

A CONSTRUÇÃO DO OLHAR E A RENOVAÇÃO DOS MODOS DE VER A XILOGRAVURA DE CORDEL

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA Y LA RENOVACIÓN DE LAS FORMAS DE VER EL XILOGRAFIA DE CORDEL

Sandra Nancy Ramos Freire BEZERRA¹

RESUMO

O artigo discorre sobre alguns resultados da tese de doutoramento intitulada “Do Cariri para o mundo: a musealização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no Brasil (1955-1965)”, apresentada junto ao programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense UFF – Doutorado Interinstitucional - DINTER mantido mediante convênio entre a UFF e a Universidade Regional do Cariri URCA. Trata do percurso de valorização da xilogravura popular e seu reconhecimento enquanto arte a partir da coleção de xilogravuras do Museu de Arte da Universidade do Ceará, inaugurado em 1961. O estudo insere-se no âmbito da História Cultural e está fundamentado no conceito de Cultura Visual, por meio do qual - aborda a xilogravura como artefato que ganha significado por sua inserção e participação num contexto de relações sociais e no conceito de Musealização, que - permite entender a construção de sentidos e renovação dos modos de ver a xilogravura -, nos remetendo para um conjunto de indagações pouco exploradas na produção historiográfica da região do Cariri.

Palavras-chave: Arte popular, xilogravura, cultura visual, musealização.

RESUMEN

El artículo analiza algunos resultados de la tesis doctoral titulada “De Cariri al mundo: la musealización de la xilografía de cordel y los sentidos del arte popular en Brasil (1955-1965)”, presentada con el Programa de Posgrado en Historia Social de la Universidade Federal Fluminense UFF - Doctorado Interinstitucional - DINTER mantenido mediante convenio entre la UFF y la Universidad Regional de Cariri URCA. Se trata del camino de la valorización de la xilografía popular y su reconocimiento como arte a partir de la colección de xilografías del Museo de Arte de la Universidad de Ceará, inaugurado en 1961. El estudio forma parte de la Historia Cultural y se basa en el concepto de Cultura Visual. , mediante el cual - aborda la xilografía como un artefacto que cobra sentido a través de su inserción y participación en un contexto de relaciones sociales y en el concepto de musealización, que - permite comprender la construcción de significados y la renovación de formas de ver la xilografía -, refiriéndonos por un conjunto de cuestiones poco exploradas en la producción historiográfica de la región de Cariri.

Palabras clave: Arte popular, xilografía, cultura visual, musealización.

¹ Professora do Departamento de História da Universidade Regional do Cariri; Mestrado em História Social pela Universidade Federal do Ceará; Doutorado em História Social pela Universidade Federal Fluminense.

A CONSTRUÇÃO DO OLHAR E A RENOVAÇÃO DOS MODOS DE VER A XILOGRAVURA DE CORDEL

INTRODUÇÃO

Para discutir a renovação do olhar, o artigo revisita brevemente alguns aspectos apresentados na tese que buscaram compreender a construção do status de arte da xilogravura popular a partir da coleção constituída por imagens veiculadas nas capas dos folhetos de cordel, adquiridas no final da década de 1950, a fim de compor o acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará - MAUC na fase que antecedeu sua fundação.

A musealização como ação de produção de sentidos para as expressões apareceu como comprovação de questão colocada a partir da análise e interpretação das fontes que testemunharam a trajetória de formação da coleção, os agentes responsáveis pelo processo de musealização, as exposições, os discursos e reinvenção pela criação de álbuns assinados e numerados, mediada pelo artista Sérvulo Esmeraldo, também responsável por levar a Paris um álbum de xilogravuras² que, depois de editado, foi difundido para o público consumidor de obras de arte.

A tentativa de compreensão da trama exigiu a imersão no contexto histórico de construção da coleção de xilogravuras e do processo de musealização, localizados na efervescência cultural dos anos 1950 e 1960, num cenário perpassado pela reverberação dos movimentos modernista, regionalista e na esfera do movimento folclorista, sendo este último de grande atuação entre os anos de 1948 a 1964, quando se buscava a construção de identidades originando novos olhares para as manifestações artísticas e culturais do país.

Nesse campo, veio a mobilização e incentivo de proteção às manifestações culturais e criação de museus de artes populares, quando o movimento tomava como base o papel educativo dessas instituições, sobretudo, nas grandes cidades³. Uma vez projetado, o Museu de Arte da Universidade do Ceará se consolidou na trilha da filosofia já adotada levando em consideração "O universal pelo regional"⁴, lema que permitiu aos agentes envolvidos no processo de sua criação atentar para a aquisição de objetos prosaicos apreciados pelo olhar folclorista, como também artefatos da arte produzida no Nordeste e, especificamente, no Ceará⁵.

Vale salientar que a tese se debruçou sobre o processo de valorização da xilogravura, como uma construção histórica em que o status de arte foi alcançado pela musealização, tomada como uma postura de consenso acerca do valor e da matéria, uma vez que "[...] musealizar significa mudar algo de lugar, sempre no sentido simbólico e assim recolocar para revalorizar"⁶.

2 Criado pelo gravador Inocêncio da Costa Nick, conhecido como Mestre Noza, o álbum encomendado foi produzido mediante um modelo da via-sacra oferecido ao gravador por Sérvulo Esmeraldo.

3 Vale salientar que no âmbito do Movimento Folclorista os problemas a serem enfrentados eram: a pesquisa das expressões para o estudo, a proteção, e o aproveitamento do folclore na educação. Na esfera deste último, a poetisa Cecília Meireles foi exímia defensora da criação dos "Museus de Artes Populares". (Folclore e educação apud VILHENA,1997, p.193).

4 MARTINS FILHO, Antônio. O Universal pelo Regional: definição de uma política universitária. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

5 Por tratar-se de uma construção que levava em consideração o universal pelo regional, o museu adquiriu também alguns objetos reconhecidos no âmbito da arte universal, por exemplo, zincogravura de Picasso, heliogravuras de Albrecht Dürer, Rembrandt, entre outros.

6 STRÁNSK, 1965 apud BRULON, 2018, p. 190.

Conhecer o processo de reconhecimento da xilogravura nos levou à compreensão das práticas de colecionar, expor e editar (como práticas de construção do olhar, em seus contextos) que permitiram a caracterização da história da renovação dos modos de ver a xilogravura de cordel.

A XILOGRAVURA NO FOLHETO DE CORDEL

A xilogravura de técnica milenar integrou o mundo das artes visuais brasileiras no século XX, sendo praticada por alguns artistas reconhecidos, entretanto, paralelamente ao itinerário da arte institucionalizada. No Nordeste, a expressão teve usos em atividades utilitárias, rótulos de produtos comerciais e ilustração das capas dos folhetos de literatura oral, principalmente em Juazeiro do Norte – CE, na antiga tipografia São Francisco.

A tipografia São Francisco alcançou o status da maior produtora de folhetos de cordel do Brasil nas décadas de 1950 e 1960 e nela a técnica de xilogravura foi bastante empregada. Entretanto, é necessário salientar que antes dela tornar-se uma grande editora de folhetos e adotar xilogravuras em suas capas, o processo de ilustração já existia. Para melhor entender esse contexto, se faz necessário relatar o percurso histórico, pois o aspecto visual dos folhetos impressos nas primeiras décadas do século XX não apresentavam ilustrações, traziam nas capas apenas vinhetas tipográficas⁷ e informações sobre o conteúdo, conforme imagem a seguir:

Figura 1: Capa do Folheto - Crítica em Versos às Loucuras da Moda Indecente



Fonte: Coleção Geová Sobreira, 1925. Foto: Lucas Nunes.

As gravuras só passaram a ser utilizadas na ilustração de folhetos no final da década de 1940, mediante a ação do poeta e editor paraibano radicado em Recife - PE, João Martins de Athayde. Personagem de relevância para a história da literatura de cordel no Brasil, introduziu ilustrações nas capas dos folhetos; contudo, ilustrações produzidas com técnica elaborada no processo fotomecânico em metal, conhecido como zincogravura. O uso das ilustrações tinha como objetivo primordial tornar o produto mais atraente para o público consumidor.

Figura 2: Clichê de Zinco - As grandes aventuras de Armando e Rosa conhecidos por "Côco Verde" e "Melancia"



Fonte: Coleção - Gráfica Lira Nordestina/URCA. Foto: Lucas Nunes.

A inovação conquistou a aceitação dos leitores, uma vez que as ilustrações usadas apresentavam fotografias de artistas de Hollywood num contexto em que o cinema americano estava em evidência. A ação representou, para aquela produção, um marco de modernidade⁸ e propiciou a adoção do modelo por outros editores.

A xilogravura só veio a ser vinculada aos folhetos com maior frequência quando o proprietário da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, José Bernardo da Silva, adquiriu em 1949, por meio de uma compra a João Martins de Athayde, os direitos autorais de folhetos de literatura oral e juntamente com estes, os clichês de zincogravura.

A partir daquela aquisição, a tipografia de José Bernardo ocupou o lugar da editora de Athayde no mercado editorial do gênero literário no país. A grande produção dos folhetos implicou na necessidade de novos clichês. No entanto, a produção desse material de configuração elaborada só existia nos centros mais desenvolvidos como Recife - PE e Fortaleza - CE.

Foi, portanto, em meio às dificuldades para a obtenção dos clichês de zinco, que José Bernardo optou pela introdução da técnica da xilogravura nas capas dos folhetos por tratar-se de uma aquisição mais rápida. Dessa forma, os impressos passaram a veicular os dois gêneros de gravura: a zinco e a xilo⁹.

As primeiras xilogravuras encomendadas para os folhetos em Juazeiro do Norte foram confeccionadas por artesãos, alguns deles (imaginários) que já trabalhavam materializando, na madeira (umburana), santos da devoção popular. Entre os escolhidos pelo proprietário estavam Walderêdo Gonçalves, Inocêncio da Costa Nick (Mestre Noza), João Pereira, Damásio Paulo e Antônio Batista Silva, entre outros. Vários deles manifestaram a habilidade de copiar e assim produzir as xilogravuras baseadas nas elaborações dos clichês de zinco conforme representação abaixo:

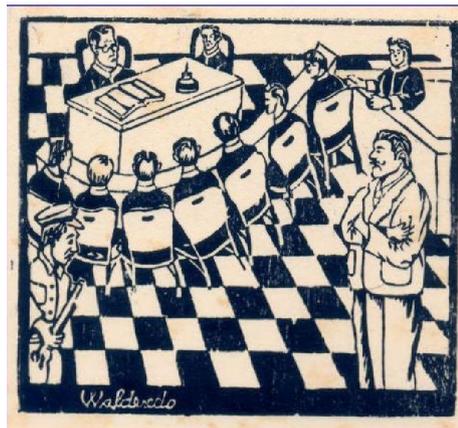
Figura 3: Xilogravura - A História de Toinho e Mariquinha. Autor desconhecido: Coleção Geová Sobreira, 1925. Foto: Lucas Nunes.



Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Outros preferiam usar a capacidade criadora e inventar suas próprias imagens, como é possível verificar no trabalho de Walderêdo Gonçalves:

Figura 4: Xilogravura - Antônio Silvino no júri. Autor: Walderêdo Gonçalves



Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Percebe-se, a partir daí, que a zincogravura antecedeu a xilogravura na tipografia São Francisco e que a introdução desta última no folheto deveu-se à dificuldade de obtenção dos clichês de zinco. Ocorre que o uso da xilo nas capas dos folhetos não conquistou o gosto do público consumidor tradicional da mesma forma que a zincogravura. A esse respeito, o estudioso Jeová Franklin¹⁰ cita um exemplo em que menciona a reprovação de um dos grandes clientes, distribuidor dos folhetos em Recife, que enviou o seguinte recado para os responsáveis pela tipografia São Francisco: “[...] acabem com a brincadeira! Os leitores de cordel não querem saber de princesas com traços rudes”. Diante desse impasse, questionou-se como ocorreu a valorização desse tipo de gravura já que não agradava o público para o qual ela era dirigida.

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

PERCURSOS DO OLHAR

O estudo das fontes nos conduziu para o olhar de um grupo de intelectuais responsáveis pela sua valorização. Nesse tocante, o pesquisador Everardo Ramos¹¹ traz como contribuição um marco histórico, quando o folclorista alagoano Théo Brandão, em 1949, publicou um artigo na imprensa de Maceió - AL chamando a atenção para as xilogravuras. Nele, o folclorista apresentava o trabalho de um poeta em Alagoas que se tornou gravador¹² de maneira improvisada para ilustrar os folhetos de literatura oral que ele próprio criava.

No mesmo ano, Théo Brandão adquiriu do referido autor autorização para divulgar a gravura num livro sobre o folclore de Alagoas. Depois da publicação em 1952, Brandão conseguiu nova aprovação para utilizar os clichês de madeira que lhe serviram de capa nos folhetos na reprodução em pranchas, a fim de expô-las numa mostra de arte folclórica alagoana.

Tal ação, conforme Ramos, pode ser considerada a primeira iniciativa de visibilidade para a xilogravura ocorrida no estado de Alagoas, contudo, como expressão folclórica. Foi a partir do olhar desse folclorista que a xilogravura ganhou notoriedade conquistando a adesão, no estado vizinho (Pernambuco), de artistas e intelectuais reconhecidos como Aloísio Magalhães, que publicou com o apoio do Departamento de Documentação e Cultura da Cidade do Recife, em 1953, um álbum de xilogravuras de cordel e o colecionador Abelardo Rodrigues¹³, responsável por enviar, em 1955, algumas xilogravuras ao *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel*, na Suíça, com o intuito de compor uma exposição de arte brasileira no exterior.

Com a importância dada pelos intelectuais citados, agentes ligados à Universidade do Ceará, em Fortaleza, se empenharam na aquisição de xilogravuras de cordel. A ação foi guiada por um 'olhar de época' que perpassou fronteiras chegando a uma instituição pública de Ensino Superior. Ao abraçar o gênero de forma valorativa, os agentes envidaram esforços para formar uma coleção a fim de compor o acervo do museu universitário em processo de criação, que estaria sendo destinado à arte local.

O protagonismo dos agentes no plano de produção simbólica, conforme Bourdieu¹⁴, permitiu que fossem capazes de uma ação concreta através do habitus herdado do seu grupo social. Como gentes do processo, estiveram: Antônio Martins Filho, Floriano Teixeira, Lívio Xavier e Sérvulo Esmeraldo.

11 RAMOS, 2010, p.46.

12 Tratava-se do poeta José Martins dos Santos.

13 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, et al. 2008, p. 378.

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

Martins Filho, membro da intelectualidade cearense, primeiro reitor da universidade, dotado de notável capital simbólico; Floriano Teixeira, artista plástico reconhecido no campo das artes visuais, entrou em cena mediante convite do reitor a partir de abril de 1956 na função de assessor para assuntos de arte da Universidade do Ceará e, desde então, passou a atuar diretamente na constituição de coleções para o museu tendo mais tarde, em 1961, assumido o cargo de primeiro diretor¹⁵; Lívio Xavier, folclorista e dedicado ao estudo das artes e produções populares, posteriormente ocupou o cargo de diretor¹⁵ do museu. E ainda outro agente de importância no meio artístico, possuidor de reconhecimento internacional, o artista Sérvulo Esmeraldo que, na época, mesmo residindo em Paris, contribuiu oferecendo informações para o reitor Martins Filho sobre o valor artístico e cultural da produção dos artesãos de Juazeiro do Norte. Sérvulo realçou a representatividade que tinha aqueles trabalhos para o campo da arte, sobretudo, as xilogravuras de cordel no sentido de integrar o acervo¹⁶.

O olhar lançado por esses agentes vinculados à Universidade do Ceará para as xilogravuras, construído nos anos que antecederam a criação do Museu de Arte, estava em sintonia com o de outros intelectuais do Nordeste, conforme já apresentado, revelando um contexto representado por ideias de repercussão nacional e internacional que reverberavam do movimento modernista, levando à valorização das expressões artísticas caracterizadas como primitivas como também do Movimento Folclorista Brasileiro orientado pela UNESCO¹⁷, que levantava 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. Desse momento em diante, é possível demarcar a história da construção social desse olhar diferenciado que conduziu ao interesse sobre a xilogravura popular no Brasil.

O conceito de “olhar de época” foi adotado para pensar a questão do olhar para a xilogravura do cordel. Elaborado pelo historiador da arte Michael Baxandall para analisar o contexto do Renascimento¹⁸, tal concepção nos fez perceber que a capacidade e a habilidade de olhar são socialmente construídas e singulariza as gerações. Baxandall realça a impossibilidade de um olhar completamente objetivo ou neutro baseado na condição fisiológica da visão, o autor enfatiza que o olhar se define como experiência histórica¹⁹.

Dessa maneira, pode-se argumentar que o pensamento e a ação dos agentes do MAUC na constituição da coleção de xilogravuras de cordel foram direcionados pelos modos de ver, elaborados pelo movimento modernista e pelo movimento folclorista. Entretanto, vale salientar que a seleção e recolha das xilogravuras ocorreu no âmbito de muitas disputas; dito de outro modo, as xilogravuras se inscreveram no universo da arte em meio a lutas de representações impostas. Havia interesse, também, por parte do grupo de intelectuais de Recife, sobretudo do artista e colecionador Abelardo Rodrigues²⁰. Os agentes da Universidade do Ceará, ao tomarem conhecimento do interesse de Rodrigues em relação às xilogravuras, buscaram chegar primeiro ao material.

¹⁵ 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.

¹⁶ GUIMARÃES, Dodora. Sol oblíquo. In: CARVALHO, 2003, p. 172-173.

¹⁷ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) foi criada em 1946 vinculada a ONU. O objetivo da instituição era contribuir para a promoção da paz mundial colocando o folclore como instrumento de mediação entre os povos, pelo encontro das mais diversas culturas.

¹⁸ 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.

¹⁹ BEZERRA, Sandra N.R.F. Do Cariri para o mundo: a musealização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no Brasil (1955-1965). Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020, p.18.

²⁰ FRANKLIN, 2007, p.40 apud BEZERRA, 2020, p.233.

A aquisição se deu não somente pela compra das impressões, mas também dos tacos ou matrizes que lhes davam origem, o que implicou em críticas lançadas por Rodrigues e outros intelectuais pernambucanos²¹. A coleção foi formada por xilogravuras produzidas em sua maioria em Juazeiro do Norte e em tipografias de Campina Grande - PB e Recife.

Uma vez organizada, a coleção foi apresentada mesmo antes da inauguração do MAUC em 1960, no Museu de Arte Moderna - MAM de São Paulo, e somente em 1961 o MAUC foi inaugurado apresentando a coleção ao público do Ceará. A partir daquele período a coleção permaneceu preservada pela instituição, entretanto, no mesmo ano, mediante a impressão das imagens, o acervo seguiu para a Europa onde foi difundida por Sérvulo Esmeraldo e Lívio Xavier em galerias, bibliotecas e museus.

DISCURSOS

O olhar diferenciado lançado para a xilogravura possibilitou sua musealização e, por meio dessa condição, lhe foi possível ganhar estatuto próprio, tornando-se obra de arte. O estudo das fontes revelou que o circuito se tornou completo através das exposições e catálogos, meios esses que se tornaram mobilizadores de discursos construídos pelos agentes envolvidos no processo.

Assim, ao analisar os discursos sobre a coleção, percebe-se o indicativo de salvaguarda pelo museu, apontando para a importância da ação da universidade representada pelo reitor Martins Filho e os agentes envolvidos. No que tange ao acervo, os discursos, às vezes, aproximavam as xilogravuras do campo do folclore e noutros momentos, do campo da arte, mais especificamente da arte popular.

O texto de apresentação da exposição no MAM de São Paulo, produzido pelo reitor, dava lume às gravuras como objetos folclóricos que deveriam ir para museu porque estariam “[...] prestes a desaparecer perante o crescente desenvolvimento das novas tecnologias de expressão gráfica do mercado [...]”, nomeadamente os clichês de zincogravura²². Ainda em seu texto²³, destaca-as como verdadeiras relíquias, portadoras de traços medievais sobreviventes, marcadas por vestígios distantes no tempo a desfrutarem da guarda do futuro museu de arte popular.

O reitor deixa transparecer o pensamento do movimento folclorista que, analisado à luz de Ortiz²⁴, ancorava-se no século XIX europeu quando a ideia de cultura popular passou a ser inventada e, nessa direção, alimentava-se o desejo de preservar o que era considerado popular da ameaça das transformações impostas pela modernidade. O pensamento que enfatizava o desaparecimento das expressões, trazia implícita a justificativa de valorização e salvaguarda dentro do museu, conforme Certeau²⁵.

Portanto, o discurso de morte da xilogravura representava a possibilidade de entendimento de que ela estava sendo identificada dentro de uma atitude contemplativa de ‘beleza morta’, daí a proteção num espaço como o museu, pois, acreditava-se que esta se encontrava em processo de extinção, tornando-se importante fortalecer o que se entendia por tradição. Logo, o resgate do produto daria ‘continuidade ao passado’. Dessa forma, o conceito de tradição constituía tudo aquilo que portava autenticidade e pureza e as expressões sobreviventes deveriam ser armazenadas em museus e bibliotecas, de preferência, em grande quantidade.

21 RAMOS, 2010, p.43 apud BEZERA, 2020, p.110.

22 Texto de apresentação por Martins Filho.

23 CARVALHO, Gilmar de. A xilogravura de Juazeiro do Norte. Fortaleza: IPHAN, 392p. 2014, p. 81-84.

24 ORTIZ, 1992, p. 18-39.

25 CERTEAU in: REVEL, Jacques. A Invenção da Sociedade. Lisboa: Difel,1989, p. 49-51.

Para além da perspectiva do folclore, verificam-se, na documentação analisada, desdobramentos jornalísticos formatados a partir dos textos produzidos pelos agentes responsáveis pela musealização, apontando para outros olhares indicativos das xilogravuras enquanto arte, como é o caso da matéria publicada no jornal Folha da Noite, na edição de 31 de maio de 1960, no qual o jornalista apresenta a opinião de que o conjunto das 108 gravuras populares nordestinas apresentado no primeiro andar do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Ibirapuera, era possuidor de grande valia artística, uma vez que as xilogravuras se enquadravam perfeitamente no sistema da arte ocidental no âmbito das tendências diversas, como o romantismo, o realismo, o onirismo e o surrealismo²⁶.

A perspectiva apontada pelo jornalista naquele momento (o ano de 1960) não era nenhuma novidade, pois Ariano Suassuna, alguns anos antes, em publicação feita no Diário de Pernambuco em 1953, já apresentava a xilogravura de cordel como arte. Portanto, nos dois textos jornalísticos, um deles baseado no discurso do reitor Martins Filho, é possível verificar outros contornos e sentidos para a xilogravura que a conduziam para além do folclore.

Ao longo do circuito pela Europa, consolida-se a trajetória de consagração e reconhecimento da gravura enquanto arte popular realçada pela musealização²⁷, ocasionada pela ação dos agentes responsáveis ligados à Universidade do Ceará, como pode ser constatado na nota sobre o que circulou na França, no Jornal Arts, publicada no Diário da Noite em Recife: “[...] Arte nordestina nas galerias da Europa [...]”, assinada por uma jornalista pernambucana²⁸:

[...] 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 arte²⁹. 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 criado³⁰. A Universidade, adquirindo matrizes de gravuras [...] 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.

26 CARVALHO, 2014, p. 84-85. (Grifo meu)

27 A musealização é uma ação de revalorização dos objetos pelos museus, instituições de grande reconhecimento dentro do sistema de arte oficial do ocidente que, pela responsabilidade de difundir e salvaguardar a arte lhes são

atribuídas funções, entre essas, a de consagrá-la.

28 CORREIA, Maria Lúcia Tavares. Diário da Noite. Recife, Edição de 12.10.1961.

29 Grifo Meu.

30 Grifo Meu.

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 ao 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 santos³¹.

CULTURA VISUAL

O estudo adotou o conceito de cultura visual para compreender as práticas adotadas, o que levou a inferir que as xilogravuras constituem um mundo de interações em que os sentidos se renovam e se multiplicam de acordo com os contextos, os sujeitos sociais e todos os elementos que interagem com elas em demonstração de ordem interacionista. A noção de cultura visual fundamenta-se em diversos estudos, e seguindo Paulo Knauss³², pode-se destacar 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 [...], o olhar é dinâmico, é sempre um campo de disputa. Não existe uma forma única de praticar o olhar³³.

De acordo com o autor, o artifício principal é o tratamento da desnaturalização do olhar como indicativo da 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 experimentar “[...] a capacidade humana de retirar um objeto de seu lugar utilitário e original para um outro lugar, que é o lugar da patrimonialização da cultura material”.

31 Boletim da Universidade do Ceará [32], 1961, p. 474.

32 KNAUSS, 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, 2016, p.12-24.

33 Id., p.12-24.

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 olhar³⁴.

Desse modo, o status artístico é apresentado como uma concepção do olhar e experiência histórica vivenciada por práticas sociais. A cultura visual trata a xilogravura enquanto artefato que ganha significado por sua inserção e participação num contexto de relações sociais. Apresenta-se por meio da musealização, ou seja, ao entrar no museu a xilogravura de sentido ilustrativo passa a ter um estatuto próprio.

Knauss 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, figurando em suas vitrines, deixam de ser úteis, ganham visibilidade tornando-se objetos do olhar, transformados em ponto de observação³⁵:

[...] 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 deles³⁶.

Tal configuração denota que o colecionismo conduziu à musealização da xilogravura tradicional do cordel, deslocando seu lugar original de produto de consumo para afirmar seu caráter de bem artístico e cultural.

REFERÊNCIAS

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.

BEZERRA, Sandra N.R.F. **Do Cariri para o mundo**: a musealização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no Brasil(1955-1965). Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói,2020.

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

BRULON, Bruno. **Passagens da Museologia**: a musealização como caminho. 2018.

CARVALHO, Gilmar de. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 392p. 2014.

34 Ibid., p.22.

35 Knauss, 2016, p. 22.

36 Loc. cit.

_____(Org.) **Bonito pra chover**: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

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

FRANLIN, Jeová. **Xilogravura popular na literatura de cordel**. Brasília: LGE, 2007.

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

KNAUSS, 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.

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

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

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

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.

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

RAMOS. Everardo. **Do mercado ao museu**: a legitimação artística da gravura popular. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010. Disponível em: <https://tinyurl.com/y5ktaq3b>

STRÁNSK, Zbyněk Z. Predmet muzeologie. In: Sborník materiálu prvého muzeologického symposia. Brno: Museu da Morávia, 1965, p. 30-33. apud BRULON, Bruno. **Passagens da Museologia**: a musealização como caminho. 2018, p.190. Disponível em: <https://tinyurl.com/y6h8zhqc>

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 193.

FONTES HEMEROGRÁFICAS

SUASSUNA, Ariano. Diário de Pernambuco “A Gravura na Arte Popular”. Publicação feita em 15 de junho de 1952 na primeira página da 3ª seção.

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.

BOLETIM

Boletim da Universidade do Ceará [32]. V. 7, n. 5, set/out. 1961.