messias’ no ‘sertão’ da Bahia, assim como apresenta o Padre Cicero Romão Batista em condição semelhante, cuja extraordinária fama havia conquistado rapidamente todo o sertão:

Mais tarde ainda, e já em pleno século XX, apareceu a Juazeiro um certo padre Cícero cuja extraordinária fama conquistou rapidamente todo o sertão: morreu em 1934, mas seu retorno ainda hoje é aguardado por milhares de fanáticos³³⁶ ... Todos os fatos dessa espécie inspiraram poetas e cantores Popular; por outro lado, a gravura popular também a dominou, com seu pronunciado gosto pelo que é místico ou fantástico³³⁷.

Segundo o artista, fatos dessa natureza eram as fontes de inspiração para os poetas e cantores populares e, ao mesmo tempo, para a xilogravura, reforçando o olhar para o cordel e a xilogravura como expressões de “[...] pronunciado gosto pelo que é místico ou fantástico”. No seu percurso de construção de sentidos, procura fazer analogias com a Idade Média europeia na trilha da produção de textos apocalípticos e demonizados que para ele ainda sobreviviam no Nordeste em pleno século XX, além das comparações do bestiário e do cangaço:

³³⁵ Euclides da Cunha apud Sérvulo Esmeraldo. *In*: Via Sacra gravada por Mestre Noza Brasil. Bois originaux graves par Mestre Noza, accompagnés du Redit de la croix de Jésus-Christ et d’une oraison populaire bretonne du XVI Siècle Robert Morel éditeur France, 1965.

³³⁶ Grifo meu.

³³⁷ ESMERALDO, 1965.

"O Monstro do Pajeú" [...], ou "A Moça que virou cachorro" [...] ambos os assuntos favoritos dos gravadores populares, os brasileiros são de fato parentes próximos da Besta de Gevaudan, que inspirou várias gravuras desenhadas em Rouen no século XVIII. E Lampião, o bandido-herói do sertão brasileiro, encontra seu correspondente nas figuras de Cartouche ou Mandrin, bandidos lendários da literatura popular francesa do século XVIII. Existe muitos exemplos desse paralelismo [...] assemelhando-se surpreendentemente a certas xilogravuras brasileiras.

O artista também levanta questões sobre o motivo pelo qual a gravura popular encontrou seu fundamento no Brasil, especificamente na região Nordeste, “[...] a porção mais árida e menos desenvolvida do país e não no Sudeste, região mais rica, mais cultivada e mais populosa [...]”. Apresenta sua resposta afirmando que, sem dúvida, a localização geográfica era a chave para o entendimento.

Sérvulo registra a pouca importância dada à xilogravura pelos olhos da grande massa, para em seguida realçar o seu desaparecimento, oportunidade em que aproveita para questionar se aquele público estaria ciente do possível resultado e quão rápido seria, “[...] pois os editores estavam substituindo xilogravuras por foto-gravura e os clichês de revistas de estilo internacional [...]”, indicando claramente que entendia estar a xilogravura sendo substituída pela zincogravura.

Por fim, sublinha a relevância de sua mediação e protagonismo na nova configuração da gravura popular, sobretudo porque gostaria de testemunhar o seu valor indiscutível como obra de arte.

Comparada a toda a gravura popular brasileira, a "Via Sacra" de Mestre Noza é original, pois foi projetada e produzida independentemente de um texto. Se este não é um exemplo único, esse conjunto de gravuras é, de qualquer forma, o primeiro que conhecemos, no qual o artista

trabalhava independentemente, gravando uma série de imagens com a intenção de falar com imagens.³³⁸

A conclusão a que chegou demonstra sua discordância com o modelo editorial de Morel na junção de textos e gravuras, o que nos faz perceber que a intenção que o movia estava centrada no sentido de que aquelas imagens falassem por si. O texto de apresentação constrói sentidos para aquelas imagens da Via-Sacra mediante o seu capital simbólico e devido reconhecimento no Brasil e no exterior, inserindo a gravura, através dos álbuns, na ordem do sistema de arte institucionalizado, permitindo assim a sua consagração.

Dessa forma, o estudo procurou demonstrar os processos e a institucionalização de um gênero de arte que, a partir das interferências e musealização, tornou-se plenamente reconhecido, representado em galerias de arte e museus do Brasil e do exterior, a partir daí sendo adquirido como um bem material por uma gama de colecionadores.

³³⁸ Via Sacra gravada por Mestre Noza Brasil. Bois originaux graves par Mestre Noza, accompagnés du Rédit de la croix de Jésus-Christ et d'une oraison populaire bretonne du XVI Siècle Robert Morel éditeur France, 1965.

Conclusão

A pesquisa desenvolvida percorreu os significados construídos para a xilogravura do Cariri cearense, movida por interrogações que procuraram analisar a construção do seu estatuto de arte. As análises documentais permitiram a elaboração de algumas interpretações que apontam a sua condição de expressão gráfica autônoma³³⁹, independente do cordel e definida em novos contornos após a sua desvinculação dos folhetos.

A nova configuração formada pela ação de agentes e instituições, permitiu à essa xilogravura trilhar caminhos de reconhecimento nacional e internacional, conforme realçado em verso:

*A gravura popular está muito divulgada,
até no primeiro mundo é exposta e pesquisada.
arte simples do sertão, na Europa e no Japão
se tornou admirada*³⁴⁰

Os poetas lançam luz sobre a tese aqui defendida. Eles indicam os rumos da história desse meio de expressão do sertão cearense, que por meio da habilidade do olhar socialmente construído, levou-o ao reconhecimento em vários lugares do mundo. Mas o que tornou possível esse reconhecimento? O processo de musealização iniciado entre as décadas de 1950 e 1960. Foi por meio dele que a xilogravura do Cariri passou a ter inserção no sistema de arte e suas práticas de olhar correspondentes.

³³⁹ Conforme já exposto na introdução desta tese, por tratar-se de um fenômeno datado, a autonomia é entendida neste estudo como relativa, posto que mesmo sendo uma reinvenção por meio da qual a xilogravura terá um novo formato, o álbum, mesmo assim ele vai depender da indicação do tema e da encomenda.

³⁴⁰ Arievaldo Viana e Marco Haurélio. *Cem anos da Xilogravura na Literatura de Cordel*. Fortaleza. São Paulo. Brasília, Junho de 2007, p.16 ou Ver no site: www.ablc.com.br/cem-anos-de-xilogravura-na-literatura-de-cordel/
Acessado em 01/03/2020

A afirmação é decorrente das análises documentais realizadas, quando pude inferir que a geração que fundou o MAUC foi responsável por recriar a xilogravura, dar-lhe uma nova versão como expressão da cultura regional, envolvendo também outras instituições, coleções e saberes.

A musealização da xilogravura conduzida coletivamente pelo ‘olhar de época’ definido enquanto experiência histórica pelos agentes do MAUC, situado num contexto de consolidação do movimento folclorista nacional, de valorização do popular, possibilitou para esse meio de expressão a construção de um sentido mais amplo do que teve ele até então.

As práticas de construção do olhar para xilogravura, estiveram permeadas por disputas, e entre estas o confronto entre tradição e modernidade, o que determinou o anúncio da morte da xilogravura, pela motivação e substituição dos clichês de zinco, e ao mesmo tempo a sua valorização, e reinvenção para atender o mercado de arte.

Este sentido evidencia-se ainda com algumas modificações nos dias atuais, nas novas gerações de gravadores, que continuam percorrendo o caminho da escola deixada pelos antigos, mas produzindo xilogravura para o mundo, como é possível observar nos versos:

*Na gravura popular, uma escola muito forte,
é a que ainda produz, em Juazeiro do Norte
desde o passado milênio que teve e tem em Stênio³⁴¹
O verdadeiro suporte³⁴²*

³⁴¹ Stênio Diniz, natural do Juazeiro do Norte, nasceu em 1953. Aos 15 anos deu início à sua trajetória na gravura. É reconhecido como Tesouro Vivo pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Sobre sua arte, ver: <https://www.gravura.art.br/artistas/stenio-diniz.html>

³⁴² Arievaldo Viana e Marco Haurélio. *Cem anos da Xilogravura na Literatura de Cordel*. Fortaleza. São Paulo. Brasília, Junho de 2007, p.16

A escola em Juazeiro do Norte reproduz a continuidade renovada da expressão reconhecida. Dizendo de outra forma, a nova geração de gravadores apropriou-se de um quadro institucionalizado de práticas artísticas, traduzidas no conjunto das regras e princípios de criação que a partir de sua construção, foram repassados e atualizados pelas novas gerações.

De acordo com os poetas, Stênio Diniz é um dos exemplos do que permaneceu e do que mudou na trajetória da xilogravura a partir da sua musealização, tornando-se um elo que liga o presente ao pretérito.

Neto de José Bernardo da Silva (proprietário da Tipografia São Francisco, hoje Lira Nordestina), Stênio foi seduzido pela contribuição dos mestres da primeira geração, sobretudo Noza e Walderêdo Gonçalves. Deu continuidade ao trabalho que havia ganhado visibilidade pela interferência dos agentes ligados à Universidade do Ceará e assim já cresceu marcado pelo reconhecimento.

Algumas de suas produções despertaram e ainda despertam olhares de admiração de vários estudiosos dentro e fora do Brasil pelos detalhes diferenciados e a criatividade dos temas abordados. Conseguiu ter uma projeção internacional, que o levou, inclusive, a sair do país para morar na Alemanha e lá oferecer cursos e divulgar a arte socialmente elaborada, que não ficou circunscrita apenas àquele país.

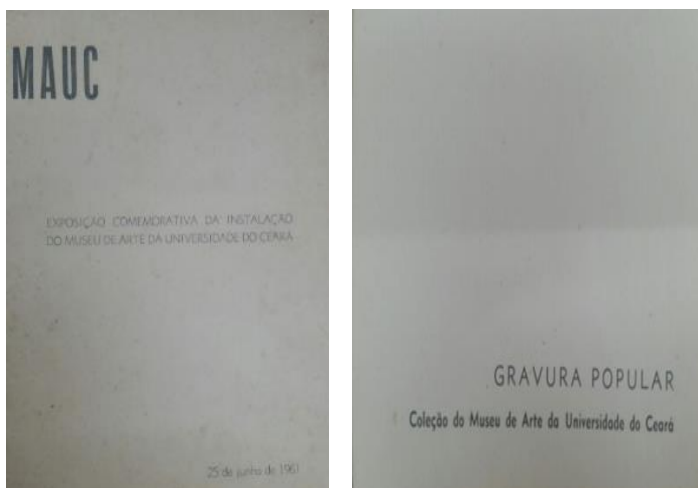
Em síntese, a tese buscou analisar a prática de colecionar, expor e publicar catálogos com a xilogravura popular, que se constituiu arte após sua musealização, representativa de práticas de olhar.

Tal processo possibilitou também nova produção gráfica de estampas, independentes da tipografia, elaboração de novos formatos (como os dos álbuns em série), assim como a valorização dos registros materiais de sua criação (as matrizes entalhadas).

Enfim, os processos construídos que identificam uma cultura regional singular, que partiu do Cariri para o mundo, como anunciado no título desse trabalho.

Anexos

Figura 89: Catálogo da Exposição Comemorativa da Instalação do Museu



Fonte: Acervo do MAUC

Figura 90: Lista de títulos apresentados na exposição comemorativa

CEARA					
1 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Wanderley	João do Norte	47 ESMERALDINA E JULIO AREL	Daniela Paes	João do Norte
2 A PRETA DOS CACHORROS	Wanderley	João do Norte	48 O FAVAO MISTERIOSO	Daniela Paes	João do Norte
3 HISTORIA DE JOAO DA CRUZ	João Pereira da Silva	João do Norte	49 A TRISTE NOITE DE NOVELINA	Daniela Paes	João do Norte
4 ANTONIO SILVIO	João Pereira da Silva	João do Norte	50 DESAFIO	Daniela Paes	João do Norte
5 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	João Pereira da Silva	João do Norte	51 CANTAGROSS	Daniela Paes	João do Norte
6 O CASAMENTO DA GALANGA	João Pereira da Silva	João do Norte	52 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Daniela Paes	João do Norte
7 VERGILIO FERREIRA LAMPADO	João Pereira da Silva	João do Norte	53 REINQUILTON DO AMANHA	Daniela Paes	João do Norte
8 CANGACERES	João Pereira da Silva	João do Norte	54 TEREU O JEITO DO LARILHEIRO	Daniela Paes	João do Norte
9 CANGACERES	João Pereira da Silva	João do Norte	55 A TORMENTA E O SOL	Daniela Paes	João do Norte
10 A CARRETA MUNDIAL	Daniela Paes	João do Norte	56 CANTAGROSS	Daniela Paes	João do Norte
11 DE SUPLENTORES DE CREDITO	Daniela Paes	João do Norte	57 O LONJOSSE DA PARADA	Daniela Paes	João do Norte
12 CANTAGROSS	Daniela Paes	João do Norte	58 A VOLTA DA ARA BRANCA	Daniela Paes	João do Norte
13 RAMADOR	Daniela Paes	João do Norte	59 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
14 A LAMPADA DE ALAMIM	Daniela Paes	João do Norte	60 CANGACERES	Daniela Paes	João do Norte
15 O CARROLO NA HORA DA CONFESSAO	Daniela Paes	João do Norte	61 CANGACERES	Daniela Paes	João do Norte
16 CONSELHO DE MAE	Daniela Paes	João do Norte	62 CANGACERES	Daniela Paes	João do Norte
17 O ENASO O BOB LAMBRO	Daniela Paes	João do Norte	63 KANGAROO E JOE DE BOCA	Daniela Paes	João do Norte
18 CANTAGROSS	Daniela Paes	João do Norte	64 LEAO	Daniela Paes	João do Norte
19 O FAVAO MISTERIOSO	Daniela Paes	João do Norte	65 DESPREZOS DAS MULHERES CON-	Daniela Paes	João do Norte
20 O MARCAO REVOLUCIONARIO	Daniela Paes	João do Norte	FORTE DE BOM REI	Daniela Paes	João do Norte
21 O CANGALO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	66 O MANTIMENTO DE BOM DE MELAO	Daniela Paes	João do Norte
22 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	67 O OFICIO DO ALMAI	Daniela Paes	João do Norte
23 RAMADOR	Daniela Paes	João do Norte	68 CALENDARIO DE 1960	Daniela Paes	João do Norte
24 CANTAGROSS	Daniela Paes	João do Norte	69 VIGILIO	Daniela Paes	João do Norte
25 LONJOSSE E BOMIE	Daniela Paes	João do Norte	70 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Daniela Paes	João do Norte
26 O FAVAO MISTERIOSO	Daniela Paes	João do Norte	71 A MULHER QUE VINGO CANGAROO	Daniela Paes	João do Norte
27 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	72 PARABOLIO	Daniela Paes	João do Norte
28 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	73 A MOCA DO VALENTINO	Daniela Paes	João do Norte
29 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	74 A MORTE DO L. FARE DE FRANCA	Daniela Paes	João do Norte
30 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	75 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Daniela Paes	João do Norte
31 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	76 O ALMOFADADO	Daniela Paes	João do Norte
32 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	77 PORQUE FAZ MUITO CANGAR	Daniela Paes	João do Norte
33 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	78 ENCONTRO DO VALENTE DO AMAN-	Daniela Paes	João do Norte
34 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	79 ENCONTRO DO VALENTE DO AMAN-	Daniela Paes	João do Norte
35 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	80 HISTORIA DA DOLLA RUBY E LUP	Daniela Paes	João do Norte
36 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	81 HISTORIA DE JUDITH E LUCIO	Daniela Paes	João do Norte
37 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	82 HISTORIA DE JUDITH E LUCIO	Daniela Paes	João do Norte
38 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	83 HISTORIA DE JUDITH E LUCIO	Daniela Paes	João do Norte
39 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	84 O CARABEIRO DO CHICO TINGOLE	Daniela Paes	João do Norte
40 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	85 MARIA FELISA	Daniela Paes	João do Norte
41 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	86 ANTONIO E LUCIANA	Daniela Paes	João do Norte
42 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	87 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
43 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	88 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
44 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	89 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
45 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	90 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
46 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	91 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
47 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	92 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
48 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	93 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
49 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	94 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
50 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	95 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
51 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	96 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
52 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	97 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
53 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	98 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
54 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	99 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
55 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	100 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
56 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	101 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
57 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	102 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
58 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	103 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
59 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	104 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
60 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	105 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
61 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	106 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
62 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	107 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
63 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	108 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
64 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	109 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
65 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	110 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
66 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	111 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
67 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	112 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
68 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	113 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
69 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	114 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
70 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	115 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
71 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	116 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
72 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	117 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
73 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	118 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
74 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	119 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
75 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	120 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
76 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	121 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
77 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	122 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
78 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	123 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
79 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	124 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
80 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	125 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
81 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	126 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
82 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	127 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
83 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	128 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
84 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	129 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
85 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	130 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
86 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	131 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
87 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	132 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
88 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	133 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
89 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	134 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
90 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	135 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
91 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	136 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
92 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	137 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
93 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	138 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
94 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	139 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
95 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	140 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
96 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	141 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
97 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	142 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
98 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	143 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
99 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	144 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte
100 O MANTIMENTO DE FOGO	Daniela Paes	João do Norte	145 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Daniela Paes	João do Norte

Fonte: Acervo do MAUC

1. Tabela 1: títulos, autores e cidade da exposição apresentada por ocasião da Inauguração do MAUC

Ceará:		
Capa para um romance popular	Walderêdo	Juazeiro do Norte
Festa dos cachorros	Walderêdo	Juazeiro do Norte
História de João da Cruz	João Pereira da Silva	Juazeiro do Norte
Antônio Silvino	João Pereira da Silva	Juazeiro do Norte
Capa para um romance popular	João Pereira da Silva	Juazeiro do Norte
O casamento do calango	João Pereira da Silva	Juazeiro do Norte
Virgulino Ferreira Lampião	João Pereira da Silva	Juazeiro do Norte
Cangaceiros	João Pereira da Silva	Juazeiro do Norte
Cangaceiros	João Pereira da Silva	Juazeiro do Norte
Caristia Mundial	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Os sofrimentos de Cristo	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Cantadores	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Namorados	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
A lâmpada de Aladim	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O caboclo na hora da confissão	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Conselhos de mãe	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Dimas o Bom Ladrão	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Desafio	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O pavão Misterioso	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O macaco revoltoso	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O canção de fogo	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O matador de feras	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Namorados	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Cantadores	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Lourival e Eunice	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O Namoro Moderno	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O Pavão Misterioso	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O Matador de Feras	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O menino da Pata	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O Boi Mandigueiro	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O Doutor Raiz	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte

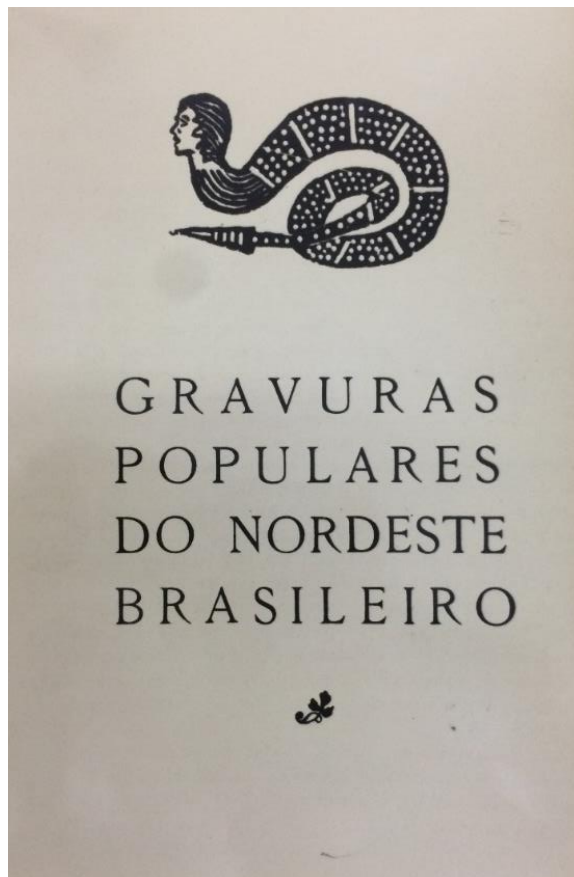
História de Toinho e Mariquinha	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance popular	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
A dança moderna	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance de Amor	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance de Amor	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O Mercador e o Gênio	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance popular	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
A Donzela	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O cachorro dos Mortos	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
A Mulher de V3	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance popular	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Esmeraldina e Julio Abel	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Cantadores	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O Pavão Misterioso	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
A Triste Sorte de Jovelina	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Desafio	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Cantadores	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance popular	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Seringueiros do Amazonas	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Teseu o Herói do Labirinto	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
A virgem e o sol	A.B.A	Juazeiro do Norte
Cantadores	B.A	Juazeiro do Norte
O lobisomem da Paraíba	Antônio Batista	Juazeiro do Norte
A volta da asa branca	Antônio Batista	Juazeiro do Norte
Capa para um romance de Amor	Antônio Batista	Juazeiro do Norte
Cangaceiros	Anônimo	Juazeiro do Norte
Cangaceiros	Anônimo	Juazeiro do Norte
Cangaceiros	Anônimo	Juazeiro do Norte
Mariquinha e José de Souza Leão	Anônimo	Juazeiro do Norte
Descrição das mulheres conforme seus sinais	Anônimo	Juazeiro do Norte
Os Martírios de Rosa de Milão	Anônimo	Juazeiro do Norte
O Ofício das Almas	Anônimo	Juazeiro do Norte
Calendário de 1920	Anônimo	Juazeiro do Norte
Velório	Anônimo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance popular	Anônimo	Juazeiro do Norte
A mulher que virou Cachorro	Anônimo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance popular	Anônimo	Juazeiro do Norte
Passarinho	Anônimo	Juazeiro do Norte

A moça do Veadinho	Anônimo	Juazeiro do Norte
A Morte dos 12 pares de França	Anônimo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance popular	Anônimo	Juazeiro do Norte
O Almofadinha	Anônimo	Juazeiro do Norte
Porque faz medo casar	Anônimo	Juazeiro do Norte
Discussão do protestante com o romeiro	Anônimo	Juazeiro do Norte
Encontro do Valente do Amazonas com o Negrão do Paraná	Anônimo	Juazeiro do Norte
História da Índia Neco e Jupy	Anônimo	Juazeiro do Norte
História de Juvenal e Leopoldina	Anônimo	Juazeiro do Norte
História de Toinho e Mariquinha	Anônimo	Juazeiro do Norte
O casamento de Chico Tinguê e Maria Pelada	Anônimo	Juazeiro do Norte
Amedeo e Lucinda	Anônimo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance de Amor	Anônimo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance de Amor	Anônimo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance de Amor	Anônimo	Juazeiro do Norte
Roldão do Leão de Ouro	Anônimo	Juazeiro do Norte
Cantadores	Anônimo	Juazeiro do Norte
Desafio	Anônimo	Juazeiro do Norte
Cajú	Anônimo	Juazeiro do Norte
Pernambuco:		
A Fera da Montanha	Anônimo	
Encontro dos dois bêbados	Anônimo	
Capa para um romance popular	Anônimo	
Capa para um romance	Anônimo	
O homem que comeu do Boi de Minas	Anônimo	
O Gato de Botas	Anônimo	
Cantadores	Anônimo	
Capa para um romance popular	Anônimo	
A Garça Misteriosa	Anônimo	
Dois Matutos em contenda	Anônimo	
O vendedor de torrado	Anônimo	
Capa para um romance popular	Anônimo	
Capa para um romance popular	Anônimo	
Capa para um romance popular	Anônimo	
Discussão de Lampião com São Pedro	Anônimo	
Capa para um romance popular	Anônimo	

Cangaceiros	Anônimo	
O vendedor	Anônimo	
Capa para um romance popular	Anônimo	
O velho José Futrica	Anônimo	
O Boi de Minas	Anônimo	
Vira Mundo	Anônimo	
Paraíba:		
Sanfoneiro	Anônimo	
Capa para um romance	Anônimo	
Palhaço	Anônimo	
Padre Cicero Romão Batista	Anônimo	
O Diabo	Anônimo	
Navio	Anônimo	
A Mulher que virou cobra	Anônimo	
A dança moderna	Anônimo	
Velha	Anônimo	
Matuto	Anônimo	
O Japonês que atirou na N. Sra. Aparecida	Anônimo	
O pinto pelado	Anônimo	
Cantadores	Anônimo	
Cavaleiro	Anônimo	
Rio Grande do Norte:		
Capa para um romance popular	Anônimo	
Cantador	Anônimo	
Pescador	Anônimo	

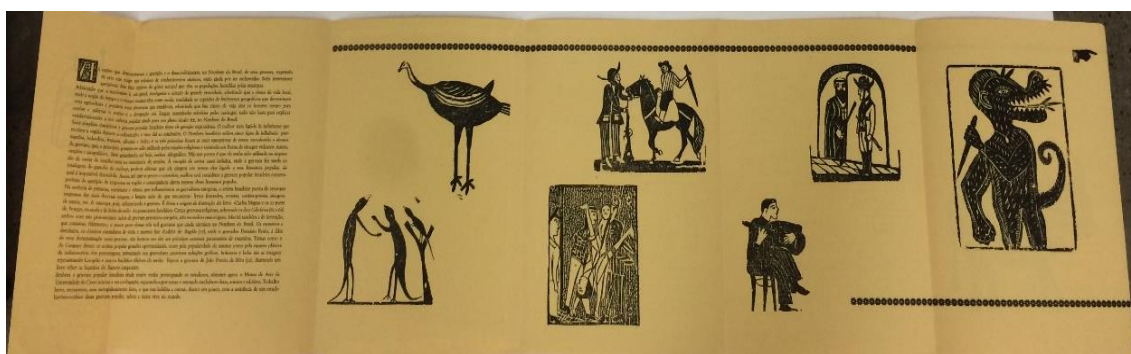
2. Cartazes e Catálogos das exposições na Europa

Figura 91: Cartaz da Exposição Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro em Portugal



Fonte: acervo do MAUC

Figura 92: Catálogo da Exposição Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro em Portugal



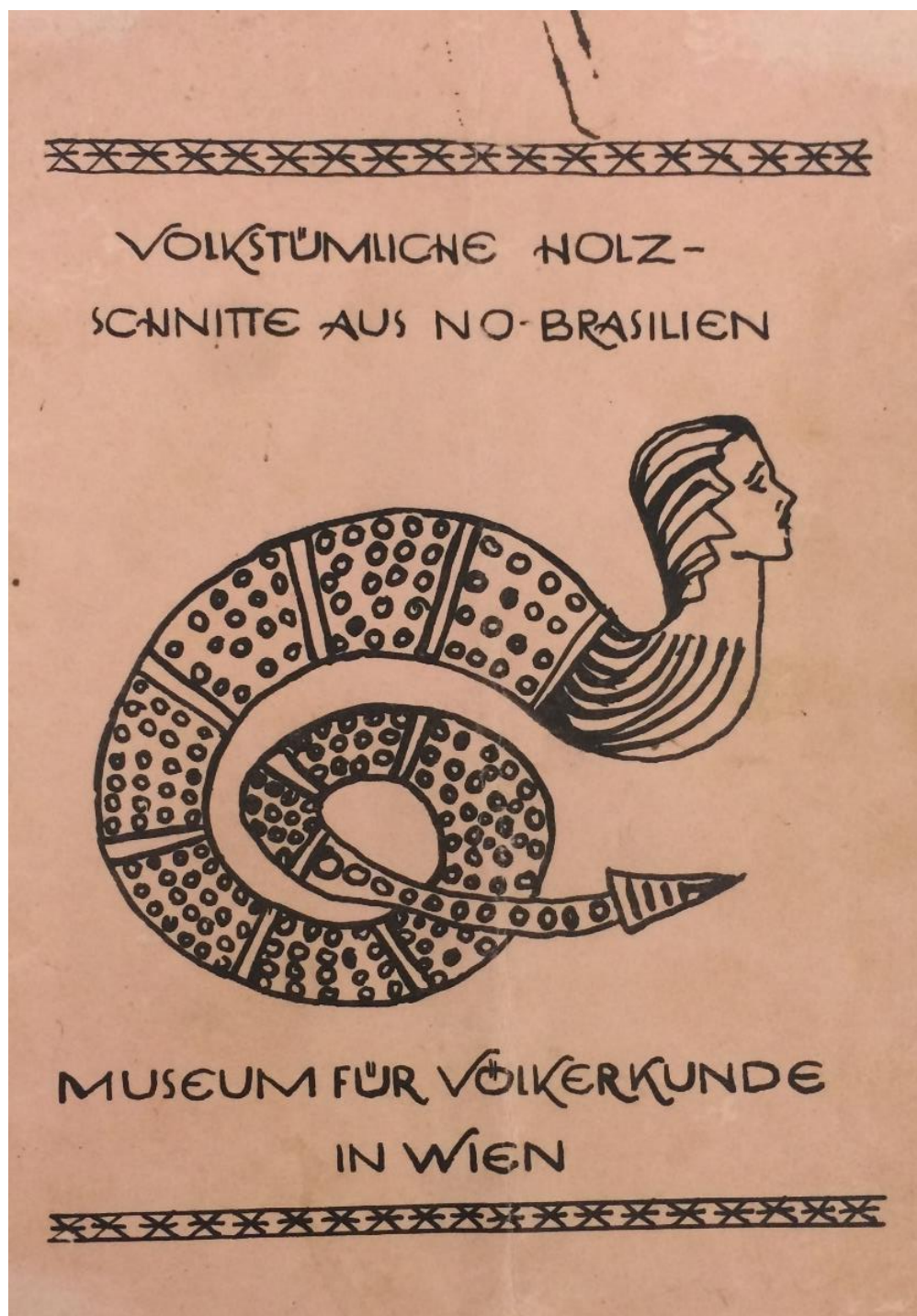
Fonte: Acervo do MAUC

Figura 93: Cartaz da Exposição Gravuras Populares do Nordeste brasileiro na Espanha



Fonte: Acervo do MAUC

Figura 94: Catálogo da Exposição Gravuras Populares do Nordeste brasileiro em Viena



Fonte: Acervo do MAUC

3. Tradução dos textos em Alemão

Volkstümliche Holzschnitte aus Nordost-Brasilien Museum für Völkerkunde, Wien

Tradução: Titus Riedl

Xilogravura popular do Nordeste brasileiro.
Museu de Antropologia, Viena (hoje, este museu mudou o seu nome)

Introdução

Arte popular autêntica, que resiste a qualquer indústria turística ou de lembrancinhas de viagem, pode ser encontrada hoje, apenas raramente e sobrevive atualmente quase que exclusivamente numa certa 'pintura aos domingos'. Tal tipo de autêntica, tradicional arte popular, no entanto, ainda há em certas regiões do Nordeste brasileiro no Ceará, onde se realiza xilogravura popular até os dias atuais - comercializados em feiras - para a ilustração de pequenos folhetos populares.

São, de fato, quase exclusivamente ilustrações da capa para folhetos pequenos, nos quais conta-se ao povo, via regra de forma rimada, aventuras populares: histórias do Amor e da Morte e de heróis e de diabos – alguns remetendo a 'eventos memoráveis' da região. Além disso, há histórias da vida e da paixão de Cristo e de Santos católicos e até aparecem assuntos antigos e orientais nestes folhetos.

Os artistas, que ilustraram estes pequenos folhetos, são pessoas do povo, iguais aos igualmente não identificados autores. No caso de sua identificação, trata-se de artesãos sem formação artística, cujas representações são profundamente tradicionais e primitivos. Lembram de xilogravuras da Europa Central ou também Europa Oriental do século XV e representam hoje um relicto que perdeu em atração em virtude do desenvolvimento da tecnologia. Hoje, são deixados por trás pela oferta de Ilustradas e Revistas de impressão barata e mantém uma presença marginal.

Tanto mais é de agradecer, que a Universidade do Ceará se empenhou nos esforços de coletar este material interessante e que está tentando a arquivar as xilogravuras, datando-as e buscando, se possível, o nome de seus autores.

O museu de Antropologia agradece à universidade do Ceará, sobretudo em nome do Sr. Lívio Xavier Jr. e do adido cultural M. Celso e Souza e Silva (Paris), pela disponibilidade do empréstimo, como também às senhoras e senhores das embaixadas em Paris e Viena, em primeira linha ao Excelentíssimo Sr. Embaixador Raul Bopp como intermediador. Foi através do seu apoio que esta pequena exposição de autêntica arte popular tradicional foi possível.

Etta Becker-Donner
Viena, março de 1962

Volkstümliche Holzschnitte Illustrationen aus Nordost-Brasilien

Xilogravura popular

Ilustrações do Nordeste brasileiro

Ainda – pelo menos por enquanto – é desconhecido como a xilogravura começou e se desenvolveu no Nordeste brasileiro. Mas não é sem interesse de pesquisar, porque justamente uma população rural simples desenvolveu uma afinidade tão instintiva para com a imagem.

Primeiro precisa-se tomar em conta que a população do Nordeste brasileiro, em termos gerais, é bem esperta e de uma vivacidade muito especial. A isto, acrescenta-se o ritmo da vida nordestina que cria uma noção de tempo especial. Ela dá à população sobretudo tempo.

Neste modo de viver já algo estranho dos nossos hábitos, talvez encontre-se a raiz de uma cultura popular, que agora, em meio do século XX, continua vivo nesta região brasileira, livre de qualquer influência alheia. Significaria simplificar demais perceber na xilogravura tradicional brasileira um resultado imediato de apenas uma geração.

Muito mais precisa-se ligar a xilogravura com as influências antigas, que se desenvolveram no período colonial e tirar daí as suas conclusões. O Nordeste passou por cinco fases de influência: a portuguesa, a holandesa, a francesa, a africana e a indígena. Sem dúvidas foram os três primeiros, que introduziram esta técnica. Primeiro, ela foi usada nas missões cristas. ‘Folhetos soltos’ e estampas de Santos como também Livrinhos de Reza e escapulários surgiram, que até hoje mantém o seu caráter xilográfico.

Esta técnica aparentemente nunca foi usada para a impressão de cartas de jogar ou de têxteis. Com algumas poucas exceções – casos isolados são conhecidos, quando a xilogravura foi usada para embalagens de garrafas de cachaça – pode se constatar, que a xilogravura até os dias atuais é intrinsecamente relacionada à poesia popular. Neste sentido pode se reconstruir – até surgir uma prova contestatória – a xilogravura contemporânea brasileira nesta região até a introdução da tipografia e considera-la uma consequência do romance popular.

O mestre de xilogravura brasileiro não ficava sob influência de outras expressões artísticas, como seus colegas europeus, a exemplo de pintura, escultura ou vidraçaria. A sua inspiração eram impressos de mais variada origem, e ele usava tudo que encontrava: Livros, ilustrações, revistas, cartões postais e estampas de Santos. Pode-se afirmar, portanto, que a xilogravura está de agradecimento à imagem.

Na ilustração do livro ‘Carlo Magno e os 12 pares da França’ (28) ou também numa outra xilogravura que representa um leão no estilo da heráldica (30) pode ser confirmar este fato. Certas xilogravuras religiosas, sobretudo as duas imagens da paixão (12 e 76) não conseguem ocultar a sua origem, e mantem um charme dos primitivos europeus (provavelmente refere-se a um grupo de artistas expressionistas que se auto titularam ‘primitivos’ e que criaram xilos).

Mas, há numerosas xilogravuras, que são pura imaginação. Felizmente, são a maioria dos três mil exemplos, que ainda estão em uso no Nordeste brasileiro. Neles, encontramos tanto monstros e demônios como tocadores de viola e aquele ‘ladrão de Bagdad’ (55) no qual o xilógrafo Damásio Paulo não hesitou – já que lhe faltaram exemplos – em dar um aspecto de toureiro ao príncipe oriental.

Temas, como o do cangaceiro, do bandido, que no Nordeste brasileiro tem grande popularidade, representavam motivos frequentes para os xilógrafos, já que o verdadeiro cangaceiro + usou uma roupa bastante pitoresca, que permitia soluções gráficas

interessantes. (em nota de rodapé: + de cangaço, restos de cascas de uvas, ou espigas de milho vazios, portanto o último do último, o menos valioso, pobre, vazio <<o autor aparentemente confundiu o termo com 'bagaço'>>)

Várias imagens engraçadas e também bastante diversas ilustravam, por exemplo, a estória de Lampião e outros famosos ladrões do Sertão ++ (ver a série de xilogravuras de João Pereira da Silva no.67,68,69 que ilustram o livro dos feitos heroicos deste famoso cangaceiro). (nota e rodapé: ++ qualquer paisagem ainda selvagem do Interior do país).

Ainda que a xilogravura popular brasileira representa uma fonte interessante para o pesquisador, começou-se apenas agora com a catalogação no museu de Arte da Universidade do Ceará. No decorrer deste levantamento, buscam-se identificar diversas zonas regionais, datar o material e descobrir o nome dos autores e dos editores. Sem dúvida, trata-se aí de um trabalho demorado que está sendo feito com muitos cuidados.

Por isto, pode-se esperar receber num futuro próximo um estudo crítico-histórico sobre a xilogravura popular do Nordeste, que é provavelmente a única expressão de xilogravura ainda viva no mundo, hoje.

4. Texto de Apresentação da Via Sacra por Sérvulo Esmeraldo

Figura 95: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

Phénomène culturel particulier à une certaine région du Brésil, l'imagerie populaire de ce pays n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie ; en déterminer l'origine, en établir le catalogue, en distinguer les écoles selon les zones géographiques, en énumérer les auteurs constitue un travail de longue haleine, à peine ébauché à l'heure actuelle.

L'origine de cette imagerie populaire, comme celle de toute manifestation folklorique doit être cherchée (si on exclut, *a priori* l'hypothèse paresseuse de la génération spontanée) dans les particularités d'une culture et même (pourquoi pas?) dans l'alchimie obscure de l'amalgame racial. On le sait, le Brésil a subi, au cours de son histoire, les influences les plus diverses. Sa formation culturelle est profondément enracinée dans la culture européenne : non seulement dans la culture ibérique, dont l'empreinte est évidemment prépondérante, mais aussi dans la culture française, néerlandaise, etc. L'imagerie populaire originaire de ces pays d'Europe, abondante dans les livres de colportage, dans les « canards », est à l'origine de celle du Brésil.

Tout autant que l'Espagne, le Portugal possédait une littérature populaire de colportage, très souvent illustrée d'impressions xylographiques. Mais la France est sans doute le pays qui a vu naître le plus grand nombre de ces livres et de ces placards illustrés, appelés « canards ».

Fonte: Acervo particular - Paulo Elpídio Bezerra de Menezes

Figura 96: Apresentação do Livro *Via Sacra* do Mestre Noza

Il est aisé de vérifier que la tradition de la gravure a pu atteindre le Nouveau Monde par l'entremise de ces mêmes marchands qui y introduisirent les eaux parfumées et les alcools.

La maison d'édition Remondini, par exemple, établie à Bassana Veneta entre 1650 et 1840 organisait la vente ambulante d'images dans tous les pays d'Europe, dans l'Orient vénitien et jusque dans les Amériques.

Dans son livre sur *La gravure sur bois*, Paul Westheim raconte qu'au Mexique « à la fin du XVI^e siècle, le Franciscain Frère Juan Bautista a fait graver par les Indiens plusieurs planches afin d'illustrer un livre qui n'a d'ailleurs pas été publié ». Ainsi, l'existence d'une gravure sur le continent américain, à peine plus jeune d'un siècle que son ancêtre européenne, montre bien avec quelle rapidité, déjà, les coutumes passaient les mers. Le même auteur signale que les premières xylogravures exécutées au Mexique, « grossièrement », furent, selon le témoignage de Manuel Romero de Terreros : *Los grabadores en México durante la época colonial*) des cartes à jouer, destinées aux troupes espagnoles. On en imprima neuf mille douzaines, jusqu'à l'époque où le Vice-Roi les interdit par décret en 1555. Il donne les noms de deux maîtres imagiers : Cristobal Garcia et Martin de Puyana.

Telle est la trace la plus ancienne de la gravure sur bois dans le

Figura 97: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

continent américain, exception faite des gravures pré-colombiennes qui ne nous concernent pas ici.

L'énorme distance qui séparait les colonies du Nouveau Monde de leurs métropoles respectives, la difficulté que rencontraient les missions à s'approvisionner d'images pieuses et de matériel destiné à servir à la propagation de la foi et à l'instruction élémentaire des indigènes aurait pu inciter d'autres missionnaires à suivre l'exemple de Frère Juan Bautista et à enseigner aux autochtones l'art de la gravure.

Mais si jamais la chose s'est produite au Brésil à l'époque coloniale, elle a disparu sans laisser de trace. Cela peut s'expliquer par la fragilité du papier dont la conservation est rendue difficile en pays tropical par l'humidité ambiante. La planche elle-même est en « emburana », essence qui ressemble au poirier européen ; c'est un bois à la fois tendre et compact, qui se conserve assez bien ; leur petite taille les rend faciles à égarer. Elles sont occasionnellement la proie des vers ou de la pourriture. Surtout, on ne songe pas à les conserver : ainsi j'en ai trouvé une qui servait de cale à un meuble. D'ailleurs, la plus grande partie de la production des maîtres graveurs européens a également disparu : d'images tirées à des milliers d'exemplaires nous n'avons conservé qu'un ou deux spécimens, miraculeusement préservés de l'action du temps pour avoir été collés, par exemple, à l'intérieur d'un

Figura 98: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

coffre. Quoiqu'il en soit, en l'absence de preuve concrète de l'existence d'une gravure populaire brésilienne plus ancienne, nous n'étudierons celle-ci qu'à partir de l'apparition de la presse dans le nord-est du Brésil, et donc associée à la littérature de colportage dont elle est étroitement tributaire.

La littérature de colportage, « ces petits cahiers de chansons des rues », a connu une grande vogue en Europe. Son origine est aussi lointaine et incertaine que celle des incunables. En France, où cette littérature a joui d'une grande popularité, et où elle fut particulièrement abondante, on en a conservé de très anciens témoignages, telle cette « Nef des Femmes » de Symphorien Champier, imprimée en caractères gothiques, in-4°, en 1502. Elle fut florissante durant de longs siècles et sa popularité même causa sa perte, puisqu'en 1852 « frappé de l'influence désastreuse qu'avait exercée jusqu'alors sur tous les esprits cette quantité de mauvais livres que le colportage répandait presque sans obstacle dans la France entière, M. Charles de Maupas, ministre de la Police Générale, conçut et exécuta le sage dessein d'établir une Commission permanente pour l'examen de ces livres », contrôle auquel la littérature populaire ne sut pas résister. Illustrant cette littérature, en toute naïveté, sans trace de sophistication, l'artiste populaire est le plus fidèle témoin de son temps : sa critique implacable et son œuvre sincère constituent une source de documentation aussi riche qu'importante. La belle imagerie

Figura 99: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

touche les domaines les plus variés : traditions populaires, arts, psychologie, histoire et sociologie, ce qui lui assure une place de choix parmi les arts populaires.

Le graveur européen trouvait facilement des modèles dans la foule de sculptures, de peintures, de fresques et surtout de vitraux dont les cathédrales étaient peuplées; le vitrail en particulier, à cause du trait simple et net dessiné par le plomb, était tout désigné pour inspirer des gravures populaires, car le passage d'un art à l'autre ne demandait alors qu'un minimum de transposition. Par contre, le graveur brésilien dont les sources de documentation sont assez maigres cherche avant tout son inspiration dans les journaux, les revues, les livres; la qualité si souvent piètre de pareilles sources pourrait faire craindre les œuvres de gravure également médiocres, mais il n'en est rien. Il est très édifiant de voir, au contraire, comment le graveur populaire tire parti de sa documentation et exécute des xylogravures de bon goût, manifestant de grandes qualités techniques. L'artiste déjà se révèle capable de plier son talent créateur aux particularités propres du matériau qu'il utilise.

C'est ainsi que de la main de simples paysans, graveurs occasionnels, a surgi la gravure populaire brésilienne.

« Du fait que les œuvres populaires sont toujours de seconde main,

Figura 100: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

on ne saurait conclure qu'il n'existe pas d'art populaire. Le sujet n'est pas l'essentiel, mais bien l'esprit et le mode dans lequel il est exécuté. L'homme du peuple a plus de confiance en ses mains qu'en sa cervelle. Il sait ce qu'il peut tirer de ses mains ; ce qu'il tirera de son cerveau, c'est l'inconnu pour lui. Cette défaillance est, en somme, à la fois de la modestie et de la timidité. Il cherche donc un modèle dans un monde qui lui est étranger, qu'il sait plus savant, plus subtil que le sien. Mais quand il a fait choix du modèle, sans même s'en douter, il le transforme complètement, ou, plus exactement, il le conforme à sa propre sensibilité, selon sa mentalité, il lui donne tout un autre ordre de qualités ».

On ne saurait mieux dire au sujet de la « Via Sacra » de Mestre Noza. J'ai eu la bonne fortune de voir le document sur lequel il s'est basé pour graver ces quatorze planches. Il s'agissait d'un petit manuel d'oraisons qui n'était autre qu'un livre pour première communion. On y voyait de banales estampes, d'un coloris mielleux et d'un goût douteux. J'avoue ma surprise devant le résultat obtenu. Au lieu de se soumettre au dessin mou et facile du modèle, Mestre Noza, au contraire, a tenté de développer les possibilités expressives de la gravure sur bois. « L'art populaire ne crée pas de toutes pièces, mais il recrée chaque fois qu'il emprunte ses modèles ailleurs que dans son propre milieu ».

Nous l'avons dit, la gravure populaire n'apparaît au Brésil que

Figura 101: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

dans une région bien délimitée : le Nors-Est brésilien, hanté par la sécheresse, peuplé d'esprits, tourmenté, mystique.

« L'instinct primordial de l'homme » disait Worringer, « n'est pas la dévotion envers les choses de ce monde, c'est la terreur. Non pas la terreur physique mais celle de l'esprit ».

Toute cette région, de Bahia au Parà, a connu à la fin du XIX^e siècle, plusieurs vagues de terreur. La peur des sécheresses et des épidémies (considérées comme un châtement des cieux) a donné lieu à l'apparition de bandes de pénitents, de prophètes, a fait naître tout un messianisme révolutionnaire. Fréquents ont été les épisodes du genre de celui des « Serenos », que nous transcrivons selon les termes du récit qu'en donne Euclydes da Cunha dans « Les terres de Canudos » :

« Vers 1850, les « sertões » de Cariry furent mis en émoi par les « Serenos » qui se livraient au vol sur une vaste échelle. »

Ainsi nommait-on des compagnies de pénitents qui, la nuit, près des carrefours solitaires, se groupaient autour de mystérieuses croix ; ils s'imposaient de rudes mortifications à l'aide d'épines, d'orties et autres dans une agitation à la fois macabre et sadique.

Or, un jour, ces flagellants sortirent brusquement de l'église du

Figura 102: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

Crato, dispersés, affolés, les hommes inquiets, les femmes en pleurs, les enfants tremblants, décidés à s'infliger les plus terribles pénitences. Car, en chaire, les missionnaires récemment arrivés avaient prophétisé la prochaine fin du monde.

Dieu l'avait dit, en mauvais portugais, en mauvais italien, en mauvais latin : « il est excédé par la détestable conduite de la terre ».

Et ces exaltés s'en furent à travers la région, en un vagabondage déprimant, priant, pleurant, demandant l'aumône... Comme la charité publique ne pouvait suffire aux besoins de la troupe, celle-ci finit, c'était fatal, par recourir au vol.

Les instigateurs du crime s'en furent porter le malheur dans d'autres localités et la justice eut beaucoup de mal à venir à bout de ce commencement de banditisme ».

Par la suite surgit dans la région de Bahia Antonio Conselheiro. Personnage inquiétant, le « nouveau messie » recruta un grand nombre de disciples qui ne tardèrent pas à semer la terreur dans le « sertão » de Bahia, à tel point que pour mettre fin à leurs déprédations, le Gouvernement Provincial dut faire appel aux forces fédérales.

Plus tard encore, et déjà en plein XX^e siècle, apparut à Juazeiro

Figura 103: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

un certain Père Cícero dont la renommée extraordinaire gagna vite tout le « sertão » : il mourut en 1934 mais son retour est encore attendu aujourd'hui par des milliers de fanatiques...

Tous les faits de cette espèce ont inspiré les poètes et les chanteurs populaires ; de son côté, la gravure populaire s'en est emparée, elle aussi, avec son goût si prononcé pour ce qui est mystique ou fantastique.

En Europe, l'abondante production de textes apocalyptiques a déterminé l'apparition d'un grand nombre de gravures à sujets démoniaques : la xylographie populaire brésilienne s'est imprégnée, elle aussi, de surnaturel. Les démons, les « antéchrists », les monstres et les dragons y pullulent : c'est une démonologie médiévale en plein XX^e siècle.

« O Monstro do Pajeú » (le monstre de Pajeú), ou bien « A Moça que virou cachorro » (la jeune fille qui se transforma en chien), l'un et l'autre sujets de prédilection pour les graveurs populaires brésiliens sont en fait proches parents de la Bête du Gévaudan, qui inspira plusieurs gravures tirées à Rouen au XVIII^e siècle. Et Lampião, le bandit-héros du « sertão » brésilien trouve son répondant dans la figure de Cartouche ou de Mandrin, bandits légendaires de la littérature populaire française du XVIII^e siècle.

Les exemples d'un tel parallélisme sont nombreux et l'on peut

Figura 104: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

encore mentionner ce bois de « canard » de l'Imprimerie de Quillot, à Agen, en 1840, illustrant des faits-divers et ressemblant de façon frappante à certaines gravures sur bois brésiliennes.

Mais pourquoi la gravure populaire a-t-elle trouvé son terrain d'élection, au Brésil, dans cette région du Nord-Est qui est la partie la plus aride et la moins développée du pays ? Serait-ce qu'il lui faut un terroir particulier, un décor dramatique ? Pourquoi un tel phénomène ne s'est-il pas produit dans les États du Sud, plus riches, plus cultivés et plus peuplés ? Il serait intéressant d'analyser de près l'attrait instinctif qu'éprouvent pour les images les couches populaires les plus pauvres, mais bornons-nous à noter que là se trouve, sans doute, la clef de la localisation géographique dont nous parlons.

Il est trop tôt, encore, pour esquisser une histoire de la gravure brésilienne. La pauvreté des informations que nous avons pu réunir s'explique par l'absence totale d'une documentation d'ensemble qui soit digne de foi. Toutefois, peu à peu, grâce à quelques études dispersées, certaines lacunes seront progressivement comblées et les renseignements réunis seront plus exacts, et plus précis. Au moment même où nous commençons à rassembler ces notes, la maison de Rui Barbosa, de Rio de Janeiro, a fait paraître le premier tome d'une série de trois volumes consacrés à la littérature poétique populaire du Brésil. Ce premier tome,

Figura 105: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

qui est un catalogue minutieux, recense un millier de ces livres de colportage que nous avons mentionnés. Parmi ces mille ouvrages, nous avons pu en relever 347 illustrés de gravures sur bois : 88 d'entre eux proviennent du Ceará, 39 de Pernambouc, 25 de Bahia, 25 du Para, 23 du Paraíba. Le reste se partage entre les États d'Alagoas, de Miranhão et de Sergipe. Tous ces petits livres ont été imprimés entre 1930 et 1958.

Comme ce catalogue ne réunit qu'une partie de livres de colportage édités au Brésil, et qu'il omet les livres de prières et les almanachs, il ne saurait servir de guide au spécialiste de la gravure ; d'ailleurs, il ne poursuit pas un tel but. Cependant la façon objective et précise dont il a été réalisé fait de ce travail un précieux exemple de ce qui pourrait être entrepris dans un tel ordre de recherches.

Malheureusement si le caractère profondément populaire de la gravure dont nous avons parlé ne fait aucun doute, il convient de dire que, selon nous, l'importance qu'elle revêt aux yeux de la grande masse est minime. A tel point qu'il est difficile de savoir si ce public s'aperçoit de sa disparition, qui est rapide au fur et à mesure que les éditeurs substituent à la gravure sur bois la photo-gravure, et les clichés de magazines sans aucun caractère et de style international. De toutes façons, sous la forme que nous lui connaissons, cette gravure n'est qu'un modeste auxiliaire de la littérature populaire, sans vie propre, et fort dépourvue de pouvoir

Figura 106: Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

éducatif ou moralisateur. En connaissance de cause, car j'ai vécu parmi les paysans du Nord-Est brésilien, je peux affirmer qu'aucun de ces hommes n'a jamais acheté un livre à cause de ses illustrations. Je n'ai jamais entendu dans la bouche d'aucun d'eux la moindre référence à ces belles images, alors qu'ils discutaient volontiers de tel ou tel roman. Néanmoins, même sans avoir exercé aucune influence profonde sur les masses auxquelles elles s'adressaient, et peut-être même à cause de cette gratuité, ces gravures populaires ont une incontestable valeur d'œuvres d'art.

Par rapport à l'ensemble de la gravure populaire brésilienne, la "Via Sacra" de Mestre Noza a ceci d'original qu'elle a été conçue et réalisée indépendamment d'un texte. S'il ne s'agit pas d'un exemple unique, cet ensemble de gravures est en tout cas le premier que nous ayons rencontré dans lequel l'artiste a travaillé en toute indépendance, gravant une série d'images destinées à parler comme des images.

SERVULO ESMERALDO

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUEQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras Artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920 – 1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALEGRE, Sylvia Porto. **Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição**. São Paulo: Maltese, 1994.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte Brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes: O artista e o artesão**. São Paulo: Martins, 1938.

ANJOS JR. Moacir dos. MORAIS, Jorge Ventura. **Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930**. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Estud. av. v.12, n. 34. São Paulo set./dez. 1998.

Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000300027&lng=pt&tlng=pt

ARCANJO, José Estevão Machado. **O gordo e o magro: o nordeste segundo Gilberto Freyre e Djacir Menezes**. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 27, n. 1/2, 1996, p.73-83.

ARTIÈRES, Philippe. “**Arquivar a própria vida**”. Estudos Históricos, n. 21, 1998, p. 9-21.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARBOSA, Franco. **O poeta Pedro Bandeira mostra Juazeiro ao mundo**. Maranguape: HB Gráfica, 1978.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão um lugar-incomum: o sertão Cearense na literatura do século XIX**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desportos do Estado, 2000.

BARRETO, Zenon. **Ritos danças e folguedos do Nordeste: xilogravuras de Zenon**. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, S/D.

BARROS, José D’ Assunção. **O Campo da História: especialidades e Abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 55.

BARROS, José D’ Assunção. **Arte Moderna e alteridade**. Rio de Janeiro, RJ:LESC, 2006.

BARROSO, Oswald. **Romeiros**, Fortaleza, Secretaria de Cultura Turismo e Desporto – URCA, 1989. 134 páginas.

BAXANDALL, Michel. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Oficina das Artes, v. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECKER, Howard.S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. (obras escolhidas, v. 1) São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. O poder simbólico 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. (Coleção primeiros passos) São Paulo: Brasiliense, 2007.

BRULON, Bruno. **Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno**. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.25. n.1. p. 403-425. jan.-abril 2017.

_____. **Passagens da Museologia: a musealização como caminho**. 2018, p. 190. In: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/722/657> acesso em 20 /07/2020

CANCLINI, Nestor Garcia. **Gramsci e as culturas populares na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Gramsci e as culturas populares na América Latina**. In: COUTINHO, Carlos Nelson & NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira Matriz**: Cultura e Memória. São Paulo: Annablume, 284p. 1998.

_____. **Memórias da xilogravura**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 228 p. 2010.

_____. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 392p. 2014.

_____. **Lyra popular**: o cordel do Juazeiro. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

_____. **Xilogravura Doze Escrito na Madeira**. Fortaleza: Cultura, 2011.

_____. **Mestres Santeiros**: retábulos do Ceará. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 124 p. 2004. (Coleção Outras Histórias)

_____. (Org.) **Bonito pra chover**: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003

_____. (Org.). **Noza**: o escultor do Padre Cícero. Fortaleza: UFC, 2014.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

CARDOSO Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs) **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.

CATANI, Afrânio Mendes et al. (Orgs.) **Vocabulário Bourdieu**. 1. ed. Belo Horizonte : Autentica Editora, 2017.

CAVA, Ralf Della. **Milagre em Joazeiro**. Tradução: Maria Yeda Linhares. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. 5. ed. 253p. Campinas-SP: Papirus, 2008.

_____. **A Invenção do Cotidiano 1**. Artes de Fazer. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **A Invenção do Cotidiano 2**. Morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique. A beleza do Morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, Jacques. **A Invenção da Sociedade**. Lisboa. Difel, 1989.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa, DIFEL/Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1990.

_____. **À beira da falésia**. A História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHUVA, Marcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: socio gênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930- 1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense (Coleção primeiros passos 46), 2002.

CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. **A construção da “cidade da cultura”**: Crato (1889-1960). *Dissertação) Mestrado em História Social - UFRJ. Rio de Janeiro, 2000.

COSTA, Cristina. **Questões de Arte**: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético. São Paulo: Moderna, 1999.

COSTELLA, Antônio. **Introdução à Gravura e História da Xilografia**. Editora Mantiqueira, Campos do Jordão, 1984.

DELA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DINIZ, Clarissa. **Crachá, aspectos da legitimação artística**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

ELIAS, N. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Envolvimento e distanciamento**: estudos sobre sociologia do conhecimento. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1997.

FIGUEIREDO FILHO, J de. História do Cariri. Vol. IV. [1968] Fortaleza: Edições UFC, 2010. [facsimile].

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 4. ed.rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

FRANKLIN, Jeová. **Xilogravura popular na literatura de cordel**. Brasília: LGE, 2007.

_____. **A Xilogravura Nordestina**. Brasília, Livro Artesanal, 2002.

FREYRE, Fernando de Mello. **O movimento regionalista e tradicionalista e a seu modo também modernista** - algumas considerações. *Ciência & Trópico*, Recife (2): 175-188, jul./dez.1977. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/viewFile/184/9> acessado em 27/02/2020

GEERTZ, Clifford . **The Interpretation of culture**. Nova York: Basic Books [1973] trad. português: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989

GOMES, Ângela de Castro (Org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GONÇALVES, Nádia G.; GONÇALVES, Sandro A Pierre Bourdieu: educação para além da reprodução. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O templo e o fórum**: Reflexões sobre museus, Antropologia e cultura. In: BOMENY, Helena B. et al. *A Invenção do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Iphan, 1995.

GRAMSCI, Antonio. **Observaciones sobre el folclore, en Literatura y vida nacional**. Buenos Aires: Lautaro. 1961, p. 240

GRINOVER, Marina Mange. **Lina Bo Bardi e Glauber Rocha**: diálogos para uma filosofia da “práxis”. Disponível em: www.docomobahia.org/linabobardi_50/15.pdf

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil**: sua história. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

HERNANDEZ, Fernando. **Cultura Visual, Mudança educativa e Projeto de Trabalho**: Tradução: Jussara H. Rodrigues. Porto Alegre, 2000.

_____. **Catadores da Cultura Visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional; trad. Ana Duarte. Porto Alegre: Mediação, 2007.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer história com imagens**: arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia, v.8, n.12, p.97-115, jan-jun, 2006.

_____. **Aproximações disciplinares**: história, arte e imagem. *Anos 90*. Porto Alegre, v.15, n.28, dez. 2008.

KNAUSS, Paulo & MALTA, Marize (org.). **Objetos do olhar**: história e arte. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

LEMOES, Carlos A. C. **O que é Patrimônio Histórico**. São Paulo: Brasiliense, 2004. – (Coleção primeiros passos;51) 2ª reimp. da 5.ed de 1987.

LE GOFF, Jacques. **L’ Imaginaire Médiéval**. Collection Bibliothèque des Histoires, France, Gallimard, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, Farjalla Correia. **Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização**: ambiência de comunhão. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 7, n. 1, p. 31-50, jan.-abr. 2012.

LOURENÇO FILHO, Manoel Bergström. **Juazeiro do Padre Cícero**. 4. ed. aum. Brasília: MEC/Inep, Coleção Lourenço Filho, 178 p. 2002.

MACHADO, Lourival Gomes. Uma História de Leões. O Estado de São Paulo - SP, 5 de março de 1960. Suplemento Literário.

_____. **O Leão Viaja**. O Estado de São Paulo – SP, 16 de dezembro de 1961. Suplemento Literário.

MARTIN, Monique de Saint. **Capital Simbólico**. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (Orgs.) Vocabulário Bourdieu. 1. ed. Belo Horizonte : Autentica Editora, 2017.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby (orgs.) **O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

MARTINS FILHO, Antônio. **Memória Histórica** - Personalidade do Povo. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991.

_____, **Memórias Maioridade II**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1994.

_____. **O Universal pelo Regional**: definição de uma política universitária. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1966.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem**: fotografia e História interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996.

MEIRELES, Cecília. **Discurso da Sra. Cecília Meireles** [na inauguração da Exposição de Artes e técnicas populares no Congresso Internacional de Folclore. Folclore, 6 (32/33): 16 -18. Vitória: Comissão Espírito Santense de Folclore, set. – dez.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do Verso**: Trajetória da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte - 1926-1982. (Dissertação) UFC Fortaleza, 2003.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de Meneses. In: O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. **Clã**: trajetória do modernismo em revista. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

MORAES, Eduardo Jardim de. **Modernismo revisitado**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, V.1, n.2, 1988. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2165/1304

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: A problemática dos lugares. Proj, História. São Paulo. (10), dez.1993.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**: cultura popular. São Paulo - SP: Olho D'água, 1992.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. **Em busca do Ceará**: a conveniência da cultura popular na figuração da cultura cearense (1948 a 1983). (Tese) Fortaleza: Universidade Federal do Ceará - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2015.

OLIVEN, R. G. **O Nacional e o Regional na Construção da Identidade Brasileira**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 2, p. 68-74, 1986.

PAULA, Francisco Sebastião de. & VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. **A gravura de ilustração no cordel e a gravura de arte no Ceará**: diferenças e similaridades. Disponível em

http://anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/francisco_de_paula_e_maria_do_carmos_veneroso.pdf

PAULA, Francisco Sebastião de. **Uma trajetória da xilogravura no Ceará**. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. (Debates; 99/ dirigida por J. Guinsburg) São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEARCE, Susan. **Museums, objects and colletions**: a cultural study. Washgton: Smithsonian Institution press, 1992. in: VIANA, Helder do Nascimento. Coleção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues. *In*: História, Cultura e Sentimento: outras Histórias do Brasil/ apresentado e organizado por Antônio Torres Montenegro et al. Coedição – Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. Da UFMT, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria W.; ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, Imagens e práticas sociais**: percursos em História Cultural, Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008.

_____. **Em busca de uma outra história**: Imaginando o Imaginário. IN Revista Brasileira de História. São Paulo, v.15, n. 29 pp 9-27, 1995.

_____. **História & História Cultural** – 2. ed. 1. Reimp.- Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

POMIAN, Krzysztof. **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda Vol. 1, 1984.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUEIROZ, Jeová Franklin de. **A xilogravura nordestina**. (Coleção Cartilha da Cultura popular, 2) Produção artesanal 20p. Brasília, 2002.

RAMOS, Everardo. **Do mercado ao museu**: a legitimação artística da gravura popular. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010. ISSN: 2317-6784. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18209/10865>

_____. **Du marché au marchand**: la gravure populaire brésilienne. Paris: 4M Impressions, 2005.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A Danação do Objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

RABELLO, Sylvio. **Os artesãos do Padre Cícero**. Recife: UFPE, 1967.

REDE, Marcelo. **História e cultura material**. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs) **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

REVEL, Jacques. **A Invenção da Sociedade**. Lisboa. Difel, 1989.

RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. **Exposições de Lina Bo Bardi**. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas - SP, 2015.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

RUBINO, Silvana Barbosa. **Rotas da Modernidade**: trajetória, Campo e História na atuação de Lina Bo Bardi - 1947 -1968. Campinas SP: [s.n.]. (Tese) Doutorado em Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias**. São Paulo: EDUP, 1997.

SERAINE, Florival. **Antologia do folclore cearense**. Fortaleza, 1968.

SOARES, I. M.; SILVA, I. B.M. (Org.). **Cultura, política e identidades**: Ceará em perspectiva. 1. ed. v. 01, Fortaleza: IPHAN, 2014.

SOBREIRA, Geová. **Xilógrafos do Juazeiro**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984. SUZUKI, Marcelo (Org.). **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi : Fundação Vilanova Artigas, 1994.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. *Predmet muzeologie*. In: _____. (ed.). *Sborník materiálu prvního muzeologického sympozia*. Brno: Museu da Morávia, 1965, p. 30-33. apud BRULON, Bruno. *Passagens da Museologia: a musealização como caminho*. 2018, p. 190. In:

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/722/657> acessado em 20 /07/2020

TEMOTEO, Jurandy. **A Xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da Cultura Popular do Cariri**. (Dissertação) 158 p. João Pessoa, UFPB/CCHLA, 2002.

VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VIANA, Helder do Nascimento. **Coleção, sentimento e identidade**: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues. In: *História, Cultura e Sentimento: outras Histórias do Brasil/ apresentado e organizado por Antônio Torres Montenegro et al. Co- Edição – Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. Da UFMT, 2008.*

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964) Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Maxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. rev. e ampl. 128 p. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTES

CATÁLOGOS

A gravura popular Brasileira no Estrangeiro – *Imprensa universitária* – acervo do MAUC

Gravure populaire brésilienne -France acervo do MAUC

Brasilianisch Imagerie Populaire- Basel acervo do MAUC

Volkstumliche Holzschnitte -Wien acervo do MAUC

Gravuras populares do Nordeste Brasileiro -Lisboa acervo do MAUC

BANCO DO NORDESTE. Ritos danças e folguedos do Nordeste: xilogravuras de Zenon. 1966.

Sérvulo, Esmeraldo. A linha, a luz, o Crato: (Autobiografia), 2016, p, 89. Catálogo de exposição realizada na Cidade do Crato-Ceará. Universidade Regional do Cariri (Campus Pimenta) Encosta do seminário Setembro/outubro 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI. Tributo ao Mestre Noza: escultor e gravador Inocência Medeiros da Costa. Juazeiro do Norte, 2015. 24 p.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Museu de arte da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1981.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA E MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ. Oito artistas do MAUC. Salvador, 1963.

Catálogo da primeira exposição, acesso em: 20 de Janeiro de 2019
<https://pt.calameo.com/books/005637028867a1a7efd61>

ATAS

Sociedade de Cultura Artística de Fortaleza. Ata da sessão de assembleia geral de 1935 a 1943. (col. Geová Sobreira, Brasília).

Sociedade de Cultura Artística de Fortaleza. Ata da sessão de assembleia geral de 1946 a 1968. (col. Geová Sobreira, Brasília).

BOLETINS

Boletim 32- Universidade do Ceará- Fortaleza v.7 n.5 p. 451/546 Setembro-Outubro 1961

Boletim 33- Universidade do Ceará- Fortaleza v.7 n.6 p. 547/646 Novembro-Dezembro 1961

Boletim 34- Universidade do Ceará- Fortaleza v.7 n.1 p. 1/100 Janeiro-Fevereiro 1962

Boletim 35- Universidade do Ceará- Fortaleza v.7 n.2 p. 101/200 Fevereiro- Março 1962

ANAIS

Universidade Do Ceará. Anais, TOMO IV, Imprensa Universitária do Ceará, 1960

Universidade Do Ceará. Anais, TOMO VII, Imprensa Universitária do Ceará, 1961

Universidade Do Ceará. Anais, TOMO VIII, Imprensa Universitária do Ceará, 1962

Universidade Do Ceará. Anais, TOMO IX, Imprensa Universitária do Ceará, 1963

SITES CONSULTADOS

<http://www.arqpop.arq.ufba.br/node/68> acessado em 12/02/2020

<https://parlacetifabene.com.br/acontece/centenario-lina-bo-bardi/>

www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/instalacao-museu-de-arte-da-ufc-25-06-1961

<http://www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/exposicao-1961-02-pinturas-de-antonio-bandeira-15-07-1961/>

<https://www.jornallivre.com.br/como-e-a-historia-de-ariano-suassuna/>
acessado em 25 de fevereiro de 2020

<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/184>
acessado em 25 de fevereiro 2020

http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoMartins/JoaoMartinsdeAthayde_siteCordel_FCRB.pdf acessado em 29 de julho 2020

https://ims.com.br/por-dentro-acervos/alba-frota-ou-anjo-de-arquivo_elvia-bezerra/ - acessado em 29 de julho 2020

<http://museudomjose.com.br/wps/sala-arte-sacra/> acessado em 29/07/2020

<https://www.ceara.pro.br/acl/Academicosanteriores/FranMartins.html> acessado em 29/07/2020

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9079/heloisa-juacaba>

FILME:

OS IMAGINÁRIOS. Documentário produzido para a série Condição Brasileira. Roteiro e Direção: Geraldo Sarno. Fotografia: Affonso Beato, Lauro Escorel, Leonardo Bartucci. Montagem: Eduardo Escorel. Produção: Saruê filmes, Thomas Farkas. 1970.
<https://filmow.com> .

FONTES ICONOGRÁFICAS

Via Sacra gravada por Mestre Noza Brasil. *Bois originaux gravés par Mestre Noza, accompagnés du Rédit de la croix de Jésus-Christ et d'une oraison populaire bretonne du XVI Siècle* Robert Morel éditeur France 1965

Coleções de xilogravuras disponibilizadas no site do MAUC – disponibilizadas no site em 2015 e 2016

Coleção Mestre Noza: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/noza.cgi?pagina=1>

Coleção Antônio Lino: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/lino.cgi?pagina=1>

Coleção José Caboclo da Silva: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/caboclo.cgi?pagina=1>

Coleção Damásio Paulo: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/damasio.cgi?pagina=1>

Coleção João Pereira: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/pereira.cgi?pagina=1>

Coleção Antônio Batista: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/batista.cgi?pagina=1>

Coleção Manoel Camilo: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/camilo.cgi?pagina=1>

Coleção Antônio Lucena: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/lucena.cgi?pagina=1>

Coleção Zoroastro Rangel: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/zoroastro.cgi?pagina=1>

Coleção Valderêdo Gonçalves :<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/walderedo.cgi?pagina=1>

Coleção Abraão Batista :<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/abraao.cgi?pagina=1>

Coleção José Lourenço :<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/lourenco.cgi?pagina=1> Coleção Francorli :<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/francorli.cgi?pagina=1>

Coleção Stênio Diniz: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo/stenio.cgi?pagina=1>

FONTES HEMEROGRÁFICAS

JORNAIS

SUASSUNA, Ariano. Diário de Pernambuco “A Gravura na Arte Popular”. Publicação feita em 15 de junho de 1952 na primeira página da 3ª secção.

CORREIA, Maria Lúcia Tavares. Diário da Noite, do Recife, publicação feita na edição de 12.10.1961

NASCIMENTO F. S. Jornal O Povo, Edição de 27-10-61

REVISTAS

FREYRE, Gilberto. O Cruzeiro, 05 de março de 1960, Edição 0021 – Hemeroteca Biblioteca Nacional - Acesso em 16/11/ 2018.

MARTINS FILHO, Antônio. O Cruzeiro, 23 de abril de 1960, p. 26 -27- Acesso em 16/11/ 2018.

Revista Itaytera, Edição 11, ano 1967.

Revista Itaytera, Edição 12, ano 1968.

Revista Itaytera, Edição 13, ano 1969.

FOLHETO DE CORDEL

VIANA Arievaldo, HAURÉLIO, Marco. *Cem anos da Xilogravura na Literatura de Cordel*. Fortaleza. São Paulo. Brasília, Junho de 2007, p.16

RELATÓRIOS

Atividades do MAUC no ano de 1961.

Atividades do MAUC no período de 25 de junho de 1961 a 31 de dezembro de 1962.

Relatório do MAUC no período de 25 de junho a 31 de dezembro de 1965.

FONTES ORAIS

COSTA, Pedro Eymar Barbosa, Arquiteto, Diretor do Museu desde 1987. Entrevista concedida em 14 de outubro de 2016, em Fortaleza

SOBREIRA, Geová. Economista de formação, colecionador de xilogravuras, de folhetos de cordel, obras de arte de artistas cearenses e uma biblioteca de livros raros. Conviveu com antigos xilógrafos de Juazeiro. Concedeu várias entrevistas sendo a primeira em 22/7/2016 e nos meses que se seguiram. Também concedeu entrevistas em 2017 no Juazeiro do Norte e em Fortaleza.

MENEZES, Paulo Elpídio. Sociólogo, foi reitor da Universidade Federal do Ceará, Secretário de Educação do Estado do Ceará. Entrevista concedida em 05/11/2017 em Fortaleza

MENEZES, Zuleide Martins. Diretora do MAUC entre os anos 1965 e 1985. Entrevista concedida em 05/11/2017 em Fortaleza

CARTAS (Acervo do MAUC)

Carta de Lívio Xavier ao Dr. Martins Filho. 25 jan. 1961

Carta de Lívio Xavier ao Dr. Martins Filho. 10 fev. 1961

Carta de Martins Filho a Lívio Xavier. 23 jan. 1961

Carta de Carlos d'Alge a Lívio Xavier. 6 abr. 1961

Carta de Lívio Xavier a Martins Filho. 19 mai.1961
Carta de Lívio Xavier a Martins Filho. 5 jun.1961
Carta de Fran Martins e Milton Dias a Martins Filho.14 jun.1961
Carta de Lívio Xavier a Martins Filho. 17 jun. 1961
Carta de Lívio Xavier a Martins Filho. 25 jun. 1961
Carta de Sérvulo Esmeraldo a Martins Filho. 07 set.1961
Carta de Lívio Xavier a Martins Filho. 08 set. 1961
Carta de Lívio Xavier a Dr. Martins Filho. 04 out 1961
Carta de Lívio Xavier a Dr. Martins. 13 out. 1961
Carta de Lívio Xavier a Dr. Martins Filho. 28 nov. 1961
Carta de Lívio Xavier a Dr. Martins Filho. 02 jan. 1962
Carta de Martins Filho a Lívio Xavier. 1962