

SANDRA NANCY R. F. BEZERRA



A SEDUÇÃO DA GRAVURA

A TRAJETÓRIA DA XILOGRAVURA NO CEARÁ



EDITORA
Imprensa
Universitária
da UFC

A
COLEÇÃO
Alagadiço Novo



Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Educação
Camilo Sobreira de Santana



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC

Reitor

Prof. José Cândido Lustosa Bittencourt de Albuquerque

Vice-Reitor

Prof. José Glauco Lobo Filho

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Prof. Almir Bittencourt da Silva



EDITORIA IMPRENSA UNIVERSITÁRIA DA UFC

Diretor

Joaquim Melo de Albuquerque

CONSELHO EDITORIAL DA UFC

Presidente

Prof. Paulo Elpídio de Menezes Neto

Conselheiros

Joaquim Melo de Albuquerque

José Edmar da Silva Ribeiro

Felipe Ferreira da Silva

Maria Pinheiro Pessoa de Andrade

Prof.ª Ana Fátima Carvalho Fernandes

Prof. Guilherme Diniz Irffi

Prof. Paulo Rogério Faustino Matos

Prof.ª Sueli Maria de Araújo Cavalcante

Sandra Nancy R. F. Bezerra

A SEDUÇÃO DA
GRAVURA
A Trajetória da
Xilogravura no Ceará



A sedução da gravura: a trajetória da xilogravura no Ceará

Copyright © 2023 by Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra

Todos os direitos reservados

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Editora Imprensa Universitária da UFC

Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica – Fortaleza – Ceará

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Yvantelmack Dantas

Normalização bibliográfica

Perpétua Socorro T. Guimarães

Diagramação

Adilton Lima Ribeiro

Capa

Heron Cruz

Editora filiada à



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Editora Imprensa Universitária da UFC – Universidade Federal do Ceará

B 574 s Bezerra, Sandra Nancy Ramos Freire

A sedução da gravura: a trajetória da xilogravura no Ceará / Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra.- Fortaleza: Editora Imprensa Universitária da UFC, 2023.

23.593 Kb. : il.

(Coleção Alagadiço Novo, n. 3)

ISBN: 978-85-7485-441-0

1. Literatura de cordel 2. Xilogravura- história 3. Uso da xilogravura

I. Título

CDD: 398.5

Bibliotecária: Perpétua Socorro Tavares Guimarães-CRB 3 801-98

Sumário

- 9** Apresentação
- 31** Introdução
- 47** Xilogravura de Cordel
- 49** Uma Expressão Bonitinha?
- 63** Percursos para a autonomia
- 68** Entre o folclore e a arte popular
- 84** A vinculação ao cordel
- 87** Zinco x Xilo
- 96** E foi ganhando importância
- 101** Agentes
- 107** Antônio Martins Filho à frente

- 117** Entram em cena: Floriano Teixeira e Lívio Xavier
- 120** Para transformar sonho em realidade
- 137** O Museu
- 142** Lugar de Celebração e Legitimação
- 144** Estratégias e Exposições
- 155** Em Cena a Xilogravura
- 158** O Anonimato
- 162** Os Gravadores
- 189** O Universal pelo Regional
- 193** Universalidade no Modernismo
- 197** Na Trilha do Universalismo
- 204** Arte Nordestina nas Galerias da Europa
- 205** Articulações
- 207** Exposições
- 217** O Álbum
- 219** A Reinvenção em Juazeiro do Norte
- 225** Sérvulo mediador
- 236** Entre o clássico e o popular
- 237** Albrecht Dürer
- 240** Revelação do traço de Mestre Noza
- 256** Walderêdo Gonçalves, “dos meios tons e traços delicados”

- 275** A Consagração
- 278** Memórias e Identidades Projetadas na Madeira
- 286** Noza Chega a Paris
- 298** Entre Imagens e Palavras
- 307** Conclusão
- 315** Anexos
- 332** Texto de Apresentação da Via Sacra por Sérvulo Esmeraldo
- 345** Referências
- 359** Fontes

Apresentação

A Sedução da Gravura – A Trajetória da Xilogravura no Ceará, tese de doutorado da professora Sandra Nancy R. F. Bezerra, junto à Universidade Federal Fluminense, agora editada pela Universidade Federal do Ceará, é um fascinante mergulho na história cultural do Brasil. A tese é um primoroso e inquieto relato da busca das raízes culturais da alma sertaneja. Sua narrativa releva a riqueza do sincretismo “do universal ao regional” na formação de suas expressões nas artes populares. Desse cadiño fantástico rebrotaram na Literatura de Cordel histórias milenares como A História da Donzela Teodora; A História do Grande Roberto, Duque da Normandia e Imperador de Roma – Roberto do Diabo; História da Princesa Magalona; História da Imperatriz Porcina; História de João de Calais e as fantásticas gestas dos Doze Pares de França.

A tradição oral de nossa literatura popular em verso conquistou espaços quase surrealistas. Ficamos surpresos quando nos defrontamos com o registro no *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, de Átila Augusto F. de Almeida e José Alves Sobrinho (EDITORA UNIVERSITÁRIA\CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA\ Capina Grande -1976) com sinopses biográficas de mais de 4 mil poetas e a identificação de milhares e milhares de folhetos de Literatura de

Cordel publicados. Muitos folhetos tiveram tiragens gráficas tidas como mirabolantes, como os duzentos mil exemplares, como se deu no lançamento do folheto de autoria de José Pacheco - *A Chegada de Lampião no Inferno*.

Vê-se o real-maravilhoso no viver diário das gentes sertanejas.

Os sertões nordestinos viveram sua saga heroica, sagrada e sangrenta.

A cidade de Juazeiro do Norte estava que era uma azáfama só. As ruas não cabiam tanta gente. Verdadeiro tropel de pessoas agitadas, andando pra lá e pra cá, todas excitadas com a notícia de que Lampião, o Rei do Cangaço, com um grupo composto por 49 cangaceiros entraria em Juazeiro no dia 4 de março de 1926, a convite do Padre Cícero e de Floro Bartolomeu da Costa. À Carta-Convite deu-lhe Lampião o nome de “Passaporte”. Esse documento era um cartão com o timbre oficial do *Batalhão Patriota*, cuidadosamente datilografado com fita “vermelha”. A carta continha o convite formal para Lampião vir a Juazeiro e era assinado por Floro Bartolomeu da Costa e tinha com destaque o “visto” do Padre Cícero Romão Batista.

Foi portador da “Carta-Convite” o oficial do *Batalhão Patriota*, Francisco das Chagas Azevedo com a missão de entregá-la pessoalmente a Lampião, que se encontrava acoitado nos sertões do Pajeú.

Essa notícia contagiou o Brasil inteiro...

Quase todos os jornais do País abriram largos espaços para registrar a visita que Lampião, o Rei do Cangaço e flagelo dos sertões, faria ao taumaturgo dos sertões, Padre Cícero Romão Batista, que era acusado pela elite nacional de explorador do fanatismo dos humildes sertanejos. Proclamavam os jornais que o Padre Cícero era habitual coiteiro de jagunços e que dava abrigo e proteção a cangaceiros e que Juazeiro era renomado covil de jagunços e bandidos. Estampavam os jornais manchetes ainda mais alarmantes e agressivas. Afirmavam que ele, Padre

Cícero Romão Batista, era “um sacerdote *excomungado* e expulso das ordens eclesiásticas pela Igreja”.

O Ministro do Exército, General Setembrino de Carvalho, preocupado com o avanço da Coluna Prestes pelo Nordeste Brasileiro, confiou ao Deputado Federal Floro Bartolomeu da Costa, seu velho amigo e confidente, a missão de organizar o *Batalhão Patriota* para conter o avanço da Coluna Prestes que estava convulsionando os sertões.

O Presidente Artur Bernardes enfrentava graves problemas sociais e políticos que vinham se acumulando desde 1918 quando se deu a Revolta dos Tenentes no Forte de Copacabana. Para tornar mais tenso ainda o ambiente social e político, Carlos Prestes e um grupo de tenentes do Exército Brasileiro comandaram um movimento composto por mil e quinhentos homens contra o Governo de Artur Bernardes espalhando desassossego e inquietações por 13 estados da Federação.

O Presidente Artur Bernardes, convidou o Deputado Floro Bartolomeu da Costa, seguindo sugestão do Ministro da Guerra, General Setembrino de Carvalho, para formar um *Batalhão Patriota*, composto de civis e de valentes sertanejos para conter o avanço da Coluna Prestes.

Havia a preocupação de que os tenentes conseguissem conquistar o apoio das tropas de Lampião, incorporando à Coluna Prestes os diversos grupos de cangaceiros e jagunços espalhados pelos sertões.

Cibia a Floro Bartolomeu da Costa, portanto, reunir populares, dando-lhes orientação, treinamento e disciplina militares, além de uniformes e armamentos adequados para combate. Para êxito daquela missão Floro Bartolomeu da Costa decidiu convocar Lampião, perito e temido em combate de guerra de guerrilhas para se incorporar ao *Batalhão Patriota* e deter o avanço da Coluna Prestes.

Floro Bartolomeu da Costa submeteu ao Ministro do Exército, General Setembrino de Carvalho, a possibilidade de o *Batalhão Patriota* receber em suas fileiras o célebre Rei do Cangaço, Lampião e o seu grupo de bandoleiros, sob condições especiais. Após destroçar e desbaratar a Coluna Prestes, Lampião receberia pelos feitos patrióticos o *indulto presidencial* de todos os seus crimes e abandonaria a vida bandoleira do cangaço retirando em paz para o interior de Goiás.

A sede e comando do *Batalhão Patriota* ficariam em Juazeiro. Avançavam freneticamente a mobilização e a organização do batalhão com a confecção de fardamento e treinamento militar com armamentos modernos e potentes. No entanto, em meado de fevereiro de 1926, Floro Bartolomeu da Costa adoeceu gravemente. Teve que partir com urgência em busca de socorro médico especializado na cidade do Rio de Janeiro. Delegou, então, o comando do *Batalhão Patriota* ao coronel Pedro Silvino de Alencar, seu fiel e leal escudeiro desde 1914.

A ida de Lampião a Juazeiro eclodiu como um frenesi enorme invadindo todo o sertão. Todo mundo queria ver Lampião, que seguia triunfalmente para Juazeiro. Comentava-se que o Rei do Cangaço vinha a Juazeiro para receber “Patente de Capitão do Exército Brasileiro”, o Indulto Presidencial de todos os seus crimes e oficializar solenemente seu ingresso no *Batalhão Patriota* para combater a Coluna Prestes, que agitava os sertões. Revestia-se de características especiais aquela caravana. Era aquela marcha guerreira quase uma romaria. Em um cabriolé, confortavelmente instaladas, vinham dona Maria Sucena da Purificação, respeitável matrona sertaneja e mãe de Virgulino Ferreira da Silva, e suas duas filhas Angélica e Amália. Vinham pacífica e ordeiramente visitar a “Terra da Mãe Deus” e pedir a bênção a Padim Ciço.

Com a inesperada ausência do Deputado Floro Bartolomeu da Costa, o Padre Cícero, Prefeito da cidade, apesar da idade, teve que assumir pessoalmente todo o comando e controle daquele tenso e complexo evento. Enviou o oficial do *Batalhão Patriota*, Francisco das Chagas Azevedo, com a missão de orientar o grupo de Lampião para depositar todo o armamento, na entrada da cidade. Ele, o Padim Ciço, dava garantia de segurança total a todos. Padre Cícero aceitou a oferta do poeta João Mendes de Oliveira de hospedar todo o grupo de Lampião em seu sobrado, situado na Rua Boa Vista. O Padre Cícero tomou ainda duas outras decisões: determinou que a Polícia Militar do Ceará depusesse suas armas na Delegacia local e que os 800 membros do *Batalhão Patriota*, acantonados na fazenda *Lagoa das Pedras*, propriedade de Dr. Floro Bartolomeu da Costa nos arredores da cidade, entrassem na cidade sem

armas para participar do engajamento no *Batalhão Patriota* de Lampião e de toda sua tropa.

No dia 04 março de 1926, depois da acolhida do grupo de Lampião, no sobrado do poeta João Mendes de Oliveira, Virgulino Ferreira determinou que sua família e seus homens, em ordem, como se estivessem em procissão, fossem à “Casa da Mãe-de-Deus”. Iam todos, jagunços e cangaceiros, com o chapéu-de-couro na mão esquerda e na mão-direita o rosário, em silêncio e contritos. Na frente do cortejo iam dona Maria Sucena e suas duas filhas Angélica e Amália. Um pouco atrás estavam Virgulino, seus dois irmãos, Antônio Ferreira e Levino, e toda a tropa.

Jornalistas, fotógrafos, curiosos e populares assediavam Lampião, em busca de uma declaração ou uma foto. A meninada curiosa ia seguindo o cortejo de Lampião pelas ruas com olhares de espanto e deslumbrado. O guerreiro jogava, de quando em quando, um punhado de moedas para alegria da criançada e a algazarra aumentava.

Vendedores e comerciantes botaram logo bancas para vender qualquer coisa na praça Almirante Alexandrino. Membros do *Batalhão Patriota* que estavam acantonados na fazenda *Lagoa de Pedras*, de propriedade de Floro Bartolomeu da Costa, desceram para ver o Rei do Cangaço e presenciar o regozijo geral do povo com o ingresso de Lampião e sua tropa no *Batalhão Patriota*.

Verdadeira multidão foi se incorporando àquela *notável* procissão. Contrito e calmo Lampião e todo seu especial cortejo entraram na Capela de Nossa Senhora das Dores e foram ocupar os primeiros bancos da Casa da Mãe-de-Deus. Angélica, irmã de Lampião, fez um apelo para que todos de joelho rezasse juntos o Rosário de Mãe-de-Deus. Padre Cícero, ajoelhado aos pés do altar-mor da Capela, acompanhou a récita do Rosário. Após a oração do Rosário, Padre Cícero foi cumprimentar a família de Lampião.

Dona Maria Sucena ajoelhou-se aos pés do Padre Cícero, pediu:

– Meu Padim, me dê a sua bênção.

Ele, o Padim Ciço, pondo a mão sobre sua cabeça disse:

– Eu abençoo toda a família Ferreira da Silva.

Após a visita à Casa da Mãe-de-Deus, o grupo de Lampião seguiu para a Praça Almirante Alexandrino. A feira, montada de última hora, para vender produtos dos artesãos locais ficou agitada. Lampião circulou entre as bancas, olhando os produtos dos artesãos e cumprimentando comerciantes e curiosos. Padre Cícero, com receios de suceder algum incidente, e para manter a ordem, circulava observando todo aglomerado de gente, temendo que qualquer reboliço pudesse ter trágicas consequências. Conversava, assim, com populares e curiosos, contendo os mais inflamados. Parava em cada banca. José Bernardo da Silva, recém-chegado a Juazeiro, botou uma sortida banca para vender folhetos de Literatura de Cordel. Ele tinha um lançamento especial de um folheto para aquele momento. Era o folheto de autoria de João Martins de Athayde: *Projeto de Lampião*, uma espécie de Manifesto Político de Lampião, anunciando sua candidatura à Presidência da República.

Lampião parou na banca de José Bernardo. Olhou os diversos títulos de folhetos e quando se deparou com o folheto de João Martins de Athayde, chamou José Bernardo, dizendo:

– Meu nêgo, venha cá. Leia ou cante o introito desse romance pra ver se eu gosto!

Muitos curiosos acorreram para ouvir “seu” Zé Bernardo cantar o romance sobre Lampião.

José Bernardo da Silva abriu o folheto e começou:

Há muito tempo que luto
Com toda perseguição
Já me chamam aqui em cima
Governador do Sertão;
Agora pretendo ver
Se em breve poderei ser
Presidente da Nação.

Muita gente vai ficar
Horrorizada de espanto,
Mas eu posso garantir
Que não é tanto nem quanto.

Tudo vai de ocasião,
Sou feroz como leão
Também sou bom como um santo.

Depois que ler meus projetos
Ficará admirado
Então depois me dirá:
Você vai bem acertado
Tuas ideias são mil,
Com pouco tempo o Brasil
Ficará forte e honrado.”

Aumentou o número de curiosos, quase uma pequena multidão, para ouvir José Bernardo da Silva ler o folheto.

– Gostei muito do romance – disse Lampião. – Moço, embrulhe todos esses folhetos e entregue a Sabino. Me diga o preço que pago agora.

Lampião sentiu-se vaidoso e comprou todos os folhetos para distribuir por onde passasse. Pagou regiamente.

Amália e Angélica comprovam bordados finíssimos, tecidos por mãos hábeis de artesãs. O jovem artesão Inocêncio Nick, que depois acresceria Noza ao seu nome, levou para aquela feira diversas estatuetas do Padre Cícero. Muitos populares foram observar o movimento na banca do artesão pernambucano, radicado em Juazeiro. Além das estatuetas entalhadas em peças de umburana, estavam à venda outros produtos feitos de flandres como candieiros, cuscuezas, chaleiras e marmitas. Na banca do artesão Inocêncio Nick Noza, o Padre Cícero demorou-se um pouco mais. Estava cansado. Pediu um tamborete e sentou-se. Olhou atentamente para as suas estatuetas. Após examiná-las e refletir muito, o Padre Cícero interpelou o artesão:

– Ou... Inocêncio, Será que eu sou tão feio assim?

– Mas, ora... ora..., mas que veja, Meu Padim... Por amor de Deus! Que romeiro haverá no mundo para dizer que o Senhor é feio?! O romeiro chega aqui, pega a estatueta, põe na mão. Olha com olhos deslumbrados a sua estatueta e diz: “*Quem... quem... Como Meu Padim é*

bonito! Quanto ... é?” – Nunca ninguém regateou o preço... E paga. Leva muito feliz a estatueta para um lugar de destaque em seu oratório.

– Inocêncio – disse o Padre Cícero –, é assim mesmo, tudo o que o povo toca com amor vira poesia. As mãos dos artistas criam coisas santas.

Inocêncio Nick Noza irá ocupar lugar de relevo especial na história das artes populares como um dos mais criativos xilogravadores do Brasil, ilustrando centenas de folhetos de Literatura de Cordel e álbuns diversos.

Foto 1- Mestre Noza em seu atelier em Juazeiro do Norte



Esta é uma bela lição de *estética* na história cultural do Brasil. O relato do artesão-artista mostra a perfeita sincronia entre a criatividade do artista e o imaginário do consumidor de artes.

Foi neste vasto e fascinante campo de pesquisa que a professora Sandra Nancy R. F. Bezerra teve que mergulhar para compreender a edição e ilustração dos folhetos de Literatura de Cordel, quer com *chapas*

de zincogravura quer com tacos de madeira de xilogravura. Na *Introdução* do seu estudo, ela fixa com clareza que:

o objetivo desse estudo se define em torno da interrogação sobre a xilogravura como meio de expressão, com o objetivo de analisar a coleção constituída no final da década de 1950 para compor o acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará, a fim de compreender como o processo de musealização da expressão fixou seu estatuto artístico e bem cultural subordinando o seu valor de uso original, formando a base que legitimou sua conceituação, expressão de arte popular e bem simbólico representativo da identidade cultural do Nordeste.

Está bem definido o objeto do estudo da professora Sandra Nancy R. F. Bezerra que é o uso da xilogravura na ilustração das capas dos folhetos de Literatura de Cordel. Essa constatação levará obrigatoriamente o historiador a mergulhar no fantástico e surreal fenômeno cultural da história social do Brasil que é o surgimento da literatura de cordel.

De tempos em tempos, historiadores são surpreendidos por eclosão de imensos fenômenos econômicos, sociais, políticos ou culturais que provocam grandes impactos na história.

Um desses memoráveis fenômenos teve como cenário a *Vila Real de Patos*, no sertão adusto do estado da Paraíba, à época, uma sociedade rural escravagista, marcada pela pobreza em pleno sertão nordestino.

Foi no ano 1874, outros dizem que foi em 1875, como sugerem alguns historiadores, que na *Vila Real de Patos*, no pátio da Igreja da Conceição, que se deu a fantástica e homérica *peleja poética* entre Inácio da Catingueira, um jovem escravo e *repentista* de grande talento e o conhecido poeta Francisco Romano da Mãe d'Água, homem de posse, ilustrado e dono de escravo. Inácio da Catingueira marcava o ritmo dos seus versos, em sextilhas, com o ronco surdo do pandeiro. Francisco Romano da Mãe d'Água ritmava seus versos com a melodia de sua viola de oito cordas. A *peleja poética* varou 7 dias, empolgando multidão. A plateia se comprimia no pátio da Capela da Conceição embevecida... Há versões dando Inácio da Catingueira como vencedor e outros já afirmam que foi Francisco Romano da Mãe d'Água.

Havia uma novidade naquela *peleja*. O desafio era no *repente* improvisado na hora, além disso tinha que respeitar a métrica e a rima, no caso “sextilha”, que é estrofe de seis versos rimando entre si os versos pares (2 – 4 – 6) ficando “brancos” (sem rima) os versos ímpares (1 – 3 – 5).

Essa *peleja poética* tornou-se conhecida como fundadora do gênero de *cantoria de desafios*, apresentada na forma de poesia oral, enquanto palavra viva, seus versos foram coletados tempos após a realização do embate. Violeiros e cultores da poesia popular em versos, naqueles tempos rústicos dos sertões, guardaram em cadernos cópias de várias versões da Peleja de Inácio da Catingueira e Francisco Romano da Mãe d’Água. Aqueles manuscritos foram objeto de pesquisa de estudiosos dos estudos literários.

Após aquela *peleja* de Inácio da Catingueira com Francisco Romano de Mãe d’Água, surgiu, talvez quase como por encanto, uma pléiade de maravilhosos e geniais violeiros repentistas: Silvino Pirauá, Ugulino do Teixeira, José Romano, Bernardo Nogueira, Serrador, Manoel Cabeceira, Manoel Riachão, Luís Dantas Quesado, Preto Limão e muitos outros que, percorrendo pátio de fazendas e Vilas em noites de cantorias, consolidaram uma saga maravilhosa no imaginário popular.

O pesquisador cearense Leonardo Mota, no início da década de 1920, pesquisando elementos e dados para sua obra “Violeiros do Norte”, foi à cidade de Patos em busca de informações e relatos históricos da grande peleja de Inácio da Catingueira e Francisco Romano de Mãe d’Água. Narra Leonardo Mota:

Na Paraíba visitei o município de Patos, em cuja povoação do *Teixeira* viveram e fulguraram os grandes, os renomados cantadores que foram Francisco Romano e Inácio da Catingueira. Ali, do octogenário Manoel Romualdo da Costa Manduri, voluntário da Pátria na Guerra do Paraguai, colhi interessantíssimas informações inéditas sobre aqueles dois famosos vates repentistas matutos, que ele conhecia, e mais sobre Josué Romano, filho de Francisco Romano e Silvino Pirauá discípulo dileto e autor do necrológico, em versos, do mesmíssimo Romano, de quem se pode repetir que “foi tão repentista até que morreu de repente” (“Violeiros do Norte” – 1925 – Companhia

Gráfico-Editora Monteiro Lobato – *Prêmio da Academia Brasileira de Letras. Fls 29*).

O impacto social da célebre **Peleja** entre Inácio da Catingueira e Francisco Romano de Mãe d'Água fez surgir uma geração de repentistas e violeiros, cantadores de romances e mestres na viola para cantar desafios. Leandro Gomes de Barros era ainda menino e Silvino Pirauá de Lima, já garoto, foram expectadores especiais daquela tempestade de poesia. Ali, no pátio da capela de Nossa Senhora da Conceição, na *Vila Real de Patos*, Leandro Gomes de Barros, vendo o deslumbramento, o encantamento coletivo da plateia cativa da genialidade dos cantadores sentiu nascer nele o desejo de também ser um grande poeta.

Para realizar o seu sonho decidiu partir para Recife. Em busca de pequenos empregos para se manter ficou quase um ano em Vitória de Santo Antão e depois mudou-se para Jaboatão dos Guararapes. Em Jaboatão iniciou os seus primeiros floreios poéticos. Silvino Pirauá também migrou de Patos (PB) em busca de grandes plateias no Recife. Pousou Silvino Pirauá em Jaboatão dos Guararapes e encontrou Leandro Gomes de Barros. Cantaram desafios juntos e decidiram conquistar o Mercado São José do Recife, que era o inquieto coração poético do Norte do Brasil.

No Recife, Silvino Pirauá conquistou grandes plateias e dedicou-se, também, a estruturar poeticamente não só os padrões dos versos das cantorias, criando as táticas poéticas do “tranca-língua” para confundir ou testar as habilidades dos adversários, além do martelo *agalopado*. Outra grande contribuição do Silvino Pirauá para a Literatura de Cordel foi a de fixar a sextilha para as narrativas dos romances. Deixou ainda alguns clássicos na Literatura de Cordel, concebidos em sextilhas na fórmula usual de ABCBDB: *Zezinho e Mariquinha*, *Vingança do Sultão* – e um clássico da literatura de cordel – *História do Capitão do Navio*, que ainda hoje é reeditado e lido no Brasil inteiro. É um dos clássicos da Literatura de Cordel.

Foi quase no final do século XIX que apareceram impressos os primeiros folhetos de Literatura de Cordel. Os pioneiros desta novidade literária foram Silvino Pirauá e Leandro Gomes de Barros. Já Leandro

Gomes de Barros não foi apenas um dos primeiros a publicar seus folhetos de Literatura de Cordel, mas foi o grande desbravador de uma seara nova, e versou todos os temas. No proclamado ciclo *heroico* da Literatura de Cordel, fez diversos poemas sobre cangaceiros, pelejas de cantadores e os martírios de Genoveva. Sua produção novelesca é imensa com *Branca de Neve*, *O Boi Misterioso* e teve largas incursões no campo satírico e nos longos romances de cavalaria como *A Batalha de Oliveira* e *Ferrabrás*, *A Prisão de Oliveiros*, além da *História da Donzela Teodora*.

Instalado no Mercado São José, Leandro Gomes de Barros era um dilúvio jorrando poesia em romances, canções e desafios. Escrevia seus folhetos, enchia uma ou duas malas de folhetos e tomava o trem, em cada Estação da Companhia Great Western do Brazil forrava o chão com uma lona e espalhava seus folhetos... Vendia tudo.... Há dúvidas sobre a imensa produção literária de Leandro Gomes de Barros. Alguns críticos e estudiosos chegam a falar mil títulos. No entanto, Horácio Almeida, no Prefácio, na edição da *Literatura Popular em Verso* – Antologia, Tomo II – (Ministério da Educação e Cultura - Fundação Casa Rui Barbosa e Fundação Universidade Regional do Nordeste – maio 1976), relaciona apenas 237 títulos de sua obra, em edições autênticas, existentes no Centro de Pesquisas da Casa Rui Barbosa.

Leandro Gomes de Barros escrevia seus poemas, suas sátiras, pelejas, desafios e romances e entregava às gráficas-editoras, cabendo-lhes a responsabilidade de conceber a formatação gráfica dos folhetos, inclusive a concepção da capa, que em geral usava filigranas e adornos gráficos, alguns folhetos tiveram capas ilustradas com ricas zincogravuras.

Em 1907, Leandro Gomes de Barros escreveu um belo e minucioso folheto narrando a vida errante e bandoleira do cangaceiro Antônio Silvino. Os originais foram entregues à Tipografia Perseverança – Rua do Alecrim, 38-E. Este folheto marcou um ponto de realce muito importante na história das artes sertanejas. Foi a primeira vez que um folheto de Literatura de Cordel trazia uma xilogravura ilustrando sua capa. Examinando a riqueza da peça e o domínio técnico, vê-se que o artista dominava tecnicamente recursos existentes em entalhes em baixo re-

levo, a perspectiva de claro e escuro. Ficou anônima essa importante e rara obra prima.

Foto 2 - O Rei dos Cangaceiros
(Recife (PE) – 1907)

Xilogravura de autor desconhecido usada na Capa do folheto *Antonio Silvino – O Rei dos Cangaceiros* (Recife (PE) – 1907. Foi a primeira xilogravura a ilustrar capa de folheto de cordel.



Em 1909, Leandro Gomes de Barros tomou conhecimento que o acervo tipográfico do jornal *O Rebate* tinha sido adquirido pelo Padre Cícero para ser o órgão oficial da campanha de Juazeiro pela luta de sua autonomia administrativa. O jornal *O Rebate* foi lançado em 18 de julho de 1909, para comandar a luta pela emancipação política de Juazeiro e para formatar uma história cercada de sonhos e projetos.

Com a finalidade de divulgar a sua produção poética, Leandro Gomes de Barros imediatamente procurou o Padre Joaquim de Alencar Peixoto, editor-chefe de *O Rebate*, propondo-se como colaborador do jornal que em seu espaço editorial tinha criado uma seção denominada *Lyra Popular*. A partir de novembro de 1909, Leandro Gomes de Barros passou a ser um assíduo colaborador de *O Rebate* até o encerramento das atividades do jornal. Entre as suas obras publicadas em *O Rebate*, três folhetos podem ser considerados obras clássicas da Literatura de Cordel: *A Peleja de Romano e Inácio da Catingueira*, *Lamentações do Juazeiro* e, de modo especial, *O Joazeiro do Padre Cícero*. Esses dois últimos folhetos de Literatura de Cordel, editados pela Tipografia Perseverança, Rua do Alecrim, 34-E (Recife – Pernambuco), tiveram suas capas ilustradas por belíssimas zincogravuras.

Foto 3- Tipografia Perseverança – Rua do Alecrim, 34-E Recife PE - 1909



Foto 4- Folheto de Literatura de Cordel, com Leandro Gomes de Barros e Silvino Pirauá



Em 1910, a cidade do Recife (PE) era o grande centro produtor de folheto de Literatura de Cordel, com Leandro Gomes de Barros e Silvino Pirauá pontificando no Mercado São José, além de fazer vendas diretas para alguns distribuidores de folhetos já estabelecidos em diversas cidades do Nordeste. Os “violeiros” e “cantadores de *repentes*” levavam folhetos para vender nas vilas e povoados quando iam fazer apresentações.

O povo já tinha sua literatura.

Retornou ao Recife, no início de 1910, o poeta e cantador de *pelejas e desafios*, João Martins de Athayde (1877 + 1959) que tinha migrado para Manaus (AM) em busca do sonho dourado de enriquecimento no período áureo da exploração da borracha. Lá ele amealhou alguns recursos

que, pelos seus cálculos, dariam para montar uma pequena tipografia para imprimir seus folhetos. Viveria de poesia.

Em 04 de março de 1918, morreu Leandro Gomes de Barros. João Martins de Athayde escreveu e imprimiu, no mesmo dia, o folheto *A Pranteada Morte do Grande Poeta Leandro Gomes de Barros*.

Em 1921, a senhora Venustiniana Eulália de Souza, viúva de Leandro Gomes de Barros, vendeu todo o acervo literário, inclusive os direitos autorais de Leandro Gomes de Barros, a João Martins de Athayde. Ele já tinha comprado na Rua do Nogueira, perto do Mercado São José, um casarão assobradado, ficando no térreo a tipografia e no andar superior, a sua residência.

João Martins de Athayde fez uma verdadeira revolução na editoração dos folhetos de Literatura de Cordel com o padrão de 11 cm x 16 cm com o objetivo de evitar perdas de papel, ajustando à *rama gráfica* de quatro estrofes, agilizando a impressão e montagem dos folhetos. A outra novidade adotada por João Martins de Athayde foi o cuidado estético da ilustração das capas dos folhetos com clichês e xilogravuras.

No final da década de 1940, João Martins de Athayde sofreu o segundo infarto do miocárdio ficando impossibilitado de continuar à frente de sua gráfica-editora. Diante disso, João Martins de Athayde aceitou a proposta de compra feita por José Bernardo da Silva, poeta ocasional e seu maior agente-vendedor de folhetos, estabelecido com uma pequena gráfica em Juazeiro do Norte. Todo o acervo tipográfico, máquinas e equipamentos, estoque de folhetos já impressos e direitos autorais de propriedade de João Martins de Athayde foram transferidos para a Tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva, em Juazeiro do Norte.

Estabelecido no interior do Ceará, distante quer de Fortaleza quer do Recife em cerca de seiscentos quilômetros, tendo ainda como agravante as limitações de transporte e das comunicações, José Bernardo da Silva teve que recorrer aos artesões e “mestres” de artes artesanais para resolver pequenos problemas na manutenção das máquinas e equipamentos tipográficos.

A grande demanda por folhetos de Literatura de Cordel obrigou José Bernardo da Silva a recorrer aos antigos xilogravadores João Pereira da Silva e Antônio Batista da Silva, Damásio de Paulo, Manoel Santeiro, Manoel Caboclo que haviam trabalhado no jornal *O Rebate*. Os agentes-distribuidores de folhetos pediam para não usar a mesma ilustração em capa para diversos romances. Além do catálogo de poetas, cujos direitos autorais foram comprados de João Martins de Athayde, todos os dias apreciam novos poetas trazendo manuscritos para publicação.

A Tipografia São Francisco tornou-se em pouco tempo uma agitada oficina medieval com dezessete máquinas tipográficas rodando noite e dia, com “compositores-gráficos” manuseando *tipos-gráficos* móveis, impressores alimentando as máquinas com papel, poetas fazendo revisão e correção das provas gráficas de seus textos, um mundão de gente grampeando e embalando folhetos, e xilogravadores riscando e entalhando tacos de madeira para capa de novos romances. Na Rua Santa Luzia caminhões esperavam fardos e mais fardos de folhetos que seguiriam para todo o Brasil.

Foi neste universo mágico que a professora Sandra Nancy R. F. Bezerra mergulhou em sua pesquisa para mostrar a trajetória da xilogravura, ilustrando capas de folhetos de Literatura de Cordel, saindo do chão das feiras populares de vilas e povoados do interior do Nordeste para figurar nos mais célebres museus da Europa e nos salões de Exposições de Arte pelo mundo afora.

José Bernardo da Silva teve que recorrer à habilidade manual de artesões de Juazeiro para solução de problemas gráficos, como obsolescência de equipamentos; esses artesãos também foram responsáveis pelo emprego de xilogravuras. Essa prática chamou atenção de artistas plásticos ao perceberem que Juazeiro havia se transformado em núcleo de irradiação em função da atividade editorial.

O pesquisador, Gilmar de Carvalho, em um estudo sobre “*Editoração de Folhetos no Ceará*”, Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes, 1986 – concluiu:

Juazeiro tornou-se ponto de convergência nordestina e, além da troca de informações, estabeleceu-se uma contínua romaria ao sacerdote representante de uma religiosidade popular, às voltas com punições, mas sempre obediente à hierarquia eclesiástica e formou-se um público que já conhecia e consumia folhetos, tanto que foi este percurso do romeiro alagoano José Bernardo da Silva, de vendedor de ervas e raízes a poeta impressor de trabalhos avulsos que tornou-se depois um dos mais importantes editores da literatura popular de todos os tempos.

De fato, a Tipografia São Francisco, estabelecida na Rua Santa Luzia em Juazeiro, com 17 máquinas impressoras rodando noite e dia, manti-nha-se numa agitação intensa qual empresa medieval com poetas, xilógrafos, gráficos, compositores gráficos, impressores, montadores de folhetos e empacotadeiras de fardos de folhetos. Havia filas de caminhões sendo carregados de fardos de folhetos de Literatura de Cordel para seguir em viagem distribuindo folhetos por diversas cidades do país.

É neste complexo universo envolvendo grandes e geniais poetas, xilogravadores, gráficos, impressores e distribuidores de folhetos de Literatura de Cordel que a professora Sandra Nancy R. F. Bezerra foi em busca de dados científicos capazes de respaldar cientificamente a mudança do artesão em artista. Existe ainda um problema técnico para os historiadores da Literatura Brasileira: como situar a Literatura de Cordel dentro da História Geral da Literatura Brasileira? Críticos radicais classificaram como algo intruso, popular e rude, invadindo clandestinamente o espaço sagrado da alta cultura brasileira.

A professora Sandra Nancy se surpreendeu com a posição de Câmara Cascudo que dá um toque de sofisticação na técnica milenar chinesa da xilogravura levada para a Europa, sendo então acrescida de novos valores. Diz Câmara Cascudo (em Dicionário do Folclore Brasileiro, 11 Edições São Paulo -2002)

São muitos os poetas populares que utilizam a xilogravura, técnica que da China passou para a Inglaterra e Holanda. Espa-

lhando-se por toda a Europa, inspirando artistas eruditos como Honoré Daumier, Gustave Doré, Willian Blacke, Matisse, Picasso e muitos pintores contemporâneos.

O que mais chamou atenção da professora Sandra Nancy em seu estudo foi porque a sociedade brasileira só tomou conhecimento do uso da xilogravura entre os anos 1940 a 1950, quando as tipografias do interior do Nordeste adotaram a xilogravura para ilustrar a capa dos folhetos de Literatura de Cordel.

Diante disso, ficou o seu estudo circunscrito “em torno da interrogação sobre a xilogravura, como meio de expressão, com o objetivo de analisar a coleção constituída no final da década de 1950 para compor o acervo inicial do futuro Museu de Arte da Universidade do Ceará”.

Para compor a história da valorização da xilogravura popular como “arte” Sandra Nancy recorreu ao conceito de “agente” concebido por Pierre Bourdieu para traçar o painel da extraordinária trajetória de Antônio Martins Filho para a criação da Universidade do Ceará. Ação decisiva de Antônio Martins Filho, liderando a campanha para a criação da Universidade do Ceará, que se consolidou entre 1954 e 1955.

Foi realmente ambiciosa, fascinante e desafiadora a concepção da Universidade do Ceará. Fugia a Universidade do Ceará dos modelos padrões e burocráticos. Antônio Martins Filho teve que enfrentar com dedo uma árdua luta contra adversários e críticos contrários à criação de uma universidade no Ceará e até falavam da “megalomania acalantada nos seus sonhos de visionário”, pois previa a futura Universidade com:

- Imprensa Universitária
- Concha Acústica
- Teatro Universitário
- Curso de Artes Dramáticas
- Museu

Há um destaque que para consolidar esse projeto de Universidade Antônio Martins Filho teve que seduzir nomes importantes no cená-

rio artístico nacional e internacional como Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Sérvulo Esmeraldo, Floriano Teixeira e Lívio Xavier.

Por sugestão de Sérvulo Esmeraldo e Floriano Teixeira, Antônio Martins Filho resolveu enviar uma delegação a Juazeiro do Norte com finalidade de adquirir “tacos” de xilogravuras usadas na ilustração de capas de folhetos de Literatura de Cordel e outras criações de artesões para compor o principiante acervo do futuro Museu da Universidade. Participou também dessa delegação o polivalente colaborador Lívio Xavier.

Criado em 1947 por Assis Chateaubriand o Museu de Artes de São Paulo, sob a direção Pietro Bardi e Lina Bo Bardi, foi concebido para valorizar e divulgar a nível internacional a arte moderna do Brasil. A partir de 1951, o MASP estabeleceu em sua programação a realização anual do evento Bienal de Artes de São Paulo.

Em 1959, o Diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Martim Gonçalves, procurou Lina Bo Bardi para promover a *Exposição Bahia no Ibirapuera*, com programa paralelo que não fazia parte do Programa da Bienal do MAM e ocupando o espaço de uma marquise próxima ao prédio do Museu de Artes de São. Era uma forma de protesto porque a Bienal paulista figurava apenas como uma cópia caipira da Bienal de Veneza. Lina Bo Bardi e o professor Martim Gonçalves escolheram personalidades emblemáticas da Bahia, consagradas nacionalmente, como Dorival Caymmi e Jorge Amado, para promover o evento paralelo à Bienal.

Segundo a professora Sandra Nancy, o Reitor Antônio Martins Filho aproveitou a ideia da Lina Bo Bardi da exposição paralela à Bienal em 1959 e que teve larga repercussão nos meios intelectuais do Brasil. Diante do sucesso da exposição paralela de Lina Bo Barbi, o Reitor Antônio Martins Filho encaminhou, então, uma proposta formal ao Museu de Arte Moderna de São Paulo para a Bienal a ser realizada em 1960: expor a coleção de xilogravuras que ilustraram capas de folhetos de Literatura de Cordel, realizações de xilógrafos de Juazeiro do Norte. A esse conjunto de obras de arte foi dado o título: *Xilogravuras Populares do Nordeste*.

A Bienal de 1960 do Museu de Artes de São Paulo marcou o início da trajetória da consagração da *Xilogravura Popular* como criação artística. A mídia nacional deu larga cobertura ao evento tomando por base o texto do Reitor Antônio Martins Filho. Salienta em seu estudo a professora Sandra Nancy a divulgação do acervo da Universidade do Ceará antes mesmo da criação do museu.

Em 1961, foi criado o Museu Universitário pela Resolução 104, de 18 de julho de 1961, vinculado diretamente ao Gabinete do Reitor. Teria como prioridade a promoção da arte produzida no Ceará. Com o sucesso registrado na Bienal de São Paulo, ocorreram diversas exposições do acervo da Universidade do Ceará na Europa sob a direção de Lívio Xavier.

Foi observado no curso da pesquisa realizada pela professora Sandra Nancy o cuidado e o desvelo do Reitor Antônio Martins Filho para prover o Museu de Artes da Universidade do Ceará (MAUC) e para fornecer todas as condições para projetar a nível internacional a arte produzida pelos artistas do Ceará. Nesse período, sob a Direção Zuleide Martins de Menezes, o MAUC buscou as mais refinadas técnicas na área de museologia enviando técnicos para cursos promovidos pelo Museu do Louvre (França). Durante a gestão da professora Zuleide Martins de Menezes, de 1965 a 1980, o MAUC conquistou referência internacional entre os museus universitários do Brasil na consagração das artes populares realizando o lema da Universidade Federal do Ceará *universalização da arte regional* e a sagradação como arte da xilogravura popular.

O trabalho da professora Sandra Nancy mostra a trajetória das artes populares na História da Cultura brasileira e narra o caminho da xilogravura popular, produzida principalmente para ilustrar a capa de folhetos da Literatura de Cordel, obras realizadas por artistas quase na totalidade anônimos. Larga parcela da elite cultural brasileira propalava que a Literatura de Cordel estava condenada ao desaparecimento e só faltava fixar a data do seu “atestado de óbito”, afirmavam que a xilogravura iria desaparecer logo, logo.

O Reitor Antônio Martins Filho, criando o Museu de Artes da Universidade do Ceará e dando-lhe como prioridade recolher obras produzidas por artesões e xilografos, salvou do esquecimento a xilogravura popular do Nordeste e deu-lhe a sagrada de arte popular no ambiente sagrado do museu.

GEOVÁ SOBREIRA

Introdução

Certa vez, disse o Mestre Noza: “imburana¹ é como gente sem bondade. Para onde se leva o canivete, ele vai bem, macio, sem levantar fibras”².

O antigo mestre Noza, nutrido pela experiência, apresenta opinião sobre uma das madeiras mais apreciadas pelos gravadores de xilogravura do Nordeste e a sua condição de ser transformada em matriz, objeto fundamental para a reprodução de estampas pela técnica da impressão.

Noza foi um gravador e escultor (imaginário) que conquistou espaço no mundo da arte, talhando em madeira esculturas de santos da devoção popular e xilogravuras, ambas urdidas por traços simples e reduzidos.

¹ MAIA, Gerda Nickel. *Caatinga: árvore e arbustos e suas utilidades*. 1. São Paulo: D&Z Computação Gráfica e Editora, 2004, p. 211. Conforme Maia, a imburana, 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. *Xilogravos do Juazeiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984, p. 23. Geová Sobreira, importante pesquisador da xilogravura e do cordel, é atualmente o maior colecionador desse gênero no Brasil.

A imburana³ é uma árvore resinosa, característica da caatinga do Nordeste brasileiro e do Pantanal Mato-Grossense. Ela cresce entre seis e nove metros de altura em formato bastante esgalhado, ramos tortuosos e dotados de espinhos agudos. Perde folhas na estação seca e, na entrada da estação chuvosa, dos ramos ainda desfolhados, brotam as primeiras flores acompanhando a evolução da nova folhagem.

A madeira é leve, com textura homogênea, rija e de cor creme quando recém-cortada, tornando-se castanho claro e nuance rosada com o envelhecimento. Entre seus vários usos, estão o aproveitamento na medicina caseira, fabricação de utensílios domésticos e objetos de arte.

Para Mestre Noza, assim como para outros xilogravadores da sua época, artesões do ofício de gravar ou esculpir, a imburana era a preferida por ser a que melhor se ajustava a *designs* elaborados pelo entalhe, garantindo satisfatoriamente aparência e plasticidade final para os objetos criados. Contudo, vale dizer que outras madeiras igualmente adequadas aos cortes e incisões do talho, com texturas e resistências peculiares, também eram utilizadas.

Nesse cenário, a imburana, em sua natureza física e como elemento estruturante da ação criativa, estabeleceu a combinação entre matéria e sociedade, existindo para Noza como um recurso para gerar formas e sentidos, configurando as matrizes das gravuras como artefatos da cultura material e as próprias impressões como resultado da relação entre o homem e o meio.⁴

Mestre Noza, ao expressar sua experiência e observar a respeito de aspectos da madeira transformada em objeto artístico pelo uso do um canivete, ilumina um dos caminhos pelo qual é possível trilhar a trajetória da xilogravura popular no Ceará.

Com isso, a história da xilogravura popular encontra-se envolta em uma pluralidade de discursos. Boa parte da produção acadêmica recen-

³ Maia, *op. cit.*, p. 211-212.

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

te sobre os percursos da expressão tem como referência as pesquisas empreendidas pelo professor de Comunicação e pesquisador Gilmar de Carvalho,⁵ cujos estudos caracterizam a produção das imagens em xilogravura no Ceará como formas particulares de representação da realidade e suportes informativos de diálogos com o passado.

Gilmar de Carvalho teve uma rica aproximação com os xilogravadores de Juazeiro do Norte, descrevendo seus universos e modos de fazer mediante entrevistas que realizou entre os anos de 1980 e 2009. Em suas observações, constatou ser “[...] impossível pensar a xilogravura sem o suporte de uma tipografia”.⁶ Imbuído desse pressuposto, divulgou algumas reflexões sobre a xilogravura produzida no Ceará na ilustração dos jornais.

O pesquisador destaca que os periódicos, em suas origens, não apresentavam ilustrações uma vez que os editores da época não manifestavam interesses pelos aspectos visuais proporcionados pela técnica xilográfica. A sua observação sobre a atuação da imprensa situa-se no período do movimento político republicano emancipatório da Confederação do Equador,⁷ eclodido em 1824 e que teve na região do Cariri cearense um dos últimos pontos de resistência ao controle monárquico.⁸

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 xilogravadores do Cariri, trazendo 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. 13-17.

⁷ A partir da província de Pernambuco e de alcance regional.

⁸ A Confederação do Equador foi um movimento político que ocorreu no Nordeste do Brasil em 1824. De caráter emancipatório e republicano, ganhou esse 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.: RAMOS, Jefferson Evandro Machado. *Confederação do Equador – resumo, causas, história*. História do Brasil.net, 2006.

Segundo Gilmar de Carvalho, a imprensa cearense tem sua história diretamente relacionada a esse contexto histórico da política regional, já que, poucos meses antes do movimento da Confederação do Equador iniciar, o governo provincial instalou tipografia na cidade de Fortaleza para dar início à publicação do *Diário do Governo do Ceará*, órgão político e pouco noticioso, cujo número inaugural data de 1º de abril de 1824.⁹ Apesar do papel decisivo na política regional, foi somente em 1855 que começou a circular o jornal *O Araripe*, primeira publicação produzida no Cariri no município de Crato, cidade que já apresentava importância econômica e política. O periódico já nasceu trazendo elementos visuais que o tornavam mais atrativo pelo uso de arabescos e cercaduras em seu cabeçalho, desenvolvidos pela técnica da xilogravura. Na cidade vizinha, Juazeiro do Norte, as lideranças locais unidas em prol de sua emancipação em relação ao Crato também lançaram o jornal *O Rebate*, publicado a partir de 18 de julho de 1909.¹⁰

A imprensa do Cariri, portanto, de acordo com Gilmar de Carvalho, foi uma chave para a xilogravura, sobretudo a produzida em Juazeiro do Norte e que, com o passar dos anos, tornou-se marcante. O jornal *O Rebate* ilustrou matéria com a xilogravura de um violeiro em frente a um casario, na seção intitulada *Lyra Popular*, a partir de 28 de novembro de 1909 – essa seção de *O Rebate* tinha o objetivo de publicar poemas de autores locais, regionais e nacionais. O mesmo periódico também recorreu à xilogravura em uma publicação encartada intitulada *Boletim Caricata*.

Disponível em: https://www.historiadobrasil.net/resumos/confederacao_do_equador.htm. Acesso em: 17 fev. 2020.

⁹ STUDART, Barão de. *Para a história do jornalismo cearense – 1824-1924*. Fortaleza, Tip: Moderna – F. Carneiro, 1924. Disponível em: <https://ufdc.ufl.edu/AA00000264/00001/3j>. Acesso em: 17 fev. 2020.

¹⁰ CARVALHO, 2014, p. 16-17.

Figura1– Ilustração da seção Lyra Popular



Fonte: coleção Geová Sobreira

Em um contexto mais amplo, vale ressaltar que a xilogravura não esteve circunscrita às produções elaboradas na região do Cariri, mas acompanhou os livretos de cordel em sua trajetória pelo Nordeste brasileiro, ilustrando obras de poetas populares. O folclorista Câmara Cascudo, como fruto de suas pesquisas baseadas nos estudos de José M. Luyten,¹¹ diz que eram muitos poetas que escreviam e ilustravam suas obras por meio desta técnica: “[...] verdadeira representação do espírito do cordel”. Ainda para Cascudo, o maior impulso dado à produção e difusão dos livretos ocorreu no início do século XX, quando os ingleses dominavam o transporte ferroviário no Nordeste brasileiro e o cangaço atormentava as populações do interior. Publicou-se, então, *A greve da*

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

estrada de ferro e *A história de Antônio Conselheiro*, trazendo nas capas reproduções xilográficas da parte mais expressiva dos relatos. Todavia, Cascudo apresenta ainda a xilogravura em condições mais abrangentes, como técnica milenar produzida na China levada para a Europa, onde foi acrescida de novos valores, significados e apropriações:

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.¹²

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

Em Juazeiro do Norte, as tipografias empregaram na ilustração dos folhetos populares a xilogravura que passou a ser utilizada com maior frequência a partir de 1949, por iniciativa do proprietário da tipografia São Francisco, José Bernardo da Silva.¹³ O contexto favorável à produção de folhetos de cordel levou a tipografia a receber o *status* de maior editora de literatura popular do país, veiculando produção xilográfica própria.

Apesar de ser uma técnica antiga e empregada em vários lugares do mundo, conforme destacou Câmara Cascudo, entre os anos 1940 e 1950 a expressão gráfica elaborada especificamente para ilustrar os folhetos de cordel começou a atrair o olhar de intelectuais e artistas do Nordeste em Alagoas, Pernambuco e Ceará, de acordo com Everardo Ramos.¹⁴ No Ceará, atraiu o olhar dos responsáveis pela fundação do Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC, inaugurado em 1961, em Fortaleza.

¹² CASCUDO, 2002, p. 752.

¹³ Um vendedor ambulante de folhetos nas feiras do Nordeste, que se tornou importante editor.

¹⁴ RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. *Visualidades* (UFG), Goiânia, v. 8, 2010, p. 41-43.

Em meio aos que reconheceram a singularidade dessa criação como objeto de museu, 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 e ilustrador de jornais; Lívio Xavier, folclorista e pesquisador da arte, e Sérvelo Esmeraldo, artista e estudioso da xilogravura.¹⁵

O olhar lançado pelos intelectuais e artistas citados foi construído 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 movimento modernista, com a valorização das expressões artísticas caracterizadas primitivas ou que se identificavam como populares. Envolveu-se, também, o Movimento Folclórico Brasileiro, o qual levantou a bandeira da divulgação das 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 como manifestação de arte no Brasil.

Tal construção é analisada pelo conceito de *olhar de época*. Esse conceito, elaborado pelo historiador da arte Michael Baxandall para pensar o contexto do Renascimento,¹⁶ neste estudo, é adotado como referência para demonstrar que capacidade e habilidade de olhar são socialmente construídas e singularizam 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, mas enfatiza que o olhar é marcado pela experiência histórica.

Nesse contexto, é possível argumentar que o modo de ver elaborado pela perspectiva do modernismo e do movimento folclórico conduziu

¹⁵ CARVALHO, 2014, p. 73-77.

¹⁶ 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.

a reflexão e a ação dos intelectuais ligados à Universidade do Ceará¹⁷ para selecionar e recolher matrizes e impressões de xilogravuras utilizadas nas capas dos folhetos de cordel, alguns rótulos de produtos comerciais e capas de livros de orações, das tipografias existentes em Pernambuco, Paraíba e Ceará.¹⁸ A partir disso, foi formada uma importante coleção a ser guardada e conservada no museu de arte que estava em processo de implementação.

Após sua formação, a coleção foi apresentada ao público por meio de exposições em São Paulo, no próprio museu universitário a partir da inauguração em 1961, bem como em outros países. Neste caso, o colecionismo conduziu à musealização da xilogravura tradicional do cordel, deslocando seu lugar original de produto de consumo popular para afirmar seu caráter de bem artístico e cultural.

Em 1962, foram registradas as iniciativas de exposições, estimuladas por Sérvulo Esmeraldo, artista plástico cearense nascido no Crato e incentivador de primeira hora da criação do museu. Essa iniciativa deu imensa e decisiva contribuição para renovar os modos de ver a xilogravura tradicional popular ilustrativa do cordel.

Vivendo na França, foi marcado pelo destaque que a xilogravura artística europeia ganhou naquele momento no circuito de arte moderna. Provido da compreensão de que objetos musealizados adquiriam destaque pela visibilidade e da consideração de que a produção de valor para eles não era inerente, mas construída nas formas de circulação e aprovação pela sociedade, ao retornar para o Brasil, à sua região, Sérvulo

¹⁷ Denominação dada à Universidade Federal do Ceará no contexto em que se insere este estudo, entre 1955 a 1965. Escolhemos utilizá-la por ser a forma como era reconhecida. A denominação Universidade Federal foi instituída pela Lei nº 4.759, de 20 de agosto de 1965. De acordo com seu Art. 1º: “As Universidades e Escolas Técnicas da União, vinculadas ao Ministério da Educação e Cultura, sediadas nas capitais dos Estados serão qualificadas de federais e terão a denominação do respectivo Estado.” Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l4759.htm Acesso em: 17 dez.2022.

¹⁸ Os responsáveis pelo recolhimento do material foram o artista Floriano Teixeira e o folclorista Lívio Xavier.

Esmeraldo lançou um olhar renovado e estimulador às novas práticas para a xilogravura do Nordeste.

O artista cearense propôs aos gravadores tradicionais de Juazeiro do Norte a ideia da elaboração de álbuns seriados e temáticos à moda da tradição artística europeia, encomendando para ele próprio e para o museu da Universidade do Ceará xilogravuras dentro desse padrão. Solicitou ao Mestre Noza a elaboração de uma “Via Sacra” em série, que foi publicada em Paris, em 1965.

Essa iniciativa estabeleceu novo formato para a gravura popular do cordel, afirmando a autonomia como meio de expressão em relação ao texto escrito, típico do padrão dos folhetos de cordel, deslocando a prática da gravação e impressão de imagem da condição de ilustração complementar ao texto para a construção de álbuns temáticos com estampas soltas e seriadas.

O resultado realçou a leitura iconográfica dos temas representados nas gravuras e distinguiu a marca autoral de cada gravador, afirmada no caráter único de cada estampa devidamente identificada por numeração e assinatura. Desse modo, a xilogravura tradicional de cordel alcançou 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.¹⁹

A ação desse e de outros agentes já mencionados, ligados à Universidade do Ceará, pela constituição da coleção a ser musealizada, promoção, exibição e difusão por meio do trabalho editorial de catálogos e apresentações das exposições e a criação da xilogravura como expressão da arte popular no Brasil tornou-se o motivo para recortar o universo desta pesquisa.

¹⁹ 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*, uma vez que a tutela do agente proposito estava acompanhada da sugestão temática. Aliás, este processo já incorria na produção do cordel em relação à xilogravura produzida de acordo com a narrativa que era apresentada no folheto. Portanto, percebe-se uma diferença relativa, porquanto a nova gravura dependa da indicação do tema e da encomenda.

Dessa maneira, o objeto deste estudo se define em torno da interrogação sobre a xilogravura como meio de expressão, com o objetivo de analisar a coleção constituída no final da década de 1950 para compor o acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará, a fim de compreender como o processo de musealização da expressão fixou seu estatuto artístico e bem cultural subordinando o seu valor de uso original, formando 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 construção de consenso sobre o valor e a matéria por meio da forma e da produção de sentidos sobre ela, tendo como fundamento o pensamento de Stránský, citado por Bralon, pelo qual musealizar²⁰ significa mudar algo de lugar: “Algumas vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. Portanto recolocar, ou aprontar para revalorizar [...]”.

²⁰ STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. *Predmet muzeologie*. In: _____. (Ed.). Sborník materiálu-prvého muzeologického sympozia. Brno: Museu da Morávia, 1965, p. 30-33. Apud BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Museologia e Patrimônio*, v. 11, n. 2, Rio Janeiro, 2018, p. 190.

Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/722/657>. Acesso em: 20 jul. 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. *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 e 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, buscando entender quais seriam os objetos de interesse fundamentais e, assim, criando 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.

Nesse quadro geral, trilhar a identificação da prática de musealizar, colecionar, expor e publicar, por meio da compreensão de que são práticas de construção do olhar, permite caracterizar a história da renovação dos modos de ver a xilogravura de cordel.

A concepção do olhar como experiência histórica vivenciada nas práticas sociais situa o objeto da pesquisa no terreno da *cultura visual* e trata 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 acompanha Knauss quando ele enfatiza 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 pouco 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.²¹

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 das relações entre a cultura erudita e a popular. Em vista disso, cabe atentar para o fato de que os objetos, ao serem mu-

²¹ KNAUSS Paulo. No domínio dos acervos: história e as práticas do olhar. *Revista Maracanã*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, jan./jun. 2016, p. 12-24.

sealizados, passam a ter um valor simbólico instigado pela operação do ver, operação que leva o observador a experienciar “[...] 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”.²²

Nessa perspectiva, de acordo com Knauss, a cultura material constitui-se como um alicerce da construção do olhar, pois, nesta operação humana desenvolvida, o objeto perde o uso original para o qual foi criado e passa a ganhar visibilidade e instituir-se como objeto do olhar.²³ 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, figuram em suas vitrines e deixam de ser úteis, ganham visibilidade tornando-se objetos do olhar, transformados em ponto de observação:²⁴

[...] 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 deles.²⁵

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (Org.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵ *Ibid.*

Para Menezes²⁶ a cultura material representa o “[...] segmento do meio físico [...] socialmente apropriado pelo homem”²⁷ Segundo este autor, a cultura material é produto e vetor de relações sociais – produto porque resulta da ação humana nos processos de interações sociais capazes de criar e modificar o meio físico; vetor porque constitui suporte de realização das relações entre os homens.²⁸ Desse modo,²⁹ no ato das concepções, o conjunto de representações de valores e de ideias que subsidiarão as práticas sociais trazem as marcas de sua materialidade.³⁰

[...] 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 [...]³¹

Isso demonstra que os elementos materiais participam da vida em sociedade, têm uma trajetória de vida e podem passar por diversas mutações ou intervenções que operam sociabilidades e novas representações. Estas vêm acrescentar à matéria valores mutáveis perceptíveis pela dimensão temporal.

Representações e práticas que constituem a ação social também são noções que balizam este estudo. Observadas pela perspectiva da História Cultural permitem compreender a produção de imagens pelos sujeitos sobre eles mesmos, sobre a sociedade e sobre o mundo que os

²⁶ MENEZES, Ulpiano Bezerra *apud* REDE, Marcelo. História e cultura material. In: CARDOSO, Ciro Flammarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 147-148.

²⁷ *Ibid.*, p. 147.

²⁸ MENEZES *apud* REDE, 2012, p. 147,

²⁹ *Ibid.*, p. 147-148

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

cerca.³² Segundo Chartier, o principal objetivo da História Cultural “[...] é identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada e dada a ler [...]”³³ Desse ponto de vista, os contextos sociais podem ser analisados a partir da identificação e da análise de *práticas e representações*.

As *práticas* como representação do mundo social podem ser aces-sadas mediante os discursos construídos. São socialmente determi-nadas conforme os recursos disponibilizados por agentes dotados de consciência e capacidade inventiva para pensar seus esquemas de clas-sificação como instituições sociais. São, portanto, maneiras próprias de estar no mundo, assim como identidades ou formas institucionali-zadas e objetivadas.

Já as *representações* são as matrizes das práticas que constroem o mundo social, eixo da história cultural do social e assumem que as es-truturas do mundo social não são um dado objetivo, mas, antes, histori-camente estruturadas por estratégias discursivas, obras escritas, práticas culturais e políticas na edificação de suas próprias imagens. Portanto, lidar com a problemática do mundo como representação é compre-en-der que ele está conformado por meio dos discursos que o apreendem e o estruturam.³⁴ Sendo assim, Chartier entende que pensar uma história cultural do social:

[...] é tomar como objeto a compreensão das formas e dos mo-tivos 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.³⁵

³² BARROS, José D' Assunção. *O Campo da História: especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 59.

³³ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janei-ro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

³⁴ CHARTIER, 1990, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

Nesse horizonte teórico, as *representações* constituem um jogo social cujos desafios se exprimem em termos de poder e dominação, de acordo com interesses de grupos sociais, imposições e resistências políticas. Além de motivações e imperativos que se confrontam com o universo humano.³⁶ Por conseguinte, as representações estão colocadas num campo de concorrência de tal modo que as disputas entre elas têm a mesma importância que as lutas econômicas. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social.³⁷

Além dos conceitos apresentados, outras noções para a análise do processo de musealização da gravura adotadas tiveram como base o pensamento sociológico de Pierre Bourdieu. Dessa forma, o processo de musealização da xilogravura do cordel pode ser pensado, no plano da produção simbólica, pelo protagonismo de *agentes* detentores de poder e *capital simbólico*.³⁸ Este tipo de capital representa o poder atribuído aos *agentes* investidos de autoridade em seus campos, conferindo-lhes legitimidade para atuação e a condição para imposição de reconhecimento. O termo põe em relevo a dimensão concreta da ação e o modo como os indivíduos agem em determinadas situações efetivas.

Por este caminho, admite-se que a xilogravura popular de objeto da cultura material passou para o contexto da cultura visual por meio de discursos, representações que 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 em um espaço de lutas de representação. Sendo assim, convém 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.

³⁶ BARROS, 2004, p. 87-88.

³⁷ CHARTIER, *op. cit.*, p.17.

³⁸ MARTIN, Monique de Saint. Capital Simbólico. In: CATANI, Afrânia Mendes *et al.* (Orgs.) *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 110.





Xilogravura de Cordel

Uma Expressão Bonitinha?

Em 1959, na capital paulista, cartaz afixado nas paredes e muros daquela metrópole convidava os admiradores das artes para visitarem Exposição no Ibirapuera, exibida paralelamente à V Bienal Internacional de Arte de São Paulo, intitulada *Bahia no Ibirapuera*.

A comunicação visual do cartaz transmitia uma nova narrativa através da reprodução de uma xilogravura de cordel,¹ provavelmente² de autoria do gravador Antônio Batista da Silva,³ criada para ilustrar a capa do romance *História de Mariquinha e José de Souza Leão*,⁴ do poeta João Ferreira de Lima.⁵

¹ Cartaz da exposição *Bahia no Ibirapuera* (ver Figura 2). Acesso em: 23 mai. 2018.

² As xilogravuras eram frequentemente copiadas por outros gravadores.

³ 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.

⁴ O MAUC detém em seu acervo tacos de xilogravura da autoria de Antônio Batista da Silva. A imagem, conforme Carvalho (2014, p. 80), é provavelmente uma variação da capa do folheto *História de Mariquinha e José de Souza Leão*.

⁵ 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

Figura 2 – Xilogravura - História de Mariquinha e José de Souza Leão



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

A gravura no *design* do cartaz ganhava novo uso⁶ por meio do trabalho desenvolvido pela arquiteta italiana Lina Bo Bardhi. Deslocada de seu lugar social original, no contexto em que se aplicava, a xilogravura tinha uso associado à apresentação e representação da Bahia e do Nordeste, no anúncio e convite ao público para participar daquela exposição.

Com traçado aparentemente simples feito por artista popular, a gravura da Figura 2 evocava elementos da vida no campo: paisagem rural em dia de sol; um homem e uma mulher montados no lombo de um cavalo, principal meio de transporte adotado na zona rural do Nordeste por pessoas simples; o homem conduzindo arma de fogo em uma das

reconhecimento através de dois clássicos da literatura de cordel: *Proezas de João Grilo e o Romance de Mariquinha e José de Sousa Leão*.

⁶ A imagem representada é uma capa de folheto exibida em reprodução maior, provavelmente pelo processo tipográfico *offset*.

mãos, e a outra segurando as rédeas e freio do animal; enquanto um cachorro os acompanhava pelo caminho.

A narrativa elaborada por traços toscos leva a várias leituras e sentidos, sobretudo à indicação do encontro com elementos populares regionais recolhidos da Bahia. E a xilogravura, como representação rústica e identitária para o contexto, ganhou importância especial neste estudo, uma vez que o foco da investigação recai sobre a análise do processo de reconhecimento e institucionalização deste gênero de gravura tradicional como expressão artística característica da cultura regional do Nordeste do Brasil.

Figura 3 – Cartaz da exposição *Bahia no Ibirapuera*



Fonte: Parla Chef Ti Fa Bene (2018).⁷

A Bienal de Artes de São Paulo, um dos mais importantes eventos artísticos do Brasil desde 1951, já nasceu com a finalidade de colocar a arte moderna do Brasil em contato com a arte internacional e, ao

⁷ Disponível em: <https://parlachetifabene.com.br/acontece/centenario-lina-bo-bardi/>. Acesso em: 04 dez. 2018.

mesmo tempo, conquistar para São Paulo o *status* de centro artístico mundial. Na sua quinta edição, em setembro de 1959, obras de artistas consagrados foram apresentadas em diversas salas.

A Exposição *Bahia no Ibirapuera*, como programa paralelo, não fazia parte da Bienal propriamente dita. Pode-se dizer que foi planejada como manifestação paralela de resistência àquela grande exposição artística cosmopolita. A mostra ocupava o espaço de uma marquise próxima ao prédio onde acontecia o evento principal e apresentava, ante aquela celebração da arte internacional, produtos e registros da cultura regional de um Brasil sem cosmopolitismo.

Mediada por Lina Bo Bardi em parceria com o diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Martim Gonçalves, *Bahia no Ibirapuera* apresentava um contraponto crítico à Bienal de São Paulo que, segundo juízo de valor destes organizadores, não passava de uma cópia da Bienal de Veneza, sobretudo porque guiava-se inclusive pelos mesmos estatutos ultrapassados, criados no final do século XIX.⁸

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, a condição moderna da cultura material apresentada.

Os organizadores, construtores de um conceito sobre *arte popular*, apresentavam vivências culturais extraídas de um contexto social regional do Brasil marcado por escassez e pobreza que, para eles, desafavam o pensamento social dominante sobre a cultura e a arte.⁹ A Exposição

⁸ Afirmação retirada do argumento proferido por Pietro Maria Bardi, companheiro de Lina, apresentada no estudo de RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. 256 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2002. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280169>. Acesso em: 1 ago. 2018.

⁹ BARBIERI, 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*

foi idealizada para ser reconhecida como a primeira grande exposição de arte popular nordestina do Brasil. Ao lado disso, o diálogo da arte popular com a arte contemporânea foi afirmado com a presença na inauguração do Presidente Juscelino Kubitscheck no esforço para promover a imagem de um Brasil moderno.

Aberta ao público em 21 de setembro, a Exposição prolongou-se até 31 de dezembro daquele ano de 1959. Destacou-se pelas soluções e modelos inovadores na forma de expor os objetos, adotando procedimentos teatrais e cenográficos de tal modo que traziam à tona os lugares de onde os objetos haviam sido retirados. Essa opção deu margem a novas interpretações e novos olhares sobre o universo cultural do Nordeste, especialmente por revelar artefatos de uso cotidiano empregados em rituais de matrizes africanas, na culinária e em várias ocasiões.

Examinada do ponto de vista das intenções ou das motivações de seus autores, os objetos selecionados para a exposição representavam a criação produzida por pessoas em circunstâncias sociais singulares de miséria, o que permitia colocar em foco as difíceis realidades vividas pelas classes economicamente desfavorecidas, mas que, mesmo diante dos desafios, das condições impostas pelo sistema econômico vigente, demonstravam capacidade inventiva com matéria-prima retirada, em sua maior parte, do lixo.

No intuito de conquistar maior visibilidade para a exposição, os idealizadores, Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, agenciaram a participação de figuras emblemáticas da Bahia já consagradas no cenário artístico nacional, como o compositor e cantor Dorival Caymmi e o escritor Jorge Amado, cabendo a este último a elaboração do texto de apresentação do evento.

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 à ebullição cultural do período, como Jorge Amado (1959), Abre-lardo da Hora (1963), Lívio Xavier (1963), Paulo Gil Soares (1964), Glauber Rocha (1964), Bruno Zevi (1965), Celso Furtado (1967) e Flávio Motta (1970).

A perspectiva registrada pelo escritor baiano, em consonância com o pensamento dos organizadores, deu destaque à criatividade evolada dos objetos; às lutas pela sobrevivência, chave de afirmação da capacidade inventiva; à ênfase nos aspectos artísticos daquelas expressões populares, amparadas na relação entre o homem e o mundo material, originadas de técnicas peculiares perpassadas pela 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 fósforos 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.¹⁰

O escritor baiano reforçou a potência das africanidades em seus aspectos místicos e religiosos, presentes na cultura e arte baianas, materializados nos objetos ritualísticos, maculados pelas intolerâncias às quais eram submetidos os praticantes das religiões, aproveitando para lançar luz sobre as tensões e resistências perante inúmeras adversidades vividas:

Aí está um amplo documentário sobre as religiões afrobrasileiras, 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.

¹⁰ Texto de apresentação da Exposição Bahia, produzido por Jorge Amado. In: BARDI, 1994, p. 43.

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.

Jorge Amado, em sua construção textual, direcionava o olhar para uma referência de Bahia construída naquela exposição que redesenhou a poética e a força criadora do povo.

Nessa perspectiva, a mostra privilegiava a problematização sobre a legitimidade da arte popular e apresentava aqueles objetos produzidos na Bahia na esfera da arte contemporânea, agenciados pelo direito à inspiração como produtos marginalizados destacados pela exposição.

Com isso, exibia ainda produtos da cultura como legítimas expressões populares, reconstruindo e ressignificando o universo cultural da Bahia, no contexto cosmopolita da cidade de São Paulo, a partir do entendimento de que “o que estava ali representado era arte popular”.¹¹ 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”.¹²

¹¹ BARDI, 1994, p. 37.

¹² BARDI; GONÇALVES, 1959 *apud* RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. *Exposições de Lina Bo Bardi*. 366 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campi-

A conceituação trazia como base a produção derivada da “[...] atitude progressiva da cultura, ligada aos problemas reais do dia a dia [...]”,¹³ perpassada pela perspectiva política dos autores que apreendiam a arte popular como expressão não alienada. Eles buscavam, então, provocar reflexões que uniam questões políticas com a realidade da luta entre capital e trabalho.¹⁴

O discurso difundia a construção de um conceito de arte popular, com base nas estruturas do *design* utilitário, na inventividade criativa e de sobrevivência do homem sertanejo pela materialização de objetos que atingiam “o limite do nada”, quesito que constituía a essência da mostra, expondo, 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*.¹⁵

Desse modo, o paralelismo da exposição em relação à 5ª Bienal confrontava o evento internacional com o propósito de afirmar a oposição à elitização, à sacralização e à 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 sobre o que pensavam sobre a arte contemporânea.

Estes personagens não estavam sozinhos nessa construção, pois compartilhavam as ideias com um grupo de artistas e intelectuais da

nas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279760>. Acesso em: 27 ago. 2018, p. 107- 109.

¹³ BARDI, 1994, p. 37.

¹⁴ Esse olhar dos autores da exposição também era difundido 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 dessa 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.

¹⁵ RIBEIRO, 2015, p. 80-87.

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.¹⁶

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 alicerçada 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 no que caracterizava como a “triste realidade da industrialização importada”, fazendo dela 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 nessa esfera 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 de 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

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 14.

da escola pelo movimento nazista em 1933, sua influência se expandiu e continuou redesenhandando a arte contemporânea,¹⁷ característica marcante das vivências de Lina Bo Bardi no Brasil que foram apresentadas na exposição *Bahia no Ibirapuera*.

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 popular ao mesmo tempo, 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.¹⁸ A estratégia de Lina Bo Bardi perseguia a ação política que atuava em favor do moderno, do popular, da região Nordeste enquanto articulava seu trabalho com a Sudene, com o Governo do Estado e com a Universidade da Bahia de onde contava com a parceria de Martim Gonçalves da Escola de Teatro.

Revisitar o panorama de fundo cultural e político da época, em que a exposição *Bahia no Ibirapuera* foi apresentada, se faz necessário para o entendimento sobre o uso da xilogravura ilustrativa do cordel no veículo publicitário da mostra. Não há dúvidas de que a busca pelos sentidos que a imagem oferece se relaciona com o fato de a xilogravura se caracterizar

¹⁷ COSTA, Cristina. *Questões de Arte: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético*. São Paulo: Moderna, 1999, p. 72-73

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 35 (Repensando a História).

como uma expressão cultural do Nordeste brasileiro e, pelo enfoque da exposição, é possível essa associação sob a perspectiva da reflexão artística, elaborando 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 própria arquiteta italiana teceu considerações sobre a xilogravura popular que nos levaram a perceber 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.

Lina, ao defender sua perspectiva de arte popular, censurava as apropriações dos objetos populares pela classe culta e denunciava 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 figurava 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.¹⁹

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 à operação de transformação de resíduos

¹⁹ BARDI, 1994, p. 32, grifo nosso.

industriais em objetos utilitários, dotados de beleza, consideradas positivas. As produções bonitinhas devem-se ao reconhecimento de que eram criadas para finalidades turísticas.

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

Silvana Rubino,²⁰ em análise 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.

A noção de *folklore*²¹ (usando a origem gráfica do termo, o qual percebia 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, por conseguinte, não permitia estabelecer identidades de marca autoral.²²

A lógica de representação na qual Bo Bardi definia suas ações, conforme Silvana Rubino, não caminhava com a mesma sintonia do movimento nacional brasileiro que buscava proteger o folclore.²³ Bardi o articulava como estudo de tradições que não levava em conta as transformações de cunho social, tampouco a força das organizações como

²⁰ Autora de tese que buscou reconstruir a trajetória de Lina Bo Bardi no Brasil por meio de duas de suas obras, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), sediado no Solar do Unhão, em Salvador.

²¹ RUBINO, 2002, p. 173.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

meio emancipador da cultura popular. Dessa forma, para ela, 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.²⁴

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*.²⁵

Apresentando-se plenamente favorável à industrialização, o popular, pelo 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. Assim, era possível pensar um *design* nacional pela passagem do saber artesanal para outro mais técnico.

Bardi 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; isto quer dizer que sua fundamentação se alimentava de uma perspectiva política divergente de grande parte da intelectualidade brasileira. Conforme Silvana 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.²⁶

Esse panorama também dá pistas, segundo Silvana Rubino,²⁷ de que não havia interlocução satisfatória entre Bardi e intelectuais dedicados aos estudos da cultura popular e do folclore no Brasil. Demonstra tam-

²⁴ BARDI, 1994, p. 20.

²⁵ RUBINO, 2002, p. 168-176.

²⁶ *Ibid.*, p. 173

²⁷ *Ibid.*, p. 170.

bém 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 desses estudos no Brasil, já dominado pelos folcloristas distribuídos em campanha nacional, ela operava com referenciais externos sem o ajustamento à realidade brasileira, mas em conformidade com seus valores e horizontes de expectativas evocados a partir da vivência na Itália após 1945.

É importante ressaltar que o pensamento de Bardi, ainda de acordo com Silvana Rubino, tinha como referência os estudos de Antônio Gramsci,²⁸ membro-fundador do Partido Comunista da Itália, defensor de uma cultura nacional-popular, com foco em um futuro socialista. Antônio Gramsci, preso à 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, estas pudessem orientar suas realidades por esses princípios.²⁹ Nos termos de Gramsci:

[...] 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,³⁰ adequado ao desenvolvimento atual do conhecimento, capaz de unificar nacionalmente o povo e construir um bloco hegemônico que dirija a transformação social.³¹

²⁸ *Ibid.*, p. 171.

²⁹ ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo - SP: Olho D'água, 1992, p. 6.

³⁰ 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.). *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 76.

³¹ *Ibid.*, p. 76-77.

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 volvendo o olhar para a discussão central deste tópico, Lina Bo Bardi, ao tempo em que abraçava uma dimensão política para a cultura, construía uma inferioridade para a literatura de 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, cujo objetivo era apresentar um conceito de arte popular, deixa margens para questionamentos e outras leituras. De modo diferente ao que pensava, o cartaz produziu visibilidade e destaque para a xilogravura como uma referência à arte popular do Nordeste.

E mesmo considerando a ideia de ser a xilogravura de cordel uma expressão “*bonitinha*” para a arquiteta italiana, o uso da xilogravura no *design* do cartaz da exposição *Bahia no Ibirapuera* é entendido nesse estudo como uma evidência de visibilidade e valorização da xilogravura, como representação identitária para o Nordeste do ponto de vista artístico.

Destarte, 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 a expressão 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 representações.³²

Percursos para a autonomia

Em 1960, ano seguinte ao da *Exposição Bahia no Ibirapuera*, a Universidade do Ceará encaminhou ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) uma coleção constituída por xilogravuras que ilustraram as capas de folhetos de literatura oral e que circularam nas feiras

³² CHARTIER, 1990.

do sertão, a fim de ser apresentada em exposição intitulada *Xilogravuras Populares do Nordeste*.³³

Nos *Anais da Universidade*, tombo VII,³⁴ a referida exposição figura como um acontecimento relevante para a instituição e ao mesmo tempo silencia sobre a exibição em conjunto das xilogravuras com outros objetos de arte. O texto dos *Anais* dá lume à importância e oportunidade de a Universidade do Ceará apresentar sua coleção de xilogravuras de cordel, produzidas em grande parte no Cariri cearense, ao público e à crítica especializada do Sudeste. Registra a difusão alcançada na imprensa,³⁵ a repercussão nos principais círculos culturais e artísticos do país, enfatizando o reconhecimento daquela instituição de ensino superior que, apesar de recém-criada, estaria atingindo projeção nacional no campo da produção cultural por meio da apresentação da coleção selecionada para o museu de arte popular em processo de criação.³⁶

A exposição *Xilogravuras Populares do Nordeste* no MAM-SP marcou o início de uma caminhada de consagração para as xilogravuras do cordel como criação artística, pois, em sua gênese, não tiveram o propósito de serem apreciadas daquela forma, ou melhor, não foram criadas para aquele fim.

Os jornais divulgaram praticamente a mesma notícia, provavelmente tomando como base o texto de apresentação assinado pelo Reitor da Universidade do Ceará. Na divulgação do evento exibiram como única coleção do país, parte do acervo do futuro museu de arte popular que Antônio Martins Filho estava fundando, chamando a atenção para a ini-

³³ Aberta ao público em 24 de maio, estendendo-se até o dia 26 de junho de 1960.

³⁴ UNIVERSIDADE DO CEARÁ. *Anais da Universidade do Ceará*, Tomo VII. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1961a, p. 45.

³⁵ 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 *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, 2014, p. 82.

³⁶ UNIVERSIDADE DO CEARÁ, *op. cit.*, loc. cit.

ciativa de proteção para as xilogravuras do cordel, “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 guarda de cópias de xilogravuras dos folhetos de cordel e de tacos de xilogravuras existentes nas gráficas do Nordeste e, em especial, de 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 a arte popular.

Sobre o programa de aquisição, grande parte dos itens selecionados foram da tipografia São Francisco (antiga folheteria Silva), que pertenceu a José Bernardo da Silva, um antigo vendedor ambulante de folhetos de cordel nas feiras regionais que adentrou ao universo da poesia, montou comércio em Juazeiro do Norte e, em trajetória editorial, ocupou posição de destaque no mercado destes folhetos. Em 1949, à frente da gestão da tipografia São Francisco, José Bernardo alcançou apogeu a partir da compra de clichês em zincogravura e dos direitos autorais de João Martins de Athayde³⁷. Na posse destes direitos, registrou-se um

³⁷ 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 representou a primeira geração. Em 1921, adquiriu os direitos de publicação da obra constituída pelo editor e poeta Leandro Gomes de Barros e dai iniciou a republicação, se colocando como editor e, posteriormente, retirando a informação da autoria de Leandro. Foi o precursor de 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. Em 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. BENJAMIN, Roberto. *João Martins de Athayde*. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaMartins/JoaMartinsdeAthayde_siteCordel_FCRB.pdf. Acesso em: 05 dez. 2018.

substancial aumento na produção e nas vendas de folhetos de cordel conquistando o mercado e tornando-se o maior produtor de folhetos de cordel do Brasil.

Retomando a discussão sobre o texto que apresentou a exposição de xilogravuras no MAM-SP, é importante dizer que seu conteúdo tonificava a grande importância da literatura de cordel e da xilogravura como duas expressões populares interligadas. Entretanto, advertia que, de modo contraditório, a literatura oral, naquele contexto, contava com garantia da permanência apesar da força dos meios de comunicação de massa, o rádio e o cinema que, até o momento, não teriam conseguido suplantá-la. Pelo contrário, operaram ao seu favor 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.

O texto numa perspectiva folclorista, realçava que os folhetos de cordel, mesmo diante da ação dos meios de comunicação de massa, estavam sendo preservados do desaparecimento, mas o mesmo não ocorria com as xilogravuras anônimas. Estas passavam pelo processo de desaparecimento, tornando-se relíquias “sobreviventes” diante do progresso técnico e industrial:

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. Sobre tudo numa cidade como Juazeiro do Norte, onde o cinema e o rádio seriam entraves a essa sobrevivência.³⁸

Na sequência, é possível perceber o pensamento que o embasava, para classificar aquelas xilogravuras populares e os próprios folhetos de cordel como manifestações folclóricas:

³⁸ CARVALHO, 2014, p. 81-84, grifo nosso.

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.³⁹

Tal classificação, demonstra sintonia com o pensamento do movimento folclórico disseminado a partir da “*grande mobilização*” em torno da preservação do folclore no Brasil, movimentação esta que objetivava a configuração de uma identidade nacional,⁴⁰ implicando ressaltar que, na perspectiva institucional de análise adotada pelo campo dos estudos sobre o folclore, o *fato folclórico* era identificado como conjunto de coisas anônimas, elaboradas pelo povo e prestes ao desaparecimento.

Desse modo, o texto de apresentação da exposição *Xilogravuras Populares do Nordeste* no MAM-SP exibe claramente a expressão como objeto representativo da arte folclórica, e a exposição é considerada, neste estudo, como um dos elementos estruturantes para a valorização e construção da autonomia da xilogravura popular.

Nesse sentido, as observações de Martins Filho, cotejadas com a percepção de Lina Bo Bardi e já discutidas no tópico anterior, demonstram que ambos percebiam as xilogravuras enquanto expressões folclóricas, entretanto, por paradigmas diferentes. Dizendo de outra forma, enquanto Lina Bo Bardi possuía um olhar estrangeiro perpassado por

³⁹ *Ibid.*, grifo nosso.

⁴⁰ VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 21.

referenciais políticos fundados no pensamento de Antônio Gramsci, Antônio Martins Filho seguia o engajamento nacional em defesa das tradições populares do Nordeste e, sobretudo, do Ceará, em um esforço para demonstrá-las como objetos de valor cultural regional.

Entre o folclore e a arte popular

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), criada em 1946, nasceu ligada à ONU com o objetivo de contribuir para a promoção da paz mundial e do folclore, nos termos definidos pela instituição, era um instrumento de mediação entre os povos, diante da existência de diversas culturas. Em 1947, 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 à Unesco, congregou um coletivo de notáveis intelectuais brasileiros e instituições educacionais, científicas e culturais. O órgão era responsável por 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 ativa.⁴¹

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

Naquele momento profícuo pelo qual passavam os estudos folclóricos no Brasil, muitos intelectuais aderiram à campanha, que teve como

⁴¹ VILHENA, 1997, p. 94.

principal porta-voz Renato Almeida, substituído anos mais tarde pelo folclorista Édson Carneiro.

Nos estados da federação, subcomissões foram organizadas. A Comissão do Ceará, fundada em 1948, também contou com o apoio da Universidade do Ceará que obteve o direito de criar a sua própria comissão de estudos referentes ao folclore,⁴² mediante convênio articulado em 1959, mas concretizado em 1961.

Nesse cenário, 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 proteção e guarda das manifestações, e o aproveitamento do folclore na educação, a fim de garantir a eficácia definitiva da política que estava sendo disseminada.⁴³

A relação entre o folclore e a educação, um dos principais focos do movimento, teve como 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.⁴⁴

Nesse caso, a importância dos museus de arte popular no âmbito do movimento apresenta-se também chave para compreensão do pensamento no qual estava embasado o reitor Antônio Martins Filho, con-

⁴² UNIVERSIDADE DO CEARÁ. *Boletim da Universidade do Ceará*, n. 32. Fortaleza, 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.

⁴³ VILHENA, 1997, p. 174.

⁴⁴ MEIRELES, Cecília. *Discurso da Sra. Cecília Meireles na inauguração da Exposição de Artes e técnicas populares no Congresso Internacional de Folclore*. Folclore, n. 6 (32/33): p. 16-18. Vitória: Comissão Espírito-Santense de Folclore, set-dez. 1954 apud VILHENA, 1997, p. 193.

forme destacado no texto de apresentação da exposição no MAM-SP. Seu discurso e ação eram permeados de sentidos e significados particularizados dentro do campo intelectual de atuação, aparecendo como resposta do tempo e da sociedade na qual estava inserido.

As determinações adotadas pelo Reitor Antônio Martins Filho contribuíram para fixar determinados valores e direcionar determinados olhares para a xilogravura de cordel, sobretudo pelo lugar social ocupado ao tempo em que também fortaleceu a importância dos museus como espaços institucionais de preservação das expressões do folclore e a xilogravura popular, como curiosidade, expressão condenada ao “aniquilamento”, que teria no museu universitário, que se encontrava em fase de criação, a solução para sua proteção.

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 ou-
rives) em madeira de fio, especialmente a imburana e o cedro a canivete, gilete e 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.⁴⁵

No discurso pontuado por elementos que se situam no campo da institucionalidade do folclore, as afirmações como: “manifestações artísticas populares ainda sobreviventes” que não poderão ser vistas “exceto em museus muito especializados e em raras coleções particulares”, analisadas à luz de Canclini, representam crédito de conservação dos bens e testemunho de *que a essência do passado glorioso sobrevive às mudanças.*⁴⁶

Apresenta a xilogravura em relação de continuidade com o passado, realçada pelos modos de fazer em Juazeiro do Norte em comparação ao antigo modo de fazer medieval, motivo da aquisição daquele material “sobrevivente” nas tipografias especializadas apreendidas como reservatórios de tradições.

Tal 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 apresentava o popular romântizado, perpassado de inclinações como sensibilidade e espontaneidade enquanto qualidades, diluídas no anonimato da criação.

As xilogravuras de cordel, alcançadas como sobrevivências, vestígios e permanências de tempos distantes no mundo industrial, denotam que o esforço do colecionador em captar aquelas preciosidades identificava-se 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

⁴⁵ CARVALHO, 2014, p. 81-84, grifo nosso.

⁴⁶ 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. Este autor estuda estratégias de instituições e agentes modernos para levar o patrimônio cultural e as tradições aos museus.

meio da ação concreta da Universidade do Ceará que, em convênio, reforçava a interlocução 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, afiançava a marca do pensamento folclorista no texto de apresentação da exposição. Ao associar a produção dos xilogravuras 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 foi dar legitimidade ao forte argumento de que fosse conferido ao museu, em processo de criação, o papel de protetor dessas tradições.

Seu discurso como um mobilizador dos sentidos, inserido no contexto nacional da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, pautava-se numa referência externa europeia, conforme análises de Renato Ortiz, nos períodos folclóricos ingleses e franceses do final do século XIX e início do século XX, quando buscava-se identificar características do pensamento formulado para a problemática da cultura popular.⁴⁷

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 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.⁴⁸

Ortiz reforça que os românticos e folcloristas percebiam os objetos e costumes como restos de uma estrutura social em extinção, que os tornou responsáveis pela invenção dos museus das tradições populares

⁴⁷ ORTIZ, 1992, p.18-39.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 6-8.

como uma tática metodológica de preservação que visava à sobrevivência dos objetos prosaicos e costumes, ou seja, na modernidade europeia, as tradições recolhidas pelos museus a fim de resguardo, exibição ou encenação como um patrimônio.

A mesma perspectiva em foco, mas pelo olhar de Michel de Certeau,⁴⁹ é identificada como atitude contemplativa de beleza morta, dado 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.

Sobre a exposição de xilogravura no MAM-SP e sua reverberação na imprensa, Gilmar de Carvalho,⁵⁰ em exame cuidadoso feito às fontes jornalísticas que a divulgaram, diz que apenas a matéria publicada no jornal *Folha da Noite*, na edição de 31 de maio de 1960, apresentou opinião do jornalista José Geraldo Vieira, embora baseada na apresentação do reitor da Universidade do Ceará, Antônio Martins Filho.

A matéria permite perceber sentidos para além do folclore, dando margem para a formulação de outros entendimentos e modos de olhar sobre aquele contexto de exposição de gravuras e, ao mesmo tempo, como estes foram 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 evola do folclore, da ecologia tropical daquelas bandas, como arte especializada, mas que promana de fontes naturais como a flora e a fauna.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ CARVALHO, 2014, p. 84-85.

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 temário 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 Walderédo. 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 Flage-lo 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 elaboraram através de tendências diversas, como o romantismo, o realismo, o onirismo e o surrealismo.⁵¹

José Geraldo Vieira apresenta o evento de forma mais ampla, uma vez que expõe, além da coleção de gravuras da Universidade do Ceará, outros objetos que foram expostos conjuntamente, como, uma coleção de gravuras do colecionador Abelardo Rodrigues e obras de arte do pernambucano Francisco Brennand.

Sobre os objetos de Abelardo Rodrigues e Francisco Brennand, o jornalista detalha pouco. O foco mesmo vai para as gravuras do corredor. Todavia, é importante apreender que o colecionismo, pelo olhar do

⁵¹ CARVALHO, 2014, p. 84-85, grifo nosso.

jornalista, não apareceu apenas pela atuação da Universidade do Ceará, mas figurou também no empenho de Abelardo Rodrigues⁵² personagem importante no cenário cultural brasileiro.

É importante destacar que, apesar de iluminar os outros objetos, a narrativa do jornalista José Geraldo Vieira não ofuscou a heterogeneidade cultural do Nordeste representadas nas coleções expostas, mas realçou apenas a coleção do Ceará, demonstrando que sua elaboração esteve fundamentada com maior intensidade nas informações exibidas no texto de apresentação da coleção da Universidade do Ceará elaborado pelo reitor Antônio Martins Filho.

Este jornalista, ao formatar uma memória para a Universidade do Ceará, responsável pela coleta, classificação e guarda da coleção de xiografuras, oferece destaque para a exposição a partir do sistema de linguagem da literatura de cordel, uma vez que as gravuras, 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,

⁵² 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. Embora não apareça com mais detalhes no texto, é importante registrar a ação deste notável no processo de construção e legitimação da arte popular do Nordeste. 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*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008, p. 377-396.

como também pelos temas variados, reverberação do que perpassava no universo literário do cordel em determinado tempo histórico.

Para além da ilustração de folhetos de literatura oral, o jornalista José Geraldo Vieira ofereceu um ponto inovador sobre as xilogravuras, destacando-as como objetos de valor artístico, que poderiam ser enquadrados no sistema figurativo das tendências da arte ocidental dos movimentos *romântico*, *realista* e *surrealista*.

Com o propósito de oferecer uma pequena amostragem do exposto no MAM-SP, seis xilogravuras foram selecionadas: *A lâmpada de Aladim* (Figura 4), *O mercador e o gênio* (Figura 5), *Milton e Cléia* (Figura 6), *O casamento de Maria Pelada e Chico Miolo* (Figura 7), *Antônio Silvino no Juri* (Figura 8) e *A morte dos 12 pares de França* (Figura 9):

Figura 4 – Xilogravura *A Lâmpada de Aladim*



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

Figura 5 – Xilogravura *O Mercador e o Gênio*



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

Figura 6 – Xilogravura *Milton e Cléia*



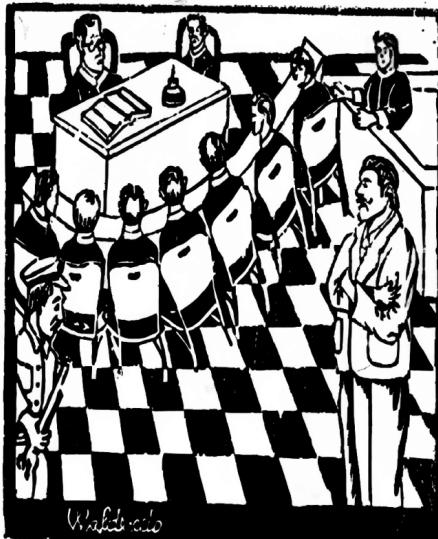
Fonte: Coleção MAUC (Autor: João Pereira da Silva. Dimensões: 0,10 x 0,11,5 cm Data:1946 -XL 63).

Figura 7 – Xilogravura *O Casamento de Maria Pelada e Chico Miolo*



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

Figura 8 – Xilogravura *Antônio Silvino no Juri*



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

Figura 9 – Xilogravura *A Morte dos 12 Pares de França*



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

Diante do exposto, é possível pensar a apresentação da coleção de xilogravura no MAM de São Paulo como um meio de comunicação entre agentes da Universidade do Ceará e os especialistas e observadores do folclore e da arte no Sudeste brasileiro, onde se fez possível a constituição de representações, identidades e sentidos sobre a produção de gravura popular produzida no Nordeste e o desempenho da Instituição de Ensino Superior.

Conforme assinalou Susan Pearce,⁵³ as “coleções são elementos significativos para construção de mundo”, portanto, o esforço em compreender como ela se construiu foi uma maneira de explorar essa relação. Dessa maneira, a escolha das gravuras, os temas, a organização da pró-

⁵³ PEARCE, Susan. Museums. *Objects and collections: a cultural study apud* VIANA, 2008, p. 379-380.

pria preservação e a apresentação no Sudeste são vistas, neste estudo, como um processo de produção de sentido social pelo qual a gravura, ao sair do contexto de origem no Nordeste, adquiriu novos significados no Sudeste.⁵⁴

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 de valorização da xilogravura do cordel.

A apresentação da coleção no Sudeste abriu caminhos para consolidação do prestígio para a instituição, como também para o seu gestor, o reitor Antônio Martins Filho, pessoa dotada de cultura artística e gosto refinado. Pelo texto de apresentação da exposição, o próprio reitor demonstrou sua capacidade de trazer objetos do passado para o presente no intuito de protegê-los das transformações ininterruptas e impostas pela modernidade, ao mesmo tempo em que incorporou aqueles objetos prosaicos como expressões identitárias e reveladoras de uma face do Nordeste.

Revisitando o posicionamento do jornalista José Geraldo Vieira, citado anteriormente, a partir dos sentidos apontados para as xilogravuras apresentadas no MAM-SP, verificou-se que ele as aproximou do campo da arte ocidental. Contudo, uma análise que precedeu a sua observação, feita por Ariano Suassuna⁵⁵ e publicada no *Diário de Pernambuco*, no

⁵⁴ 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.

⁵⁵ Nascido 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 às duas áreas. Assumiu a cadeira de Estética como professor na Universidade Federal de Pernambuco e, 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.

ano de 1952, já trazia afirmação da xilogravura, em seu aspecto diversificado, como objeto que deveria ser apreendido enquanto *arte pura*:⁵⁶

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 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

⁵⁶ 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, Mário de Andrade agrupava as obras de arte em oito categorias (arte: arqueológica, ameríndia, popular; histórica; erudita nacional; erudita estrangeira; aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras), no agrupamento da arte histórica arrola a variedade de bens culturais que de alguma forma refletem o Brasil.

Cita, inicialmente, certas obras de arte arquitetônica, escultórica, pictórica que, sob ‘o ponto de vista de arte pura, não são dignas de admiração, não orgulham a um país nem celebrizam o autor delas.’ Mas ou porque fossem criadas para um determinado fim que se tornou histórico [...] devem ser conservadas tal como estão (LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *O que é Patrimônio Histórico*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 38- 41).

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.⁵⁷

Perante o posicionamento dos dois personagens, o escritor Ariano Suassuna e o jornalista José Geraldo Vieira, nas matérias que assinaram, um dado importante deve ser sublinhado: as representações das capas criadas para a apresentação dos conteúdos dos folhetos de cordel deveriam 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 materiais que solucionavam as diferentes composições como manifestações das bases de um *design* popular construído por sertanejos, em suporte de diálogo entre natureza e cultura.⁵⁸

O universo artístico e o folclórico não estavam separados – ambos consideravam tanto o *anonimato*, quanto o *primitivismo* como valores a serem levados em conta.⁵⁹ O primeiro, naquele contexto, representava um elemento importante para o folclore, vez que o desconhecimento do autor era basilar para atestar o caráter coletivo da produção e do pertencimento ao povo. No campo da arte institucionalizada, o desconhecimento do criador dos objetos acentuava o valor no mercado.

⁵⁷ Artigo “A Gravura na Arte Popular”, 15 de junho de 1952, *Diário de Pernambuco*, p. 1 da 3^a secção.

⁵⁸ CARVALHO, Gilmar de. *Xilogravura Doze Escrito na Madeira*. Fortaleza: Cultura, 2011, p. 17-20.

⁵⁹ PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 147.

O Primitivismo foi uma tendência adotada por artistas ocidentais na primeira metade do século XX para além das várias possibilidades de sentidos e articulações ideológicas. Resumidamente, a perspectiva difundida até a metade do século XIX que classificava as sociedades em civilizadas e não civilizadas, atingiu o campo da arte. As sociedades que os intelectuais e artistas europeus classificavam “não civilizadas” eram, para eles, “primitivas” sendo referências fundamentais a África e a Oceania.⁶⁰

As tendências artísticas românticas europeias assimilavam os objetos e traços produzidos no seio destas comunidades ditas “primitivas” como exóticos por se constituírem do que acreditavam ser uma arte bruta, simples e de comunicação mais direta, embora, por vezes, as assimilações estivessem acompanhadas de críticas referentes aos valores da civilização europeia.⁶¹

No universo da arte, os artistas que adotaram essa tendência primitiva 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*”⁶² No bojo desta 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 este apogeu, teve como precursores principais no contexto da arte ocidental a criação associada aos movimentos do *Fauvismo* francês e do *Expressionismo* alemão.

Com base nos estudos de Antônio Costella, já em 1906, ao entalhar sua xilogravura *Cabeça de uma jovem mulher*, Pablo Picasso, com a genialidade que o tornou um dos maiores artistas de todos os tempos, antecipou o quanto o movimento Fauve teria a lucrar associando-se à gravação em madeira. “[...] sem dúvida o fauvismo e o *Expressionismo alemão*

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

⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

⁶² *Ibid.*, p. 61- 62.

encontraram na xilogravura uma de suas principais formas de expressão. Valorizaram-na e a elevaram ao seu mais brilhante momento”⁶³.

Desse modo, a incorporação do primitivismo na arte moderna 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, permitiu 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, contribuiu 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.

A vinculação ao cordel

O processo de ilustração das capas dos folhetos de literatura de cordel ocorreu no início do século XX. Os antigos não apresentavam este tipo de comunicação, tinham formatação simples e traziam apenas informações básicas sobre o conteúdo, título, autor, local, ano da publicação, editor, número da edição e o preço.⁶⁴

Alguns continham cercaduras e arabescos conhecidos como vinhetas, recursos ornamentais simplificados, que ofereciam melhor apresentação ao produto, e por não trazerem ilustrações, ficaram conhecidos como “folhetos sem capa”⁶⁵ conforme as Figuras 10 e 11, sendo este o modelo adotado pelos primeiros poetas-editores da literatura popular do Nordeste: Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde.

⁶³ COSTELLA, Antônio. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 1984, p. 75.

⁶⁴ MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982*. 225 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2003, p. 113.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 113.

Figura 10 – Capa do Folheto *Os Martírios de Genoveva*



Fonte: Coleção Geová Sobreira, S/D.

Foto: Lucas Nunes.

Figura 11 – capa do Folheto *Crítica em Versos às Loucuras da Moda Indecente*



Fonte: Coleção Geová Sobreira (1925).

Foto: Lucas Nunes

Um dos pioneiros a introduzir ilustrações nas capas dos folhetos foi João Martins de Athayde com o intuito de torná-los mais atraentes para o público consumidor. A nova configuração contou com a contribuição de caricaturistas e desenhistas que faziam trabalhos para alguns jornais em Recife. A adoção do novo modelo conquistou o gosto dos leitores e

logo passou a ser copiado por outros editores, inclusive de centros distantes, como a Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte.⁶⁶

João Martins de Athayde recorreu a ilustradores desempregados que circulavam pelas ruas do centro do Recife e pela Praça do Mercado de São José, e que sobreviviam do ofício recebendo pequenas encomendas. Alguns destes desenhistas iniciaram suas carreiras ilustrando cartazes dos filmes de cinema, nos quais aprenderam a reproduzir o rosto dos artistas, como também dos heróis das revistas em quadrinhos.

Dessa maneira, foi em meio a esses processos criativos que decorreram ilustrações impressas em clichês de zinco, possibilitando representações realistas dos artistas de *Hollywood*, o que acabou fazendo com que fossem empregadas definitivamente nas impressões das capas dos folhetos.⁶⁷

A introdução desta técnica conhecida como zincogravura, que se configurava em um procedimento mais sofisticado de ilustração, encontrou dificuldades em Juazeiro do Norte no tocante à aquisição, em razão da distância dos centros mais desenvolvidos, e também pela própria elaboração, tendo em vista serem as gráficas rudimentares e faltar mão de obra especializada para o processo.

Assim, diante desse contratempo, o proprietário da tipografia São Francisco optou por introduzir xilogravura para ilustrar as capas dos folhetos de cordel a partir do final da década de 1940, quando os folhetos passaram a contar tanto com a aplicação da zincogravura, como da xilogravura, o que não ocorreu sem tensões.

Zinco x Xilo

Os folhetos produzidos na tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte eram comercializados com as capas ilustradas pelas duas formas de gravuras, zinco e xilogravura, contudo, apenas as xilogravuras foram valorizadas como objetos de coleção sendo selecionadas por professores da Universidade do Ceará para formação do acervo do museu de arte. Deve-se esta escolha, ao olhar de época que teve suas bases lá no final dos anos

⁶⁶ MELO, 2003, p. 113.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 113-116.

1940, e que a princípio, não partiu dos agentes da Universidade do Ceará, mas ocorreu mediado por outros intelectuais⁶⁸ de Alagoas e Pernambuco.

Estudo realizado dentro da perspectiva da História da Arte pelo pesquisador Everardo Ramos,⁶⁹ os intelectuais que circulavam entre os campos do folclore e da arte, ao se depararem com as duas formas de expressão nas capas dos folhetos de cordel, xilogravura e zincogravura, privilegiaram a primeira em detrimento da segunda. Esta alternativa, segundo Everardo Ramos, ocorreu envolvida em alguns equívocos, levando-o a analisar a questão pela perspectiva da “(De)Formação de uma categoria artística”, uma vez que ambas se constituíam arte.

Para Everardo Ramos, personagens do mundo letrado, ao se interessarem pela xilogravura, apreenderam naquele contexto que a forma de expressão era definidora da categoria “ilustração de folheto de cordel”, de modo que técnica e função passaram a ser reconhecidas pelos estudiosos como noções identificadoras, guiando, assim, suas atitudes e reflexões, de maneira que as noções foram cristalizadas e “gravura popular” passou a ser confundida com a palavra “xilogravura”, o que também levou ao entendimento de que xilogravura e zincogravura eram sinônimos.⁷⁰

Entretanto, as diferentes ações de promoção e valorização da gravura popular construídas pelos intelectuais, por meio de publicações, exposições e constituição de coleções, tiveram como objeto apenas um tipo de expressão, a xilogravura dos folhetos de cordel.

Para melhor compreensão, Everardo Ramos descreveu as transformações 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 antigos, jornais e revistas no século XIX, os quais já evidenciavam nuances das futuras ilustrações dos folhetos de cordel, seja em termos de técnicas, de formas ou de princípios de criação.⁷¹

⁶⁸ Estudiosos do campo das artes e os estudiosos do folclore

⁶⁹ RAMOS, 2010, p. 46.

⁷⁰ RAMOS, 2010, p. 44

⁷¹ *Ibid.*, p. 45

Outros estudiosos,⁷² diferente de Everardo Ramos, não buscaram explorar com maior cuidado 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 novidade.

Por isso, ao explicar a preferência e confusão desses letrados perante à gravura popular, como ilustração dos folhetos, o autor acrescenta que eles *atribuíram à xilogravura a forma mais antiga e simples de se fazer imagem multiplicável*, em oposição à zincogravura, elaborada a partir de processo híbrido, mais complexo e fotomecânico de produtos da civilização industrial.⁷³

A partir desta importante observação, Everardo Ramos indicou novas nuances para pensar o gênero como construção histórica, levando a ambiguidade até a Universidade do Ceará com a aquisição de xilogravuras nas tipografias para a formação de sua coleção. Essa decisão permitiu avançar com a ideia de que, *em toda parte, a técnica artesanal da madeira era necessariamente anterior à técnica mecânica da zincogravura*. Nesse sentido, afirma que “os intelectuais fizeram um amálgama de situações diferentes, confundindo a história da produção gráfica num grande centro como Recife e numa pequena cidade do interior, como Juazeiro do Norte”⁷⁴.

O desconhecimento e a confusão entre xilogravura e zincogravura provavelmente ocorreu pela deficiência de pesquisas na área, dado que a produção da literatura oral no Nordeste, na década de 1950, passou por uma etapa de grande propagação, chegando a circular em várias localidades do Brasil, principalmente em São Paulo.⁷⁵ Diante dessa

⁷² Estudiosos já citados neste tópico

⁷³ *Ibid.*, p. 46

⁷⁴ *Ibid.*, p. 47

⁷⁵ O tema pode ser melhor aprofundado no estudo desenvolvido por Melo (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.

produtividade, os pesquisadores das academias e de programas de pós-graduação demonstraram grande empenho em estudá-la; entretanto, o mesmo não ocorreu com as gravuras que ilustravam os textos dos folhetos de cordel.

Portanto, o problema apontado se localiza onde as escassas pesquisas que procuraram compreender as técnicas da xilogravura e da zincogravura não levaram em consideração a existência dos dois meios de expressão, mesmo que ambos representassem processos distintos, mas de igual importância na produção gráfica.

A discussão possibilitou que fosse realizado o confronto entre tradição e modernidade, além de demonstrar a posição tradicional dos estudiosos ao anunciar o desaparecimento ou “morte” da xilogravura pela substituição do clichê de zincogravura.

Nesse debate, a xilogravura como concebida 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. A zincogravura, por sua vez, representava a modernidade. Trazida a reboque da Revolução Industrial do século XIX, consistia num processo composto por elementos diferentes, envolvendo desenho feito à mão, gravação por artifício fotomecânico e pelo uso de outros equipamentos específicos.

Ressalte-se 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; esta, porém, teve maior utilização em Juazeiro do Norte, no Ceará, conforme já citado, onde as gráficas não dispunham de capacidades técnicas mais elaboradas, como era o caso do Recife.

A respeito do interesse intelectual específico pela xilogravura como meio de expressão digno de valorização e estudo, Everardo Ramos ainda apresenta como marco histórico o ano de 1949, quando o folclorista alagoano Théo Brandão publicou um artigo na imprensa de Maceió, chamando a atenção para xilogravuras elaboradas por um poeta que se tornou gravador, com o intuito de ilustrar os folhetos de cordel que ele próprio produzia. Tratava-se do poeta José Martins dos Santos.

Naquele mesmo ano, Brandão pediu autorização para divulgar gravuras do citado poeta e xilografo em um livro que escrevera sobre o folclore de Alagoas. Três anos depois da publicação, já em 1952, o folclorista adquiriu a permissão do gravador e de seus outros congêneres para utilização dos clichês de madeira que serviram de capas para os folhetos, para reprodução na mostra de arte folclórica alagoana.⁷⁶

Este marco pode ser destacado como a primeira iniciativa de visibilidade para a xilogravura enquanto expressão folclórica com reverberação para Pernambuco, sendo adotada por artistas e intelectuais do Recife, entre eles Aloísio Magalhães que, pela inspiração, foi responsável pela organização de um álbum com gravuras que ilustraram os 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 Rodrigues⁷⁷ enviou algumas dessas gravuras ao *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel*, na Suíça, para compor exposição de arte brasileira no exterior. Só após o olhar dos intelectuais pernambucanos para as gravuras populares que ilustraram os folhetos de cordel, a Universidade do Ceará, em prosseguimento, construiu sentidos que possibilitaram dar maior amplitude e valorização.⁷⁸

Dessa maneira, o caminho para “descoberta” e valorização da xilogravura partiu, em primeira mão, do olhar folclorista do intelectual alagoano, seguido do olhar dos intelectuais pernambucanos até ganhar força pela iniciativa da Universidade do Ceará como instituição pública de Ensino Superior, quando abraçou o gênero para ser musealizado em equipamento universitário, erigido para a arte regional.

⁷⁶ RAMOS, 2010, p. 42

⁷⁷ 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 (VIANA, 2008).

⁷⁸ RAMOS, 2010, 47.

Figura 12 – 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.

Logo, 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, após serem conhecidos como folhetos sem capas, passaram a ser ilustrados por desenhos e clichês de zincogravura, inclusive este modo de expressão era o preferido do público consumidor tradicional (Figura 12).

Everardo Ramos identifica alguns agentes importantes que, nos anos de 1960, justificaram o desaparecimento da xilogravura pela substituição do clichê de zinco, como o artista Aloísio Magalhães e o crítico de arte Lourival Machado,⁷⁹ 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.*

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 as representações mobilizadoras de sentidos e de valor da técnica da xilogravura tradicional.

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.

De acordo com Everardo Ramos o interesse do mundo letrado pode ser classificado em duas correntes de pensamento:⁸⁰ “[...] 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 Théo 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.⁸¹

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 popula-

⁷⁹ MACHADO, Lourival Gomes. *Uma História de Leões*. O Estado de São Paulo – SP, 05 de março de 1960, Suplemento Literário, p. 6; MACHADO, Lourival Gomes. *O Leão Viaja*. O Estado de São Paulo - SP, 16 de dezembro de 1961, Suplemento Literário, p. 6 *apud* RAMOS, 2010, p. 46-47.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 51-52.

⁸¹ *Ibid.*, p. 51.

res em conformidade com a missão de salvaguarda a 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 ao mundo letrado impedir o proclamado desaparecimento da xilogravura, 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 que era vista como um valor positivo, em contraposição à afirmação individual expressa na assinatura.⁸²

A segunda corrente classificada por Everardo Ramos, 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”.⁸³

Estes 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 pago 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

⁸² *Ibid.*,

⁸³ RAMOS, 2010, p. 52.

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.⁸⁴

Portanto, em concordância com o autor citado, acredita-se que, no terreno fértil do final dos anos de 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 era 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 e, por esta razão, eram mais aceitas.

O gosto desses consumidores era influenciado por um padrão constituído por critério de perfeição,⁸⁵ 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, conforme relatos, 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 por essa forma de expressão ocorria a tal ponto que comentários pejorativos chegavam a ser usados

⁸⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁵ ALEGRE, Sylvia Porto. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994, p. 106

em ofensa ou desabono à imagem de pessoas “desprovidas” de atributos físicos de beleza, pela comparação com as xilogravuras de cordel.

O editor e xilografo Manoel Caboclo, em depoimento sobre a questão exposta, ratifica as informações sobre a preferência do público pela zincogravura, exemplificando um episódio vivenciado pelo xilografo Stênio Diniz, neto de José Bernardo da Silva, fundador da Tipografia São Francisco, em Juazeiro do Norte. Ele conta que Diniz, em certo momento, procurou substituir os clichês metálicos por xilogravuras nos clássicos da folheteria e sua tentativa foi 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*”⁸⁶.

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

E foi ganhando importância

A valorização da xilogravura pela elite cultural letrada teve sua fase áurea em um contexto concomitante à explosão do Cinema Novo,⁸⁷ 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 e Dias Gomes. Também no bojo da transformação do jornalismo brasileiro, que coincidiu com o entusiasmo dos teatros populares, a reconfigu-

⁸⁶ FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007, p. 24.

⁸⁷ FRANKLIN, 2007, p. 25.

ração 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 uma crítica ao que consideravam artificialidade e alienação do cinema estrangeiro perante à realidade brasileira e perante à falta de recursos que também dificultava a criação de produções cinematográficas nacionais de qualidade, artistas e intelectuais, revestidos desse sentimento de oposição e, ao mesmo tempo, com 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 perceba-se que o real é a forma com que a realidade é construída,⁸⁸ 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 com as raízes nordestinas, confirma que o cinema novo retirou da xilogravura elementos para produzir fotografia estourada e contrastada entre o preto e o branco, construindo nova proposta de linguagem cinematográfica. O filme considerado marco inicial do movimento foi *Aruanda*, um 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 filmes.⁸⁹

⁸⁸ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 73.

⁸⁹ FRANKLIN, 2007, p. 25.

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

A influência da xilogravura e sua valorização aparecem marcadas pelo contexto de preservação do patrimônio e sua integração em um sistema de museus adotado na América Latina pelo México.⁹⁰ Segundo estudos do argentino Canclini, autor que discute o fenômeno que denomina hibridização cultural nos países latino-americanos, esse sistema de museus é o marco histórico de um momento em que se formaram coleções de objetos sem considerar o gesto consagrador. Esse gesto somente veio ocorrer a partir da década de 1950, quando se institucionalizaram 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 bens históricos e das tradições populares com o propósito de expandir o mercado. Isso oportunizava a legitimação da hegemonia dos setores dominantes, ao mesmo tempo em que os setores dominantes renovavam a sociedade e prolongavam as tradições compartilhadas apesar das contradições.⁹¹

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. Dá-se importância às escolas e museus e se permite a renovação da hegemonia política. Isto implica considerar as relevantes funções do patrimônio histórico para explicar por qual motivo 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”.

⁹⁰ CANCLINI, 1998, p. 172.

⁹¹ *Ibid.*, p. 159-160

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 humano.⁹²

Com base 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, dado que os tradicionalistas buscavam construir objetos puros, imaginando a possibilidade de culturas nacionais e populares autênticas. Isso os fazia procurar preservar os objetos “puros” para que não fossem contaminados pela industrialização, pela massificação urbana e pela 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”⁹³

Assim, 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.

⁹² CANCLINI, 1998, p. 161.

⁹³ *Ibid.*, p. 21-22.





Agentes

No percurso do reconhecimento e valorização da xilogravura de cordel até a sua consagração como arte popular, a formação da coleção de xilogravura a ser musealizada pelo Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC), a construção textual de apresentação para a coleção, a exposição no Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo em 1960, somadas à elaboração do *design* do cartaz¹ que anunciou a exposição Bahia no Ibirapuera, são consideradas, neste estudo, importantes ações para o processo. No entanto, a articulação entre discursos e práticas de intelectuais e artistas ligados à Universidade do Ceará² foram basilares, uma vez que promoveram a construção de situações sociais para tal valorização.

Neste capítulo, os responsáveis pela construção do reconhecimento e valorização para a xilogravura do cordel são observados por meio do conceito de *agente*, formulado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu,³

¹ Criação da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, também curadora da exposição divulgada no cartaz.

² Atualmente Universidade Federal do Ceará (UFC).

³ Nas análises de Nogueira sobre Bourdieu (2017, p. 26-27), a adoção do termo “agente” está relacionada à construção de uma teoria da ação prática, um conhecimento

pelo qual é possível observar as relações de comunicação e de poder atreladas na forma e no conteúdo com o poder material ou simbólico que eles acumularam ao longo do tempo. Por este conceito, é possível examinar a concretude das suas ações, pelas quais estabeleceram seus objetivos e estratégias no âmbito de um sistema de disposições socialmente estruturado.

Foram os *agentes* ligados à Universidade do Ceará os responsáveis não somente pela formação de uma coleção mediante seleção e recolhimento de xilogravuras de cordel nas gráficas populares, mas, sobretudo, pela construção de novos olhares para esta coleção. Em outros termos deu-lhes uma dimensão concreta de atuação no processo, agenciado por procedimentos técnicos dotados de objetivos pelos quais incorporaram ao mercado de arte que conceituou e atribuiu a crítica em suas elaborações.

Seguir a trilha de valorização da xilogravura, a partir dos agentes da Universidade do Ceará, exige não perder de vista o que foi apresentado no capítulo anterior quando se destacou o atuante circuito de arte na Bahia, bem como em outros estados do Nordeste nos anos de 1950 e 1960, entre eles, Alagoas, Pernambuco e Ceará. Há estreita ligação entre o folclore e a arte organizada de modos diferentes em cada uma das localidades por intelectuais, artistas e folcloristas empenhados em tornar reconhecidas suas representações para o Nordeste.

Neste capítulo, as representações construídas pelos agentes sobre suas ações constituíram-se fontes importantes de acesso à compreensão do processo de institucionalização e reconhecimento da xilogravura de cordel, sua desvinculação dos folhetos, em uma perspectiva de afirmação das condições de expressão popular do Nordeste.

A documentação analisada revelou que Antônio Martins Filho foi figura de maior relevância na construção cultural para valorização da xilogravura de cordel. Martins Filho foi reitor da Universidade do Ceará, idealizador do museu universitário de arte e participante ativo, desde a

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.

concepção, do processo de *musealização* da xilogravura de cordel. Essa posição por ele ocupada no campo social permitiu que as representações construídas sobre este agente e suas práticas, colhidas em sua maioria nas matérias jornalísticas, crônicas e memórias biográficas, o apresentassem como agente central, dotado de habilidades sociais que o possibilitavam realizar sonhos, até mesmo os mais difíceis. A esse propósito ele mesmo chegou a afirmar: “Sonhar é fácil. Difícil é transformar o sonho em realidade – este, o desafio que sempre encontrei ao longo da vida”.⁴

As memórias sobre Antônio Martins Filho, alçadas de matérias escritas por jornalistas e cronistas, das suas recordações publicadas, materialidades da história pessoal, refletem subjetividades e a relação com documentos em deliberada produção de uma “escrita de si”.⁵ Transparece disso, segundo Gomes, que atos biográficos permitem aos “indivíduos e grupos evidenciarem a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas”.⁶

Dante do exposto, as subjetividades sobre este personagem o colocam como agente responsável por importantes realizações. Contudo, as

⁴ Citação retirada do Documentário Iconográfico de uma das publicações que faz referência à vida de Antônio Martins Filho, elaborada pelo *Jornal O Povo: Memória Histórica: Personalidade do Povo*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991, p. 193. A publicação apresenta um resumo histórico da vida deste personagem, eleito “2ª Personalidade do Povo”, escolhido por um júri especial formado por representantes de diversos segmentos da comunidade para integrar a galeria das Personalidades cearenses da Fundação Demócrito Rocha. O objetivo desta galeria era perpetuar, na memória da sociedade cearense, figuras ilustres. Deste modo, Antônio Martins Filho tornou-se “Personalidade do Povo” com direito à medalha cunhada em ouro e uma publicação, na qual suas ações mereceram destaque especial. A publicação apresenta dados sobre eleição, solenidade e discursos proferidos na ocasião da entrega da comenda, como ainda uma entrevista concedida por Martins Filho ao *Jornal O Povo*. Alguns depoimentos de amigos e familiares constituídos pela intenção de reforçar “a memória de quem dignificou a história do Ceará” e um documentário iconográfico contendo fotografias de alguns momentos que marcaram a trajetória de sucesso do primeiro reitor da Universidade do Ceará.

⁵ Com destaque para seu envolvimento na história da Instituição de Ensino Superior de cuja criação participou.

⁶ GOMES, 2004, p. 11.

análises e identificação dos argumentos permitem perceber que o que se produziu sobre ele foi condizente com a sua característica pessoal proativa, capacidade de gestão, visão de futuro e empreendedorismo.⁷

A participação de Antônio Martins Filho no processo de legitimação da gravura, embora destacada nas fontes de maneira bastante celebrativa, revelam que a história da xilogravura popular do Ceará esteve imbricada ao universo de atuação deste agente. Portanto, percorrer esta trajetória requer apreender as representações do seu mundo social como constitutivas das lutas que caracterizaram a sociedade na qual atuou, e, assim, reconhecer como suas práticas ganharam sentido.

Diante das fontes selecionadas, num primeiro olhar, são perceptíveis exaltações a sua pessoa como personalidade central na realização de diversos projetos. De acordo com testemunhos exibidos na publicação *Mémoire histórica: personalidades do Povo*, Antônio de Albuquerque Souza Filho⁸ o apresenta como agente empreendedor e carismático, com destaque para atuação na implantação da Universidade Federal para o Ceará,⁹ e sua ação estruturante para o desenvolvimento social realizada plenamente, mesmo em contexto adverso. Em seu depoimento, Antônio de Albuquerque Souza Filho destaca sua enorme contribuição como um marco para a história do desenvolvimento do estado do Ceará, podendo ser equiparada com a criação do Banco do Nordeste do Brasil (BNB):¹⁰

[...] 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

⁷ Este agente contribuiu para criação de outras universidades no estado do Ceará, o que lhe fez ganhar o título de “semeador de universidades”.

⁸ Professor e Reitor da Universidade do Ceará entre os anos de 1991 e 1995.

⁹ Criada pela Lei nº 2.373, em 16 de dezembro de 1954, e instalada em 25 de junho de 1955.

¹⁰ O Banco do Nordeste do Brasil foi criado pela Lei Federal nº 1649, de 19 de julho de 1952, para atuar no Polígono das Secas, designação dada ao perímetro do território brasileiro atingido por prolongados períodos de estiagem. Com a sua criação, o BNB assumia a atribuição de prestar assistência às populações da área, por meio da oferta de crédito.

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. A UFC surgiu da visão do seu criador, tendo como lema “o Universal pelo Regional” e como suporte os famosos seminários internos e atividades inovadoras resultantes da implantação dos institutos de Tecnologia Rural, Zootecnia, Ciências do Mar, Estudos Econômicos, Antropologia e outros, não dispensando o apoio externo através do Projeto Azimow e de convênio com a Universidade do Arizona (Estados Unidos) e o convênio com a Universidade de Colônia (Alemanha) (grifo nosso).¹¹

Além dele, outros autores se animaram em construir narrativas sobre atuação e prestígio pessoal do agente e o reconhecimento pelas suas contribuições, valorizando sua atuação como personalidade das mais eminentes, pelas quais reforçam a sua pessoa como central na configuração da Universidade do Ceará.

As representações elogiosas e subjetivas refletem a simpatia devotada ao reitor Antônio Martins Filho pelo grupo de amigos e intelectuais do seu campo e das suas conexões, recursos sociais de classificação, por intermédio dos quais os textos foram produzidos.¹² São contributos construídos para cimentar a urdidura das realizações em que o reitor esteve engajado, que envolveram desde a criação da Universidade até o reconhecimento da xilogravura enquanto arte popular.

Antônio Martins Filho à frente

As habilidades de Martins Filho – dotado de admirável *capital social e simbólico*, hábil no manuseio do tecido das tênues relações humanas, de trânsito em vários espaços e ciente da garantia da materialização de

¹¹ O texto da autoria de Antônio de Albuquerque Souza Filho faz parte do livro Memória Histórica: Personalidades do Povo (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.

¹² CHARTIER, 1990.

suas ideias no *jogo social* –, ao serem observadas pela perspectiva do pensamento de Bourdieu,¹³ revelam porque Antônio Martins Filho estava à frente.

Sobre a acumulação destes capitais e reconhecimento, o próprio agente coloca como ponto central sua atuação no meio intelectual conquistada como editor, trabalho desenvolvido na Empresa Editora Fortaleza Limitada, principal veículo de interlocução com personalidades importantes do cenário regional e nacional e, sobretudo, a sua revista *Valor* com larga circulação pelo país.¹⁴

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, estes dois ambos integrantes da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Segundo Antônio Martins Filho, esses fatos ocorreram no momento histórico em que, no “[...] Ceará, editar um livro representava ato de heroísmo ou de abastança”, complementando que foi “graças a editora que pôde tornar possível a divulgação de obras valiosas [...]”¹⁵

A dinâmica 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

¹³ BOURDIEU, *Pierre apud* GONÇALVES, Nádia G., 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”. BOURDIEU, *Pierre apud* MARTIN, 2017, p.113. “O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede duradoura de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de Inter reconhecimento; ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que, além de serem dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), estão unidos por ligações permanentes e úteis”.

¹⁴ SOUZA FILHO, 1991, p. 81.

¹⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

modo que o constitui como um ser humano marcado por uma história de enfrentamentos, superações e sucessos.

Ele nasceu em 1904, no município de Crato, no Sul do Ceará, e ainda muito jovem, com apenas 11 anos de idade, exercendo trabalhos remunerados na gráfica Gazeta do Cariry, iniciou sua trajetória de preparação profissional ocupando-se das tarefas mais simples, como entregador de jornal e aprendiz de tipógrafo, chegando também a realizar pequenos trabalhos de impressão.¹⁶ Movido pelo gosto à leitura, fundou uma sociedade que batizou como *Academia dos Infantes*, consagrada ao patrono, o poeta Augusto dos Anjos, para quem, após algum tempo, Antônio Martins Filho dedicou um estudo de interpretação crítica.

Na juventude, trabalhou no comércio como vendedor e gerente de loja. Nesta última função foi transferido do Crato para a cidade de Caxias, no Maranhão, onde constituiu família, instalou loja, criou escola, um jornal e graduou-se em Direito em 1936.

O declínio dos negócios e problemas de saúde o trouxeram de volta ao Ceará. Estabeleceu-se definitivamente em Fortaleza no ano de 1937. Em Fortaleza buscou outras possibilidades de atuação. Fundou a Academia de Comércio, adquiriu a Editora Fortaleza em 1938 e foi diretor da revista *O Valor*, que tinha como objetivo promover valores e refletir sobre as ciências, as letras e as artes no Brasil.¹⁷

Conforme entrevista concedida ao jornal *O Povo*, Antônio Martins Filho revela que destacou-se no campo intelectual como membro efetivo do Instituto do Ceará, da Academia Cearense de Letras e professor do curso de Direito, ofício que em 1949 lhe permitiu comandar uma embaixada acadêmica de intercâmbio cultural para a Universidade de Coimbra em Portugal.

Segundo este agente, foi a primeira excursão de acadêmicos do Ceará direcionada ao *Velho Mundo*, tendo proporcionado oportunidades valiosas de aprendizado ao grupo de estudantes por meio de visitas às

¹⁶ MARTINS FILHO, Antônio. *Memórias Maioridade II*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1994, p. 62.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

diferentes instituições educacionais e culturais¹⁸ da Espanha, França, Itália, Suíça e Portugal.¹⁹

Em 1948, este agente liderou um grupo que lutou ativamente para a criação de uma universidade federal para o Ceará. Esse feito veio consolidar-se em 1954 e em 1955, quando foi instalada a Universidade do Ceará. Esse movimento contou com a colaboração significativa de diversos segmentos da cidade de Fortaleza. A decisiva participação de Antônio Martins Filho rendeu-lhe destaque de tal modo que sua atuação na empreitada audaciosa ficou evidenciada em numerosos artigos de jornais, livros e outros registros no Ceará.

O desempenho de Antônio Martins Filho à frente do movimento para criação da universidade credenciou-o para sua escolha como primeiro reitor por deliberação dos 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 Ceará.²⁰

Dentre as representações relativas à Antônio Martins Filho, o pesquisador Gilmar de Carvalho,²¹ 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 e a sua liderança como administrador comprometido com a missão que lhe coubera. Gilmar de Carvalho, ao mesmo tempo, dá lume às agitações pretéritas que fundamentaram as ações,

¹⁸ O que permitiu compreender como se dava o funcionamento das universidades e instituições culturais estrangeiras.

¹⁹ SOUZA FILHO, 1991, p. 93.

²⁰ SOUZA FILHO, 1991, p. 97.

²¹ CARVALHO, 2014, p. 73-77.

como os ecos dos Movimentos Modernista, Folclórico e o Movimento Regionalista de 1926.²²

Esse pesquisador, em breve histórico do processo de criação da Universidade do Ceará, traz à tona elementos importantes que contribuíram para solidificação das bases, como a fundação do Seminário da Prainha que, para Gilmar de Carvalho, foi marco decisivo no século XIX de implantação do Ensino Superior no Estado do Ceará. Nesta trilha, ele também aponta para outras instituições laicas implantadas no início do século XX, entre estas 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 amálgama dessas faculdades e cursos superiores”²³.

Para Antônio Martins Filho, a nova universidade representou a totalização de um trabalho de congraçamento e associação de conhecimentos diversos em favor do desenvolvimento integral da sociedade. Sua estruturação contou com trabalho coletivo, reuniões com membros dos de-

²² 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. Este 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 à frente Carlos Lyra Filho, Moraes Coutinho e o sociólogo 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. 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.

²³ CARVALHO, 2014, p. 73-77.

partamentos e conselho universitário para organização de um seminário realizado em 1959, que buscou a proposição de estudos e reflexões sobre a realidade regional, a construção de uma universidade moderna, fundada na universalidade dos conhecimentos e, igualmente, a busca de soluções para problemas regionais. Esta definição coletiva deu consistência ao *slogan* adotado e seguido pela instituição – *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 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 à 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.²⁴

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

Uma vez esboçado o caminho a ser trilhado para a instituição durante o seminário, os encaminhamentos foram dados a partir de uma série de projetos com vistas para o desenvolvimento econômico a ser implantado através de convênios com o Banco do Nordeste do Brasil (BNB), a Organização dos Estados Americanos (OEA) e universidades estrangeiras.

Todavia, um dado importante para este estudo relatado pelo reitor²⁵ foi a centralidade no fomento à dimensão cultural e artística, por onde foi possível a implementação do Museu de Artes, equipamento cultural de guarda, preservação e valorização das obras e dos artistas e, neste domínio, a construção de um plano de difusão no exterior da produção artística do Ceará e do Nordeste. Nas palavras do reitor: “Dentro do postulado estabelecido, de que a instituição seria de natureza eclética entre a universidade tradicional ou clássica e a universidade tecnológica, não poderia ficar à margem nem relegada a plano secundário a preocupação cultural e artística”²⁶.

Para as publicações criou-se a Imprensa Universitária e outras realizações no campo cultural são a criação dos Cursos de Canto Coral e Arte Dramática, bem como a efetivação de convênios com a Academia Cearense de Letras, o Instituto do Ceará e o Clube de Literatura e Arte.

Nesse sentido, boa parte do seu tempo Antônio Martins Filho dedicou ao projeto do Museu de Arte Popular, ideia que já vinha ganhando espaço em outras instituições de ensino superior:

[...] as novas universidades seriam responsáveis por uma animação cultural como nunca se tinha visto antes [...] e nesse bojo o reitor empreendeu esforços no investimento para aquisição de coleções e obras de arte para o acervo, que se tornou valioso, não apenas do ponto de vista afetivo, mas também de mercado.²⁷

²⁵ MARTINS FILHO, Antônio. *O Universal pelo Regional: definição de uma política universitária*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966, p. 28-29.

²⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁷ CARVALHO, 2014, p. 74.

Sua atuação na idealização e criação do museu universitário, com ênfase na arte regional, teve boa repercussão no meio artístico e intelectual, ação destacada até os dias atuais com entusiasmo por diversos atores culturais do Ceará, sobretudo os que estão mais próximos ao museu, como é o caso do atual diretor Pedro Eymar,²⁸ que concedeu uma entrevista para o presente trabalho, corroborando referências já contempladas neste tópico sobre atuação do primeiro reitor. Eymar acentua a criação, por ato presidencial, da Instituição de Ensino Superior em 1954, sua instalação em 1955 e o nascimento do museu praticamente junto com a universidade, revelando que, desde o ano de 1956, o museu vinha sendo concebido, embora só tenha sido inaugurado em 1961.

Sobre o protagonismo do primeiro reitor, Pedro Eymar reforça que, apesar de “auxílio de alguns agentes culturais”, “[...] o museu foi um projeto muito pessoal, gerado dentro de Antônio Martins Filho, ser humano especial, dono de uma das histórias mais brilhantes de superação, conquista, empreendedorismo e realizações”. Verifica-se que Pedro Eymar reverbera os discursos de personificação encontrados nos diversos documentos produzidos no andamento de criação da universidade, os quais realçam a participação do reitor e suas competências. Nesta esfera, é possível encontrar no site da instituição um texto assinado pelo próprio Antônio Martins Filho, relato sobre a ideia da criação de um museu universitário antes mesmo de tornar-se reitor.

Nesse documento, Antônio Martins Filho descreve como passou a perceber a importância da arte, dos museus e da necessidade de valorização destes elementos culturais. Segundo o reitor, foram viagens à Europa e as visitas empreendidas aos museus que o levaram a ver estas instituições culturais como espaços importantes de construção de conhecimento sobre arte.

Sua própria experiência o fez deduzir que conhecimentos sobre arte eram necessários para melhor compreensão do que se via nos museus, ele certamente teria retirado muito mais prazer estético do que viu nos

²⁸ 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.

museus do velho mundo se já fosse familiarizado com o universo da arte de modo mais aprofundado.

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 Es-talheno 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 Universidade.²⁹

²⁹ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/historia/ideia.htm>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

A perspectiva acerca da importância da arte e dos museus para o fortalecimento e valorização da cultura de um povo, segundo Antônio Martins Filho, o levaram a analisar com mais acuidade o pensamento de alguns artistas cearenses do seu convívio, com os quais já debatia sobre o assunto, como Heloísa Juaçaba,³⁰ Zenon Barreto e Antônio Bandeira.³¹

Este convívio com artistas, que antecede a criação de um museu, é verificado no depoimento concedido pelo pesquisador e colecionador de xilogravura cearense Geová Sobreira.³² O artista reforça a interlocução intensa do reitor com a classe artística do Ceará e seu trânsito entre grupos culturais como a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e o Clube de Literatura e Arte – grupo Clã, do qual foi um dos membros fundadores juntamente com o seu irmão Fran Martins e outros literatos cearenses.

A SCAP, fundada em 1944, promoveu a arte visual por meio de cursos e exposições. Entre suas ações, a sociedade também encampou o Salão de Abril, responsável pela consolidação do Movimento Modernista no Ceará, e revelação de artistas que se tornaram nomes importantes no cenário nacional e internacional como Antônio Bandeira, Aldemir Martins e Sérvulo Esmeraldo.

Crises internas na SCAP permitiram que artistas que a constituíam e mantinham fossem paulatinamente se desagregando ao ponto de, em 1958, não contar com aporte financeiro para realizar o Salão de Abril, seu maior evento que, para acontecer, contou com patrocínio de Antônio Martins Filho.

³⁰ Personagem que, por intermédio de amizade com o reitor Martins Filho, desenvolveu importante trabalho na criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC). Participou da exposição de inauguração do referido museu, como também realizou viagens para outras cidades do Nordeste a serviço da instituição. CARVALHO, Gilmar de. O voo do pássaro vermelho. In: SANTOS, Núbia Agustinha (org.). *O inventário de uma obra*. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012, p. 15

³¹ MARTINS FILHO, 1994, p. 217.

³² 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.

O Clube de Literatura e Arte, relevante agremiação literária do Modernismo no Ceará e responsável por uma revista que recebeu o mesmo nome, teve o seu primeiro número lançado, em 1948, no Congresso de Poesia do Ceará presidido por Antônio Martins Filho. A revista difundiu ideias sobre as produções culturais locais e as artes visuais produzidas pelos artistas ligados à SCAP. Estes ganharam seção de promoção onde circularam ilustrações, fotografias, desenhos e gravuras.³³ A Imprensa Universitária, a partir do número 15, em fevereiro de 1957, passou a ser o principal veículo dessa linha editorial.³⁴

Diante do exposto, fica evidente na trajetória de Antônio Martins Filho que a interação com o universo da arte nos museus da Europa e com a produção artística do Ceará pela proximidade com os artistas locais, contribuíram para a criação de um museu a fim de preservar a criação de arte local e difundi-la, o que possibilita indagações sobre a formação do acervo e aquisição das coleções, bem como a importância dada à expressão xilográfica. Portanto, será útil cimentar o caminho que leva à coleta, valorização da xilogravura de cordel, e como os outros agentes ligados à Universidade do Ceará sob a gestão de Martins Filho deram suas contribuições.

Entram em cena: Floriano Teixeira e Lívio Xavier

A Universidade do Ceará iniciou suas atividades praticamente já abraçando a intenção de instalar um Museu de Arte. Floriano Teixeira, coadjuvante no processo e figura fundamental para a criação de um museu, “entrou em cena” a partir de abril de 1956. Maranhense natural de Cajapió, artista plástico, gravador, iniciou suas criações em arte ainda em sua terra natal, documentando festas populares e religiosas.

³³ MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. *Clã: trajetória do modernismo em revista*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004, p. 24.

³⁴ COLEÇÃO Revistas CLÃ. Fortaleza, Imprensa Universitária. Disponível em: <https://imprensa.ufc.br/pt/colecoes/colecao-revistas-cla/>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

Em 1950, mudou-se para a capital cearense, tendo se engajado no movimento artístico que resultou na fundação do “Grupo dos Independentes”,³⁵ juntamente com os artistas Antônio Bandeira e Zenon Barreto.

Em sua trajetória, Floriano Teixeira contribuiu com o Partido Comunista Brasileiro com xilogravuras ilustrativas para o jornal *O Democrata*. Em 1954,³⁶ decidiu fazer uma pesquisa sobre gravadores buscando referências junto aos xilogravadores de Juazeiro do Norte e, na oportunidade, conheceu de perto os ilustradores das capas dos folhetos de literatura de cordel, Walderêdo Gonçalves, Damásio Paulo, Antônio Batista e João Pereira da Silva.

Com trabalho bastante reconhecido na capital cearense no campo artístico e no campo intelectual, tornou-se próximo ao reitor Antônio Martins Filho e dele recebeu o convite para exercer função ligada ao seu gabinete como assessor em assuntos de arte. Aceitou o convite e teve participação fundamental na formação do acervo para o museu e logo mais assumiu o cargo de primeiro diretor.

O reitor, em depoimento sobre esse personagem, relata sua atuação ressaltando não apenas seu talento como artista, mas como membro importante da equipe de trabalho:

Conheci Floriano 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 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 tênuas manifestações do crítico de arte que eu gostaria de ser. Graças a essa qualidade que permanece em potencial, acreidei no êxito de Floriano Teixeira, à medida que ia

³⁵ Grupo dissidente da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP).

³⁶ Revista Clã (jan. 1967) *apud* CARVALHO, 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.

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 Canindé.³⁷

Contando com a receptividade do reitor, Floriano Teixeira atuou não somente como artista, mas como pesquisador, oferecendo contribuições importantes na concepção do museu que estava nascendo, tornando-se o primeiro diretor entre os anos de 1961 e 1962, cargo que renunciou para dedicar-se às criações artísticas.

Sua atuação estendeu-se até à Bahia, onde se envolveu na organização e no funcionamento do museu do Unhão. Cedido à Universidade da Bahia por um período determinado, acabou transferido em caráter permanente a convite de Jorge Amado³⁸ e outros intelectuais e artistas.³⁹

³⁷ MARTINS FILHO, Antônio. Floriano em três momentos. *Revista CLÃ*, n. 25, dezembro de 1970, p. 122-123.

³⁸ Para quem ilustrou livros.

³⁹ MARTINS FILHO, Antônio. 1970, p. 122-123.

Outro agente notável e de grande importância para a realização do projeto cultural da Universidade do Ceará foi o cearense Lívio Xavier, que assumiu o cargo de segundo diretor do Museu. Natural de Granja, teve formação acadêmica em Direito, mas destacou-se como importante estudioso sobre arte, museu e produções populares. A aproximação de Lívio Xavier com o reitor sucedeu quando ainda era estudante na Universidade de São Paulo e responsável por agendamentos de reuniões entre Antônio Martins Filho e o reitor da Universidade de São Paulo. Isto colaborou para que ganhasse sua simpatia e, mais tarde, o convite para trabalhar no Departamento Cultural da Universidade do Ceará juntamente com Floriano Teixeira.

Além da Universidade do Ceará, ele deu valorosa contribuição para trabalhos da arquiteta Lina Bo Bardi. A articulação entre eles aparece destacadamente em um documento pessoal da arquiteta que informa a existência de um trio articulado, *triangulo del Nordeste*, do qual um dos vértices era ela própria representando a Bahia, enquanto os outros traziam Francisco Brennand representando Pernambuco e Lívio Xavier o Ceará.⁴⁰

Para transformar sonho em realidade

Floriano Teixeira e Lívio Xavier seguiram em busca de objetos para a construção das primeiras coleções de xilogravura, tendo este último deixado importante relato sobre o trabalho de recolha em entrevista registrada pelo colecionador e estudioso Jeová Franklin. Suas declarações reveladoras permitem entrever tensões naquele universo de construção, bem como perceber o caminho percorrido até o material.

⁴⁰ A informação aparece na entrevista concedida pelo colecionador Giuseppe Baccaro em 1998 à Silvana Rubino, publicada na sua 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.

Os dois representantes da universidade possuíam a *expertise* sobre o valor artístico da gravura popular, tendo em vista seus conhecimentos sobre arte. Lívio Xavier, em depoimento, assegura⁴¹ que foram ele e Floriano os responsáveis pela apresentação ao reitor da importância dos tacos, matrizes de xilogravuras de cordel, existentes nas gráficas do Juazeiro do Norte como objetos que deveriam integrar o acervo do museu; da mesma forma. Também foram responsáveis por convencer o reitor a autorizá-los a adquirir o referido material, o que ocorreu em fevereiro de 1960. A aquisição se deu por meio de impressões e compra das matrizes que estavam em desuso nas tipografias.

De acordo com o depoimento de Lívio Xavier, o empenho na aquisição do material xilográfico ocorreria em decorrência de uma informação obtida sobre o interesse do artista e colecionador pernambucano Abelardo Rodrigues em adquirir gravuras populares produzidas nas gráficas de algumas cidades do Nordeste, sobretudo de Juazeiro do Norte, por tratar-se de material de excelente qualidade e valor mercadológico.

A informação que lhes chegara gerou a motivação que Lívio Xavier afirma tê-los conduzido em primeira mão até o material, antes mesmo do colecionador pernambucano, pois a Universidade estava necessitando de acervo constituído por objetos originais.

A ação desencadeou reações, mas é preciso direcionar 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 este personagem perpassa o contexto de valorização da gravura. Em Pernambuco, no início dos anos de 1950, o artista Aloisio Magalhães já havia organizado um álbum com gravuras de cordel, com publicação apoiada pelo Departamento de Documentação e Cultura

⁴¹ Embora tenhamos encontrado explicação divergente por meio de depoimento de Sérvulo Esmeraldo em texto analisado nesta tese.

da Cidade do Recife.⁴² O Álbum, de acordo com Everardo Ramos,⁴³ teve como finalidade a II Bienal de São Paulo em 1953 e, segundo o autor, as imagens selecionadas não apareceram no catálogo do evento, o que leva a pensar que apenas tenham sido organizadas para integrarem o acervo de Obras Raras que atualmente encontra-se arquivado na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

Esta perspectiva é um dos indícios que levam ao início do processo de valorização da xilogravura de cordel, tendo à frente o artista pernambucano Aloisio Magalhães. Entretanto, naquele contexto, as manifestações artísticas elaboradas por artistas anônimos ou primitivos e objetos de arte popular estavam em evidência no mundo da arte e é aí que entra a atuação do já citado artista e colecionador Abelardo Rodrigues.⁴⁴

Pernambucano, nascido no Recife em 1908, logo cedo mudou-se para o Rio de Janeiro onde permaneceu até os 38 anos de idade. Lá participou, com suas obras, do movimento de renovação estética da década de 1930. Do convívio com os círculos modernistas ainda no Rio de Janeiro, interessou-se pelo movimento, o que lhe permitiu reunir o que vinha a ser uma das maiores coleções particulares do país⁴⁵ construída com desenhos, gravuras e aquarelas de Portinari, Tarsila, Pancetti, Di Cavalcanti, Lívio Abramo e Cícero Dias.⁴⁶

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 cerâ-

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. SUASSUNA, Ariano. Xilogravura Popular do Nordeste. *Jornal Universitário*, Recife, agosto de 1969; RAMOS, 2010, p. 42.

⁴³ RAMOS, 2010, p. 42.

⁴⁴ VIANA, 2008, p. 377-396.

⁴⁵ SILVA, Alberto Costa e. *Abelardo Rodrigues Colecionador*. In: *O Espírito Criador do povo brasileiro*, através da coleção de Abelardo Rodrigues do Recife. (Catálogo). Brasília: Palácio do Itamaraty, 1972. *apud* VIANA, 2008, p. 378.

⁴⁶ VIANA, 2008, p. 378

mica figurativa com peças produzidas em barro pelo mestre Vitalino da cidade de Caruaru, além de trabalhos de outros artistas.

Na década de 1950, Abelardo Rodrigues realizou algumas exposições em Recife patrocinadas pelo poder público local, entre elas: uma exposição de *Arte Religiosa*, que reuniu objetos de arte sacra e popular; além 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.⁴⁷

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, como também no comércio que as priorizava.

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, criado no ano de 1955, do qual tornou-se diretor; e, mais adiante, ao lado do escritor João Condé, participou da criação do Museu de Arte Popular de Caruaru, em 1961.⁴⁸

Pela cultura artística e gosto refinado na formação de coleções, Abelardo Rodrigues construiu uma imagem de *connaisseur* e conselheiro para assuntos que exigiam um domínio especializado. Sobre este personagem, o sociólogo Gilberto Freyre elaborou representação pela qual classificou os objetos colecionados por Abelardo Rodrigues, em âmbito geral, como representativos da cultura brasileira e, mais restritamente, como representativos da cultura pernambucana.⁴⁹

Para Gilberto Freyre, as coleções constituíam expressões de excepcional valor, formadas por objetos selecionados por um artista que se fez colecionador por paixão, sem a intenção deliberada de juntar preciosi-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 379.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 378.

⁴⁹ *Ibid.* p. 383-384.

dades para vendê-las a preços altos, a governos ou a particulares.⁵⁰ Tal perspectiva e lugar de fala, busca reforçar por meio da imprensa a legitimação do artista e colecionador Abelardo Rodrigues no mundo da arte.

Diante do exposto, observa-se que o papel social ocupado por Rodrigues e o seu olhar para as xilogravuras de cordel na condição de conhedor de arte e do mercado, outorgava-lhe autoridade especial na emissão de opiniões, também permitia que os objetos em sua posse alcançassem valores elevados, embora na sua declaração, Gilberto Freyre tenha afirmado que ele não colecionava com a deliberada intenção de vender a preços altos.

Em oposição a este posicionamento, Lívio Xavier apresentava discordância afirmando que Abelardo Rodrigues pretendia adquirir gravuras de cordel para ‘revender a quem desse mais’, o que fortaleceu a disputa com os agentes representantes da Universidade do Ceará, impelindo-os a procurar xilogravuras de cordel para serem musealizadas.

Conforme depoimento concedido por Lívio Xavier, a Jeová Franklin, os objetos em desuso (clichês de madeira) existentes na editora⁵¹ de José Bernardo da Silva, em Juazeiro do Norte, “jamais poderiam chegar às mãos do ‘Leão do Norte’ – denominação antiga para o estado de Pernambuco –, pois segundo Lívio Xavier seria um perigo!”⁵²

Pela manifestação do agente da Universidade do Ceará, Lívio Xavier, ao aventar *perigo* na possibilidade *daquele material chegar às mãos do ‘Leão do Norte’*, é possível verificar a existência de tensões entre os intelectuais e artistas do Ceará e os de Pernambuco. Contudo, é importante revisitar o processo de aquisição do material em discussão para perceber como novos sentidos sobre a coleção adquirida foram sendo construídos.

Ainda segundo Lívio Xavier, a ideia que antecedeu à recolha do material não estava pautada na aquisição das matrizes de madeira, mas

⁵⁰ Diários Associados, [s.d.] *apud* VIANA, 2008, p. 384.

⁵¹ Tipografia São Francisco, que publicava folhetos de cordel e imprimia nas capas xilogravuras populares.

⁵² FRANKLIN, 2007, p. 39-70.

simplesmente na obtenção de cópias e impressões. Contudo, ele diz que, ao chegarem à Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, deparam-se com uma enorme quantidade de tacos (clichês de madeira) sem utilidade, abandonados em péssimas condições de acondicionamento, disponibilizados em malas velhas inclusive em meio a ninhos de ratos.

Diante do cenário e conscientes do valor cultural e artístico ali representado, Floriano Teixeira e Lívio Xavier propuseram imediatamente a José Bernardo da Silva, proprietário da editora, a compra daqueles objetos para que com o recurso o editor adquirisse zincogravuras em troca. Estipulado o valor, pegaram o material e conduziram a Fortaleza numa caminhonete, ação esta que, de acordo com Lívio Xavier, representou a libertação dos limites das gravuras populares talhadas em pedaços de madeira de apenas 10 cm².

Animado pela aquisição e convencido do seu valor cultural e de mercado, segundo Livio Xavier, o reitor Antônio Martins Filho ofereceu novas condições para que os dois agentes fizessem outras viagens no intuito de obter tacos nas cidades de Campina Grande e Recife, na editora Estrela da Poesia e na editora de João José da Silva:

Voltando a Fortaleza, o Reitor se animou e concordou que a gente fosse à Campina Grande na Estrela da Poesia, a gente comprou um bocado de matrizes, não sei se ainda existe essa gráfica lá. De lá a outra compra foi no Recife no Bairro São José. Na primeira vez que fui a Pernambuco o proprietário João José da Silva, vendeu não a totalidade, mas um bocado delas. Voltamos com esse material todo, não sei quanto a Reitoria gastou. [...], a gente ficou com o filé. Todos eles concordaram que o Abelardo Rodrigues pretendia adquirir as gravuras para revender a quem desse mais.⁵³

Vale ressaltar que o processo de reconhecimento da xilogravura de cordel ocorreu em primeira mão não pelos artistas e intelectuais cearen-

⁵³ FRANKLIN, 2007, p. 39-70.

ses ligados à Universidade do Ceará, mas pelo folclorista Theo Brandão,⁵⁴ em Alagoas; em seguida, pelos intelectuais e colecionadores pernambucanos; e, por fim, pelos cearenses que, após a aquisição da coleção a ser musealizada, não pouparam esforços para divulgação do material.

No que tange à disputa de representações, a forma de aquisição das matrizes de xilogravuras para o museu da Universidade do Ceará⁵⁵ pelos agentes Lívio Xavier e Floriano Teixeira levou o artista e colecionador pernambucano Abelardo Rodrigues a tecer severa crítica como estratégia de imposição de autoridade sobre os agentes cearenses.⁵⁶

Em seu parecer, evidenciou uma experiência pessoal considerada por ele como respeitosa com os gravadores, citando carta enviada ao organizador da Exposição de Neuchâtel. Nessa carta sugeria a elaboração de uma placa informativa para constar ao lado das obras encaminhadas e solicitava a devolução das matrizes após impressas, tendo em vista que os folhetos populares ilustrados por aquelas xilogravuras ainda estavam em concreta circulação, sendo frequentes as pequenas reedições.⁵⁷

De forma diferente, ele diz, fizeram os cearenses, desrespeitaram a continuidade de uso dos clichês, comprando as matrizes dos editores populares e retirando-as do seu meio natural.⁵⁸ Entretanto, mesmo em face deste panorama de conflito, pela compra nas gráficas populares das matrizes consideradas em extinção, o crítico Lourival Gomes Machado manifestou posição de defesa para os cearenses, dizendo que a ação destes agentes contribuiu para que os primeiros tacos fossem salvos: “[...] pelo menos para a história de uma arte que estaria em franco processo de desaparecimento [...]”⁵⁹

⁵⁴ Conforme estudos de Ramos (2010).

⁵⁵ RAMOS, 2010, p. 43.

⁵⁶ Para Chartier (1990, p. 17), estes discursos são representações do mundo social que, de forma alguma, são neutros, mas produtores de estratégias e práticas que tendem a impor autoridade de uns em detrimento de outros.

⁵⁷ RAMOS, 2010, p. 43.

⁵⁸ RAMOS, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁹ MACHADO, 1961, p. 6 *apud* RAMOS, 2010, p. 47.

Esta não foi a única disputa entre intelectuais pernambucanos e cearenses. Outras mais antecederam a instalação da Universidade do Ceará. Estas foram registradas e apresentadas por Antônio Martins Filho em suas memórias, e caracterizam formas diferentes de representações entre esses sujeitos merecendo destaque neste estudo. Para fundamentá-las, o reitor recorreu ao século XIX, quando existia tutela intelectual pernambucana sobre o Ceará em diversas esferas: administrativa, econômica, religiosa e intelectual. Contudo o crescente desenvolvimento cultural do Ceará possibilitou a sua autonomia e por conseguinte a fragmentação dos laços que prendiam cearenses às instituições sediadas em Recife.

De acordo com Antônio Martins Filho,⁶⁰ as notabilizadas Academia de Direito e Escola do Recife, em que se formaram Tobias Barreto, Silvio Romero e tantos outros, tiveram importância no passado como matriizes formadoras dos antigos intelectuais cearenses que ali absorveram sólidos conhecimentos jurídicos, humanísticos e filosóficos em determinado tempo. Essa influência possibilitou uma flagrante efervescência cultural em Fortaleza, materializada na Academia Francesa do Ceará (1870/1887), no Clube Literário (1886), no Instituto do Ceará (1887), na Padaria Espiritual (1882) e na Academia Cearense de Letras (1894).

Entretanto, no limiar do século XX, após o ciclo de grandes realizações intelectuais, afirma o reitor que os cearenses conseguiram emancipação da influência intelectual do Recife com a instalação da faculdade de Direito do Ceará em março de 1903. Daí em diante, segundo ele, os cearenses foram “[...] gradativamente conquistando espaços, até o ponto de ficarem em pé de igualdade com todos os Estados do Brasil”⁶¹ Mas complementa dizendo que os pernambucanos naquele contexto ainda não haviam percebido a emancipação intelectual dos cearenses, em razão do pensamento colonizador existente:

⁶⁰ MARTINS FILHO, 1994, p. 201.

⁶¹ *Ibid.*, p. 201.

[...] 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.⁶²

Com essa percepção da realidade, Antônio Martins Filho ainda assegurava que, apesar da emancipação do pensamento que se desprendeu e construiu um novo campo, o sentimento colonizador 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 no Ceará do e desenvolvimento do estado, visão empreendedora e moderna. Porém, deve-se levar em conta que, embora Antônio Martins Filho e os intelectuais cearenses reconhecessem a emancipação cultural do Ceará em relação a Pernambuco, as influências mentais orientaram “práticas culturais” que ultrapassaram o tempo, articuladas e superpostas e, de certa forma, continuaram influenciando, ainda que de modo dissimulado.

Suas observações desembocam nas disputas entre gestores das universidades federais dos dois estados, onde fez questão de trazer à tona atitudes políticas pessoais, tentando contornar as diferenças e desconsiderar a disputa entre os intelectuais cearenses e pernambucanos.

Para tanto, Antônio Martins Filho procurou aproximação com o reitor Joaquim Amazonas da Universidade de Pernambuco, acreditando poder contar e até mesmo beneficiar-se com sua experiência. Assim, em agosto de 1956, foi prestigiá-lo, em Recife como participante nas festas comemorativas ao décimo aniversário da instalação daquela instituição, chegando a proferir um discurso elogioso, mas não obteve sucesso no tocante ao estreitamento dos laços.

Acrescentou ainda Antônio Martins Filho que o Reitor da Universidade de Pernambuco, Joaquim Amazonas, jamais lhe concedeu a honra

⁶² *Ibid.*, p. 202.

de estabelecer um diálogo mais aprofundado sobre as questões regionais em que as duas universidades estavam inseridas. Além do mais informou que alguns professores pernambucanos, com os quais trocara ideias acerca do ensino das Ciências Jurídicas, manifestaram-se arrogantes em seus juízos externados em relação à Universidade do Ceará.

Com isso Antônio Martins Filho aproveitou para demonstrar que o problema não estava nele, mas, sim, no representante da Universidade de Pernambuco. Em suas memórias fez questão de apresentar o estreitamento de laços entre as universidades do Ceará e da Bahia e a rivalidade entre Joaquim Amazonas e o reitor Edgar Santos da Universidade da Bahia:

Com rapidez admirável consegui estreitar o meu relacionamento com o Magnífico reitor da universidade da Bahia. O prestigioso 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 autossuficiente.⁶³

A afinidade entre os dois reitores e instituições rendeu-lhes trocas de convites. Em 1956, Antônio Martins Filho foi 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.

Segundo Antônio Martins Filho, ele e o reitor Edgar dos Santos *não agiam isoladamente*. Procuravam discutir os grandes interesses das duas universidades sem qualquer competitividade ou deslealdade de um em

⁶³ MARTINS FILHO, 1994, p. 153.

relação ao outro, mas com acentuada compreensão e, em alguns casos, trabalhavam em favor da universidade um do outro.⁶⁴

Além das questões e interesses da gestão universitária, o reitor Antônio Martins Filho teve importante participação na instalação do Museu de Arte Popular da Bahia no Solar do Unhão, em Salvador,⁶⁵ com importante contribuição para o acervo, especialmente no campo da arte popular do Nordeste. Segundo Antônio Martins Filho mais de 50% dos trabalhos apresentados na exposição foram aportes da Universidade do Ceará com a participação de Lívio Xavier.⁶⁶

Ainda sobre as disputas entre o Ceará e Pernambuco, não bastando a rivalidade do reitor Joaquim Amazonas, Antônio Martins Filho revelou discordância por parte do sociólogo Gilberto Freyre, autor do clássico *Casa Grande & Senzala*, quanto à implantação da Universidade do Ceará, o que o levou a tecer críticas numa seção para a qual escrevia na revista *O Cruzeiro*, intitulada “Pessoas, coisas e animais”.

No artigo publicado pelo sociólogo pernambucano com o tema “Regionalismo, Estadualismo e Universidade”, ele afirmava que a Universidade de Pernambuco já cumpria o papel de servir à toda região, o que

⁶⁴ UNIVERSIDADE DO CEARÁ. *Anais da Universidade do Ceará*, Tomo IX. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1963, p. 253.

⁶⁵ 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 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, este plano foi interrompido pela ditadura militar no Brasil em 1964. Disponível em: institutobardi.com.br/linha_tempo.asp. Para mais informações, cf.: RUBINO, 2002, p. 185-186.

⁶⁶ UNIVERSIDADE DO CEARÁ. *Anais da Universidade do Ceará*, Tomo IX. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1963, p. 253.

dispensava a criação de uma universidade no Ceará⁶⁷ e outras Instituições de Ensino Superior no Nordeste.

⁶⁷ MARTINS FILHO, *op. cit.*, p. 203. Cf. texto de autoria de FREYRE, Gilberto. Seção Pessoas, Coisas e Animais. Regionalismo, Estadualismo e Universidade. *Revista "O Cruzeiro"*, edição 0021, 05 mar., 1960. Pesquisada na Hemeroteca Biblioteca Nacional/RJ. em: 16 nov. 2018: “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 comprehende, 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 necessitamos. 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 comprehende 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.”

Seu ponto de vista foi percebido como uma afronta aos cearenses e contestado por Antônio Martins Filho instigado por vários amigos para manifestar-se a respeito da matéria. A investida foi refutada por meio de uma carta e também de publicação na mesma revista como direito de resposta, onde o reitor procurou apresentar os avanços alcançados pelo Ceará com o advento de uma universidade que já nasceu moderna, pioneira na promoção de projetos para a região, e que reconhecia e valorizava o potencial do seu quadro docente.

Na sua resposta, Antônio Martins Filho criticou a generalização de Gilberto Freyre por desconsiderar as inúmeras diferenças existentes no Nordeste, e apresentou que a realidadeposta, já representava justificativa da criação de uma universidade para o Ceará, acrescentando também que, o mesmo motivo das diferenças permitiu à SUDENE delinear planos específicos para cada estado.

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 apenas uma, porém tantas soluções quantas sejam as exigidas pela realidade. Consequentemente a Universidade Regional única por ele preconizada se torna artificial e inexequível. 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 essa for a realidade, então o mestre compreenderá 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 falíveis.⁶⁸

As discussões apresentadas ilustram resistências e perspectivas de pensamentos divergentes em vários campos, o que permite retomar as disputas, desencadeadas pela aquisição dos tacos de xilogravuras de cordel confirmadas por Lívio Xavier, apontando para a urgência da obtenção do referido material nas editoras antes que fossem adquiridos pelos pernambucanos, sobretudo, pelo colecionador Abelardo Rodrigues.

O que tudo isso diz é que a ação de indivíduos e grupos, como Antônio Martins Filho e os agentes colaboradores para a constituição da Universidade, do Museu de Arte e de seu acervo, provocaram mudanças sociais em vários aspectos pelos confrontos e desafios, o que corrobora a afirmação do reitor cearense: “Sonhar é fácil, difícil é transformar o sonho em realidade”.

Diante deste panorama de criação de um Museu de Artes para a Universidade do Ceará, a organização das coleções e em especial a de xilogravuras, um dos importantes agentes, não aparece citado nas crônicas ou mesmo em documentos oficiais, com a mesma intensidade dos demais no tocante ao contexto da criação do museu. Trata-se do artista Sérvulo Esmeraldo que, em suas memórias, apresenta outra versão, pela qual confessa participação no processo de criação do museu, e na indicação da xilogravura de cordel a ser objeto do acervo.

Sérvulo Esmeraldo natural do Crato, região do Cariri cearense, iniciou sua carreira artística dedicando-se à xilogravura, técnica que ganhou sua admiração desde a infância. Deixou sua terra natal em 1947 para fixar residência em Fortaleza, onde passou a frequentar a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), tendo recebido aulas de pintura do artista Jean-Pierre Chablop.⁶⁹

⁶⁸ Artigo 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.

⁶⁹ Jean-Pierre Chablop, natural de Lausanne, na Suíça, foi pintor, desenhista, crítico de arte, músico, professor e publicitário. Chegou ao Brasil em 1940, fixou residência no

Em 1951, trabalhou com Frans Krajcberg na 1^a Bienal Internacional de São Paulo, na montagem da Sala Lívio Abramo e, em seguida, fixou residência naquela metrópole, exercendo no Correio Paulistano a função de gravador e ilustrador. 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, seguiu para a capital francesa, mas não encontrando lá curso regular, dedicou-se aos estudos da litografia na Escola Nacional Superior de Belas Artes.⁷⁰

Este artista teve acesso às obras raras da *Bibliothèque Nationale de France*, o que lhe permitiu ver de perto e estudar as gravuras de Albrecht Dürer, por quem manifestava grande admiração⁷¹ e, nesse sentido, seus estudos ganharam grandes avanços no conhecimento deste gênero da arte.

No tocante à sua participação na criação do museu, em suas memórias, oferece a versão de que, entre os anos de 1958 e 1959, residindo em Paris, Antônio Martins Filho foi visitá-lo e, naquela ocasião, revelou a intenção sobre o projeto da criação de um museu de arte para a Universidade do Ceará. Sobre este encontro Sérvulo revelou:

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,

Rio de Janeiro e, em 1943, recebeu convite para trabalhar em Fortaleza. Na capital cearense, participou da Associação Cultural Franco-Brasileira do Ceará e da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. *Jean-Pierre Chablop*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4272/jean-pierre-chablop>. Acesso em: 04 abr. 2022.

⁷⁰ 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.

⁷¹ Além deste artista, Sérvulo também tinha admiração pela gravura japonesa de Shiko Munakata.

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 mestres constantes nas coleções dos grandes museus, realizadas por copistas profissionais.⁷²

De acordo com esta informação de Sérvulo Esmeraldo, Antônio Martins Filho adquiriu algumas cópias de obras de arte europeias para formar o acervo do museu. No entanto, Sérvulo Esmeraldo apresentou-lhe uma opinião diferente. Defendia a aquisição de obras originais, e com isso articulou que, se a ideia em adquirir cópias estava norteada por fatores financeiros e didáticos, era possível realizar o sonho da criação do museu com pouco custo construindo um acervo com objetos prosaicos, originais e de grande valor cultural, como as xilogravuras de cordel além de outros.

[...] sugerí-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.

Esta informação oferece um dado importante que não apareceu na documentação estudada a respeito da atuação de Sérvulo na idealização da formação da coleção de xilogravura de cordel como arte para ser musealizada. A partir deste depoimento, o olhar para o artista Sérvulo Esmeraldo ganha dimensão diferenciada neste estudo.

⁷² GUIMARÃES, Dodora. Sol oblíquo. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.) *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrata Rocha, 2003. p. 172 -173.





O Museu

“A ideia transformada em realidade constituiu uma das promoções de destaque ao longo dos doze anos do meu reitorado”¹

De acordo com a epígrafe, para Antônio Martins Filho, o museu universitário, ao mesmo tempo em que a Universidade do Ceará estava surgindo, seria outro espaço social do saber especializado, constituinte do campo da memória, da experiência estética e cultural, além de consagrador e responsável pela construção de sentidos.

Vale salientar que o contexto histórico da sua idealização, entre o final da década de 1950 e início da década de 1960, foi profícuo para as instituições de ensino superior as quais tiveram atuação relevante na dinamização da vida cultural, da criação e consumo de arte. A Universidade do Ceará atuou de forma incisiva nesse campo destacando-se com a Imprensa Universitária, Concha Acústica, Teatro Universitário e o Museu de Arte (MAUC).²

Entre os encaminhamentos dados para a materialização da ideia de criação do museu, esteve a compra de um imóvel constituído de uma área de 10.500 metros quadrados, localizado na circunvizinhança do

¹ MARTINS FILHO, 1994, p. 218.

² UNIVERSIDADE DO CEARÁ. *Boletim* 33, Fortaleza, v. 7 n. 6, p. 547/646 nov. /dez. 1960, p. 559.

edifício sede da reitoria onde também estava situado o bloco das Ciências Sociais.³

Foto 5 – Antigo Colégio Santa Cecília, primeira sede do MAUC



Fonte: Museu de Arte da Universidade do Ceará (1961).⁴

A institucionalização teve como marco legal a Resolução nº 104, de 18 de julho de 1961,⁵ por meio da qual criou o museu, subordinado à reitoria e vinculado ao Departamento de Educação e Cultura, através da Divisão de Expansão Cultural.

A Resolução, em seu artigo 2º, determinava que o acervo deveria ser formado por produções artísticas de gêneros variados. Entretanto, enfatizava o artigo 2º que a prioridade seria a promoção da arte produzida no Estado. Nesse artigo, foi dado destaque ao papel institucional e educativo do museu como equipamento que deveria contribuir para soerguer o nível cultural do povo cearense, agenciar a realização de cur-

³ MARTINS FILHO, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁴ UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Exposição 1961.01 – Instalação Museu de Arte da UFC-25/06/1961*. Jornal Unitário, 11 de junho de 1961. Disponível em: www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/installacao-museu-de-arte-da-ufc-25-06-1961. Acesso em: 05 set. 2022.

⁵ UNIVERSIDADE DO CEARÁ, 1961, p. 366-367.

sos, conferências, palestras e debates sobre assuntos e problemas ligados às artes em geral. De maneira específica, apresentava a defesa de setores especializados em arte popular e arte sacra, com vistas a possíveis subdivisões no intuito de dar maior integração às coleções.

Ademais, contemplou também a realização de salão artístico com premiação destinada aos artistas que buscavam adentrar o circuito das artes e concorrer não somente com artistas do Ceará, mas de todo o país, e ainda reforçava o empenho na preservação e no estímulo por variados meios para o patrimônio artístico do estado.

Art.2.º – O Museu de Arte da Universidade terá como finalidade:

- a) manter um acervo de produções artísticas, em todos os gêneros, notadamente de autores nascidos ou residentes no Ceará;
- b) promover exposições de artes plásticas, visando à elevação do nível cultural do povo;
- c) patrocinar cursos, conferências, palestras e debates sobre assuntos e problemas ligados às artes em geral;
- d) manter seções especializadas de arte popular e arte sacra, subdividindo-as, tanto quanto necessário, para a maior unidade das coleções;
- e) realizar salões de arte, com prêmios para artistas do Ceará e de todo o País;
- f) preservar o patrimônio artístico do Ceará e estimular, por todos os meios ao seu alcance, o desenvolvimento das artes plásticas no Estado.⁶

Percebe-se, pelos encaminhamentos dispostos, a construção de condições legais e materiais de instalação para o museu que adquiria a configuração “oficial” e institucionalizada. Pertencer a uma universidade⁷ repre-

⁶ *Ibid.*

⁷ DINIZ, Clarissa. *Crachá, aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008, p. 85.

sentava uma garantia de legitimidade para as artes e os artistas que nele tivessem seus trabalhos apresentados. Esta condição, desde o princípio, garantiu a aceitação e o respeito por parte de muitos artistas locais que haviam se destacado na SCAP, no Salão de Abril e no Grupo dos Independentes. Eles viam naquele museu, que nascia disposto a realizar salões de arte, a oportunidade de exposição dos seus trabalhos e consagração.

Lugar de Celebração e Legitimação

De acordo com as normas instituídas para o funcionamento do museu, os objetos prosaicos conquistaram destaque, e a coleção de xilogravuras de cordel adquiriu *status* na política patrimonial, por ser o museu lugar de celebração e patrimonialização dotado de significados organizados pelo grupo que o constituiu.⁸ Compreender a construção desta realidade cultural requer perceber o processo atravessado pela noção de poder.

Para o historiador Pomian,⁹ os museus são investidos de sacralidade a partir da própria etimologia que deriva do grego “*Museion*”, em português, “templo das Musas”, lugar em que as dívidas expostas, oferecidas e recebidas segundo ritos, tornavam-se sagradas, compartes das inviolabilidades conferidas às realezas. Portanto, tocá-las era ato sacrílego.

Nesta esteira, em situação equivalente, os objetos das coleções, ao serem musealizados, acrescidos de cuidados, segurança, classificação, conservação e guarda, passam a ser tratados da mesma forma que as “oferendas” às Musas e, uma vez expostos, não devem mais ser tocados, considerando que representam verdadeiros tesouros. Além disso, Pomian também assinala que os objetos selecionados e recolhidos aos museus perdem a utilidade pela condição de serem oferecidos especificamente ao olhar.

Pela investidura adotada, os museus seguem medidas e cuidados especiais para os objetos no sentido de impedimento aos danos causados

⁸ Segundo Canclini , adentrar ao museu corresponde a penetrar em um sistema ritualizado da ação social. 1998, p. 169.

⁹ POMIAN, Krzysztof. *Encyclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 56.

por fatores externos,¹⁰ mas o autor adverte que o caráter de preciosidade atribuído aos objetos musealizados tem conexão com um mercado preocupado em agregar a eles valor material.¹¹

No campo da arte institucionalizada no Ocidente e de suas dinâmicas de validação social, os museus e as universidades foram incorporados à estrutura de legitimação, imbuídos do encargo de difusão e preservação da arte no campo material e também no simbólico. Essas instituições, mediante as suas estruturações, receberam a função final de apresentar e consagrar a arte.¹²

Formadas por corpos de profissionais especializados – tais como críticos, curadores, professores, gestores, artistas –, a elas é instituída [...] pelos membros do sistema de arte e pela sociedade – uma função legitimadora: aqueles (ou aquilo) que nelas se apresentam, ali estão somente porque receberam a ‘autenticação’ de todos os profissionais que realizam a instituição, bem como da organização social que a sustenta, e, portanto, estão habilitados a serem considerados como legítimos.¹³

Como se vê, na dinâmica de validação da arte pelo sistema, os *agentes* responsáveis pela idealização e materialização do Museu de Arte da Universidade do Ceará estavam investidos das disposições objetivamente exigidas pelo campo da arte, pela inserção em “categoria de percepção e apreciação específicas, [...] capazes de impor medida de valor para os artistas e seus produtos”¹⁴ Assim, investidos de “poder simbólico”, selecionaram objetos prosaicos a fim de torná-los objetos oferecidos especificamente ao olhar e construíram uma resolução por meio da qual foi instituída a conservação de setores especializados em cultura popular, para idealizar e constituir acervo onde a gravura de tradição ocupou lugar de destaque como objeto valorizado e consagrado.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹² DINIZ, 2008, p. 85.

¹³ DINIZ, 2008, p. 85.

¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 326.

No campo do patrimônio, conforme Canclini,¹⁵ as tradições legitimadas são sempre colocadas em cena, uma vez que o patrimônio existe por força política e, por meio desta força, é teatralizado em museus, monumentos e comemorações. O autor complementa que, apesar de o 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 Pomian, Canclini e Bourdieu permite entrever noções do jogo de forças característico do campo de produção simbólica existente nas instituições e as condições sociais de produção de sentidos que perpassaram o processo de musealização da xilogravura de cordel.

Estratégias e Exposições

A divulgação na imprensa representou importante tática para revelação das experiências artísticas do museu universitário, uma vez que, segundo Diniz,¹⁶ essa estratégia é um elemento mediador entre o sistema de arte e o público, constituída de poder de legitimação, tendo em vista a facilidade e capacidade de penetração na sociedade. Assim, por ser instância de legitimação de larga abrangência para o sistema de arte, exerce papel relevante no campo artístico.

Destarte, a direção do museu e a administração superior da Universidade agiram na produção de sentidos, acionando a imprensa para difundir as atividades da Universidade e a concretude da instituição museal que ocorreu no ano de 1961. Assim, no mês que precedeu sua inauguração oficial, de acordo com o Boletim nº 8 da Universidade do Ceará, na seção noticioso, a imprensa foi acionada de modo incisivo:

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. A ágape, teve

¹⁵ CANCLINI, 1998, p. 161-162.

¹⁶ DINIZ, *op. cit.*, p. 131.

como principal objetivo levar aos radialistas, jornalistas e telegenoticiários 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 Filho aproveitado o ensejo para fazer uma larga exposição sobre as atividades da universidade, desde a sua instalação até os dias atuais.¹⁷

Em vista disso, a estratégia midiática é percebida neste estudo como perspectiva legitimadora para a arte e o museu, como também para os agentes, ocupados na construção do empreendimento.

Aparecer no jornal, no rádio e na televisão foi ato de relevância social, “uma vez que, teoricamente, só se torna notícia aquilo que tem contribuição social efetiva – e, de preferência imediata”.¹⁸

Aquele lugar de memória para a arte do Ceará, sobretudo a arte popular, nasceu sustentado pelo sentimento de que não havia memória espontânea, daí a necessidade de arquivos, “para o que vinha sendo ameaçado de extinção”, ou seja, sem a ameaça não se teria a necessidade de construí-lo.¹⁹ A narrativa midiática impulsionada pelos agentes preparou a representação da ocupação do espaço, como feito relevante para a vida cultural do estado, posto que se dedicava à exposição de obras de artistas renomados e da arte popular.

Alguns dias antes da coletiva com a imprensa, uma nota publicada no *Jornal Unitário* de 11 de junho de 1961 demonstra essa 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 Ce-

¹⁷ A entrevista concedida em 14 de junho de 1961 aparece na seção Noticiário, destaca- da no Boletim nº 8, da Universidade do Ceará, p. 189. Documentação restrita e conservada no Centro de Documentação localizado na reitoria da referida Universidade.

¹⁸ DINIZ, 2008, p. 131.

¹⁹ NORA, Pierre. *Entre memória e história: A problemática dos lugares*. Proj. História, v. 10, São Paulo, dez. 1993, p. 13. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 05 set. 2022.

ará, acontecimento de alta significação para nossa vida cultural. 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 aspectos. Para sua realização trabalham ativamente o pintor Floriano Teixeira e a professora Alba Frota.²⁰

A obtenção das obras de gravuras variadas aconteceu através de compras e doações feitas pelos artistas ou por seus representantes legais. Toda a aquisição do acervo passou pela ação direta de gerenciamento do reitor Antônio Martins Filho, uma vez que esteve vinculada ao seu gabinete. Somada a isto, firmou-se uma verdadeira rede de relações por ele tecida com artistas, que foram vinculados à SCAP e que se mantinham em plena atividade na segunda metade dos anos de 1950, tanto em Fortaleza, como em outros centros culturais mais avançados.

Em entrevista concedida para este estudo, Pedro Eymar,²¹ diretor do MAUC, em alusões elogiosas referentes ao 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.

²⁰ UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 1961, grifo nosso. Alba Frota foi secretária executiva da Universidade Federal do Ceará, chefe do Departamento de Documentação, além de desfrutar de grande receptividade entre os artistas e intelectuais cearenses. Chegou a ocupar interinamente por poucos meses a direção do museu com a saída de Lívio Xavier em 1964 e atuou também como arquivista dos manuscritos de grande parte de recortes das crônicas da escritora Rachel de Queiroz, publicadas entre 1945 e 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 Queiroz eram amigas de infância, amizade que se faz refletir em personagem do romance *As Três Marias*, publicado em 1939, em que Alba Frota é representada pela personagem Maria José (BEZERRA, Elvia. *Por dentro dos acervos: Alba Frota ou anjo de arquivo*. Instituto Moreira Salles, 30 de abril de 2020. Disponível em: https://ims.com.br/por-dentro-acervos/alba-frota-ou-anjo-de-arquivo_elvia-bezerra/. Acesso em: 29 jul. 2020).

²¹ 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.

Ele diz que a *expertise* do reitor 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 (Foto 6 e 7). Naquela ocasião, o museu apresentou coleções de Arte Sacra com peças adquiridas pela Universidade para o próprio acervo,²² coleções que pertenciam a particulares, como também uma quantidade bastante representativa de objetos da coleção de arte sacra do Museu Dom José, localizado em Sobral, município cearense.²³

Foto 6 – Foto da Exposição de instalação do MAUC



Fonte: Universidade Federal do Ceará (1961).

²² Conforme catálogo da primeira exposição. UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Catálogo da Exposição Comemorativa da Instalação do Mauc 1961*. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 1961. Disponível em: <https://pt.calameo.com/books/005637028867a1a7efd61>. Acesso em: 20 jan. 2019.

²³ O Museu Dom 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 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 dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, em sua maioria de estilo barroco. O museu pertence à Diocese de Sobral e, atualmente, é mantido pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). MUSEU DOM JOSE. *Sala de Arte Sacra*. Sobral, CE, 2016. Disponível em: <http://museudomjose.com.br/wps/sala-arte-sacra/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

Foto 7 – Foto da Exposição de instalação do MAUC



Fonte: Universidade Federal do Ceará (1961).

Quanto à coleção de pintura, foram selecionados e apresentados trabalhos dos seguintes artistas: Barbosa Leite, Carmélio Cruz, Estrigas, Heloisa Juaçaba, Inimá, J. Figueiredo, J. P. Chablotz, Lúcia Galeno, Naerco Araújo, R. Garcia, R. Campos e N. Catunda. Entre eles foram apreendidos outros que já haviam se destacado para além do estado do Ceará, como: Raymundo Cela com 23 (vinte e três) telas, Francisco Silva com 6 (seis) telas representadas por pinturas primitivas; Sérvelo 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 linguagens diferentes, entre eles peças em barro fabricadas em Juazeiro do Norte, Barbalha, Crato, Cascavel e algumas sem identificação do local em que foram produzidas. Também foram expostas esculturas em madeira produzidas no Rio Grande do Norte, na Bahia e outras localidades do Nordeste, e 2 (duas) esculturas em Pedra Sabão provenientes de Ouro Preto, Minas Gerais.

Nesse contexto, ganharam também espaço esculturas da coleção particular do diretor do museu, Floriano Teixeira, produzidas em cerâmica decorativa elaboradas pelo mestre Vitalino de Caruaru e por outros artesãos de Pernambuco e da Bahia.²⁴

Foto 8 – Foto da Exposição de Arte de Antônio Bandeira²⁵



Fonte: Universidade Federal do Ceará (1961).

Observa-se a variedade de gêneros apresentados nessa primeira etapa de inauguração. Contudo, os discursos construídos sobre esses três momentos revelam que a segunda etapa foi considerada ponto alto dos festejos, tendo ocorrido vinte dias após a primeira, em 15 de julho de 1961. Teve como centro das atenções o cearense Antônio Bandeira (Foto 8), convidado de honra da Universidade, que retornava para Fortaleza com o intuito de realizar uma exposição individual como artista da terra e personalidade internacionalmente reconhecida.

Nesta segunda exposição de inauguração que deu lume à arte de Bandeira, trinta dos seus mais famosos quadros foram expostos ao pú-

²⁴ UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 1961.

²⁵ Na foto, da esquerda para direita, Parsifal Barroso, Antônio Bandeira e Antônio Martins Filho.

blico 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 conseguiu projetar-se internacionalmente, essa era a primeira mostra de consagração do pintor no Ceará.²⁶

O evento contou com a presença do ex-Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio do Governo Juscelino Kubitschek e o então governador do estado do Ceará, Parsifal Barroso. Contou também com a presença de profissionais da imprensa de Fortaleza, bem como do sul do país que, no retorno para suas respectivas cidades, divulgaram o fato revestido de representações positivas, não somente sobre a obra de Bandeira, mas sobre o apoio que vinha sendo conferido às artes em geral pela administração superior da Universidade do Ceará.²⁷

No catálogo da exposição, em texto assinado pelo escritor Fran Martins,²⁸ irmão do reitor, Bandeira foi exaltado como artista, agente de

²⁶ UNIVERSIDADE DO CEARÁ, 1963, p. 413.

²⁷ “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 e esculturas sacras, pintura clássica e moderna, desenhos, guaches, esculturas de renomados artistas nordestinos e xilogravuras populares” (UNIVERSIDADE DO CEARÁ, 1961, p. 411).

²⁸ Nasceu em Iguatu, em 13 de junho de 1913, filho de Antônio Martins de Jesus e Antônia Leite Martins. Colecionador de obras de arte, jornalista, exerceu função 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: *Mnipueira* (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). Disponível em: <https://www.ceara.pro.br/acl/Academicosanteriores/FranMartins.html>. Acesso em: 29 jul. 2020.

orgulho para o Ceará, pela capacidade criativa, por suas conquistas e, sobretudo, por ser destaque internacional. Fran Martins realçou o papel do MAUC ao destacar que aquela exposição representava o reconhecimento local para o artista cearense e que Bandeira já tinha lugar no museu como figura relevante 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.²⁹

Vale salientar que laços de aproximação entre o artista e o reitor já existiam, e foram alimentados cada vez mais pelo movimento em prol da criação da instituição. Em carta enviada por Bandeira a Martins Filho, em 1960, ano que antecedeu a inauguração do museu, é possível observar a extensão desses laços e interações profissionais com a também artista plástica Heloísa Juaçaba,³⁰ grande incentivadora da causa e que foi privilegiada com a seleção de suas obras para o museu.

²⁹ Texto de apresentação do catálogo da exposição assinado por Fran Martins que pertence ao acervo do MAUC.

³⁰ 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. ITAÚ CULTURAL. Heloísa Juaçaba. Encyclopédia Itaú Cultural, 1983. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9079/heloisa-juacaba>. Acesso em: 29 jul. 20202

A carta teve como foco a solicitação de uma autorização para o artista atuar como representante da Universidade e do museu no Rio de Janeiro perante personalidades do mundo da arte. Na mensagem, Bandeira manifesta o desejo 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 reitoria.³¹

Também gostaria de ter sua autorização para explanar sobre o assunto, quando for abordado pela imprensa. [...] ontem falei do Museu de Arte do Ceará ao Rodrigo Mello Franco, Diretor do Patrimônio Histórico, que se mostrou encantado e entusiasmado com a ideia, 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.³²

Bandeira demonstra sua compreensão sobre a importância da instituição museal que, mesmo em fase embrionária, já apresentava poder pela função que viria a ser investida e exibe sua rede de relações com agentes de relevância ligados ao meio cultural, denotando a conveniência em ser emissário na divulgação do novo museu dentro do campo artístico e na imprensa, dado que era artista com reconhecimento. A proximidade com o reitor lhe garantiu a aquisição de suas obras para o museu e uma sala específica para exposição de longa duração.

A terceira fase de inauguração, conforme sugeriu Pedro Eymar Costa,³³ ocorreu na Europa em 1961, tendo à frente Lívio Xavier, fazendo cumprir a divulgação da gravura popular no exterior e iniciando o programa de difusão cultural que teve continuidade nos anos seguintes.

³¹ Grifo nosso.

³² Carta de Antônio Bandeira endereçada ao reitor Martins Filho, datada de 24 de agosto de 1960 (Acervo do MAUC).

³³ 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.

Em catálogo publicado pelo MAUC,³⁴ vinte anos após esse fato, algumas informações sobre desdobramentos ocorridos na Europa são apresentadas, inclusive referentes à mediação da Embaixada do Brasil na Alemanha e sua contribuição para que, no ano de 1963, fosse difundida naquele país a cultura do Nordeste por meio das coleções de xilogravuras, arte sacra e cerâmica em quinze cidades, 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 com a Embaixada Brasileira na Alemanha e Sociedade Teuto-Brasileira. Esta mostra foi levada à várias outras cidades alemãs.³⁵

O texto do catálogo apresenta a dinâmica que se buscou dar ao museu após a sua criação em 1961, realçando os trabalhos do primeiro diretor, Floriano de Araújo Teixeira, entre os anos 1961 e 1963, seu sucessor, Lívio Xavier Júnior, que atuou entre 1963 até 1964, e Zuleide Martins de Menezes, que atuou do ano de 1965 até a metade da década de 1980. O catálogo não apresenta o pequeno período entre 1964 e 1965 em que o museu contou com uma direção interina da artista Alba Frota.

Zuleide Martins de Menezes³⁶ teve sua trajetória de trabalho na Universidade iniciada pelo gabinete do reitor, onde era responsável pela organização das suas agendas diárias. Deduz-se daí que Zuleide acompanhava, mesmo que indiretamente, os trabalhos realizados para o museu, embora seu nome não apareça na documentação oficial do período em que ele estava sendo concebido, mesmo nos primeiros anos de fun-

³⁴ UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará*. Fortaleza: UFC, 1981.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Filha do reitor Antônio Martins Filho.

cionamento. Sobre sua participação na direção da instituição, segundo entrevista concedida para este estudo,³⁷ ela diz que, antes de assumir em 1965, buscou qualificação na área de Museologia e Arte, matriculando-se em um curso sobre História da Arte oferecido pelo Museu do Louvre, em Paris, na França e, ao término do curso, foi promovida à diretora do MAUC.

Naquele contexto, ela diz que Martins Filho sentia falta de uma movimentação maior no campo das atividades educativas e a sua presença na instituição fora solicitada pelo reitor para que ela pudesse “dar vida, e fazer cumprir o papel para o qual o museu fora fundado”. Neste sentido, diz que, aceitando o desafio, procurou aprofundar-se em assuntos referentes ao funcionamento dos museus, participando de diferentes cursos que trataram sobre outros aspectos, inclusive iluminação, climatização e acervo.

Como sua gestão deveria estar centrada no trabalho educativo, fazendo valer a solicitação do reitor no sentido de “dar vida”, ela buscou estimular a participação de crianças e adolescentes oriundos das escolas públicas e particulares de Fortaleza para o museu por meio de visitas guiadas e oficinas. Nesse cenário, ela diz que a própria Universidade disponibilizava, com agendamento prévio, um ônibus para transportar os alunos nos trajetos de ida e de volta das respectivas escolas ao museu.

No que se refere à coleção de xilogravura, conforme Zuleide Martins de Menezes, foi ela quem realizou a catalogação dos objetos, numerando-os, classificando-os em séries e nomeando-os por ciclos. Estes últimos reuniam gravuras com os mesmos temas, entre eles cangaço, religiosidade, histórias fantásticas etc. Ela acrescenta que sua gestão foi marcada pelo prosseguimento do programa de difusão da arte produzida no Nordeste tanto no exterior como no Brasil, de modo que a coleção de xilogravuras permaneceu por um largo período de tempo sendo apresentada na Europa. Também sob sua coordenação, a coleção de xilogravura do MAUC foi apresentada no Sudeste no ano de 1985 na 18^a Bienal de São Paulo.

³⁷ Entrevista concedida em 05 de novembro de 2017 em Fortaleza/CE.

Em Cena a Xilogravura

Um acontecimento há bastante tempo esperado, divulgado e relevante para a história da nova instituição de ensino superior do Ceará foi a inauguração do seu Museu de Arte, em 25 de junho de 1961, no edifício nº 2854 localizado na Avenida Visconde de Cauípe.³⁸

Às 10 horas da manhã de um domingo, com a presença de aproximadamente 280 pessoas, entre elas, autoridades e intelectuais do Estado, também convidados especiais, como o artista potiguar Chico Santeiro e o professor Veríssimo Melo, da Universidade do Rio Grande do Norte,³⁹ o Museu Universitário do Ceará foi aberto oficialmente ao público como materialização de um sonho percorrido há alguns anos.

No setor destinado à especialidade das gravuras, no ritual de celebração próprio dos museus, a seleção de xilogravuras ocupava seu espaço pela materialidade dos desenhos traçados na madeira, produzidos por diversos gravadores de diferentes lugares do Nordeste e em maioria no Juazeiro do Norte. De acordo com a documentação analisada, foram produzidos nos anos iniciais da primeira metade do século XX.

Naquele momento de honra para a coleção, que estava despontando em Fortaleza no cenário da cultura e da arte, pela musealização impulsionada por agentes culturais cearenses, como janelas reveladoras de universo pouco explorado, revelava-se uma produção inédita de xilogravuras produzidas por gravadores populares. Estas permeadas pela 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 repercutiam vozes de alguns segmentos e temporalidades, contando histórias ressignificadas, retiradas dos contos árabes, como *As 1.001 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

³⁸ Edificação onde funcionou a sede inicial do MAUC, antigo Colégio Santa Cecília, conforme a Figura 12.

³⁹ Informações retiradas do relatório de gestão do Museu referentes ao ano de 1968.

dos livros de orações e vida de santos; imaginário e bestiário fantástico, referentes às várias lógicas e ordenação de mundo e de memória.

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 popular de cordel, como também tantas outras questões a serem problematizadas, uma vez que, na exposição, elas estavam

representando mais do que capas de folhetos, constituíam verdadeiros “códigos de uma expressão sertaneja, permeada pelos modos de como os sujeitos que as produziram, olhavam o mundo em que viviam, e como eles ofereciam nas suas representações visuais um rico repertório de traços, cortes e modos de ver a partir de outras perspectivas”⁴⁰

Em anexo, é possível visualizar imagens da capa do catálogo da primeira exposição, seguida de uma lista das gravuras que foram apresentadas no momento de inauguração do MAUC. A relação oferece os títulos, as respectivas autorias e a proveniência de produção dos trabalhos. A partir destas informações, em breve análise, é possível apreender três pontos importantes: o primeiro é referente ao local de produção das gravuras apresentadas na exposição. Das 131 gravuras, 70% foram produzidas em Juazeiro do Norte, Ceará; 17%, em Pernambuco; 11%, na Paraíba; e 2%, no Rio Grande do Norte, revelando uma maior visibilidade para o produto cultural encontrado no Ceará. Isso demonstra representatividade prioritária para Juazeiro do Norte, núcleo urbano localizado no Sul do Ceará, conforme representação no gráfico 1.

⁴⁰ CARVALHO, Gilmar de. *Madeira Matriz: Cultura e Memória*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 266.

Grafico 1 – Gráfico que identifica a origem das primeiras xilogravuras da coleção do MAUC

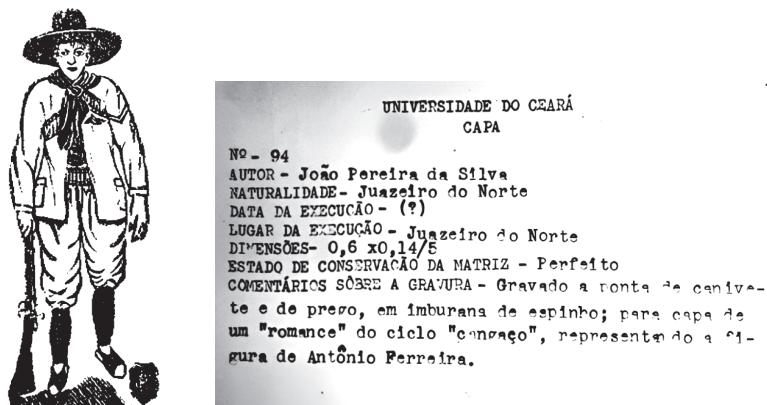


Fonte: Elaborado pela autora (2020).

O dado apresentado é relevante para este estudo, pois a xilogravura de técnica rudimentar foi muito utilizada em Juazeiro do Norte ou, talvez, mais do que em outras localidades, conforme o que já foi colocado no primeiro capítulo deste estudo, dadas as dificuldades para aquisição dos clichês de zincogravura em face à distância dos centros mais desenvolvidos onde estes clichês eram elaborados.

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 gravadores assinavam as peças que faziam, como é possível observar na xilogravura da Figura 13, assinada com as iniciais JPS, autoria de João Pereira da Silva.

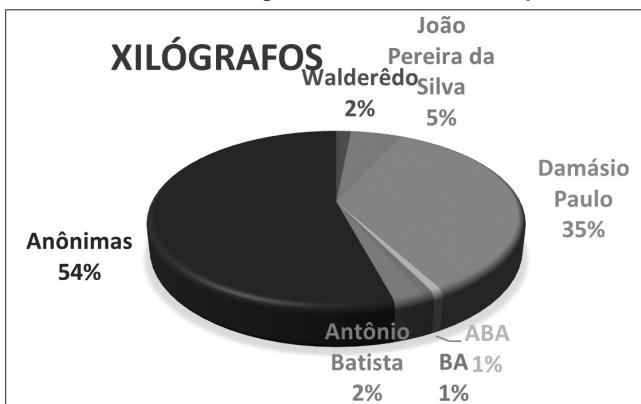
Figura 13 – Xilogravura acompanhada de ficha catalográfica



Fonte: Acervo do MAUC.

A documentação analisada demonstrou que 46% das gravuras assinadas foram elaboradas pelos gravadores que, na época, eram reconhecidos por suas habilidades artísticas diferenciadas. Sendo estes gravadores considerados os melhores da região, justifica-se a seleção e a aquisição, por parte dos agentes da Universidade, dos seus trabalhos, eram eles: João Pereira, Walderêdo, Damásio Paulo, Antônio Batista e dois autores identificados apenas por ABA e BA.

Grafico 2 – *Gráfico com xilogravos identificados na coleção do MAUC*



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Contudo, é importante observar no Gráfico 2 que as xilogravuras coletadas e que não traziam autoria, ou melhor, que eram anônimas, ultrapassavam a quantidade das identificadas, perfazendo um total de 54% do material. Isso leva a perceber a importância dada ao anonimato pelos agentes da Universidade como indicativo de que o desconhecimento do autor agregava valor à gravura popular.

O Anonimato

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. Suas criações, talvez, não tivessem grandes pretensões de reconhecimento individual, tendo em vista que o resultado do trabalho era utilitário, acessório ilustrativo, criado apenas para instauração de uma relação, no caso do cordel ou livretos de orações, 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 nessa prática.

No domínio do folclorismo, já destacado no primeiro capítulo deste estudo, o anonimato agregava um valor positivo em oposição ao individualismo enfatizado pela assinatura do objeto. Portanto, essa condição reforça a leitura dos dados e demonstra a influência da perspectiva folclorista no Ceará.

Este importante motivo ocasionou, no grupo responsável pela criação do museu, a necessidade de preservação das gravuras, impressas para ilustrarem as capas dos folhetos populares, como objetos de exposição. Todavia, por este viés, as gravuras representadas, emancipadas dos textos, retiradas do contexto para o qual foram criadas, passaram a compor outras práticas com novas configurações, novos significados e usos,⁴¹ entre eles, a transformação em objeto de coleção de museu.

Ainda sobre a condição do anonimato, faz-se necessário salientar que a valorização não ocorreu apenas no campo do folclore, ela também pode ser verificada no universo da arte, consoante supramencionado no primeiro capítulo, trazida no bojo do primitivismo pelo mercado de arte quando criações anônimas ganharam passaporte de entrada. “Se o artista não é anônimo, a obra não é primitiva”, aponta Price⁴² para declaração de um *marchand*, elucidando a condição que representava

⁴¹ CHARTIER, 1990.

⁴² PRICE, 2000, p. 143.

concretamente a característica primordial para que se considerassem as obras primitivas.

Essa questão inserida no campo da História da Arte remete ao movimento modernista, o abandono das perspectivas clássicas, a abertura de espaço para inovações das formas pelo experimentalismo, liberdade do traço e da composição, como também a ampliação do campo de visão para elementos artísticos advindos de outras expressões, o que acarretou a valorização das manifestações populares, os saberes e fazeres das comunidades tradicionais.

Portanto, no contexto destas mudanças, é possível perceber um acesso aos trabalhos de artistas anônimos por meio de uma construção social na qual foram reconhecidos e valorizados. Assim, objetos produzidos por artesãos dentro da estética popular passaram a ser ressaltados e reconhecidos pelo mercado de arte. De acordo com Baxandal,⁴³ nesse universo, o dinheiro ocupou uma importância considerável ao mesmo tempo em que também fundamentou um “modo de ver” específico.

A condição apresentada por Baxandal é resultante do trabalho que influenciou os estudos voltados para o campo visual, publicados nos anos de 1970. Para o 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, de maneira que é o pensamento que ordena a experiência visual humana de modo variável, inclusive, formulando as reações, diante dos objetos visuais: “[...] 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”.⁴⁴

⁴³ BAXANDAL, 1991, p. 12.

⁴⁴ *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 observados pela construção histórica da arte, a valorização do objeto passou a ser direcionada para os especialistas, que os reconheceram enquanto tais, ou seja, os artefatos, ao serem descobertos pelos convedores 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 levada em conta. 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.⁴⁵

Desse modo, o processo de “anonimização” 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. Por conseguinte, as etiquetas de museus que os aceitavam como objetos anônimos, fabricados por artistas “primitivos”, mostravam seu valor pelas pessoas famosas que os tiveram em posse desde a sua chegada ao mundo “civilizado”.⁴⁶

Esta dinâmica social pela qual os objetos ganharam significados diferentes aplicou-se à aquisição, por Lívio Xavier e pelo artista Floriano Teixeira, das xilogravuras do cordel que constituíam o acervo do MAUC. Percebe-se claramente que a associação dos objetos ao nome da Universidade do Ceará e dos seus principais agentes em detrimento dos autores, os gravadores populares, agregou elevação ao valor simbólico para gravura popular desde a primeira exposição.

⁴⁵ PRICE, 2000, p. 146–147.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146–147.

Os Gravadores

Retomando a interpretação do gráfico apresentado na Figura 19, no que se refere à prática da identificação, isto é, a assinatura, verifica-se que a ela era observada pelo proprietário da tipografia São Francisco para alguns gravadores considerados, dentro do grupo de xilogravadores, os melhores, sendo eles: João Pereira, Damásio Paulo, Walderêdo Gonçalves e Antônio Batista da Silva. Estes costumavam assinar os trabalhos a pedido do editor. – Antônio Batista assinava com as iniciais do seu nome, ABS e, em entrevista concedida ao pesquisador Gilmar de Carvalho, advertiu que colocava suas iniciais apenas nas gravuras que ele desenhava e cortava cuidadosamente, geralmente as que produzia em casa e com tranquilidade. Já as matrizes que criava na gráfica, de maneira apressada pelas exigências do ofício, para uso imediato, ele destacou que, em grande maioria, saiam com erros, em desacordo com o seu gosto pessoal, o que comprometia o trabalho final, de tal modo que ele não se sentia à vontade para colocar nelas sua assinatura,⁴⁷ implicando que, entre as xilogravuras anônimas (sem assinatura) recolhidas da tipografia São Francisco, estavam as que ele elaborou, mas não aprovou.

Seu depoimento possibilita entender que ele e os demais gravadores antigos e com ofício reconhecido assumiam a autoria dos trabalhos pela assinatura, por isso o cuidado com a perfeição dos traços. Vale salientar que, nesse universo, a cópia de imagens também era permitida, e enquanto uns gravadores 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, tampouco influenciava a qualidade e o valor dos trabalhos.

Antônio Batista da Silva, era natural de Juazeiro do Norte, nascido em 1927, foi considerado um exímio gravador e sua contribuição para as capas dos folhetos de cordel produzidos na tipografia de José Bernardo da Silva ocorreu entre os anos de 1953 e 1964.

⁴⁷ CARVALHO, Gilmar de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, p. 69.

O reconhecimento da habilidade e procura pelo seu trabalho permitiu que, paralelamente, ele construísse sólida clientela composta por compradores de vários estados do Nordeste. Entretanto, a qualidade criativa levou alguns colegas da mesma profissão a copiarem suas criações originais, causando-lhe grande aborrecimento, não somente pelas cópias, mas, sobretudo, porque os copiadores passaram a vender os produtos para os clientes conquistados por ele, causando prejuízos no seu orçamento, motivo que o impulsionou ao abandono do ofício da arte de gravar na madeira e, a adoção do ofício de reparador de relógios.⁴⁸

Ele não era um copista, pelo contrário, inventava seus próprios desenhos inspirados na experiência prática do dia a dia. Além desta habilidade teve suas criações reconhecidas pela produção de xilogravuras coloridas. Em depoimento a Gilmar de Carvalho sobre seu processo de inspiração e criação, declarou que buscava exercitar o olhar para construir desenhos aproximados da realidade, para tanto desenvolveu uma memória visual sobre as coisas:

[...] 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.⁴⁹

Da mesma forma de Antônio Batista da Silva, outro gravador que possuía habilidades para criar sem seguir modelos, e orgulhava-se da condição privilegiada, era Walderêdo Gonçalves. Em depoimento ao pesquisador Jurandy Timóteo, demonstrou lisonjear-se do talento pessoal, precisão nas formas realistas desenhadas e retiradas da própria imaginação. No mesmo depoimento, teceu críticas ao seu colega de profissão Damásio Paulo, que apesar de ser muito elogiado pela qualidade dos desenhos que fazia, sendo inclusive reconhecido como pioneiro da xilogravura, não possuía habilidade igual à sua para criar sem modelo. Segundo Walderêdo, Damásio era um gravador, que apesar do reconhe-

⁴⁸ CARVALHO, 2010, p. 65.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

cimento, limitava-se apenas às cópias.⁵⁰ Este detalhe já mencionado anteriormente, não influenciava no valor dos trabalhos.

Indagado sobre as fontes de inspiração para as criações, Walderêdo advertiu que eram a própria vida, o cotidiano, observada nos objetos ao seu redor, nos movimentos, nas pessoas, como também as imagens em circulação. Sobre estas últimas, destacou que não eram fontes de inspiração apenas para ele, mas também para os outros xilogravadores do seu tempo e afirmou que as imagens em circulação eram os cartões postais, os cartazes do cinema e os livros de orações e, uma vez reinventadas, passavam a ser empregadas em textos diferentes.⁵¹

Nascido no Crato, em 1920 Walderêdo Gonçalves iniciou nas artes gráficas e na xilogravura muito jovem, tendo como primeiro trabalho “um Cristo crucificado”, que fez 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 em atendimento às encomendas do referido editor. Além disso, gravou cabeçalhos de jornais, anúncios e rótulos de produtos manufaturados da região.

Dotado de estilo próprio, seus desenhos figurativos 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.⁵²

Apesar da crítica apresentada por Walderêdo Gonçalves, o gravador e também poeta, Damásio Paulo da Silva, recebeu grande reconhecimento pelas elaborações artísticas.

Nascido por volta do ano de 1910 em Ingazeiras-Pernambuco,⁵³ migrou para Juazeiro do Norte em 1937, trabalhou na Tipografia São Francisco antes mesmo de o editor José Bernardo da Silva adquirir o acervo

⁵⁰ SOUSA, Jurandy Timóteo V. de. *A Xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da Cultura Popular do Cariri*. Crato: A Província, 2002, p. 40-41.

⁵¹ Entrevista concedida por Walderêdo Gonçalves ao pesquisador Jurandy Temóteo em 1º de abril de 1999.

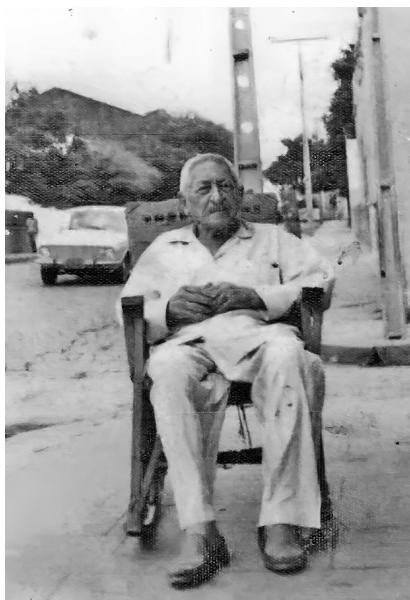
⁵² CARVALHO, 2010, p. 12.

⁵³ NETO, Paulo Elpídio de Menezes. *Xilogravadores, Entalhadores e Tipógrafos*. In: MUSEU DO CEARÁ. *Catálogo da Exposição Xilogravadores do Juazeiro: Coleção Geová Sobreira*, 2012.

de João Martins de Athayde, o que ocorreu em 1949. Damásio chegou a ser gerente da mencionada tipografia e pela 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 o ofício.⁵⁴

Além de Damásio, João Pereira da Silva foi outro gravador de destaque no Juazeiro do Norte, sua produção na arte de xilogravura ocorreu entre os anos de 1940 e 1950. Seus tacos trabalhados com alta qualidade técnica imitavam os clichês de zinco.⁵⁵ Suas habilidades permitiram que ele também conquistasse a admiração de muitos clientes e gravadores. Conforme Sobreira,⁵⁶ era uma figura paciente e primorosa para riscar a madeira, preciso, caprichoso e “de suas mãos saíram as mais belas xilogravuras para as tipografias nordestinas”.

Foto 9 – João Pereira da Silva



Fonte: Acervo particular de Geová Sobreira

⁵⁴ CARVALHO, 2014, p. 50.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁶ SOBREIRA, 1984, p. 17.

Não obstante, ainda de acordo com Sobreira, esse gravador, apesar de executar suas criações com grande habilidade, abandonou o ofício por compreender que seu trabalho não estava recebendo o devido valor.

Certa manhã, João Pereira da Silva, o artista de entalhe mais fino e sofisticado, o mestre de tantas obras primas, chegou a Tipografia São Francisco com uma xilogravura para a capa do romance *A Princesa da Pedra Fina*, de autoria de Leandro Gomes de Barros. José Bernardo examinou a peça e disse-lhe que ficaria com a xilogravura, mas não usaria, pois mandara fazer um clichê no Recife, aproveitando-se de uma cena de um filme americano... O Clichê era mais barato e estava no gosto do povo. João Pereira saiu da tipografia São Francisco, foi direto para casa e quebrou suas ferramentas de trabalho.⁵⁷

A partir deste momento de revolta, o gravador de entalhe sofisticado, retirou-se do cenário da produção de gravuras e passou a se dedicar à ourivesaria.⁵⁸ Diante do exposto, e no tocante à prática da identificação das xilogravuras de cordel pela assinatura, as memórias sobre a produção dos gravadores João Pereira, Damásio Paulo, Walderêdo Gonçalves e Antônio Batista da Silva, revelam que eles foram os responsáveis pela execução de um ‘tipo especial de xilogravura’ em Juazeiro do Norte que se aproximava do estilo acadêmico.

As gravuras elaboradas e assinadas por eles apresentavam nos entalhes linhas bastante delicadas, e as que eram copiadas dos clichês de zinco, reproduziam todos os detalhes dos motivos observados, inclusive os efeitos de textura e volume.⁵⁹ Portanto, foram estes trabalhos xilográficos, cuidadosamente elaborados, que compuseram a coleção adquirida para o MAUC, apresentada em diversas exposições.

Na exposição de inauguração do museu, 131 gravuras foram exibidas, entretanto apenas 36 puderam ser apresentadas neste estudo, tendo

⁵⁷ SOBREIRA, Geová. *Os Artistas do Povo. In: MUSEU DO CEARÁ. Catálogo da Exposição Xilogravos do Juazeiro: Coleção Geová Sobreira*, 2012.

⁵⁸ SOUSA, 2002, p. 64.

⁵⁹ RAMOS, 2010, p. 48.

em vista algumas dificuldades encontradas no processo de identificação do conjunto, que foram determinadas por várias razões. Entre essas, o site do museu que disponibilizava informações sobre a coleção passava por uma reestruturação no momento desta pesquisa.⁶⁰ Contudo, a amostra aqui apresentada, apesar de resumida, oferece ao leitor, oportunidade de apreciação e conhecimento de pelo menos uma parte da coleção que o MAUC exibiu na exposição inaugural:

Figura 14 – “A Festa dos Cachorros”



Autor: Walderêdo Gonçalves. Dimensão 0,090 x 0,078m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

⁶⁰ Para este estudo, o diretor do MAUC, Pedro Eymar Barbosa Costa, concedeu um CD com cópias de 1.500 xilogravuras em alta resolução. Contudo, as imagens não apresentavam identificação quanto aos temas e autores, o que dificultou a seleção. Grande parte das imagens analisadas foi retirada do site da instituição em 2016, e estavam devidamente identificadas. Outra parte das imagens foi selecionada e identificada por mim mediante análise de cópia mimeografada concedida pela senhora Zuleide Martins (ex-diretora do MAUC).

Figura 15 – “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 16 – “O Casamento do Calango”



Autor: João Pereira da Silva. Dimensão
0,072 x 0,080m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade
Federal do Ceará

Figura 17 – “Dimas o Bom Ladrão”



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,053 x 0,100m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 18 – “Retrato de Lampião”⁶¹



Autor: João Pereira da Silva. Dimensão 0,089 x 0,140m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

⁶¹ Provavelmente esta imagem tenha sido exposta com o título “Virgulino Ferreira Lampião”.

Figura 18 – “A Caristia Mundial”



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,145 x 0,087m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 20 – “O Pavão Misterioso”⁶²



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,074 x 0,057 m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

⁶² O autor tem mais de uma versão desta temática; optei por esta.

Figura 21 – “O Macaco Revoltoso”



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,096 x 0,117m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 22 – “O Matador de Feras”⁶³



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,066 x 0,092m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

⁶³ O autor tem mais de uma versão desta temática; optei por esta.

Figura 23 – “O Namoro Moderno”



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,066x0,079m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 24 – “O Menino da Pata”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,073 x 0,065m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 25 – “O Doutor Raiz”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,092 x 0,066m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 26 – “A História de Zézinho e Mariquinha”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,091 x 0,142m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 27 – “India Necy e Jupy”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,087 x 0,119m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 28 – “História de Cecília e D. Estevam”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,097 x 0,140m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 29 – “Vitalina e Zé do Brejo”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,084 x 0,128m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 30 – “História de Toinho e Mariquinha”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,088 x 0,135m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 31 – “O Mercador e o Gênio”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,091 x 0,148m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 32 – “O Cachorro dos Mortos”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,083 x 0,091m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 33 – “Esmeraldina e Julio Abel”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,094 x 0,140m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 34 – “A Triste Sorte de Jovelina”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,091 x 0,145m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 35 – “Seringueiros do Amazonas”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,124 x 0,073m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 36 – “Teseu o Herói do Labirinto”.



Autor: Damásio Paulo. Dimensão 0,078 x 0,130m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 37 – “Cantadores”.



Autor: B.A. Dimensão 0,055 x 0,069m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 38 – “Cangaceiros”.



Autor Desconhecido. Dimensão 0,072 x 0,103m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 39 – “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.



Autor Desconhecido. Dimensão 0,077 x 0,082m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 41 – “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 42 – “Descrição das Mulheres Conforme seus Sinais”.



Autor Desconhecido. Dimensão 0,033 x 0,082m.

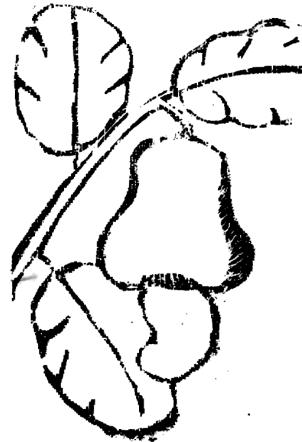
Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 43 – “Caju”



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

Figura 44 – “Cajú”



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

Figura 45 – “A História de Toinho e Mariquinha”.



Autor Desconhecido. Dimensão 0,090 x 0,138m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 46 – “Passarinho”.



Autor Desconhecido. Dimensão 0,027 x 0,027m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 47 – “Cantadores”.



Autor Desconhecido. Dimensão 0,052x0,071m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 48 – “Cantadores”.



Autor Desconhecido. Dimensão 0,073x0,071m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 49 – “Cantadores”.



Autor Desconhecido. Dimensão 0,074x0,069m.

Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Nas gravuras apresentadas, para além das habilidades artísticas, é possível verificar o repertório de conteúdo narrativo retirado do acervo da literatura de cordel que circulou entre o final dos anos de 1940 até 1960; observar as semelhanças entre as imagens elaboradas na madeira e as representações dos clichês de zinco; realizar leituras diversas e a possibilidade de outros questionamentos a serem desenvolvidos em estudos posteriores.

A apresentação da coleção de xilogravuras⁶⁴ conforme já destacada neste capítulo, ocorreu pela primeira vez em 25 de junho de 1961 no museu que a constituiu. E em cena no Ceará, puderam ser apreciadas pelos conhecedores, colecionadores, críticos de arte e público geral

⁶⁴ Exposta anteriormente no Museu de Arte Moderna em São Paulo.

como expressões independentes e referências no campo da arte e cultura brasileiras.

Neste novo contexto, musealizadas e destituídas do valor de uso original, estavam sendo reveladas “em outra rede de sentidos”,⁶⁵ porquanto, segundo o pesquisador Francisco Regis Lopes Ramos, os museus em geral, ao instituírem coletas de artefatos, possibilitam que eles sejam locados e deslocados, “[...] instituem, necessariamente, algo diferente: a cultura exposta. Retirando a vida social dos objetos e transformando-os em coisas exibidas”.⁶⁶

Nesta senda, objeto de museu é sempre objeto recolocado, perde a sua condição anterior para tornar-se objeto gerador porque o museu acrescenta valor,⁶⁷ de modo que, na nova instituição cultural em discussão, a xilogravura de cordel musealizada adquiriu outro *status*. Compreender a nova configuração no âmbito da musealização, objeto de construção visual do social, o conceito de *cultura visual*, se faz basilar, pois ajuda a compreender o porquê de as xilogravuras auferirem, a partir da ação dos agentes ligados à Universidade do Ceará, novos sentidos.

A *cultura visual* encontrou no MAUC sua expressão nos textos de circulação das xilogravuras e na musealização dos elementos que lhes proporcionaram estatuto próprio. Pelo fato de constituir o acervo do Museu Universitário de Arte e, consequentemente, atrair novos modos de olhar, as xilogravuras de cordel passaram a ser fonte de pensamento acadêmico, e o complemento do circuito de fortalecimento da nova configuração ocorreu pelos textos dos catálogos elaborados para as apresentações das exposições.

A importância dada à xilogravura de cordel não ficou apenas circunscrita ao Brasil. Dessa maneira, a coleção após ser apresentada na

⁶⁵ RAMOS, Francisco Regis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó: Argos, 2004, p. 136.

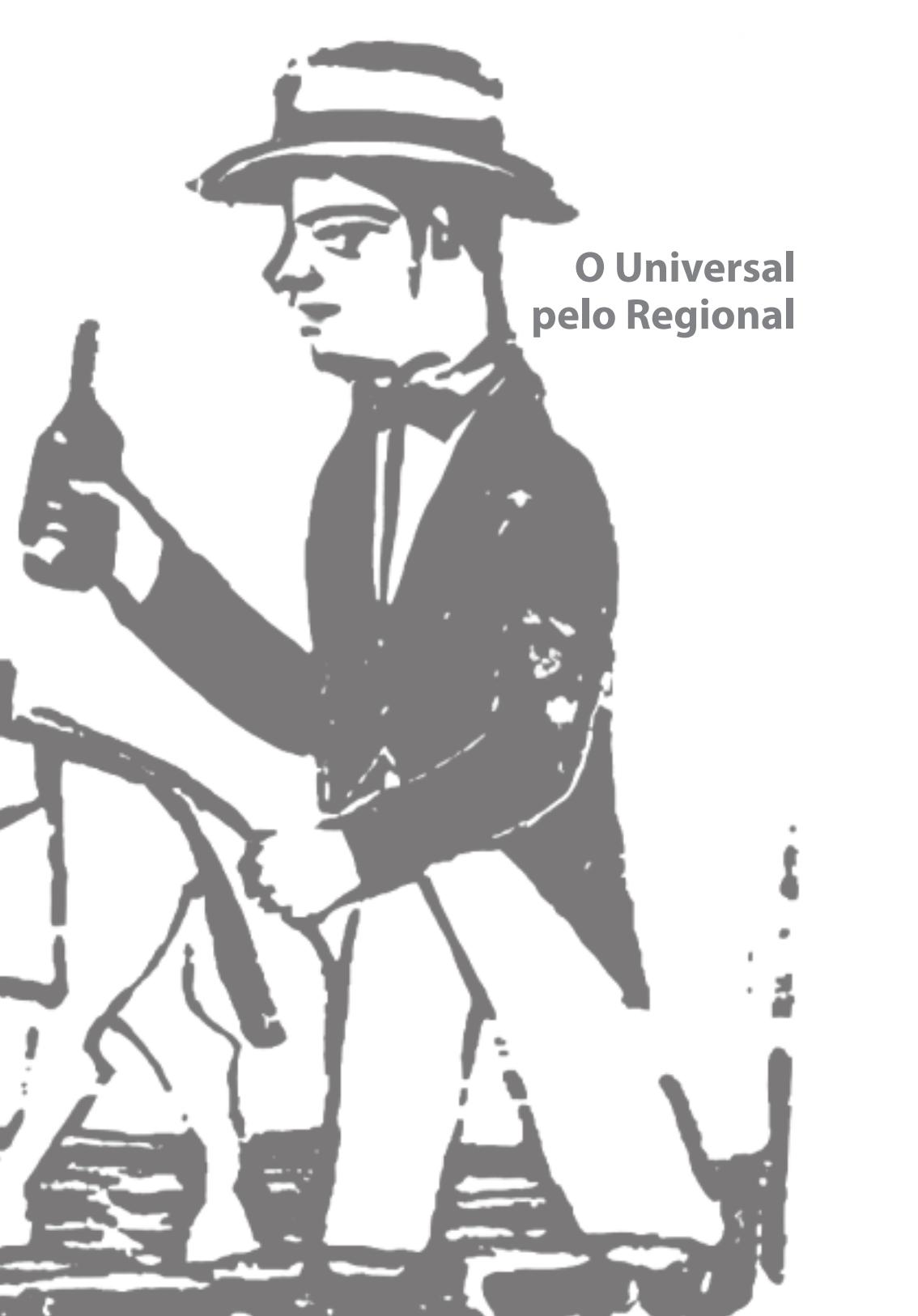
⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ RAMOS, p. 139-140.

inauguração oficial do museu,⁶⁸ foi levada para fora do país, assunto que terá destaque especial no capítulo seguinte.

⁶⁸ Entrevista concedida em 14 de outubro de 2016. Conforme Pedro Eymar Barbosa Costa, a inauguração do MAUC ocorreu em três etapas: a primeira no dia 25 de junho de 1961, quando o MAUC abriu suas portas pela primeira vez; a segunda em 15 de julho de 1961, com a exposição de Bandeira; e a terceira na Europa, nas galerias e nos museus com a circulação da coleção de xilogravuras de cordel. Embora o entrevistado tenha pontuado a inauguração em três estágios, é importante ressaltar que, em 2 de setembro de 1961, o MAUC exibiu 53 (cinquenta e três) cartazes criados por artistas gráficos europeus, sendo a primeira exposição do gênero em Fortaleza. Provavelmente por não ter tido grande repercussão, não foi destacada por ele como uma das partes da inauguração.



A high-contrast, black and white graphic of a man in a suit and hat, holding a bottle and a glass, standing next to a chair.

O Universal
pelo Regional

O projeto para cultura na Universidade do Ceará foi traçado dentro do *slogan* “o universal pelo regional” e, neste caminho, o Museu de Arte teria o papel de fortalecer os valores artísticos do Ceará e do Nordeste, “segundo ousado plano de divulgação no exterior”.¹ Contudo, vale indagar sobre as bases onde este *slogan* estava fundamentado.

No contexto cultural, o dístico apresentava-se marcado por elementos da modernidade, “espírito de uma época” em que ser universal representava aparecer no cenário internacional pela atualização e exportação da produção artística e cultural. Estas, passaportes para incorporação da vida moderna, também apreendida como cosmopolita e industrializada,² de modo que ingressar na modernidade se identificava com o ingresso na universalidade,³ o que justificava o plano traçado para divulgação da arte do Ceará no exterior.

¹ MARTINS FILHO, 1966, p. 28.

² CHUVA, Marcia Regina Romeiro. Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017, p. 98.

³ MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, p. 227.

Vale salientar que a idealização e a criação do museu ocorreram fundamentadas nos ecos do movimento modernista que, em sua pluralidade, carregou a vertente de valorização da arte regional, difundida pelo manifesto regionalista de 1926,⁴ o qual anunciaava a preservação de valores regionais e tradicionais do Brasil e, em particular, os do Nordeste, como origem da nacionalidade brasileira.⁵

Importa destacar também que a motivação pela busca e pela valorização das singularidades locais tiveram início após o final da Primeira Guerra Mundial, quando se instaurou um sentimento de desilusão com a Europa e crença absoluta na civilização ocidental em seu ideal de progresso. O fato assinalado e de grande relevância para o país ocasionou a necessidade da investigação sobre as singularidades e cultura local autêntica em detrimento da assimilação de modelos estrangeiros, como até então era a prática vigente.⁶

Por essa razão, o *slogan* “o universal pelo regional” traz em sua base elementos culturais modernistas perpassados por heterogeneidades e diversas orientações estéticas.⁷

De acordo com o reitor Martins Filho, no campo acadêmico, o *slogan* indicava a busca da superação do atraso e de barreiras que dificultavam o desenvolvimento da região. Isso porque a universalização representava a chave de um processo de construção de conhecimentos, centrados em ações que visavam soluções para os problemas regionais, o desenvolvimento dos diversos ramos do saber pelo estímulo à pesquisa e laços da solidariedade humana, tanto no sentido social, como no sentido cultural.

Neste caminho, as articulações diligenciadas por Martins Filho com vistas ao desenvolvimento, troca de experiências com universidades de

⁴ É que o movimento modernista era plural, dotado de várias vertentes.

⁵ FREYRE, 1977, p. 175-188.

⁶ VELOSO, Mariza. Modernismo e Tradição: a gênese do patrimônio histórico e artístico no Brasil. In: SANT'ANNA, Marcia; QUEIROZ, Hermano (Organizadores). *Em defesa do Patrimônio Cultural: percursos e desafios*. Vitória: Editora Milfontes, 2021, p. 26.

⁷ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017, p. 85.

outros países e a busca da universalização da arte e da cultura local foram, segundo ele próprio, ações que procurou fortalecer enquanto gestor da instituição, na intenção de garantir soluções para os problemas fundamentais do ser humano. Para ele a Universidade deveria ser instrumento socializador da cultura, como também veículo de aproximação internacional entre povos.⁸

Universalidade no Modernismo

Pensar a construção do Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC e o compromisso de fortalecer os valores artísticos locais “segundo ousado plano de divulgação no exterior” carece compreender o que significava a universalidade no contexto do modernismo e o que se buscava para o Brasil por meio dela. Para entendimento desta questão, o estudo toma como base pesquisa realizada por Eduardo Jardim de Moraes na qual realçou que o significado de acesso à modernidade por meio do universalismo, da cultura e da arte como ideal, teve suas bases na primeira metade da década de 1920.

Entre as marcas da preocupação modernista estavam a renovação da produção artística e, ao mesmo tempo, a defesa da nacionalização do que, para os artistas brasileiros, representava suas fontes de inspiração. Era necessário exibir elementos essencialmente nacionais e modernos, uma vez que os intelectuais e artistas imbuídos do processo comprehendiam a cultura nacional assentada nas classes populares, o que os levou a fortalecer a obrigatoriedade da manutenção de um compromisso com a tradição.⁹

Neste bojo, o manifesto Pau-Brasil, publicado em 1924, veio reforçar que a produção artística fosse abalizada por atributos produzidos pelo povo brasileiro, caminho provocativo para debates importantes sobre a consciência nacional.

Conforme Moraes, o texto do manifesto contemplou uma concepção sobre o que era modernizar a arte brasileira, ou seja, ela deveria ter cará-

⁸ MARTINS FILHO, 1966, p. 54-55.

⁹ MORAES, 1988, p. 221.

ter próprio e nacional. “Para o manifesto de 1924, como de resto para o conjunto do modernismo, a modernização da cultura só se viabilizaria se estivesse assentada em tradições nacionais caracterizadas enquanto populares.”¹⁰ Ainda segundo o autor, a postura modernizadora dos intelectuais da época estava perpassada por ideias referentes a “modernidade, brasiliade, tradição e origens populares”.¹¹

Em vista disso, ao fazer um balanço sobre o universalismo no modernismo, Moraes lançou luz à crença dos artistas da época, sobre o que seria necessário para entrada imediata na ordem moderna, ou melhor, qual o principal acesso para um reconhecimento universal. Seu balanço tomou como base uma correspondência do ano de 1922, escrita por Mário de Andrade a Manuel Bandeira, por meio da qual Mário de Andrade marcou o que considerava “espírito duma época”, assegurando que ingressar na ordem moderna só era possível por meio do contato com os modernistas europeus, admitindo, assim, a existência de uma ordem universal, produzida de maneira imediata e sucedida pelo reconhecimento de um único lastro – a modernidade.¹²

Portanto, ao pensar a história do modernismo brasileiro convém pensar que o ingresso na modernidade de acordo com os intelectuais modernistas ocorria pelo ingresso na universalidade, embora seja importante entender pelo estudo de Moraes que aí existiu uma cisão, da qual decorreram duas visões diferentes identificadas como primeiro e segundo tempos.

O primeiro tempo esteve pautado na perspectiva de acesso imediato à ordem universal, que partia do pressuposto de que aderir aos processos modernos de expressão cultural, incorporá-los à cultura produzida dentro do Brasil, já conduziam o país, de forma imediata, ao contexto internacional moderno. Este entendimento, porém, aos poucos foi se revelando ineficiente, pois a produção cultural do Brasil em sua peculiaridade encontrava-se defasada em relação aos países europeus, dei-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² MORAES, 1988, p. 227.

xando o país como apêndice atrasado de uma antologia mundial no concerto das nações. Esta condição levou os modernistas a procurarem uma nova variante para o universalismo a partir da percepção de que havia, no Brasil, uma situação de atraso do tempo nacional em relação aos outros países.

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 na cadência internacional marcada por um relógio que não se distinguia do nacional.¹³

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 apreensão dessa temporalidade,¹⁴ buscando levar em conta a produção artística nacional já existente e foi aí que Mário de Andrade deixou clara a ênfase dada à problemática do nacionalismo.

Para Mário de Andrade, essa questão deveria ser encarada dentro de um movimento mais amplo de direção universalista, de forma que trouxesse à tona a dimensão universal da obra de arte, sendo ela obrigada a estar investida do maior grau de nacionalidade, para que fosse possível, a partir daí, o seu reconhecimento no plano mundial.¹⁵

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. Destarte, 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

¹³ MORAES, 1988, p. 237.

¹⁴ *Ibid.*, p. 236-237.

¹⁵ *Ibid.*, p. 234.

cultural em sua especificidade.¹⁶ A busca do que era próprio na Nação brasileira, daquilo que a singularizava e distingua no concerto internacional foi o que permeou o viés do segundo tempo do modernismo.¹⁷

Disputas por representações para o Brasil ocuparam espaço para identificá-lo como país moderno e diferente 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 brasiliade e redescoberta do Brasil a partir de São Paulo, tendo à frente Mário de Andrade como um dos principais agentes.

Não obstante, nesse contexto de edificação da nação, diferentes caminhos explicativos de identidade se configuraram em meio às disputas e, entre as décadas de 1930 e 1940, a construção de um patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil foi sendo realizada, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) como órgão oficial de Estado. Isto 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.¹⁸

Suas ideias, assentadas em uma matriz romântica, destoavam do pensamento do também modernista 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 internacional.¹⁹ Conforme Chuva:

Nesse projeto hegemônico, a inserção no concerto das nações cultas, no universo moderno, se daria não tanto pelo conhecimento e pela valorização de diferentes manifestações culturais

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 236.

¹⁸ CHUVA, 2017, p. 104.

¹⁹ *Ibid.*, p. 104-105.

como identificadoras da brasiliade, 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.²⁰

Por meio do SPHAN, esse projeto foi realizado efetivamente e grandeu importância mundial, possibilitando a inserção do Brasil na universalidade da arte europeia, garantindo-lhe particularidades próprias. Em termos mais precisos, as questões modernistas produzidas pelos arquitetos dentro do SPHAN foram vistas como dados de concordância com a vertente universalista, o que permitiu que o conjunto arquitetônico artístico colonial mineiro fosse inserido na história da arte universal.²¹

O contexto apresentado permite vislumbrar que as práticas culturais adotadas desde a fundação da Universidade Federal do Ceará e do Museu de Arte tiveram suas bases na vertente que lançou mão do conhecimento sobre as raízes locais, reveladoras de tradição consideradas “genuínas e singulares”, alçadas para chegarem ao patamar da universalidade. Diante do exposto, importa compreender o direcionamento que foi dado à coleção de gravuras dentro dessa perspectiva universalista.

Na Trilha do Universalismo

A necessidade de ampliação de conhecimentos sobre arte e museologia levaram Lívio Xavier ao velho mundo com bolsa de estudos para Madrid, a serviço da Universidade do Ceará, em 11 de janeiro de 1961, onde foi recebido pelo Instituto de Cultura Hispânica.

Seus estudos tinham o objetivo de aplicar os conhecimentos adquiridos em benefício do museu que estava nascendo. A viagem também possibilitaria adquirir objetos para composição do acervo para a nova instituição.

²⁰ *Ibid.*, p.105.

²¹ *Ibid.*, p.110.

Dias após a chegada à capital espanhola, escreveu uma carta para o reitor,²² datada de 25 de janeiro de 1961, em que relata a excelente acolhida que recebeu por parte dos responsáveis pelo Instituto e que, na ocasião, não encontrara nenhum curso regular de museologia ou crítica de arte onde pudesse fazer 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 e chave que lhe abriu portas” para aquisição de conhecimentos museológicos. Portanto, não tinha dúvidas de que a sua permanência na Espanha seria proveitosa, no sentido da realização dos objetivos para os quais havia sido enviado.

Na carta, relatou o contato que estabeleceu com o conservador do Museu do Banco do Brasil, professor Santos Trigueiros, que naquela ocasião se encontrava na Espanha. Segundo Lívio, o referido professor manifestou conhecimento sobre os planos para a implantação do Museu Universitário no Ceará, exprimindo entusiasmo e, na ocasião, colocou-se à disposição para orientá-lo em Madrid, enquanto não estavam sendo ofertados cursos regulares de museologia e crítica de arte.

Quanto ao diretor do Instituto de Cultura Hispânica, seu anfitrião, Lívio informa que ele havia se prontificado a fornecer-lhe apresentações oficiais no sentido de possibilitarem sua aproximação com entidades estrangeiras indicadas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Nessa primeira carta, Lívio Xavier revelou a ideia de tornar a coleção de xilogravuras conhecida na Europa e propôs apresentá-la por meio de exposições ao público de algumas cidades espanholas onde o Instituto de Cultura Hispânica possuía ramificações: Madrid, Barcelona, Sevilla, Córdoba, Granada, Málaga e Cáceres.

Como parte de minha atividade já desenvolvida aqui, tomei a liberdade de propor uma exposição de nossas xilogravuras [...].

²² Carta enviada, em 25 de janeiro de 1961, por Lívio Xavier ao reitor da Universidade do Ceará, Antônio Martins Filho. Documento que constitui o acervo histórico do MAUC.

Quando falei sobre o assunto, lá no Instituto foi uma admiração geral, por contarmos já, sem mesmo ter instalado o museu, com material que lhes pareceu tão precioso, pelo inédito e exclusividade. O material da exposição que será apresentado nas várias cidades [...] deverá vir o mais breve possível.²³

Então, na carta, ele solicitou o envio das cópias das gravuras a fim de expô-las no mês de fevereiro e, ao mesmo tempo apelou para que a escolha fosse realizada pelo artista 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 do Norte, Pernambuco e Paraíba. De acordo com a solicitação, Lívio demonstrou que a expografia para as exposições conservaria o mesmo formato da que foi apresentada no MAM de São Paulo.

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 [...].

Ficou claro pela solicitação do material para exposição, que a iniciativa de apresentar a coleção de xilogravura pela Europa, partiu de Lívio Xavier quando ele mesmo afirmou “tomei a liberdade de propor uma exposição com as nossas xilogravuras” indicando orientações. Na mesma carta, ele também aponta o interesse, por parte do Instituto, de realizar uma semana dedicada ao Brasil e, assim, sugere divulgar tam-

²³ Carta enviada, em 25 de janeiro de 1961, por Lívio Xavier ao reitor da Universidade do Ceará, Antônio Martins Filho. Documento que constitui o acervo histórico do MAUC.

bém a Universidade no exterior, por meio de exposições das ações já desenvolvidas através de fotografias, na cidade de Cáceres, a última do circuito de circulação das xilogravuras, o que deixa bastante clara a intenção de proporcionar visibilidade em algumas cidades do velho mundo, não somente das gravuras, mas de outras atuações da Universidade.

Animado pela ideia, o reitor, em resposta à correspondência recebida, manifestou seu consentimento e como encaminhamento concedeu ordem de despacho para todo o material solicitado:

Achei animadoras as suas notícias, e espero que seu trabalho aí continue prosseguindo em boa marcha. Quanto à exposição de nossas xilogravuras, o Floriano já recebeu a incumbência de fazer a seleção do material a ser enviado oportunamente de acordo com as especificações formuladas na sua carta. Também providenciei a remessa das fotografias solicitadas, publicações da imprensa e materiais outros que expressem bem, no estrangeiro, as diversas atividades e ramificações culturais da Universidade do Ceará.²⁴

No entanto, vale salientar que o material enviado para Madri, não chegou dentro do prazo relacionado o que tornou inexequível a execução da proposta para o mês de fevereiro.

Em 5 de junho de 1961, Lívio por meio de outra correspondência, comunicou ao reitor o atraso na chegada do material da exposição e a inviabilidade de realização naquele período:

Como eu temia, em decorrência do atraso com que chegaram, não será nem interessante, por estar no fim a temporada e nem mesmo possível expor as xilogravuras agora em Madrid. As salas do Instituto estão tomadas por todo mês de junho e as demais galerias da cidade também.

²⁴ Carta enviada, em 25 de janeiro de 1961, por Lívio Xavier ao reitor da Universidade do Ceará, Antônio Martins Filho. Documento que constitui o acervo histórico do MAUC.

Aproveitou para informar sobre oferta de um curso pelo Museu do Louvre que trataria sobre História Geral da Arte, Museologia e Artes e Tradições Populares; falou da importância de sua participação e que estava se deslocando até Paris para matricular-se. Ocorreu que na mesma ocasião encontravam-se na capital francesa, Fran Martins e Milton Dias, representantes da Universidade Federal do Ceará, também a serviço da instituição. A ida de Lívio para capital francesa, possibilitou encontro promissor entre eles, e a proposição de novos encaminhamentos para as exposições com a inserção do artista Sérvulo Esmeraldo no circuito de apresentação da coleção pela Europa, o que também foi informado por Lívio na carta ao reitor:

Em princípio, estou acertando a exposição aqui para outubro ou novembro, dependendo da data que o Sérvulo arranjou em Paris, e que ainda não sei qual será. Penso que com a exposição em Paris, e a repercussão que certamente haverá, se abrirão as possibilidades para mostrar o material em outras cidades.

De acordo com a declaração de Lívio, a exposição deveria iniciar em Paris, e as novas datas na Espanha ocorreriam após esta primeira apresentação o que não mais dependeria dele, e sim, do artista Sérvulo Esmeraldo, novo agente inserido para o trabalho da exibição da coleção de gravura popular do Brasil no exterior. Indagar sobre a sua entrada nesse processo é fundamental para este estudo, pois seu engajamento foi estratégico para a busca do reconhecimento internacional para xilogravura de cordel que trilhava o caminho da universalidade.

Sérvulo Esmeraldo possuía capital simbólico como artista já reconhecido no Brasil e conquistava reconhecimento pelo seu trabalho na Europa. Ele chegou a Paris através de prêmio, uma bolsa do governo francês para aprofundar-se nas técnicas de gravura, era frequentador do gabinete de gravuras em Paris e detinha conhecimentos mais aprofundados nesse campo do que Lívio Xavier.

Entre seus contatos, estava Jean Adhemar, diretor do setor de estampas do gabinete de gravuras, grande conhecedor do gênero e que, in-

clusive, chegou a comprar algumas gravuras em número considerável produzidas por Sérvulo Esmeraldo.

A aproximação do artista cearense com o diretor permitiu que Sérvulo presenteasse o gabinete com uma coleção de folhetos de literatura de cordel iniciada no Crato quando ainda era adolescente. A coleção foi exposta, em 1960, na França, no Instituto de Altos Estudos da América Latina durante a Exposição do Livro Brasileiro.

Vê-se que Sérvulo, mesmo antes de ser inserido como representante 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 Paris.²⁵ Assim, sua inserção no grupo de agentes da Universidade e a aproximação com Lívio Xavier, mediada pelo irmão do reitor, Fran Martins e por Milton Dias, foi a condição fundamental para que se cumprisse com maior facilidade o objetivo de difusão da Universidade do Ceará no exterior, ou melhor, o universalismo trilhado pela instituição.

Consoante documentação analisada, Fran Martins e Milton Dias se encarregaram de fazer solicitação ao reitor, por meio de carta, para o engajamento de Sérvulo Esmeraldo na missão e, junto ao apelo, apresentaram um plano de trabalho com a metodologia a ser aplicada:

Entramos em contato com o Dr. Lívio Xavier Júnior, por ocasião de nossa estada na França e tivemos oportunidade 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 com 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 mu-

²⁵ 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

seu 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 justifica a necessidade da atuação do Sérvulo no processo pelo conhecimento sobre arte, para auxiliar na aquisição tanto do material artístico como também de material didático para o museu, uma vez que era um estudioso da gravura e conhedor do campo, de modo que 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 Xavier de Madri para Paris, onde deverá ser o centro das atividades de articulação entre os museus europeus e o MAUC. Aproveitaram também a oportunidade e solicitaram o financiamento de bolsa para Sérvulo:

Por outro lado, verificamos que a tarefa de Dr. Lívio Xavier Júnior 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 tratarrem sobre qualquer assunto que se fizesse necessário. 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 1962,²⁶ cumprindo-se um circuito pela Europa que se estendeu até a América.

Arte Nordestina nas Galerias da Europa

A circulação das xilogravuras em galerias e museus de algumas cidades europeias foi planejada e traçada a partir do encontro entre Fran Martins, Milton Dias, Lívio Xavier e Sérvulo Esmeraldo em Paris, quando este último dedicou-se à difusão pela Europa da coleção, embora tenha manifestado discordância quanto à forma como as gravuras haviam sido adquiridas, pois o artista cearense admitiu pensar da mesma maneira que os estudiosos e artistas pernambucanos, contrários à retirada, por meio de compra, de tacos e matrizes do ambiente gráfico onde tiveram origem.

Para o circuito de exposições, de acordo com relatórios e cartas analisadas, é possível entrever, para além da atuação dos dois agentes, Lívio e Sérvulo, tensões que ocorreram durante o percurso de negociações pela Europa, pois nem todas as investidas obtiveram sucesso, mas muita coisa positiva foi granjeada para a Universidade. Vale informar que a coleção também foi exposta nos Estados Unidos.

A trajetória de exposições, iniciada em 1961, possibilitou que a coleção de gravuras percorresse o seguinte circuito: 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*; no mês de dezembro, em Lisboa, Por-

²⁶ O circuito de exposições aparece registrado em cartas, relatórios, catálogos e cartazes, conservados nos arquivos do Museu de Arte da Universidade do Ceará, em Fortaleza.

tugal, 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 Centrer*, Minneapolis, com o título *Brazilian Folk Art: Yesterday and Today*. 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, foi exibida na Espanha com o título *Grabados populares brasileños*, em Madrid; no *Museo de Arte Contemporáneo*, em Barcelona, no *Palacio de la Virreina*; e em Sevilha, na *Facultad de Filosofia y Letras*.

Articulações

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*, considerado importante depositário de acervo de gravura popular francesa. A visita tinha como objetivo articulação e aliança para apresentarem a exposição no *Musée International de l'Imagerie*. De acordo com a documentação analisada,²⁷ observa-se que lá os agentes não obtiveram sucesso e, segundo seus depoimentos, isso ocorreu pela falta de atenção e má vontade do conservador da instituição em recebê-los, além de outros aspectos negativos citados, os agentes emitiram julgamento sobre o mau gosto na organização e disposição do acervo da Instituição.

De Épinal, seguiram em direção à Colmar, tendo como destino o *Musée d'Unterlinden*, onde afirmaram terem sido melhor atendidos e onde 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 Grünewald*, uma das mais importantes pinturas executadas no final da Idade Média.

²⁷ Cartas do acervo do MAUC gentilmente disponibilizadas pelo diretor da instituição Pedro Eymar.

Seguiram para Freiburg, na Alemanha, onde também não puderam colher muitas informações e alegaram ser período de férias, motivo que os obrigou a seguirem para Basileia. Neste último destino, conheceram o *Kunstmuseum*, considerado um dos melhores da Europa e do mundo.

Para eles, esta última foi, seguramente, a mais proveitosa visita, na qual, além da receptividade, puderam adquirir conhecimentos importantes de Museologia, inclusive rascunhos e desenhos contendo sugestões para a construção de um novo prédio para o MAUC, que poderia levar em consideração o clima e a luminosidade da cidade de Fortaleza.

Nesse museu, foram acompanhados pelo conservador Hanspeter Landolt e conseguiram visitar todas as dependências, com acesso aos fichários, gabinetes de estampas, reserva técnica e também puderam participar de reunião com o diretor. Na conveniência, apresentaram as gravuras brasileiras, o que deixou o diretor entusiasmado ao ponto de propor uma exposição para o início do mês de novembro.

Ainda no *Kunstmuseum*, adquiriram uma série de *slides*, algumas publicações, reproduções e cartazes e, em “retribuição”, ofereceram uma pequena coleção das gravuras brasileiras para compor o acervo da instituição.

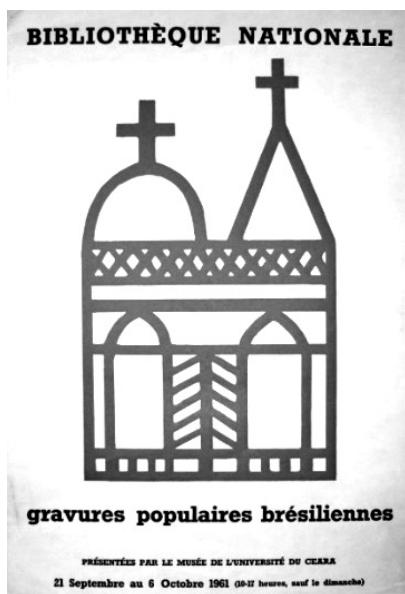
Partiram com destino à Zurique e à Ulm. Nesta última cidade, visitaram a Escola Superior da Forma, a *Hochschule für Gestaltung*, instituição de grande importância no setor de artes gráficas, desenho industrial e comunicação visual. Nela, acordaram com um dos membros do reitorado um programa de intercâmbio a fim de ser discutido posteriormente. Foi ainda doada uma pequena coleção de cartazes para o museu universitário.

Vale informar que as viagens de apresentação permitiram aos agentes realizarem, além das trocas, compra de materiais, como uma coleção completa de cem gravuras originais japonesas, adquiridas na UNESCO, com exposição já pronta, inclusive com o catálogo, além de exposições de desenhos de Leonardo da Vinci, aquarelas, reproduções dos impressionistas até a pintura moderna, além de manuscritos persas.

Exposições

Ao retornarem do circuito de articulação e negociação para as apresentações da coleção de xilogravuras em alguns países da Europa, cumprindo o objetivo de universalização da arte do Ceará, os agentes foram ocupar-se com a primeira exposição a ser realizada na Biblioteca Nacional de Paris. A exposição, aberta ao público no dia 21 de setembro, contou com um texto de apresentação organizado pelo “*Conservateur*” do Gabinete de Estampas da Biblioteca, o senhor Jean Adhémar, conforme já destacado anteriormente, personalidade de importância cultural e artística, reconhecida pela profundidade dos seus conhecimentos sobre o gênero.²⁸

Figura 50 – Cartaz da Exposição “Gravuras Populares Brasileiras” na Biblioteca Nacional de Paris



Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

²⁸ UNIVERSIDADE DO CEARÁ. *Boletim* 32, Fortaleza, v. 7, n. 5, set/out. 1961b, p. 456-458.

No texto, apreendido como instrumento do contexto expositivo, o conservador destacou a atenção institucional do Gabinete de Estampas para as gravuras brasileiras e o gosto em apresentá-las ao público parisiense. Apontou ainda a importância histórica e artística que carregavam aquelas xilogravuras, sobretudo por exibirem traços de semelhanças com as imagens populares ocidentais do século XV, embora as mais antigas não tivessem sido produzidas com o mesmo objetivo daquelas ali expostas.

Ele ainda lança luz sobre o espaço de produção e circulação das gravuras populares no Nordeste, referenciando os estados da Bahia, do Pernambuco e do Ceará, e reforça a ideia da “morte da xilogravura” e a substituição pela zincogravura, pautada nos modelos gráficos utilizados nas revistas. Conclui a apresentação agradecendo ao Museu de Arte da Universidade do Ceará pelo importante presente oferecido para a história das imagens, contida na originalidade das ilustrações e temas que veiculavam.

Na primeira exposição pela Europa, a coleção de xilogravuras do MAUC já ganhava reconhecimento institucional e validação, tanto por ser apresentada em espaço legitimador, como por ser apresentada por Jean Adhémar, dotado de capital simbólico estruturado na reputação, na legitimidade social e artística que carregava importantes elementos de construção para consagração das gravuras. Dizendo de outro modo, o fato de este conhecedor de gravuras, partícipe de instituição renomada como o Gabinete de Estampas de Paris, atestar a importância da coleção validava o produto.

Nesse cenário, de acordo com Diniz,²⁹ a reputação é relevante no mundo da arte porque influencia diretamente de forma objetiva e racional a maneira como subjetivamente os objetos deverão ser observados.

O discurso sobre a coleção apresentou-se semelhante ao já difundido no Brasil durante a primeira exposição, em 1960, pelo qual a “morte” da gravura elaborada em técnica rudimentar foi realçada, o que indicava urgência de ação preservacionista. O reconhecimento dessa urgência,

²⁹ DINIZ, 2008, p. 82.

já detectada pelos representantes da Universidade do Ceará, contribuía para o processo de valorização daquelas expressões culturais, herança de um passado ainda vivo nas regiões distantes dos centros modernos, como bens a serem preservados e resguardados.

Realizado com o resultado da tão desejada exposição e partícipe da ação de apresentação da arte do Ceará em Paris, 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.

Esta informação em muito alegrou o reitor, que não hesitou em acionar a assessoria de imprensa e divulgá-la nos meios de comunicação de massa para que ganhasse grande circulação pelo Nordeste. Este fato pode ser visto no boletim publicado pela Universidade, de outubro do mesmo ano, que divulga nota publicada pelo Diário da Noite, em Recife, com o título “*Arte nordestina nas galerias da Europa*”, na qual uma jornalista pernambucana³⁰ apresenta com detalhes o teor da notícia que circulou na França através do Jornal *Arts*:

[...] um dos mais credenciados órgãos da imprensa especializada da França, noticia, o que é surpreendentemente agradável e quase ousado para nós, um expressivo conjunto de gravuras populares brasileiras (séc. xix) na Bibliotèque 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

³⁰ CORREIA, Maria Lúcia Tavares. *Diário da Noite*. Recife, edição de 12 de outubro de 1961.

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.³¹

O discurso reforça as iniciativas pautadas no dístico “o universal pelo regional”, que fundamenta o sentido de levar a arte original do Ceará para fora do país. Também reforça a exultação do espírito empreendedor do reitor e seus assessores que, junto com a autonomia concedida para a xilogravura de cordel, vão ganhando protagonismo, fortalecimento do papel de personagens principais revestidos pela ousadia, na “descoberta” e na revelação da cultura artística brasileira regional respaldada pela força institucional da Universidade do Ceará.

Ademais, dá destaque para a difusão jornalística no exterior do conjunto de xilogravuras, referenciado pelos representantes da *Bibliothèque Nationale* e, ao mesmo tempo, revela o interesse em tê-las apresentadas também em outras instituições importantes da Europa por meio do convite para exposição desse material em Portugal e na Suíça. Também evidencia a apreciação feita pelo conservador, centrada no agradecimento e na atuação, tão importantes para a história das imagens que,

³¹ UNIVERSIDADE DO CEARÁ, 1961b, p. 474.

apresentadas no Gabinete, ocupavam o mesmo espaço que outras gravuras largamente legitimadas.

Logo, 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 Xavier, percebendo que sua estadia na Europa estava acabando, enviou documentos juntamente com solicitação para renovar sua licença por mais seis meses, por meio da interferência do reitor Martins Filho com o Ministro Renato Almeida e o diretor da Capes. No entanto, antes de receber a devolutiva sobre possível renovação, em cumprimento ao objetivo de apresentação das xilogravuras na Europa, deu prosseguimento às ações planejadas para a apresentação da coleção de xilogravuras de cordel que seguiriam o périplo pelas galerias e museus já citados, ganhando cartazes e catálogos.

Sobre a mensagem veiculada, em carta ao reitor, Lívio demonstra o cuidado e o empenho que ele e Sérvulo Esmeraldo tiveram na divulgação perante outras instituições: “[...] 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 Paris”³².

Na mesma carta, ele faz menção à qualidade do material de divulgação e, ao referir-se ao cartaz da exposição elaborado para a Basileia (Figura 53), demonstrou grande insatisfação, tendo em vista a omissão do nome da Universidade, mas, concomitantemente, revela que, ao contrário do cartaz, o catálogo (Figura 54) ficou a contento, sobretudo por ter sido elaborado na mesma forma e padrão dos folhetos de cordel:

³² Carta enviada, em 28 de novembro de 1961, por Lívio Xavier ao reitor da Universidade do Ceará, Antônio Martins Filho. Documento que constitui o acervo histórico do MAUC.

Figura 51 – Cartaz da exposição “Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro”, Kunstmuseum da Basileia



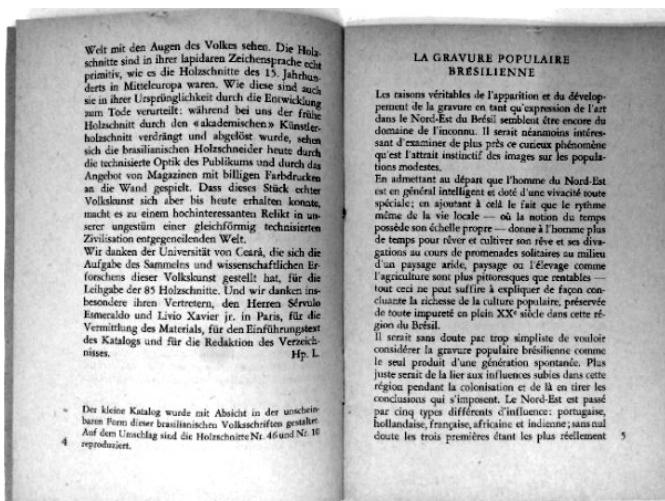
Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 52 – Capa do catálogo da exposição “Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro”, na Basileia



Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Figura 53 – Catálogo da exposição “Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro”, na Basileia



Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Em 11 de janeiro de 1962, um telegrama informava a Lívio Xavier a necessidade de interrupção do estágio na Europa e sua volta imediata para o Brasil. Em carta resposta ao reitor Martins Filho, apesar de ter demonstrado surpresa com a notícia, destacou que estava pronto para cumprir sua determinação como superior, entretanto solicitou permanecer por mais um tempo, alegando que as exposições deveriam seguir a continuidade do circuito acordado com as instituições que as receberiam.

A este respeito, 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 Épinal, onde o conservador do Museu havia solicitado material mediante uma 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 Espanha.³³

³³ Carta enviada, em 02 de janeiro de 1962, por Lívio Xavier ao reitor da Universidade do Ceará, Antônio Martins Filho. Documento que constitui o acervo histórico do MAUC.

Na ocasião, destacou uma questão importante que segundo ele também poderia prejudicar o andamento das exposições – era a visita de Sérvulo Esmeraldo ao Brasil que estava com data marcada, de modo que as exposições já fixadas precisariam de novas negociações e da presença de um dos dois e, assim, se colocava à disposição para permanecer:

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) Basileia – Viena – Épinal – Paris (ponto de retorno) já que o material está dividido em duas mostras, uma estando atualmente em Portugal e a outra ainda na Basileia.

Mesmo diante das questões colocadas, não foi possível ao reitor acatar a solicitação de permanência para acompanhamento das exposições, exigindo a volta imediata de Lívio Xavier.

Quanto ao material das exposições que ocorreram em Portugal, Espanha e Viena, encontra-se em anexo juntamente com a tradução do texto que apresentou a exposição em Viena. Vale salientar que as mostras, mesmo sem a presença dos dois agentes, seguiram o percurso já traçado para o ano de 1962.

Outrossim, a negociação para exposição na Espanha havia sido realizada ainda em 1961 com o adido cultural da Embaixada Brasileira em Madrid, o poeta João Cabral de Melo Neto. Entusiasmado com a coleção de xilogravuras, ele escreveu o prólogo para o catálogo no qual não somente as apresentou como arte, como também as referendou como um tipo de arte incomum. Portanto, apreciá-las representava uma preciosa oportunidade, já que, para ele, mesmo diante da mecanização do mundo moderno, algumas manifestações da arte popular, ainda sobreviviam quase intactas, como criações de artistas individuais e forma cultural expressiva, destacando-se pela vitalidade entre todos os gêneros de arte popular existentes nas demais regiões do Brasil.

No texto, João Cabral de Melo Neto apresentou as gravuras como expressões de arte, selecionadas e coletadas mediante busca sistemática do crítico de arte, Lívio Xavier Junior, mas, em referência ao protagonismo da valorização das gravuras de cordel, deu destaque ao pintor e *designer* Aloísio Magalhães pelo trabalho anterior ao de Lívio. Isso porque o artista já havia formado uma coleção com número reduzido de gravuras na cidade de Recife, além de que um amplo trabalho de descoberta e catalogação era difícil para ser executado por uma só pessoa, o que o fez ter levado sua coleção a ser conhecida apenas pelo seu círculo limitado de amigos.

João Cabral de Melo Neto também deu lume à riqueza de possibilidades de estudo daquelas gravuras em madeira por pessoas interessadas na arte popular, como também por pessoas admiradoras da xilogravura, principalmente por ser a xilogravura manifestação contemporânea de um gênero de arte popular que só era observado em obras dos primeiros séculos da imprensa. Além disso, por também ser possível apreciar, nesse gênero, a forma do artista sem refinamento, o gravador camponês, encontrando soluções peculiares para suas criações.





O Álbum

A Reinvenção em Juazeiro do Norte

Para além da iniciativa bem-sucedida de recolha das xilogravuras juntamente com matrizes que ilustravam as capas dos folhetos de cordel, a catalogação, a musealização e a difusão por vários países, bem como a reinvenção proposta por Sérvulo Esmeraldo, trouxe para a xilogravura popular uma autonomização como arte pelo indicativo de um novo formato, agregado à interferência do seu importante capital simbólico e redes de interdependência no campo artístico e intelectual.

Dessa maneira, sua interferência, respaldada pelo reitor da Universidade Federal do Ceará, foi responsável pela construção de uma prática socialmente definida e regulamentada, sobretudo na produção de sentidos e fixação de valores, promovendo leituras sobre as xilogravuras populares com relação a sua importância artística e enquanto fonte de fruição estética.

Assim, nas análises antecedentes viu-se o empenho desse agente à frente da difusão pela Europa, onde foi possível demonstrar conhecimento, laços e conexões com instituições importantes, o trânsito no campo das artes, tanto em esfera nacional, como internacional, o conhecimento das convenções representativas e a experiência na área, tendo em vista que também era um estudioso da arte da gravura.

Além das potencialidades individuais e apoio da Universidade do Ceará para o dinamismo do processo no qual estava inserido, vale destacar que Sérvulo Esmeraldo tinha um projeto pessoal para as xilogravuras de cordel. Talvez por isso tenha sido exitosa a experiência de divulgação da coleção de xilogravuras do MAUC pela Europa mediante sua participação.

Seu projeto não estava limitado apenas à apresentação das xilogravuras populares em exposições; na realidade, ele ia mais além, pois estava centrado numa ideia de reinvenção que consistia na transferência do modelo experimentado por artistas do campo da arte oficial para os artesãos de Juazeiro do Norte, imaginários e gravadores que produziam matrizes de xilogravuras para ilustração das capas dos folhetos de cordel.

O redirecionamento para a produção de xilogravura popular do Juazeiro do Norte, de acordo com a proposta de Sérvulo Esmeraldo, consistia na produção de gravuras, organizadas em álbuns temáticos e em séries, que apresentavam narrativas sem a necessidade do emprego de texto explicativo. As imagens eram formatadas em outra dimensão, maiores que as produzidas para ilustrações das capas dos folhetos de cordel e seguindo padrões de mercado.

Segundo Sérvulo Esmeraldo, a iniciativa de reinvenção objetivava apoio aos gravadores populares excluídos do mercado. Esta questão sobressaía em vários documentos analisados e aparecia sustentada não somente pela ideia de “crise pela qual passava a indústria de folhetos de cordel”,¹ como também pela ideia da preferência dos consumidores pela zincogravura, esta última elaborada na técnica mecânica do zinco, pela qual:

[...] 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

¹ SOBREIRA, 1984, p. 25.

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 1895.²

Sérvulo Esmeraldo, como tantos outros intelectuais da época, confirmava em seu discurso que o cordel estava passando por uma crise motivada pela ampla difusão dos novos meios de comunicação. Por esta razão, estava prestes a desaparecer e, na esfera, a xilogravura que figurava nas capas dos folhetos desapareceria junto, embora a expressão já estivesse enfrentando crise de substituição perante os folhetos pelos clichês de zincogravura.

No tocante à crise relacionada ao cordel, convém lembrar que sua morte vinha sendo anunciada, conforme Melo,³ desde o momento em que essas narrativas impressas começaram a circular no Brasil ainda no século XIX. A autora oferece em seu estudo uma indicação sobre apre-goados desaparecimento, no ano de 1888, por Silvio Romero:

Nas cidades principais do interior ainda se vêem 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 jornais.⁴

² COSTELLA, 1984, p. 65.

³ MELO, 2003, p. 140.

⁴ ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 257 *apud* MELO, 2003, p. 140.

A decadência continuou a ser anunciada nos anos que se seguiram, no entanto, Geová Sobreira⁵ vem assegurar que isso nunca aconteceu, mas, pelo contrário, a literatura popular passou por adaptações que a levaram a circular em outros suportes e meios mais modernos de difusão, como, por exemplo, o rádio na década de 1950.

Para Geová Sobreira,⁶ 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 programação [...].” Essa literatura ocupou um espaço relevante nesse meio de comunicação, ensejando um novo e valorizado mercado de trabalho para os violeiros repentistas,⁷ 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 por meio das estreitas relações de dependência que já mantinha com a literatura popular. Portanto, os indícios enunciados da morte do cordel traziam a reboque também o anúncio do desaparecimento da xilogravura. É oportuno salientar que, nesse contexto, reverberava a visão romântica de entendimento da xilogravura como algo natural e oposta à ideia de modernidade.

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”.⁸ 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. Soma-se, ao seu discurso sobre o abandono e morte, a construção de outro com base e direcionamento para a produção e permanência da xilogravura popular.

⁵ SOBREIRA, 1984, p. 25.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ GUIMARÃES, 2003, p. 176.

O próprio Sérvulo, em entrevista concedida a Jeová Franklin,⁹ apoderou-se da responsabilidade de pensar e construir meios de sobrevivência para os gravadores de Juazeiro do Norte e para a gravura, fruto de uma produção social e histórica singular. O seu pensamento era torná-la algo importante tanto para os gravadores, do ponto de vista econômico, como para um público especializado e consumidor desse 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 colocou como produtor de estratégias e de práticas sociais legitimadoras, apresentando um projeto para renovar e produzir novos valores estéticos para a xilogravura artesanal que esteve, por certo tempo, limitada ao processo utilitário e à função de impressão gráfica. Ao discurso que anunciaava a morte do cordel e da xilogravura, acrescentava-se a intenção de construir uma memória e uma identidade para a xilo pelo viés artístico. Para Le Goff, a memória, elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, representa uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades. Entretanto, essa memória coletiva não se reflete apenas como uma conquista, mas, nomeadamente, um instrumento e um objeto de poder.¹⁰

A intenção de Sérvulo Esmeraldo repousava em constituir o que ele mesmo denominava de *Guilda de Gravura Popular*, com sede em Juazeiro do Norte, onde as matrizes seriam utilizadas para imprimir cartões postais que, para ele, tratava-se de um excelente veículo de divulgação da arte popular. 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 gavetas.¹¹

⁹ FRANKLIN, 2007, p. 41.

¹⁰ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 469-470.

¹¹ Conforme carta enviada por Sérvulo Esmeraldo, em 28 de maio de 1995, ao reitor da Universidade Federal do Ceará, doutor Antônio Albuquerque, solicitando a doação de uma coleção de xilogravuras para o Museu do Crato. O documento foi cedido pela esposa do artista, Dodora Guimarães, em novembro de 2019.

Com isto, o projeto desse agente para as xilogravuras populares procurava dar-lhes amplitude, levando-as a não apenas figurarem como ilustrações dos textos, mas a conquistarem um novo horizonte de autonomia pela reinvenção, emergindo de um projeto novo, com outra vitalidade, permeado por preocupações sociais, econômicas e de poder.

O formato de álbum, de acordo com 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, gerando um produto destinado a uma camada da sociedade devidamente habilitada para o consumo de arte. Uma vez adotada a ideia, as gravuras criadas para os álbuns seriam levadas a cabo em edições limitadas, o que possibilitaria alcançarem um preço mais elevado e 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 xilogravura popular, ou seja, estava havendo aí a apropriação de um modelo já praticado no mundo da arte institucionalizada, isto é, uma absorção de práticas do mundo das instituições artísticas consagradas. Contudo, a assimilação por parte dos xilogravadores 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, da assinatura, da serialização, da numeração e do controle de tiragem, acrescidos da melhoria do acabamento, criação de capa e embalagem atraente.

A atitude do mediador, analisada à luz da história social da arte, revela argúcia particular e modo de ver modificado pela experiência social e pela própria leitura, configurando que “[...] essa maneira de ver modificada [...] captada na confrontação entre os códigos e convenções da representação figurada, representam traços de esquemas de percepção de determinada época”.¹²

¹² 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.

Neste sentido, compreender um pouco mais sobre Sérvulo Esmeraldo e sua relação com a gravura em madeira permitirá apreender mais elementos e caminhos da sua mediação, trajeto que será percorrido no tópico a seguir.

Sérvulo mediador

O catálogo da exposição das obras de Sérvulo Esmeraldo intitulado “A linha, a luz, o Crato”, lançado em setembro/outubro de 2016, oferece breves depoimentos do artista acerca do seu entusiasmo pela xilogravura em experiência pretérita, ainda na sua infância, na cidade onde nasceu e viveu até os 18 anos de idade,¹³ no Crato, onde a gravura popular foi muito empregada em jornais, folhetos de literatura de cordel e rótulos de produtos para comercialização.

Sérvulo Esmeraldo revela que, aos onze anos de idade, na década de 1940, o caminho até a gravura teve como passagem o trabalho de Oswaldo Goeldi:

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”. Cha-

¹³ Localizada na região do Cariri, Sul do Ceará, que faz fronteira com os estados de Pernambuco, Paraíba e Piauí. Sua denominação deve-se aos primeiros habitantes indígenas da Nação Kariri, 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 (FIGUEIREDO FILHO, J. de. *História do Cariri*. Vol. IV, 1968. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 18. [fac-símile]). Atualmente, a região é constituída por 29 municípios: Abaiara, Altaneira, Antonina do Norte, Araripe, Assaré, Aurora, Barbalha, Barro, Brejo Santo, Campos Sales, Caririaçu, Crato, Farias Brito, Granjeiro, Jardim, Jati, Juazeiro do Norte, Lavras da Mangabeira, Mauriti, Milagres, Missão Velha, Nova Olinda, Penaforte, Porteiras, Potengi, Salitre, Santana do Cariri, Tarrafas e Várzea Alegre (CEARÁ. Textos para discussão: as regiões de planejamento do estado do Ceará. Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará – IPECE, Fortaleza, n. 111, nov. 2015, p. 17).

mou-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 cordéis.¹⁴

Como se vê, para Sérvulo, o interesse por gravura ocorreu pelo contato visual com o trabalho de Oswaldo Goeldi (1895-1961),¹⁵ artista consagrado e partícipe do universo da arte oficial, natural do Rio de Janeiro, filho do cientista suíço Emílio Augusto Goeldi. Ele adotou a xilogravura como seu principal meio de expressão poética e, devido ao aprofundamento na técnica, tornou-se uma personalidade marcante a ponto de ser considerado o “pai da xilogravura brasileira”. Sua biografia contempla a sólida formação em Arte obtida na Escola de Artes e Ofícios de Genebra, a ligação ao movimento modernista de 1922 no Brasil e seu destaque como desenhista.

Como suporte da produção de matrizes, Goeldi deu preferência às madeiras brasileiras e, em sua trajetória, a revelação como xilografo ocorreu com o álbum “Dez Gravuras em Madeira”, editado em 1930, trazendo marcas da influência do expressionismo alemão. O artista auferiu 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.

De acordo com Franklin,¹⁶ não foi apenas a xilogravura de Goeldi que influenciou Sérvulo Esmeraldo, mas também a de Lívio Abramo,¹⁷ revelação feita ao pesquisador pelo próprio Sérvulo em uma entrevista concedida. Abramo também foi influenciado pela arte de Goeldi,¹⁸ na

¹⁴ 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).

¹⁵ COSTELLA, 1984, p. 100-101.

¹⁶ FRANKLIN, 2007, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ COSTELLA, *op. cit.*, p. 100.

sua habilidade artística e forma de conceber a arte. Dedicando-se exclusivamente à xilogravura, passou a ser considerado, conforme Costella,¹⁹ “decano da xilogravura brasileira”. Conquistou prêmios de viagem ao exterior pela participação no salão de Belas Artes, o que possibilitou sua permanência por dois anos na Europa, onde aperfeiçoou o trabalho artístico. Em 1953, conquistou o prêmio de melhor gravador nacional na Bienal de São Paulo.

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 apresentou para ele como porta de entrada pelo mundo da gravura consagrada, 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. No entanto, esse universo popular apresentou-se para ele nas feiras, seus primeiros lugares de fruição, onde teve contato com o que reconhecia como arte:

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 irreais, 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 xilogravuras.²⁰

¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

²⁰ Documento cedido pela esposa do artista, Dodora Guimarães.

As suas conexões e experiências o levaram até a gravura em madeira, influenciando-o a vivenciar o fazer artístico. Sua primeira xilogravura foi impressa numa gráfica vinculada à Diocese do Crato, responsável pelo Jornal *A Ação*. Ele informa que foi no ano de 1942, aos treze anos de idade, o tema da xilogravura era um agricultor trabalhando com uma enxada. Foi a partir desta primeira gravura que fez outras tantas, como um “Coração de Jesus” que ilustrava um livrinho de novena e imagens de artistas de cinema tiradas de revistas.²¹

Em seu depoimento, o artista, ao dar lume ao seu talento para a arte de gravar enquanto garoto, retira da memória outros elementos que marcaram sua infância, não somente os temas das primeiras criações, mas os lugares onde elas foram inspiradas e onde ganharam materialidade: as feiras e a gráfica do Jornal *A Ação*.

Nas associações, ele revela que gostava de desenhar e pintar figuras, fazia *portraits* de todos os familiares e copiava artistas de cinema quadruplicando imagens de revistas. Revela a afinidade com a arte da gravura, marcada pelas experiências que historicamente se consubstanciaram nas suas entranhas, ali mesmo dentro daquela gráfica, realçadas pelo conteúdo cultural de disputa entre as cidades de Crato e Juazeiro: “[...] 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!’”²².

Ser “malvisto por frequentar as feiras de Juazeiro do Norte” é uma questão que subsidiará este tópico, tendo em vista ser perpassada pelas disputas identitárias entre cidades do Cariri e, neste contexto, a xilogravura produzida em Juazeiro do Norte, tanto em sua forma, quanto em seu conteúdo temático, evoca classificação e hierarquização da sociedade, identificação de espaços e expressões, reverberando tensões sociais fundadas numa perspectiva eclesiástica e cultural elaborada para o Crato em detrimento da percepção construída para Juazeiro do Norte como centro de fanatismo religioso.

²¹ ESMERALDO, 2016, p. 89.

²² ESMERALDO, 2016, p. 89.

Nesse cenário, traz-se à tona o acontecimento sucedido no ano de 1889, quando Juazeiro do Norte foi palco de um “fato extraordinário” em uma missa celebrada pelo Padre Cícero Romão Batista: no ritual, a hóstia oferecida pelas mãos do sacerdote, ao ser recebida pela beata Maria Madalena do Espírito Santo de Araújo, mais conhecida como beata Maria de Araújo, transmutou-se em sangue.

O acontecimento polêmico assinalou o surgimento de um expressivo movimento popular, organizado em romarias de devoção ao “sangue precioso”, atraindo a participação de milhares de sertanejos alimentados pela crença nos poderes miraculosos da beata e do vigário, o que configurou, para a Igreja Católica, com sede no município de Crato, um movimento assentado em heresias, realizado sem a sua aquiescência. Tal panorama levou o clero a manifestar-se contrário ao “suposto milagre” e promover punições severas que culminariam por enclausurar a beata Maria de Araújo e afastar o Padre Cícero de suas ordens sacerdotais.

Conforme o pesquisador norte americano Ralph Della Cava, no auge do isolamento do padre e da beata, protagonistas do milagre, os romeiros, que eram muitos, abandonados às suas inclinações religiosas, continuaram a dirigir-se à Juazeiro do Norte 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. À vista disso, 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 adiada.²³

Como se pode constatar, Juazeiro do Norte adquiriu significado de lugar sagrado e, mesmo diante do impedimento do clero, os sertanejos não abandonaram a crença, tampouco as migrações, fazendo do lugar seu destino. Em grande maioria, eram 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 saíram de Jerusalém, na Palestina. Nesse sentido, adotaram para a cidade o nome de “Nova Jerusalém”.

Com base nas crenças construídas pelas religiosidades sertanejas, foram concedidos ao Padre Cícero atributos espirituais que o assemelhavam a um Deus, no qual depositava-se muita fé. Dessa forma, a história de Juazeiro, caracterizada 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.

Nesse caso, o lado romeiro, constituído majoritariamente por pessoas bastante simples, advindas de diversas regiões do país, se encarregou de trazer consigo seus costumes, ofícios e rituais que, amalgamados e ressignificados, passaram a agenciar diversas reelaborações, formando um diversificado universo cultural tanto de religiosidades como de outras expressões no campo de artes, ofícios, saberes e fazeres.²⁴

²³ DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 156. (Grifo nosso).

²⁴ Para maior aprofundamento no assunto, cf.: PAZ, Renata Marinho. Pelos caminhos da fé: uma leitura etnográfica sobre os espaços sagrados em Juazeiro. In: SOARES, Igor de Menezes; SILVA, Ítala Byanca Morais da. (Org.). *Cultura, política e identidades*: Ceará em perspectiva. Fortaleza: IPHAN, 2014, p. 135-156.

Esta dinâmica cultural promovida pela chegada e pela saída deromeiros, aos poucos e ao longo do tempo, foi proporcionando uma circulação econômica muito expressiva para o desenvolvimento do município, 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.

Não obstante, implica perceber a existência de um jogo social incorporado e, para compreendê-lo, faz-se necessário adentrar pelas representações elaboradas para o Crato da parte de sua elite intelectual, que era constituída por médicos, políticos e clérigos. É mister também adentrar pelas “estruturas de sentimentos”, tais como definidas por Raymond Williams,²⁵ *sentimento* ressaltado como uma distinção dos conceitos mais formais de “visão de mundo” ou “ideologia”: “não que tenhamos apenas de ultrapassar crenças mantidas de maneira formal e sistemática, embora tenhamos sempre de levá-las em conta, mas que estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente”.²⁶

Sendo assim, com base no que disse o artista Sérvulo Esmeraldo, ao afirmar que era malvisto por apreciar a arte popular produzida em Juazeiro do Norte, no contexto da hostilidade entre as duas cidades, é pos-

²⁵ 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, buscando 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, pertencentes a registros diferentes, desde a subjetividade até o que se mostra solidamente inscrito na ideologia ou nos sistemas filosóficos (SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: EDUP, 1997, p. 89-91).

²⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 134.

sível apreender as motivações que as geraram. Isso porque, 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”²⁷ em detrimento de 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.²⁸

Essa elite ou classe dominante ocupava um *campo de poder* autenticado pela relação de forças simbólicas formatadas socialmente, capazes de afiançar, para esses agentes, um capital ou força social que lhes possibilitava adentrar na luta pelo privilégio legítimo e exclusivo de poder.²⁹

O mesmo grupo predominante nutria procedimentos para valorização de normas de civilidade como também de práticas religiosas disseminadas pelo catolicismo oficial de Roma. No âmbito da civilidade, esses intelectuais confirmavam, pelos seus discursos, o pioneirismo do Crato no papel de núcleo disseminador de civilização para a região do Cariri.³⁰

Para a elite cratense, o lugar era ponto privilegiado de civilização, desde a chegada das tradicionais famílias vindas de Icô, em 1850, quando introduziam aperfeiçoamento das construções urbanas, hábitos de comportamentos, moralização e refinamento dos costumes no Crato.³¹ Vale conferir a informação pela construção do cronista intelectual J. de

²⁷ CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. *A construção da “cidade da cultura”: Crato (1889-1960)*. 205 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000, p. 153- 198.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ BOURDIEU, 2011, p. 28-29.

³⁰ CORTEZ, 2000.

³¹ FIGUEIREDO FILHO, 2010.

Figueiredo Filho sobre as contribuições vindas 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, ao apresentar a pujança de Icó, dá lume ao requinte da sociedade e à contribuição para o Crato a partir da decadência econômica, quando os icoenses tiveram que abandonar o lugar e se dirigir para outros pontos da província. Ele diz que o “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 recebera essa influência. A infiltração daqueles bons costumes e outros fatores decisivos iriam em breve, melhorar em tudo o panorama social do ambiente.³²

Além de Figueiredo Filho, outros intelectuais cratenses construíam suas representações e classificações para as práticas culturais do povo do Crato, como também para as práticas vivenciadas pelos seguidores

³² *Ibid.*, grifo nosso.

e devotos do Padre Cícero, estas últimas avaliadas como manifestações de natureza fanática,³³ sendo relevante inferir que aquela elite, unida ao clero, não economizava esforços para construir modos de classificações tanto para os cratenses, quanto para os juazeirenses, podendo ser alcançadas a partir da noção de *representação*³⁴ por permitirem 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. Ao mesmo tempo, produzia uma dimensão sensível que despertava um sentimento de orgulho, o que possibilitava dar visibilidade à gráfica como ambiente da competição no jogo social entre ambos os municípios.³⁵

Retomando a posição do artista como parte da elite tradicional do Crato, diante das lutas de representação, o seu lugar de fala manifesta aspectos conflituosos e entremeados da experiência vivida, contudo, para ele, as visitas às feiras à procura das gravuras nos livretos de cordel possibilitavam sensações de visualidade que lhe fascinavam e permitiam o encontro com uma estética plural que despontava do amálgama 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 [...].

³³ CORTEZ, *op. cit.*

³⁴ CHARTIER, 1990, p. 49.

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

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.³⁶

A narrativa sugere que as experiências vividas nas feiras lhe acrescentavam muito no âmbito cultural e artístico, sobretudo no que tange à abrangência de significados como construção simbólica, aditada de sentidos produzidos pela mistura de diversos grupos com seus gestos e sons trazidos de todos os lugares.

Refere-se, igualmente, ao espaço e à materialidade como cenário cultural, imbuídos 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.

³⁶ ESMERALDO, 2016, p. 89, grifo nosso.

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. Em outros termos, 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 ao que ficou depositado como marca, como uma representação acerca do seu mundo e do seu passado.

Entre o clássico e o popular

Conforme já exposto no tópico sobre a 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 que ocorreu em 1957 no MAM de São Paulo, na qual recebeu uma visita do adido cultural do Consulado da França, Paul Silvestre, juntamente com o adido cultural da Embaixada Francesa, sendo este último figura bastante interessada em artes plásticas.³⁷

Tais personalidades percorreram a exposição tendo o próprio artista como mediador. Na saída, o adido cultural da Embaixada Francesa demonstrou-se admirado pelo que viu, tomou nota sobre Sérvulo Esmeraldo em um caderninho que conduzia e esta ação, segundo o artista, foi determinante para que, em setembro de 1957, estivesse em um avião da *Panair* com destino a Paris a fim de ampliar seus estudos sobre arte.

Iniciou, na capital francesa, visitas ao Gabinete de Gravuras da Biblioteca Nacional sob a garantia do governo brasileiro em fechadíssima reserva e conseguiu 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.³⁸

³⁷ ESMERALDO, 2016, p. 89.

³⁸ ESMERALDO, 2016, p. 92.

Albrecht Dürer

Figura 54 – Xilogravura “Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse”



Fonte: Wikipédia (2019).³⁹

Albrecht Dürer (1471-1528) foi o artista responsável pela introdução da xilogravura efetivamente no campo da arte com a construção figurativa do *Apocalipse* realizada em 1498.⁴⁰ A referida criação, orga-

³⁹ Disponível em: <https://tinyurl.com/yyps7erv>. Acesso em: 22 ago. 2019.

⁴⁰ COSTELLA, 1984, p. 45.

nizada em série de quinze matrizes, ao serem impressas, revelaram extraordinária resolução plástica, mesclada por traços e expressividade que chegavam a traduzir uma certa influência da pintura italiana sobre seu trabalho. revelavam, também, o domínio técnico do artista com a arte de desenhar e cortar na madeira, conforme pode ser visto na Figura 61, uma das impressões da série intitulada “Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse”.

A partir da imagem, é possível observar os traços minuciosos, as formas e os detalhes precisos que 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 quatorze peças. A maestria no trabalho das xilogravuras influenciou consideravelmente a ilustração alemã, de modo que Albrecht Dürer alcançou fama muito mais pelas criações das gravuras do que pelas pinturas que produziu.⁴¹

A análise documental, em cartas, catálogos 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 demonstrados, ou melhor, vão influenciar os trabalhos dos gravadores populares em Juazeiro do Norte através da sua mediação.

Sérvulo Esmeraldo, em 1961, gozando de férias no Brasil e trazendo outras perspectivas de olhar para a gravura, bem como a motivação e interesse na produção local vinculada à literatura de cordel, visitou Crateús e Juazeiro do Norte com o intuito de encontrar os gravadores que, na década de 1950, ilustravam as capas dos folhetos. De acordo com 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 sua intenção para outro uso da gravura popular e a realidade que disse ter encontrado o fez reforçar o discurso de morte e fortalecer a ideia de introduzir, no campo da produção popular de Juazeiro do Nor-

⁴¹ COSTELLA, 1984, p. 46.

te, a prática vivenciada no mundo da arte consagrada, qual seja, a narrativa produzida com imagens organizadas em álbuns.

Apresentando-se decepcionado com o contexto da morte do ofício de gravador, justificado pela procura dos artífices a fim de convencê-los a retomar os trabalhos com a técnica em madeira, conforme documentação consultada, selecionou dois artesãos, Mestre Noza e Walderêdo Gonçalves, para materializarem 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 comigo.⁴²

Durante a sua visita, diz Sérvulo, Walderêdo estava envolvido em um trabalho de encomenda para o estado do Maranhão, confeccionando rótulos de vinagre e de cachaça que seriam impressos em quatro cores. Inocêncio da Costa Nick, mais conhecido como Mestre Noza, ocupava-se em fazer cabos de revólveres para a empresa Taurus.

Embora ocupados com outras atividades, Sérvulo insistiu na ideia de voltarem a trabalhar com a gravura, mas, para isto, ofereceu um 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 apontar que houve uma assimilação das temáticas e seu deslocamento para outro contexto. Como 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 cenário da criação popular, cabendo indagar sobre o resultado dado por esses gravadores à proposta apresentada.

⁴² GUIMARÃES, 2003, p. 176.

Revelação do traço de Mestre Noza

Inocêncio da Costa Nick, o Mestre Noza, nasceu em 1897, na cidade de Taquaritinga no estado de Pernambuco. Migrou aos doze anos de idade com a família para Juazeiro do Norte, no Ceará, devido à popularidade do Padre Cícero Romão Batista, como tantos outros romeiros que seguiam os caminhos da fé nos milagres realizados pelo sacerdote. Sobreira⁴³ acrescenta que a migração ocorreu não somente motivada pela fé, mas para fugir da fome que afligia os sertanejos e a sujeição às duras formas de trabalho nos canaviais dos brejos paraibanos.

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 horrivelmente mal feito e nem sabe como um romeiro teve a coragem de comprá-lo. Daí nasceu o artista, que iria fazer estátuas do Padre Cícero para todo o país.⁴⁴

A necessidade de sobrevivência permitiu-lhe o exercício e aprendizado no entalhe, conforme ele mesmo afirmou:

[...] se você me perguntar como foi que eu aprendi essas artes, eu digo assim: foi uma velha que me ensinou, ‘a preciso’. Porque quem não quer roubar e não quer se empregar, inventa qualquer coisa.⁴⁵

Suas primeiras esculturas em madeira (imburana) tinham mercado garantido, representavam os santos, especialmente o “Padre Cícero”,⁴⁶ e eram adquiridas pelos romeiros. Por serem bens sagrados, eram levadas para os altares domésticos, no âmbito das experiências religiosas tecidas

⁴³ SOBREIRA, 1984, p. 21.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵ ALEGRE, 1994, p. 51.

⁴⁶ Vale salientar que este escultor foi o primeiro a fazer imagens do sacerdote.

das na ampla rede espalhada principalmente pelo Norte e pelo Nordeste brasileiros apesar dos obstáculos impostos pela Igreja Católica.⁴⁷

Foto 10 – Mestre Noza em seu ateliê



Fonte: acervo de Geová Sobreira

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 ele conta a história, meu avô que ensinou. Ensinou porque pediu e aí ele teve que fazer a coisa.⁴⁸

⁴⁷ COSTA, Pedro Eymar Barbosa. O santo dentro da árvore. In: CARVALHO, Gilmar. *Noza, o escultor de Padre Cícero*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Expressão Gráfica e Editora, 2014, p. 159-162.

⁴⁸ ALEGRE, op. cit., p. 61.

O caminho trilhado como xilografo em seus desdobramentos possibilhou 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, 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 tábuaas, e apresentei-lhe um livrinho [...] e lhe dei 500 cruzeiros. Pedi matrizes de madeira em tamanho maior que o das ilustrações usadas na capa de cordel”.⁴⁹

Naquele momento, estando o gravador ocupado com encomendas de cabos de revólveres, não aceitou fazer o trabalho, mas Sérvulo não desistiu e propôs-lhe um pagamento superior ao esperado, o que representava cerca de vinte vezes o que ele ganhava. A proposta financeira deixou Noza entusiasmado, aceitando a encomenda e passando a dedicar-se ao desenho e ao corte das matrizes.⁵⁰ Ao final do trabalho, a elaboração 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 excedeua 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!⁵¹

O relato demonstra o olhar experiente (adquirido no âmbito do universo da arte) diante do resultado daquela produção. O choro de alegria revela provavelmente uma certeza de que a xilogravura de Juazeiro do Norte teria um novo caminho, pois a interpretação dada por Noza al-

⁴⁹ FRANKLIN, 2007, p. 41.

⁵⁰ FRANKLIN, 2007, p. 41.

⁵¹ *Ibid.*

terava completamente o sentido daquilo que lhe tinha sido entregue, o que pode ser conferido nas imagens a seguir (Figura 55-68):⁵²

Figura 55 – Xilogravura “Primeira Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 56 – Xilogravura “Segunda Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

⁵² 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 57 – Xilogravura “Terceira Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 58 – Xilogravura “Quarta Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 59 – Xilogravura “Quinta Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 60 – Xilogravura “Sexta Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 61 – Xilogravura “Sétima Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 62 – Xilogravura “Oitava Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 63 – Xilogravura “Nona Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 64 – Xilogravura “Décima Estação”



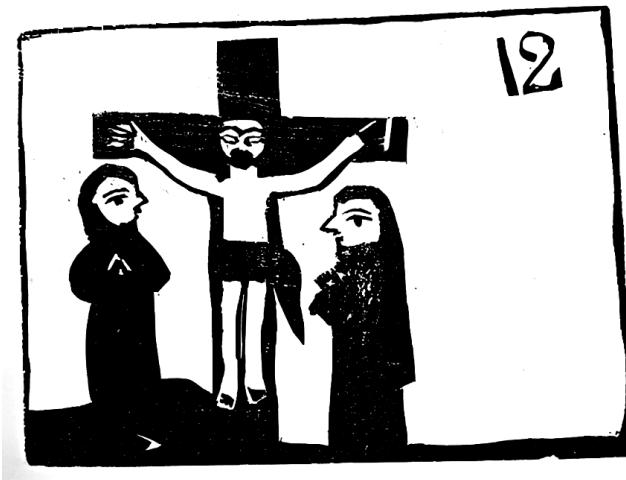
Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 65 – Xilogravura “Décima Primeira Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 66 – Xilogravura “Décima Segunda Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 67 – Xilogravura “Décima Terceira Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Figura 68 – Xilogravura “Décima Quarta Estação”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

A solução apresentada a partir do desenho e corte desse gravador relacionava-se com uma ordem mais orgânica e primitiva. Para Sérvulo Esmeraldo, Noza havia reinventado as imagens, desprezando a forma concedida em favor da composição estruturada por traços toscos, resumidos, simples e 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 experiência.⁵³ 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 relação com uma forma particular de existência social que supõe um modo de apresentação de si.⁵⁴

Noza revelou seu traço pelo modo particular de ver e representar o mundo a sua volta, produzindo uma obra como parte do universo cultural no qual fora formado. O caminho do sofrimento de Cristo, a Via Sacra, foi desvelado por traços rudes e irregulares evidenciados no contraste entre o branco e o preto. A iniciativa do mediador na ressignificação da xilogravura em Juazeiro do Norte foi materializada nesse trabalho que demarcou a mudança histórica das expressões.

Vale ressaltar que, antes dessa ressignificação, pela ação de Sérvulo Esmeraldo respaldada pelo reitor da Universidade do Ceará, as gravuras içadas dos folhetos de cordel ganharam espaço nos museus e nas galerias tanto do Sudeste do Brasil, quanto nos países da Europa e Estados Unidos, como estratégias de visibilidade para elas, tornando-as “símbolo por exceléncia da arte popular brasileira e do Nordeste”⁵⁵ Entretanto, a intervenção de Sérvulo Esmeraldo pela ideia de construção do álbum permitiu, para a xilogravura produzida em Juazeiro do Norte, uma nova dimensão, a independência dos folhetos de literatura oral e narrativas com imagens, sem a necessidade de serem acompanhadas por textos explicativos.

⁵³ CHARTIER, 1990, p. 24-26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁵ RAMOS, 2010, p. 152.

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 a reinvenção e a possibilidade de novo rumo para a gravura, propôs que fosse dada continuidade à sua ideia. O reitor sugeriu que, a partir daquele momento, a Universidade do Ceará abraçasse a proposta,⁵⁶ consciente de que era imprescindível a chancela da instituição para que o propósito do seu agenciamento fosse exitoso pela abertura de novos caminhos a serem pautados pelo novo modelo de produção de xilogravura.

Em entrevista concedida a Jeová Franklin,⁵⁷ Sérvulo Esmeraldo, sobre o seu protagonismo em construir uma mudança para a xilogravura e realçando a atuação definitiva que tivera na transformação do *status*, afirmou que, a partir da constituição dos álbuns, as xilogravuras, além do espaço expositivo do museu, ganhariam também o mercado da arte.

No tocante à chancela institucional da Universidade, este estudo já vem apontando para os aspectos da legitimação artística pelos museus e universidades, estruturas de grande aceitação pelo sistema de arte “oficial” do Ocidente. Isso porque “[...] 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.”⁵⁸

Para Martins Filho, Sérvulo indicou a necessidade do convencimento por parte da Universidade perante os gravadores de Juazeiro do Norte sobre o novo modo de fazer xilogravura, sugerindo que, para dar robustez à ideia, a Universidade deveria promover edição anual de álbuns a fim de estimular uma cooperativa de gravadores, tendo em vista que, para ele, o folheto de cordel não teria mais força perante a nova realidade de que se impunha.

⁵⁶ FRANKLIN, 2007, p. 41.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ DINIZ, 2008, p. 84.

[...] propus ao reitor Martins Filho a edição de mais séries: “Os Apóstolos⁵⁹”, “Vida de Lampião”, “O Caldeirão do Beato José 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”.⁶⁰

A encomenda das duas séries, “Os Doze Apóstolos” e “A Vida de Lampião” ao Mestre Noza, segundo o artista, não teve o mesmo resultado que a série “Via Sacra”, pois para esta última, ele havia fornecido um livrinho de orações como exemplo a ser seguido. Isso possibilitou um trabalho final satisfatório, enquanto as duas séries traçadas sem a mesma orientação, ou modelo prévio, tiveram um resultado menos interessante.

Dante do exposto, como desdobramentos da materialização da ideia, interferência da Universidade e mediação de Sérvulo, o artista popular recebeu grande visibilidade no campo artístico e passou a ser procurado para confeccionar matrizes de xilogravuras, também 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 da sua ação”⁶¹.

Compreender a adequação implica perceber que o trânsito de legitimação estava permeado por conflitos, disputas de diversas formas, inclu-

⁵⁹ 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”.

⁶⁰ 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.

⁶¹ Cf.: “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. 1969. O filme apresenta o trabalho dos imaginários José Duarte, José Ferreira, Manoel Lopes, 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. Disponível em: <https://filmow.com/os-imaginarios-t64700/>. Acesso em: 26 jul. 2020.

sive as de fabricação, conforme texto que expõe resultado de uma entrevista realizada com Mestre Noza pelo pesquisador Oswald Barroso:

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 peças 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 descharacterizariam 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 gosto”.⁶²

Verifica-se, a partir do exposto, a aceitação de Noza para as 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. A sua adequação às exigências, principalmente dos compradores franceses, fez com que as imagens de santos não ganhassem mais a mesma aceitação de antes pela antiga clientela, tampouco enalteceram, mas, pelo contrário, os romeiros passaram a manifestar críticas à qualidade estética do trabalho, afirmação que pode ser verifi-

⁶² BARROSO, Oswald. Os franceses. In: *Romeiros*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto/URCA, 1989, p. 64-65.

cada no estudo empreendido por Alegre,⁶³ em um depoimento dado por Francisca Lopes, 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”.⁶⁴

Alegre comenta que 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. Contudo, para os intelectuais, artistas e colecionadores de arte, os traços e cortes na madeira executados pelo artista popular apresentavam-se com grande valor.

O álbum representação da “Via Crucis”, gravado por Noza, foi pago pelo artista Sérvulo Esmeraldo e, portanto, não fazia parte do acervo da Universidade, tendo sido levado à Paris em seu retorno. Todavia, encomendas de álbuns para a Universidade foram realizadas a outros gravadores: Antônio Lino da Silva, responsável por uma série sobre a vida do Padre Cícero; e José Caboclo da Silva, encarregado das aventuras de “Vira-Mundo”, séries estruturadas em 1962.

Sérvulo havia encomendado ao gravador Walderêdo Gonçalves a temática do “Apocalipse de São João”, mas, como o trabalho demorou a ser realizado e só chegou a ser finalizado após o seu retorno à Paris, foi adquirido para a coleção da Universidade para a composição do acervo do museu. Assim, a chancela institucional da Universidade para as encomendas dos álbuns que foram musealizados instituíram a xilogravura

⁶³ ALEGRE, 1994, p. 106.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 105-106.

do Nordeste como objeto de arte significativo, reconfigurando sentidos, colocando-a em cena com outro estatuto no campo das artes tradicionais, e estabelecendo “*a entrada do álbum de gravura popular para a história da arte*”.⁶⁵

Walderêdo Gonçalves, “dos meios tons e traços delicados”

Dizer que Walderêdo Gonçalves era “[...] o gravador dos meios tons, o artista de corte delicado e vigoroso” é um eufemismo de sagradação para esse xilografo, anunciado pelo memorialista cratense Figueiredo Filho,⁶⁶ intentando não somente visibilidade para o trabalho do gravador, mas também construindo uma elaboração de reconhecimento para a forma que ele 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 demonstrado, era considerado um excelente desenhista e gravador. Orgulhava-se das suas criações e da condição de autodidata ao confessar que, para criar sua primeira xilogravura, tomou como base um clichê de zincogravura:

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.⁶⁷

Constata-se, por meio do depoimento, que, da mesma forma que o Mestre Noza, Walderêdo também fora iniciado na arte de xilogravura

⁶⁵ ESMERALDO *apud* FRANKLIN, 2007, p. 41.

⁶⁶ CARVALHO, 2014, p. 35.

⁶⁷ Carvalho, 2010, p. 12-13.

pelo dono da Tipografia São Francisco, José Bernardo da Silva. Entretanto, vale notar que Walderêdo Gonçalves apresentava um modo de fazer bem diferente de Noza. Suas composições buscavam se aproximar do real, arquitetadas com base nas observações cotidianas. Conforme relatou ao pesquisador Carvalho, eram traçadas de modo mais sofisticado, apresentavam peculiaridade para além do preto e branco das tradicionais gravuras, trazendo outras tonalidades em tons acinzentados.

Sobre as características dos trabalhos desenvolvidos, ele mesmo 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”.⁶⁸ E complementa: “[...] Eu não gosto das gravuras tipo rústico primitivo. Aquilo tudo preto. Não, eu gosto [...] de fazer o desenho mais ou menos aproximado [...], dando melhor detalhe [...]”. Orgulhoso da forma como elaborava suas gravuras e do resultado das criações, faz referência ao dom com o qual as pessoas nascem, a inclinação para desenhar e complementa: “o desenho vem de berço. Ainda hoje tenho a mão aprumada”.⁶⁹

Percebe-se que a sua concepção de trabalho era pautada nos detalhes, na valorização do investimento descritivo de figuras e cenas e, ao recusar o desenho simples, demonstrava posição tradicional em relação à arte.

Ao aceitar a sugestão e a encomenda do álbum de xilogravura com o tema do “Apocalipse”, feita por Sérvulo Esmeraldo, Walderêdo buscou ler e interpretar a Bíblia para a composição do álbum e, assim, fazê-lo de acordo com sua interpretação pessoal e de forma realista.

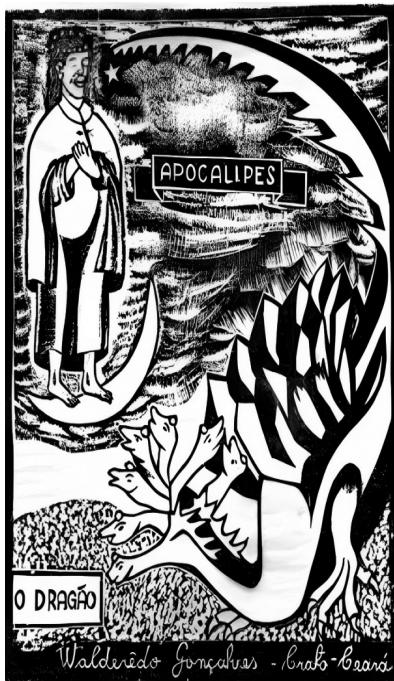
Nas entrevistas concedidas a Gilmar de Carvalho, relatou sobre a forma como concebeu as imagens para o álbum solicitado, afirmando não ter recebido modelos para inspiração. Também não possuía conhecimento sobre a existência de bíblias ilustradas para lhe auxiliarem sobre os desenhos, o que o fez buscar, na memória visual, os elementos que iria materializar.

⁶⁸ SOUSA, 2002, p. 76.

⁶⁹ Carvalho, *op. cit.*, p. 37-38.

Dessa forma, mobilizou a imaginação e criou dez pranchas em tamanhos diferentes, representativas das seguintes cenas: “O Dragão”, medindo 16 x 12 cm (Figura 69); “Epístola a Laodiceia”, medindo 16,1 x 12 cm (Figura 73); “A Besta da Terra”, medindo 16 x 11,9 cm (Figura 74); “A visão sobre os escolhidos”, medindo 16 x 12 cm (Figura 75); “As Duas Testemunhas”, medindo 16 x 12 cm (Figura 76); “Soam a quinta e a sexta trombeta”, medindo 16 x 12 cm (Figura 77); “Primeira Visão: aparição do Filho do Homem”, medindo 16 x 12 cm (Figura 78); “Os três anjos vingadores”, medindo 16 x 12 cm (Figura 79); “Castigo de Babilônia”, medindo 16,2 x 12 cm (Figura 80); e “Os sete anjos com as conchas”, medindo 16,1 x 12 cm (Figura 81):

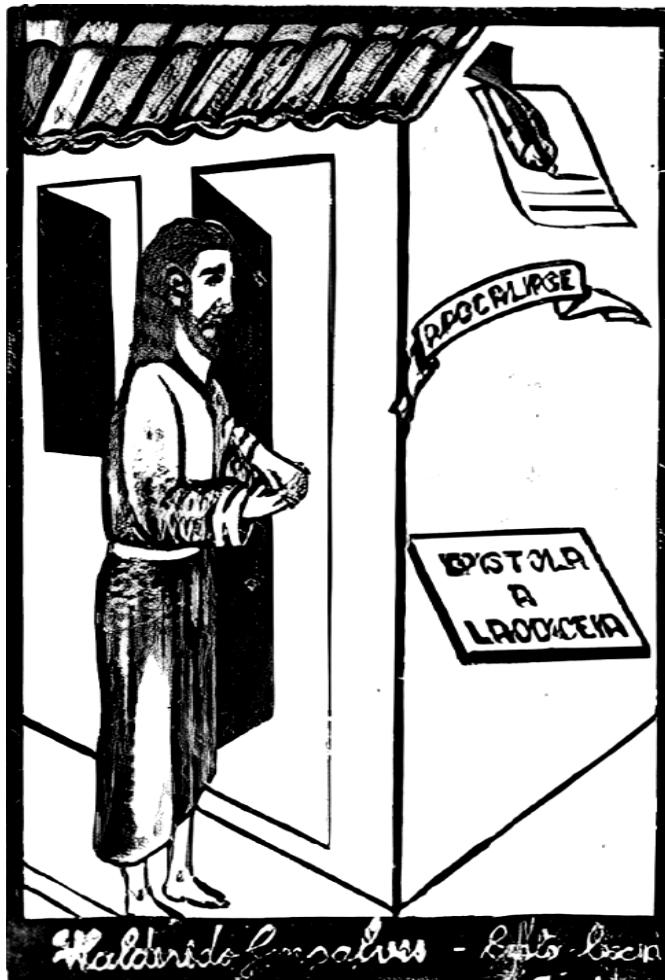
Figura 69 – Xilogravura “O Dragão”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷⁰

⁷⁰ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderedo/pág.6>. Acesso em: 21 set. 2016.

Figura 70 – Xilogravura “Epístola a Laodiceia”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷¹

⁷¹ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderedo/pág7>. Acesso em: 21 set. 2016.

Figura 71 – Xilogravura “A Besta da Terra”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷²

⁷² Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderedo/pág.7>. Acesso em: 21 set. 2016.

Figura 72 – Xilogravura “A visão sobre os escolhidos”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷³

⁷³ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderédo/pág.7>. Acesso em: 21 set. 2016.

Figura 73 – Xilogravura “As Duas Testemunhas”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷⁴

⁷⁴ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderedo/pág.7>. Acesso em: 21 set. 2016.

Figura 74 – Xilogravura “Soam a quinta e a sexta trombeta”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷⁵

⁷⁵ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderedo/pág.7>. Acesso em: 21 set. 2016.

Figura 75 – Xilogravura “Primeira Visão: Aparição do Filho do Homem”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷⁶

⁷⁶ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderedo/pág.8>. Acesso em: 21 set. 2016.

Figura 76 – Xilogravura “Os três anjos vingadores”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷⁷

⁷⁷ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderedo/pág.8>. Acesso em: 21 set. 2016.

Figura 77 – Xilogravura “Castigo de Babilônia”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷⁸

⁷⁸ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderedo/pág.8>. Acesso em: 21 set. 2016.

Figura 78 – Xilogravura “Os sete anjos com as conchas”



Fonte: Universidade Federal do Ceará (2016).⁷⁹

⁷⁹ Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/xilo//walderedo/pág.9>. Acesso em: 21 set. 2016.

Após a finalização do trabalho, Walderêdo Gonçalves diz que “[...] Sérvulo não foi buscar a encomenda”, o que permite deduzir, em um primeiro entendimento, que o interesse daquele artista se concentrou no trabalho desenvolvido por Noza, entretanto, conforme já apresentado neste estudo, a demora da parte de Walderêdo para entregar o trabalho não permitiu o recebimento por Sérvulo, uma vez que ele tinha data prevista para retornar à Paris.

Já em consonância com entendimento com o reitor, explanado anteriormente, o “Apocalipse” de Walderêdo seria adquirido para compor o acervo do MAUC, o que fez o gravador procurar ir até a Universidade do Ceará, em Fortaleza, e entregar a obra pessoalmente. Segundo o gravador, foi uma situação constrangedora, tendo em vista que não conhecia a capital do Ceará, era a primeira vez em sua vida que se dirigia para lá, inclusive, em um momento em que a sua situação financeira não colaborava.⁸⁰

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. Porém, na data da viagem, chegando ao aeroporto para o embarque, foi informado de que o avião, por motivo de pane em Petrolina (Pernambuco), não chegaria ao Cariri, e Walderêdo retornou imediatamente para casa com as peças.

Ele relata que, naquele retorno, encontrou um comprador para o álbum, um *marchand* atuante em Fortaleza nos anos de 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

⁸⁰ CARVALHO, 2010, p. 16-17.

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 MAUC⁸¹ [...] A única peça que eu ganhei mais dinheiro aqui foi essa do Apocalipse,⁸² que vendi cópias, as que ficaram aqui foram vendidas. O pessoal olhava e dava o que queria. Naquela época era muito dinheiro [...].⁸³

Pelo depoimento, é possível perceber que a interferência produzida sobre a gravura popular alcançou o objetivo inicial, que era oferecer meios de sobrevivência pela arte aos gravadores da região. Desse modo, vê-se que já havia sido despertado o interesse no campo artístico, mas denota-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 e vendido para colecionadores, o que rendeu para Walderêdo lucro e reconhecimento.

Verifica-se, através do exposto, o papel do museu universitário de arte como espaço de patrimonialização da gravura em novo formato, somando-se à influência de Sérvulo Esmeraldo, artista que consolidou uma contribuição para a perspectiva de mercado. Sobre isto, Walderêdo admite, confirmando venda de suas matrizes para outras fronteiras:⁸⁴ “[...] Hoje eu não tenho matriz nenhuma em casa, essas do Apocalipse foram vendidas pro Canadá, pra Toronto e Ontário”.

Em depoimento concedido para o documentário dirigido por Geraldo Sarno em 1970,⁸⁵ em uma cena onde o gravador aparece desenhando e cortando xilogravuras para o álbum “Apocalipse”, Walderêdo

⁸¹ CARVALHO, 2010, p. 16-17.

⁸² Grifo nosso.

⁸³ CARVALHO, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁵ Cf.: “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. 1969. Disponível em: <https://filmow.com/os-imaginarios-t64700/>. Acesso em: 26 jul. 2020.

apresenta seu posicionamento quanto ao tema que lhe fora sugerido por Sérvulo Esmeraldo e diz que, em sua concepção de mundo, Deus se manifestava na natureza, e que para ele, os ensinamentos cristãos presentes na 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 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 leva a perceber em que medida a temática sugerida para composição do álbum teria a ver com a sua vida pessoal, informação que pode afastar possível interpretação de ligação do trabalho e da obra com sua crença.

Ainda sobre esta questão, Walderêdo acrescenta, no documentário, 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 aparentava ser caminho excelente para os gravadores.

Diante do exposto, faz-se necessário revisitar os caminhos das intervenções na xilogravura popular, sua vida social, historicidade e representações como subsídios das práticas sociais que transportam a marca de sua materialidade. Neste sentido vale retomar a trilha da sua valorização em Juazeiro do Norte até a reinvenção pelo artista Sérvulo Esmeraldo, agente que percebeu suas potencialidades e traçou um plano para colocá-la no mercado de arte.

Contudo, anteriormente à percepção deste artista em uma perspectiva diacrônica, Abelardo Rodrigues colecionador de arte sacra e arte popular já via nelas um grande potencial, o que levou Lívio Xavier e Floriano Teixeira decidirem pela recolha dos velhos tacos de madeira das editoras, seguindo os rastros da sua indicação para composição

de uma coleção para um museu: “Soubemos que Abelardo Rodrigues colecionador de obras de arte estava interessado em comprar as gravuras populares”.⁸⁶

Em vista disso, no percurso das aquisições, esses agentes do MAUC saíram em busca de dados, na investigação junto aos editores, sobre o colecionador pernambucano, a fim de fortalecer mais ainda a informação sobre seu interesse pelas gravuras populares ilustrativas do cordel, 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 file”.⁸⁷ 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 no Nordeste e que os agentes do MAUC as recolheram pelo conhecimento 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 que acompanhava o contexto cultural da época.

O contato de Sérvulo Esmeraldo com a coleção de xilogravuras ilustrativas do cordel adquirida para o MAUC se deu na Europa após a re-colha feita por Lívio e Floriano. Ele, como artista e estudioso de gravura, ofereceu sua grande contribuição apresentando-a ao público europeu pelo conhecimento sobre as instituições, o que lhe conferiu o título de embaixador da gravura.⁸⁸

Mas diante delas o artista concebeu nova prática que visava alcançar o mercado, pelo anúncio da sua “morte” juntamente com a do folheto de cordel de maneira contundente, expressadas desde o primeiro momento em que foram apresentadas ao público em exposições.

⁸⁶ FRANKLIN, 2007, p. 39-40.

⁸⁷ FRANKLIN, 2007, p. 39-40.

⁸⁸ Conforme já apresentado neste estudo no capítulo II. A indicação dada para o reitor, por Sérvulo Esmeraldo, sobre a importância da xilogravura para o museu ocorreu no ano de 1958, data posterior à valorização em Alagoas e Pernambuco.

Contudo, há uma diferença a ser observada, isto é, as exposições tinham como objetivo apresentar a coleção de xilogravura e o papel da Universidade na coleta desses bens, ao público estrangeiro, de modo que as xilogravuras não estavam disponíveis para o mercado, mas, nas exposições, representavam “semióforos”, artefatos dotados de significados.⁸⁹

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 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.

Dessa maneira, 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 valores pessoais de 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 xilografos de Juazeiro do Norte.

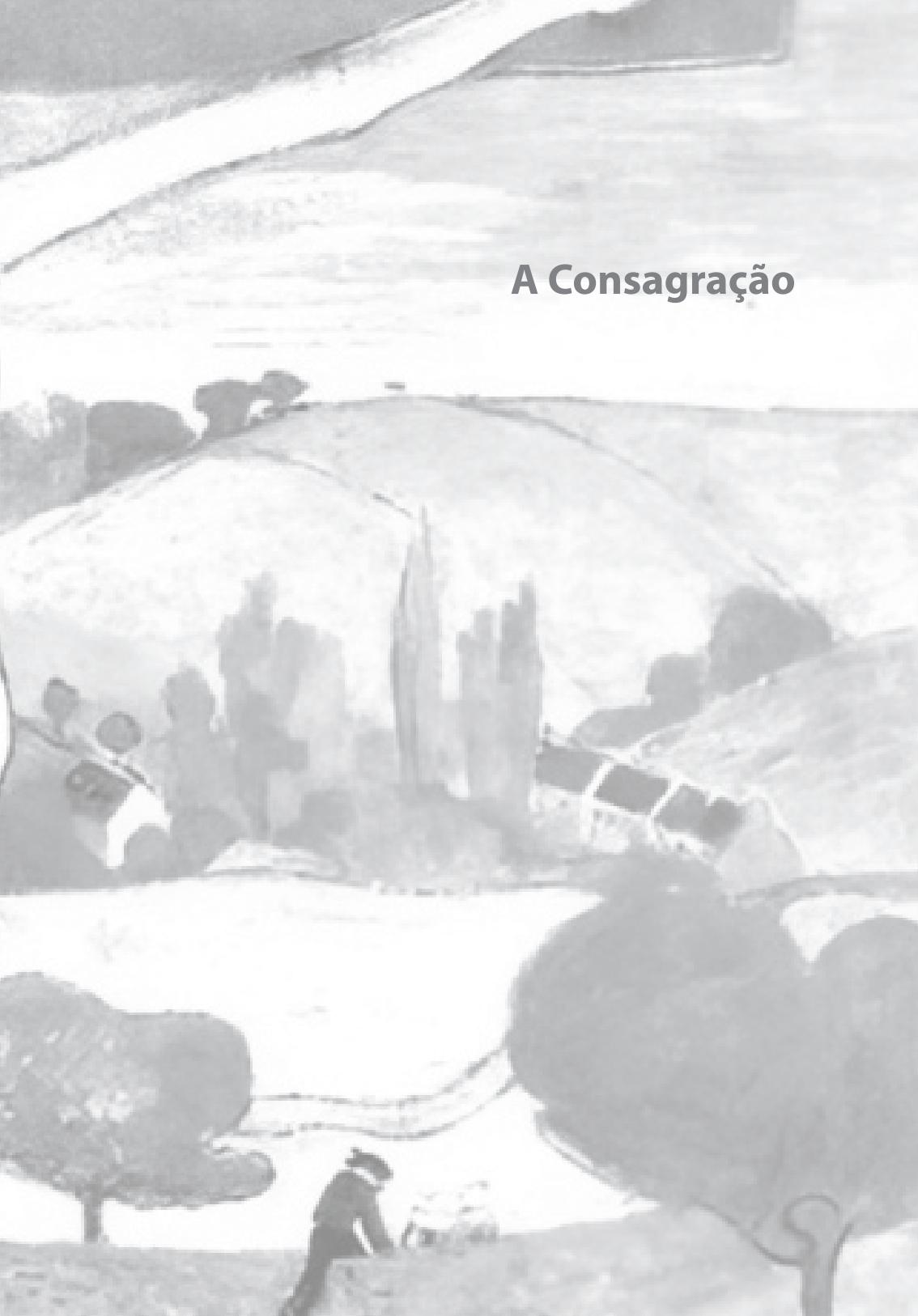
Entre os elementos importantes que carecem de reflexões, estava a determinação da redução da tiragem e a numeração: quanto menos imagens fossem produzidas, maior seria o preço que as gravuras ganhariam; e a numeração foi pensada para fortalecer o sentido do original, uma vez que o mercado valorizava a primeira impressão, a número um (1), o que pode ser percebido como uma determinação “fantasiosa”, pois era possível que as impressões nem sempre correspondessem exatamente à ordem instituída na série – nas tiragens, os gravadores poderiam recolher as imagens impressas de forma aleatória e só depois numerá-las.

⁸⁹ POMIAN, 1984, p. 71.

Para além dessa formatação, o anúncio da “morte da gravura” se coloca como parte do jogo para conquistar o mercado. Certeau e Julia contribuem para este entendimento ao apresentarem estudo sobre o gesto de repressão política no fim do século XVIII, 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 mostrar.⁹⁰

⁹⁰ CERTEAU; JULIA, 1989, p. 49-51.





A Consagração

A coleção de xilogravuras de cordel acrescida dos álbuns, encomendados para o acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará, recebeu certa distinção e esses objetos tornaram-se sacralizados e expostos ao olhar público.¹ Com isto, a musealização transformou as gravuras em preciosidades, dotando-as de significados.

No ano de 1962, a instituição publicou, a partir da coleção, alguns produtos: gravuras de folhetos e novenário em formato de cartões postais; um conjunto de dez pranchas (13cmx17cm) acondicionadas em um envelope contendo estampas das capas de folhetos assinadas por Damásio Paulo, João Pereira e Walderêdo Gonçalves; e o álbum gravado pelo Mestre Noza, “A Vida de Lanpião Virgulino Ferreira” (sic).²

A “Via Sacra”, elaborada por Noza para Sérvulo Esmervaldo, ganhou edição de luxo e, em 1965, foi lançada em Paris com importante repercussão no campo do colecionismo e alcance na dimensão mercadológica.

¹ POMIAN, 1984, p. 53-57.

² CARVALHO, 2014, p. 107-108

Memórias e Identidades Projetadas na Madeira

A publicação da “Via Sacra” em Paris não teve somente o propósito de lançar luz sobre o artista popular, mas construir identidades, bem como concluir e laurear o projeto internacional para a gravura nordestina traçado por Sérvulo Esmeraldo. Este artista, estudioso da obra de Albrecht Dürer, certamente encomendou os dois primeiros álbuns seriados inspirado nos temas criados por *Dürer*: a “Via Sacra” e o “Apocalipse”.

Além destes temas, ele intermediou a elaboração de outros álbuns para composição do acervo do MAUC, as séries “Os Doze Apóstolos” e “A Vida de Lampião” e segundo Franklin um álbum sobre uma experiência religiosa ocorrida na comunidade do Caldeirão, no Cariri cearense, liderada por um beato de nome José Lourenço.³ Apesar de este último trabalho não ter sido executado, a memória do tema proposto merece destaque pela alusão ao contexto da religiosidade local, do mesmo modo que a encomenda de um álbum sobre a vida do Padre Cícero.

Das séries agenciadas, três delas foram solicitadas ao Mestre Noza e, de acordo com os títulos, é possível perceber, na ação cultural do artista cratense, a intenção de construir outras práticas formadoras de conteúdo da vida social, pelo agenciamento de temas que evocavam o misticismo e o cangaço, elementos que, segundo Albuquerque Jr.,⁴ participavam decisivamente da representação identitária construída para o Nordeste.

³ Em depoimento sobre esta encomenda, diz: “Fiz à Mestre Noza nova encomenda para ele narrar a história de Caldeirão, uma desastrada experiência socialista do Padre Cícero. 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 Cícero 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 comunidade”. Entrevista concedida por Sérvulo Esmeraldo ao pesquisador Jeová Franklin (FRANKLIN, 2007, p. 41).

⁴ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras Artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011, p. 73.

Conforme Sérvulo, os temas solicitados “mantinham relação com a cultura oral”⁵ o que é possível compreender que fortaleciam a perspectiva de agenciamento de uma dada visibilidade para a região,⁶ pois se constituíam de “uma série de imagens [...] evocativas do catolicismo popular”⁷ vivo e em evolução em Juazeiro do Norte; e do cangaço, fenômeno social, caracterizado pelo banditismo ocorrido no sertão nordestino entre o final do século XIX e início do século XX, representado pela vida de Lampião.

Os temas tratavam sobre imagens ícones, nos termos de Albuquerque Jr., fortalecidas pela literatura de cordel, responsável pelo fornecimento de uma estrutura narrativa, “código de linguagem e de valores que foram incorporados à produção artística e cultural nordestina”.⁸ Estes discursos da literatura oral foram responsáveis pela difusão e pela cristalização de dados conceitos e temas que formaram a ideia de Nordeste, funcionando como “repositório de imagens, enunciados e formas de expressão [...] agenciados por outras produções culturais ‘eruditas’ como a literatura, o teatro, o cinema, etc.”.⁹

A intenção do artista pode ser percebida pelo artigo publicado, em 1962, no Jornal *O Povo*, no qual ele, ao apresentar a gravura popular como substrato de uma arte que transformou Juazeiro do Norte em centro copioso desse tipo de produção, decorrente da migração e do misticismo, ao mesmo tempo lançou mão da representação “Meca do Padre Cícero”, construída para o lugar, por um pesquisador do Sudeste, mobilizando arquivo identitário:

⁵ Depoimento de Sérvulo Esmeraldo para Dodora Guimarães, para o catálogo (não realizado) da exposição “O Cariri Aqui”, que inaugurou o Sobrado Dr. José Lourenço em Fortaleza, CE, em 2007.

⁶ ALBUQUERQUE JR., *op. cit.*, p. 188.

⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹ PASTA JR., José Antônio. Cordel, intelectuais e o divino Espírito Santo. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo: Ática, 1987, p 58. *apud* ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 129.

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 juazeirense descobriu na gravura um modo de transmitir suas manifestações artísticas, procurando despretensiosamente humanizar bichos, demônios e todas demais figuras reais ou irreais, que sua prodigiosa imaginação vislumbrava.¹⁰

Em âmbito geral, a matéria procurou dar lume ao seu projeto de reinvenção para a gravura, mas, pela mobilização do termo “Meca do Padre Cícero”, colocou em movimento um arquivo identitário, constituído por imagem de grande repercussão instaurada na década de 1920 pelo educador paulista Manoel Berström Lourenço Filho,¹¹ um dos precursores dos estudos e publicações da Escola Nova.

Este pesquisador, que ocupou o cargo de diretor geral da InSTRUÇÃO PÚBLICA do Ceará, por meio do qual concebeu e realizou uma reforma geral no ensino público entre os anos 1922 e 1923, para a efetivação do seu trabalho, enviou informantes a Juazeiro do Norte para o cadastro de crianças com faixa etária de 6 a 12 anos. Contudo, o prefeito da cidade, Padre Cícero, colocou obstáculos para a execução do projeto e, consequentemente, dificultou a consolidação da proposta.

¹⁰ 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” (CARVALHO, 2014, p. 95-98).

¹¹ Catedrático de Psicologia e Pedagogia Experimental na Escola Normal de Piracicaba, SP. Chegou ao Ceará por demanda do Dr. Justiniano de Serpa para contribuir com suas experiências na melhoria das deficiências encontradas nas disciplinas de Psicologia e Didática na Escola Normal de Fortaleza em 1922. Cf.: ABREU, Raquel de. A Série de Leitura Graduada Pedrinho (1953-1970) e a perspectiva de socialização em Lourenço Filho. 259 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2009, p. 51-56.

Dessa forma, o impedimento decretado exigiu a presença do estudioso em Juazeiro do Norte para a verificação da realidade e, simultaneamente, tentar convencer o prefeito a revogar a proibição. Todavia, conforme Monarcha,¹² Lourenço Filho, ao chegar ao local, em decorrência da sua formação racialista, sentiu-se impactado com as práticas culturais que encontrou na cidade.

Como resultado de sua observação, o pesquisador apresentou interpretações pessoais e suas análises em uma série de dez extensos artigos intitulados “Juazeiro do Padre Cícero”, como também em um livro, “*Juazeiro do Padre Cícero: cenas e quadros do fanatismo no Nordeste*”, “nos quais configurou uma imagem ruínosa e desarrazoada tanto da cidade e do padre quanto do sertão cearense”.¹³

Os artigos figuraram no Jornal “Estado de São Paulo”, editados entre novembro de 1925 e agosto de 1926, e trataram sobre as crenças e costumes que o pesquisador observou em Juazeiro do Norte, denominado por ele como “a Meca dos sertões cearenses – arraial e feira, antro e officina, centro de orações e hospício enorme”.¹⁴

É importante ressaltar que o *Estado de São Paulo*, encontrava-se empenhado em desenvolver uma reflexão sobre a vida política, social, literária e científica do Brasil, objetivando criar possibilidades de reconstrução nacional.¹⁵ Os artigos, “configurados na forma de anotações descritivas, evocavam semelhanças com os 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”.¹⁶

¹² MONARCHA, Carlos. Prefácio. In: LOURENÇO FILHO, Manoel Bergström. *Juazeiro do Padre Cícero*. [1927]. 4. ed. Brasília: MEC/Inep, 2002, p. 12. (Coleção Lourenço Filho). A obra foi premiada pela Academia Brasileira de Letras.

¹³ MONARCHA, 2002.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ “Cabe destacar que são dessa época as publicações n'O Estado de S. Paulo das séries de artigos 'Impressões do Nordeste' (1923), de Paulo Moraes Barros, 'Impressões de São Paulo' (1923-1925), de Oliveira Viana, Dionísio Cerqueira e João Lima Verde, e

No contexto das publicações, o referido jornal difundiu uma série de artigos com impressões do Nordeste e outra com Impressões de São Paulo, conforme Albuquerque Jr. com o objetivo de demonstrar superioridade para São Paulo, representado como berço de uma nação civilizada, progressista e desenvolvimentista enquanto o Nordeste despontava como espaço medieval a ser superado pelos “influxos modernizantes partidos de São Paulo”.¹⁷ Diante disso, a realidade encontrada em Juazeiro do Norte para Lourenço Filho se apresentava como sinônimo de atraso e desacordo com a noção de civilidade, de país moderno e educado.

Destarte, vale salientar divergência de pensamentos e visões de mundo entre o Padre Cícero e o pedagogo paulista, estando este último balizado no campo científico e no modelo de educação norte-americana, das primeiras décadas do século XX, e suas implicações para o estudo da educação e da sociedade.

A elaboração de representação para Juazeiro do Norte como “Meca dos Sertões Cearenses” realçava que os sujeitos que ali viviam padeciam pela ilusão do fanatismo, determinando pelo olhar racionalista a noção de atraso se comparado com o Sudeste. Para Lourenço Filho, o lugar pagava pelos erros derivados dos jogos políticos locais e federais e necessitava, portanto, ser libertado por meio da “renovação social” que ele estava propondo:

¹⁷ Juazeiro do Padre Cícero’ (1925-1926), de Lourenço Filho. Essas séries conciliavam anseios político-culturais e pesquisas sociais sobre as ‘coisas da nossa terra’, analisando as regiões brasileiras para determinar-lhes as singularidades e necessidades. Fiéis às teses explicativas vigentes no sistema intelectual de época e imbuídos do espírito ensaísta difundido pela Revista do Brasil, do qual o ensaio ‘Dois Brasis’, de Vivaldo Coaracy, é um exemplo, os autores das séries interpretavam o quadro geral da Nação a partir de pares conflitantes: civilização do litoral/civilização do sertão, sul europeizado/norte mestiço, progresso/atraزو, cultura/ignorância. Tais séries de artigos permitem ao leitor, hoje, situar a centralidade da questão nacional no plano de reconstrução do Brasil idealizado pelo ‘grupo do Estado’, pois captavam e fixavam os elementos constituintes da heterogênea realidade nacional, concedendo privilégio aos fatores raciais, mesológicos, psicológicos e culturais como determinantes do atraso ou do desenvolvimento social” (MONARCHA, 2002, p. 12-13).

¹⁷ ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 56-57.

[...] 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 feliz.¹⁸

Este autor, que percebeu as práticas realizadas em Juazeiro do Norte como fruto de inconsciência humana, associou ao lugar a denominação “Meca dos Sertões” pelo fluxo migratório demandado pela ânsia dos sertanejos mais necessitados que, padecendo pelas secas e de todos os tipos de males, dirigiam-se ao local na esperança de auxílio e redenção. Assim, relacionou as crenças e experiências desses sujeitos ao fanatismo religioso e à superstição apresentados em quadros de excentricidades, “como discurso para atestar as consequências que julgava perigosas como por exemplo, a falta de investimento do estado na Região”.¹⁹ Para Lourenço Filho:

A variedade da simbolização mal resume os graus da estreita mentalidade dos seus autores, submetida à mesma superstição grosseira, ao mesmo fanatismo cego e doentio, que aí ressurge numa dolorosa expressão de atraso. O signo piedoso nem sempre representa um marco de fé: é já, por vezes, o atestado de sacrifício sangrento. [...] Não são raros, à margem dos caminhos, [...] montículos de seixos e cascalhos, evocadores de mortes trágicas. E a sua repetição, em certos trechos, acaba por impressionar.²⁰

¹⁸ LOURENÇO FILHO, Manoel Bergström. *Juazeiro do Padre Cícero*. [1927] 4. ed. Brasília: MEC/Inep, 2002, p. 33. (Coleção Lourenço Filho). Disponível em: https://download.inep.gov.br/publicacoes/diversas/historia_da_educacao/juazeiro_do_pade_cicero.pdf. Acesso em: 25 out. 2022.

¹⁹ ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 74.

²⁰ LOURENÇO FILHO, *op. cit.*

Segundo Monarcha,²¹ o ponto de vista do estudioso paulista, pelo contexto, foi comparado ao estilo e à visão de Euclides da Cunha no seu clássico da literatura regionalista “Os Sertões”, pela discussão sobre a cultura da população sertaneja do interior do Nordeste brasileiro. Como se vê, a instituição sociológica e histórica do Nordeste e, especialmente, Juazeiro do Norte, conforme Albuquerque Jr.,²² não foi feita apenas pelos intelectuais nordestinos, não nasceu apenas de um discurso sobre si, mas foi também elaborada a partir do discurso do seu outro, neste caso, do Sudeste. Ressalte-se, inclusive, que a obra *Joaseiro do Padre Cícero: scenas e quadros do fanatismo no Nordeste* foi premiada em 1929 pela Academia Paulista de Letras e influenciou o ponto de vista de outros intelectuais, construiu elementos identitários, entre eles a denominação de “Meca do Padre Cícero” para Juazeiro do Norte, conforme aparece anos depois na declaração de Sérvulo Esmeraldo para o Jornal *O Povo*.

Retomando o discurso para a matéria publicada, onde o artista cratense procurou dar lume ao seu projeto de reinvenção para a gravura e conferiu à Juazeiro do Norte a vocação para esse gênero de arte popular, ele apresentou a expressão como elemento da tradição evidenciado no passado e, em seguida, justificou o abandono do importante ofício pelos xilogravadores pela chegada do desenvolvimento à 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”²³

Ademais, prossegue afirmando que os gravadores “outrora se contentavam com uma pequena produção de gravuras e satisfaziam-se com os parcos resultados desses trabalhos, contudo naquele contexto aplicavam suas habilidades e seus gostos em tarefas mais rendosas”.²⁴ Como exem-

²¹ MONARCHA, 2002, p. 15.

²² ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 117.

²³ 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” (CARVALHO, 2014, p. 95).

²⁴ *Ibid.*, p. 95.

plo, apresentou nomes de gravadores que abandonaram o ofício para se dedicarem a outros afazeres, como Mestre Noza, José Caboclo da Silva, que se tornou relojoeiro, e o mais antigo gravador de Juazeiro, João Pereira da Silva, que optou por ser comerciante. Sérvulo, então, considerando-se surpreso diante da situação realçada, apresentou seu projeto para as gravuras como solução para o “perigo do desaparecimento”:

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 sua execução, poderemos garantir, indefinidamente, a existência dessa arte, sem ferir o sentido fundamental da xilogravura, que ficará intacto na sua pureza, podendo até evoluir ao longo dos anos.²⁵

No texto, o artista ainda justificou a interferência como solução econômica para os gravadores que não tinham mais interesse em trabalhos para tipografias:

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.²⁶

Dante do exposto, esse agente cultural consagrado, ao difundir na imprensa a reinvenção da xilogravura por meio de álbum seriado, estava construindo uma respeitável visibilidade para os gravadores de Juazeiro ao assegurar que eles eram responsáveis pela produção de peças consideradas fundamentais para a história da gravura brasileira. Ao mesmo tempo naturalizava o lugar como terreno específico para o desenvolvimento daquele gênero de gravura, idealizado também a partir do ponto de vista de mobilização de arquivo de imagens marcadas por temáticas

²⁵ *Ibid.*, p. 98.

²⁶ CARVALHO, 2014, p. 95-98.

referentes à religiosidade popular e ao cangaço em detrimento de outros elementos sociais existentes.

Em vista disso, Sérvulo, como artista e intelectual do seu tempo, de acordo com Albuquerque Jr.,²⁷ contribuiu para a construção de uma “visibilidade e dizibilidade” regional no trabalho com a memória pela sugestão de temas a serem representados pelo entalhe na madeira, como também pela reinvenção da xilogravura.

Noza Chega a Paris

Conforme já mencionado no início do capítulo, a “Via Sacra” elaborada por Noza para Sérvulo Esmeraldo foi levada para Paris. Compreender a ação da publicação do álbum na capital francesa, como também os significados da produção, implica recorrer ao próprio impresso em sua materialidade, o que se fará a partir da escolha do editor.

A indicação dessa personalidade do cenário editorial parisiense para materialização foi da cearense e conterrânea de Sérvulo Esmeraldo, Violeta Arraes,²⁸ que já figurava no cenário cultural da época. O editor indicado por ela foi Robert Morel, devido a sua notável experiência em livros direcionados ao público consumidor de arte. Suas produções seguiam as normas vigentes do mercado, tiragem de impressões limitadas,

²⁷ ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 93.

²⁸ Violeta Arraes teve a vida marcada pela ação cultural e política. Na década de 1950, em Paris, conheceu Pierre Gervaiseau, com quem se casou. De volta ao Brasil, em 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 a 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 foi responsável pelo acolhimento de exilados políticos brasileiros na França, ficando 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).

numeradas e confeccionadas em materiais de alta qualidade. Portanto, ter um livro publicado por esse editor era motivo de grande valorização para os autores.

Sérvulo encaminhou para Morel os tacos gravados por Noza e este direcionou o serviço segundo os padrões de exigências dos consumidores nas suas expectativas. É necessário levar em conta que, conforme Roger Chartier, 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 construção dos seus significados”.²⁹

Por conseguinte, a materialidade se constitui de estratégias e decisões dos intermediários que se encarregam de classificar e direcionar a produção com vistas para a venda do produto, criando formas e sentidos. Diversos direcionamentos foram dados, mas também foi deixado para Sérvulo um lugar de destaque: o encargo de produzir o texto de apresentação, pelo seu prestígio e conhecimento sobre a gravura popular, o que lhe deu liberdade de construir sentidos para a obra.

A série ganhou uma estética particular em um formato de livro, confeccionado em papel rígido em feitio levemente retangular, medindo 19cm por 21,5cm. A encadernação recebeu revestimento em tecido rústico na cor branca e impressão estampada pelo taco de xilografia talhado pelo próprio Noza diretamente sobre o tecido (Foto 11).

A comunicação visual elaborada para a capa do livro ficou consideravelmente satisfatória. Enfatizava o contraste entre o branco e o preto, merecendo distinção o preto intenso e a grafia tosca, desprovida de sofisticação, mas reveladora da força expressiva do artista popular do Nordeste do Brasil.

²⁹ CHARTIER, Roger. *Os desafios da Escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 62.

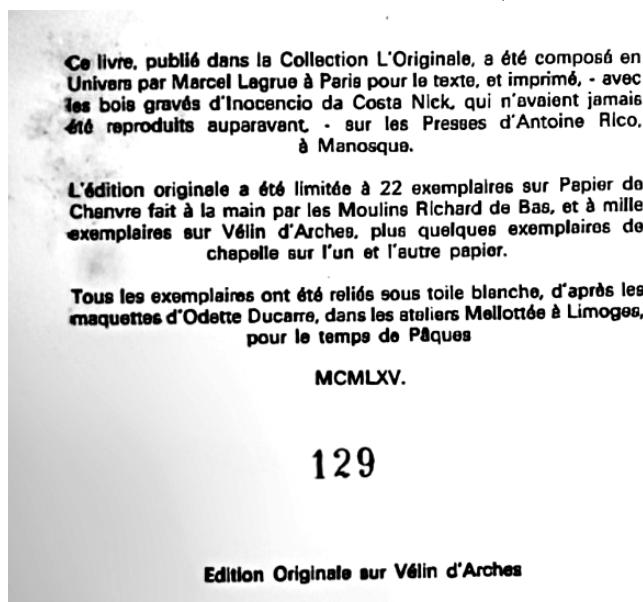
Foto 11 – Capa do livro “Via Sacra Gravada por Mestre Noza Brasil”, editado em Paris por Robert Morel



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Para além da cobertura, outros elementos dotavam de sentidos a edição original que, mesmo diante do caráter múltiplo da xilografia, fez-se opção para uma tiragem resumida de 1.000 (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, como é possível observar na Foto 12, exemplar correspondente ao número 129.

Foto 12 – Folha de Rosto do livro “Via Sacra Gravada por Mestre Noza Brasil”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

É importante registrar que a imagem apresentada neste estudo exibe o número 129 referindo-se à série que teve a tiragem maior, a constituída por 1.000 exemplares, item fotografado do livro que é propriedade do acervo do Dr. Paulo Elpídio Bezerra de Menezes e sua esposa, a senhora Zuleide Martins Bezerra de Menezes, ex-diretora do MAUC e filha de Antônio Martins Filho.

No entanto, o editor não se prendeu apenas a essa maneira de publicação, mas foi além e privilegiou outra forma de tiragem afora a supracitada, outra com tiragem bem menor 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 Bas*.³⁰

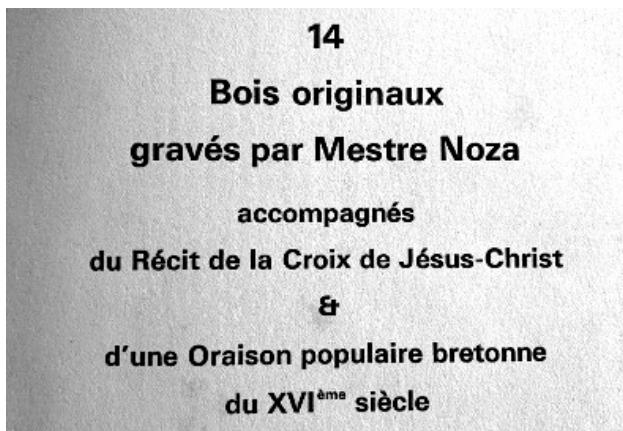
³⁰ “Moinho de papel” de Auvergne, uma região que foi uma das primeiras a produzir papel na França desde o início do século XIV. Os moinhos da região e Richard de Bas ajudaram a fornecer em papel “A Encyclopédie de Diderot e Alembert” por vários anos no século XVIII para a impressão de gravuras.

Outras decisões para a materialidade da publicação foram a inclusão de textos acompanhando as gravuras, sendo uma oração popular bretã do século XVI, e um texto que, segundo Lívio Xavier, era de autor judeu.³¹ Outrossim, a publicação contava com tiragem apenas no idioma francês.

Segundo relatos orais, é importante dizer que Sérvulo Esmeraldo, dono das matrizes e responsável pela reinvenção das gravuras populares em formato de álbum, não teria aprovado essa ideia de inserção de textos, sobretudo de uma oração, o que, segundo o artista, construía sentido religioso para a obra.

Lívio Xavier, que acompanhou todo o processo de valorização da gravura popular, sua musealização pelo MAUC e a consagração com a publicação do álbum de Mestre Noza em Paris, também demonstrou discordância e chegou a comentar que a inserção dos textos não era bem-vinda, acreditando também, como o próprio Sérvulo, que comprometeria o resultado final e, do seu ponto de vista, “nada tinha a ver” relacionar a série de gravuras da “Via Sacra” de Mestre Noza com texto da Bretanha.³² A Foto 13 demonstra os conteúdos apresentados na obra:

Foto 13 – Página do livro “Via Sacra Gravada por Mestre Noza Brasil”

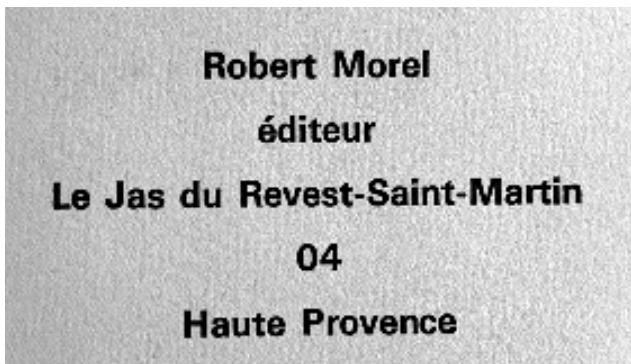


Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

³¹ Entrevista feita a Lívio Xavier (FRANKLIN, 2007, p. 39-40).

³² FRANKLIN, 2007, p. 39-40.

Foto 14 – Página do livro “Via Sacra Gravada por Mestre Noza Brasil”



Fonte: Acervo particular de Paulo Elpídio Bezerra de Menezes.

Apesar das divergências manifestadas por Sérvulo Esmeraldo e Lívio Xavier, vale buscar compreender qual a relação entre a representação da “Via Sacra” de Noza e uma oração bretã do século XVI.

Para entendê-la, faz-se necessário evocar um período da história em que artistas movidos por interesses de renovação estética e técnica adotaram tal entusiasmo como elemento dinamizador do processo de rejeição à tradição artística europeia de referência clássica. Estes artistas a partir do século XIX, buscaram, 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 neste estudo será mais uma vez retomado a fim de explicar o elo com a gravura do Mestre Noza, mas, para chegar a esta tendência, é importante também ressaltar o interesse pela arte produzida no Oriente e sua influência sobre a xilogravura. Para tanto, são utilizadas observações do autor José de Assunção Barros, retiradas do livro *Arte Moderna e Alteridade*,³³ no qual oferece informações interessantes no tocante ao assunto.

Em perspectiva diacrônica, na História da Arte, e a partir do vanguardismo do fim do século XIX, Barros articula que o contato mais

³³ BARROS, 2006, p. 22-36.

sistemático entre a civilização ocidental e a arte se fez no extremo-oriente. Ele aponta que o meio para essa proximidade ocorreu pelas relações comerciais entre a França e o Japão em 1858, motivo que abriu caminhos de acesso aos produtos japoneses. O autor 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*).³⁴

Nesse cenário, um dos artistas pioneiros na reelaboração da influência oriental foi Claude Monet, que teve interesse acentuado pela arte japonesa quando adquiriu um importante lote de estampas do Japão em 1886, período em que visitara a Holanda, país que já cultivava, desde o século XVI, ligação comercial com o Oriente.

Ademais, a apropriação artística com estampas japonesas também ocorreu por parte de outros artistas ligados ao movimento impressionista, o que 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 essas gravuras, Barros oferece informações importantes a respeito da técnica e dos artistas que a utilizaram:

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 policromáticas de Moronobu foram depois transferidas para placas de madeira que permitiam a impressão em quantidades maiores, daí originando o gênero das xilogravuras. Mais tarde surgiram 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”.³⁵

³⁴ Palavra que poderia ser traduzida como mundo flutuante (BARROS, 2006, p. 24).

³⁵ BARROS, 2006, p. 24-25, grifo nosso.

Ele 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”.³⁶ Isso 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 a renovação. Assim, as estampas japonesas, que encantaram os pintores impressionistas, entre estes Monet, inspiraram também 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, as cores puras, às quais deram um tratamento chapado de modo a assegurar uma intensidade de expressão. Dessa maneira, a descoberta ocidental do efeito das cores 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 europeia.³⁷

Além deste significativo papel inspirador desempenhado pela arte oriental sobre os artistas ocidentais, a chamada arte primitiva dos povos africanos também se revelou como uma segunda alteridade,³⁸ 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 a buscarem inspiração na criação plástica de sociedades ditas exóticas ou primitivas como fonte alternativa de referência para suas criações. Em meio a isto, os artistas europeus passaram a desenvolver experiências artísticas de imersão pelas quais se dirigiam para as regiões rurais distantes com o objetivo de conhecer culturas simples e empregá-las na arte.

³⁶ *Ibid.*, p. 32.

³⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁸ *Ibid.*, p. 60.

Tais atitudes já haviam sido vivenciadas pelos românticos no século anterior e representavam o encontro com 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 considerados *males da civilização* em busca de um modo mais primitivo de vida.

Paul Gauguin (1848-1903) foi um dos que procurou ali inspiração, antes de se aventurar para retiradas ainda mais radicais que iriam culminar com a ida para a Polinésia, viveu uma longa temporada na Bretanha.³⁹

Em cartas destinadas à sua esposa, datadas desse período, Paul Gauguin já afirmava que encontrara, naquela região francesa, “algo selvagem e primitivo”. É 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 à civilização ocidental. As telas que produziu na Bretanha se constituíram como rupturas no tocante ao impressionismo anterior do artista.

É pertinente citar “O Cristo Amarelo”, 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. Uma 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, em que 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

³⁹ BARROS, 2006, p. 60-67.

central do Cristo, elemento associado, na época, à inspiração na arte popular e, até mesmo, nos vitrais da Idade Média (84).⁴⁰

Figura 79 – “O Cristo Amarelo”



Fonte: Saber Cultural (2022).

As gravuras produzidas por Nozha, uma vez comparadas ao que Gauguin captou na Bretanha, permitem perceber a justaposição postulada por Morel pela simplicidade da forma e pela ideia de produção rural que provavelmente queria demonstrar ao público consumidor.

Por outro lado, vale destacar que a coleção de gravuras populares brasileiras nas exposições realizadas pelo Museu de Arte da Universidade do Ceará, pelos diferentes países, foi assemelhada à gravura europeia nos textos que as acompanhavam. Inclusive o texto de apresentação da coleção em Paris elaborado por Jean Adhémar, respeitado pelos conhecimentos sobre o gênero, no qual afirmou que demonstravam seme-

⁴⁰ O Cristo Amarelo, 1889. Óleo sobre tela (92cm x 73cm). Disponível em: www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/SemanaSanta2009.html. Acesso em: 03 out. 2019.

lhanças com as gravuras populares ocidentais do século XV. Além do próprio Sérvulo Esmeraldo no texto de apresentação da obra editada por Morel.

Diante do panorama da história da arte, bem como da comparação entre as gravuras do Nordeste e as europeias, vê-se que o editor, ao abraçar a ideia de publicar o trabalho desenvolvido pelo Mestre Noza, buscou aproximar modelos que, aparentemente, se assemelhavam, fortalecendo a construção de novas formas de olhar e conexões, embora sua atitude, conforme já mencionada neste tópico, não agradasse ao estudioso de arte Lívio Xavier tampouco ao artista Sérvulo Esmeraldo.

Os motivos, embora não tenham sido desvelados pelo editor, podem ser conjecturados aqui. De acordo com o seu ponto de vista, a inserção de uma oração bretã provavelmente apresentou-se como o elo entre o Nordeste e a região da Bretanha pelas religiosidades representadas pelos artistas em imagens consideradas “simples” e “ingênuas”, mas capazes de ressaltar a presença de elementos da cultura popular rural europeia nas imagens representativas da religiosidade popular 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 às 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 acompanhadas de textos.

Esta segunda conjectura possivelmente foi a que deixou Sérvulo e Lívio Xavier insatisfeitos quanto ao resultado do livro publicado na França, pois ela fugia das verdadeiras intenções para as quais os álbuns de gravura popular tinham sido ou mesmo estavam sendo criados.

Em meio às críticas apresentadas, faz-se necessário também discorrer um pouco sobre outra importante tensão existente a partir dessa publicação elaborada em Paris ao ser apresentada no Brasil, enfatizada por Jeová Franklin na publicação de um depoimento concedido em uma entrevista por Sérvulo Esmeraldo.

Segundo Sérvulo, a divulgação da “Via Sacra” no Brasil foi mal interpretada, pois o mérito do trabalho foi concedido em grande medida não a ele, que teria reinventado a xilogravura popular e buscado o reconhecimento para o Mestre Noza até então desconhecido pelo público consumidor de arte, mas, a importância advieio para o editor Robert Morel, pelo simples fato de ser estrangeiro. Sérvulo, que possuía maior conhecimento e ligação com a gravura nordestina, disse: “deram muito cartaz a Morel [...] só que ele não fez nada, recebeu as gravuras e as editou, nada tinha com elas”⁴¹

Em sua insatisfação, ele reforçou a atuação como *marchand* e seu papel não somente de descobrir os gravadores, mas de dedicar-se a prospecção de mercado. Somando-se a isto, tem-se a construção do caminho para que a xilogravura popular ganhasse a condição de preciosidade no museu e, nessa direção, ele também ressaltou sua indignação com o editor Morel por não ter lhe feito a restituição das matrizes que, de acordo com ele, não tinham sido vendidas e eram suas.

Seguramente, se devolvidas, poderiam ter sido utilizadas em outras formas de impressão, conforme entrevista concedida por Sérvulo à Dadora 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 pesquisa e outros procedimentos para sua preservação e difusão mundo afora”⁴².

Dante de críticas e discordâncias quanto à materialidade da obra produzida na França, um ponto a ser ressaltado é a apresentação do livro em texto escrito pelo próprio Sérvulo Esmeraldo. Assim cabe a indagação sobre o posicionamento desse artista perante aquela obra que apresentava 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.

⁴¹ FRANKLIN, 2007, p. 41.

⁴² GUIMARÃES, 2003, p. 176.

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 xilografos 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”, com base em uma visão por meio da qual ela era sinônimo de tradição e sua idade do ouro ocorreu no passado. Conforme Certeau,⁴³ isso representava contemplação de beleza morta, visão esta determinante na construção de um novo feitio para esse gênero de arte produzida em Juazeiro do Norte.

No âmbito da experiência de mediação, adquiriu um álbum para si e encarregou-se da apresentação da obra intitulada “Via Sacra Gravada por Mestre Noza Brasil” que foi editada por Robert Morel em Paris e 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, Juazeiro do Norte. Embora estudioso e convededor da técnica de xilogravura, bem como de outros elementos que envolviam esse tipo de expressão artística, na sua apresentação procurou enfatizar os contextos: histórico, cultural e da produção em si.

A relação entre o discurso 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

⁴³ CERTEAU *apud* ORTIZ, 1992, p. 39.

Noza. Há de se levar em conta a região na qual foi produzida, o que implica dizer que sua apresentação para a obra expõe um olhar singular, impregnado pela sua própria experiência com a xilogravura popular e com o lugar.

No texto,⁴⁴ 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 a responder indagações mais densas.

Mesmo assim, Sérvulo Esmeraldo se aventurou em explicá-las e o fez 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.” Para ele, as “[...] imagens populares nativas desses países europeus” foram copiosas nos livros de venda ambulante,⁴⁵ responsáveis por constituírem sua origem no Brasil, acrescentando que, embora se fizesse uso de ilustrações xilográficas nos livros de 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. De acordo com ele, teria penetrado por meio das rotas comerciais marítimas. A assimilação pelos nativos ocorreria em face da dificuldade encontrada pelos missionários cristãos na obtenção

⁴⁴ Tradução livre. Conferir o original em francês nos anexos nas páginas 209 – 220.

⁴⁵ 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.

de imagens e materiais devocionais para a propagação da fé. Naquele contexto, os missionários teriam repassado aos nativos a técnica de gravar em madeira.

Reportando-se ao Brasil, Sérvulo 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, afirmou 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.⁴⁶

Sérvulo Esmeraldo apresentou ainda o terreno da diversidade brasileira demonstrando que a xilogravura se elaborou a partir de elementos diversos, considerando a formação plural do povo constituída por indígenas, africanos e europeus; reforçando, entretanto, que o enraizamento mais profundo do gênero ocorreu na cultura europeia. Neste quesito, o artista fez uma analogia entre os gravadores brasileiros e europeus com base nas suas fontes de inspiração para criação das imagens.

Enquanto os europeus se inspiravam na diversidade de esculturas, pinturas, afrescos e, sobretudo, nos vitrais, os gravadores brasileiros buscavam jornais, revistas e livros para suas criações. Não obstante, 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 iluminou a “Via Sacra” elaborada pelo Mestre Noza que, naquele momento, estava sendo lançada na França, destacando que tinha consciência do que representava o folclore no

⁴⁶ 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.

pós-guerra europeu, conforme já dito anteriormente.⁴⁷ A “[...] UNES-CO vinculada a ONU visando à promoção da paz mundial, colocava o folclore como instrumento de mediação entre os povos”⁴⁸.

Considerando a valorização das culturas regionais, o artista destacou que a arte da xilogravura (livre de traços de sofisticação) era um trabalho ingênuo, espontâneo e intuitivo produzido por gravadores sem instrução artística formal, aos quais se atribuía como mais importante o espírito e o modo como o trabalho era executado.

Nessa direção, articulou que a produção popular apresentava-se interligada ao universo cultural dos artistas, de modo que as suas criações, quando eram executadas por meio das apropriações de elementos culturais ou modelos que lhes eram estranhos, os produtos tinham possibilidades de imperfeições. Em situação inversa, quando os artistas populares buscavam referências para suas criações nos elementos do seu convívio, nas suas afinidades, no universo em que viviam, os resultados eram positivos, pois lhes davam a condição de modificá-los completamente ou, mais exatamente, configurá-los de acordo com suas próprias sensibilidades e mentalidades, oferecendo uma ordem totalmente diferente de qualidades.

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.⁴⁹

⁴⁷ No capítulo I deste livro.

⁴⁸ VILHENA, 1997, p. 94.

⁴⁹ ESMERALDO, 1965.

Pelo depoimento, Sérvulo se empenhou no intuito de justificar sua interferência quanto ao modelo oferecido ao Mestre Noza de uma Via Sacra, representação de cenas de martírio vinculadas ao cristianismo. Desse modo, direcionou seu olhar para o Nordeste, especificamente Juazeiro do Norte e o fenômeno da religiosidade popular em torno da figura emblemática do Padre Cícero. Com isso, o modelo e o tema apresentados refletiam o universo cultural vivido por Mestre Noza, impregnado da religiosidade marcada pelo penitencialismo, de modo que Noza apresentou afinidade com a proposta e, posto isso, o trabalho final saiu a contento.

À vista disso, ele fez 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 [...]”⁵⁰ ao mesmo tempo em que revelou a surpresa que tivera com o resultado do trabalho executado por Mestre Noza, demonstrando as possibilidades expressivas que utilizou para aquela gravação em madeira.

É importante salientar que a apresentação foi além dos elementos formais presentes nas gravuras de Noza e adentrou o contexto cultural e histórico onde a produção de xilogravura popular ocorria, a região Nordeste do Brasil, construindo sentidos baseados na obra “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, publicada em 1906, pautada em uma perspectiva científica, de exotismo e influência do meio e da raça sobre o lado psicológico humano.

Pelo viés da obra euclidiana, Sérvulo Esmeraldo evocou enunciados identitários para o Nordeste realçados pelas secas periódicas, as recorrentes epidemias instauradoras do medo, caminho apontado pelo artista como princípio para o desenvolvimento do misticismo que, para ele, caracterizava os sertanejos, uma vez que atribuíam os fenômenos naturais à ira divina. Como exemplo, apresentou o fenômeno cultural vivido pelas irmandades de penitentes, que praticavam o autoflagelo na região do Cariri, citando narrativa presente em Euclides da Cunha, sobre um grupo de penitentes nomeado “os Serenos”:

⁵⁰ ESMERALDO, 1965.

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 roubo.⁵¹

Ao fortalecer o discurso do misticismo como referência identitária de Juazeiro do Norte, Sérvulo também robusteceu a visão do messianismo revolucionário representado pela Guerra de Canudos e pela figura do beato Antônio Conselheiro, apresentando-o como o “novo messias” do “sertão” da Bahia, cultuado por sertanejos. Logo remeteu ao Padre Cícero Romão Batista a 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 fanáticos...⁵² Todos os fatos dessa espécie inspiraram poetas e cantores populares; por outro lado, a gravura popular também a dominou, com seu pronunciado gosto pelo que é místico ou fantástico.⁵³

⁵¹ *apud* ESMERALDO, 1965.

⁵² Grifo nosso.

⁵³ ESMERALDO, 1965.

Segundo o artista, fatos dessa natureza eram as fontes de inspiração para os poetas e cantadores populares e, ao mesmo tempo, para a xilogravura, expressões de pronunciado gosto por temas referentes ao cangaço, ao bestiário místico e fantástico, povoado por visões apocalípticas e demonizadas aproximadas da Idade Média europeia, sobreviventes em pleno século XX:

“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. Existem muitos exemplos desse paralelismo [...] assemelhando-se surpreendentemente a certas xilogravuras brasileiras.⁵⁴

Sérvulo também levantou 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 [...]”⁵⁵ e assim ofereceu seu ponto de vista como resposta afirmando que, sem dúvida, a localização geográfica era a chave para o entendimento.

Ele registrou a pouca importância dada à xilogravura pelos olhos da grande massa e, em seguida, realçou o seu provável “desaparecimento”, aproveitando para questionar se aquele público estaria ciente do possível resultado e quanto rápido seria, “[...] pois os editores estavam substituindo xilogravuras por foto- gravura e os clichês de revistas de estilo internacional [...]”,⁵⁶ indicando claramente que entendia que a xilogravura estava sendo substituída pela zincogravura.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ ESMERALDO, 1965.

Por fim, sublinhou 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.⁵⁷

A conclusão a que chegou transpareceu nas entrelinhas sua discordância com o modelo editorial de Morel na junção de textos e gravuras, o que faz perceber que a intenção que o movia estava centrada no sentido de que as imagens representadas eram textos que deveriam comunicar as mensagens por si próprios.

O texto de apresentação constrói sentidos para aquelas imagens da “Via Sacra” mediante o seu capital simbólico e devido ao reconhecimento no Brasil e no exterior, inserindo a gravura, através dos álbuns, na ordem do sistema de arte institucionalizado, permitindo, dessa forma, a sua consagração.

Considerando o que foi analisado até aqui, este estudo procurou demonstrar os processos e a institucionalização de um gênero de arte que, a partir de interferências e musealização, tornou-se plenamente reconhecido, representado em galerias de arte e museus, sendo adquirido, a partir disso, como um bem material por consumidores de arte e colecionadores do Brasil e do mundo.

⁵⁷ *Ibid.*





Conclusão

Ao revisitar estudos sobre arte popular, lacunas foram reveladas quanto ao processo que levou a xilogravura de cordel a ser reconhecida como arte. Portanto o trabalho historicisa tal procedimento a partir da identificação da ação de agentes e instituições responsáveis pela construção de novos olhares, sentidos, enfim do estatuto artístico para ela.

Nesse contexto o papel e importância da Universidade do Ceará é reconhecido, uma vez que, pela ação de agentes a ela ligados, se empenha pela criação de um museu que nasceu com o propósito de defender e proteger a arte popular do Ceará, dentro da filosofia adotada ‘*O Universal pelo Regional*’, o que tornou a instituição protagonista na musealização da xilogravura do cordel.

Na urdidura do processo, mediante a desnaturalização do objeto ‘xilogravura de cordel’ enquanto objeto de arte, as análises documentais permitiram identificar que as ações dos agentes estiveram perpassadas por intenções. Tal desnaturalização permitiu entrever que o estatuto foi construído por estes indivíduos em suas finalidades, materializadas em discursos, e que a inscrição da expressão no universo da arte ocorreu por meio de lutas de representação por eles forjadas e estabelecidas.

Para tanto o estudo, identificou tensões ocorridas em alguns momentos da construção, como: na recolha das matrizes para constituição de uma coleção de xilogravuras de cordel para o acervo do museu de arte que estava sendo criado; acusações de espoliação das matrizes dos gravadores por intelectual pernambucano; lutas de representação entre intelectuais e artistas cearenses e pernambucanos. Mas também uma importante questão que ocorria no campo da formulação da própria xilogravura quanto a sua relação com a zincogravura.

Nesta última, a representação foi dada mediante discurso folclorista centrado na preocupação com o seu desaparecimento, dadas as mudanças advindas com a modernização na sociedade. Assim sendo, as práticas de construção do olhar para xilogravura estiveram permeadas por disputas, inclusive no confronto entre tradição e modernidade, o que se pautava no anúncio da morte da xilogravura, em detrimento dos clichês de zinco, e ao mesmo tempo trazia a proposta da valorização da xilogravura pela reinvenção com o propósito de atender ao mercado de arte.

Nesta articulação o artista Sérvulo Esmeraldo, que compartilhava o mesmo pensamento pelo qual a xilogravura era objeto fadado ao desaparecimento, se empenhou em reinventar nova forma de apresentação e autonomia para a xiolo produzida no Cariri, especificamente no Juazeiro do Norte, pela proposição de álbuns assinados e numerados. Pela ideia, realizou encomendas aos gravadores para o Museu de Arte da Universidade e encomendou um álbum com representações da Via Sacra para si, levou-o à Paris onde fora editado e divulgado no meio artístico.

Neste circuito, apropriações e outras leituras foram depreendidas, sobretudo a aproximação do álbum com alguns elementos da cultura popular rural da Bretanha, o que pelo discurso materializou-se um elo entre a arte do Nordeste e arte Europeia, constatação que carece ser aprofundada em novos estudos.

A apresentação daquele álbum de arte popular do Cariri em Paris, produzido especificamente para o mercado de arte em 1965, reforçava a busca da Universidade do Ceará e do seu museu pelo ideal de universalismo almejado e traçado em exposições que ocorreram em algumas

cidades da Europa e Estados Unidos entre 1961 e 1962. Fora coroado, entretanto, por aquela reinvenção e forma de apresentação da xilogravura de Noza publicado por editor francês.

A nova condição de expressão gráfica autônoma,¹ independente do cordel e definida em novos contornos, permitiu à xilogravura do Cariri trilhar caminhos de reconhecimento nacional e internacional, e possibilitou a criação de uma escola para a gravura popular no Juazeiro do Norte, conforme versos retirados de folheto de cordel:

*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 admirada²*

*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 Stênio³
O verdadeiro suporte⁴*

Os bardos lançam luz sobre a arte popular sertaneja manifestada pelas gravuras e sua valorização para além do Cariri. Valorização entendida como uma construção e mobilização de olhar socialmente construído

¹ Conforme já exposto na introdução deste trabalho, por tratar-se de um fenômeno datado, a autonomia é entendida neste estudo como relativa, pois, mesmo sendo uma reinvenção por meio da qual a xilogravura terá um novo formato, o álbum, mesmo assim, vai depender da indicação do tema e da encomenda.

² 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

³ 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>

⁴ VIANA, Arievaldo e HAURÉLIO, Marco. *Cem anos da Xilogravura na Literatura de Cordel*. Fortaleza. São Paulo: Brasília, Junho de 2007. p. 16.

mediante processo de musealização, meio de levar a xilogravura popular para o sistema de arte e para suas práticas de olhar correspondentes.

A musealização conduzida coletivamente pelo ‘olhar de época’ e definida enquanto experiência histórica pelos agentes da Universidade do Ceará e do seu museu, aparece situada num contexto de consolidação do movimento folclórico nacional, valorização do popular, e sobretudo como possibilidade de construção de novos sentidos para esta arte sertaneja.

Os sentidos evidenciam-se ainda com algumas modificações atualmente, nas novas gerações de gravadores, que continuam percorrendo o caminho da escola deixada pelos antigos, mas produzindo xilogravura para o mundo, como foi possível observar nos versos. E 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.

Os poetas apontam para o gravador e artista Stênio Diniz como um dos exemplos do que permaneceu e do que mudou na trajetória da xilogravura a partir da sua musealização, tornando-se um elo entre o presente e o 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. Como Stênio outros

gravadores também alcançaram e alcançam o reconhecimento internacional pelo trabalho com a xilogravura.

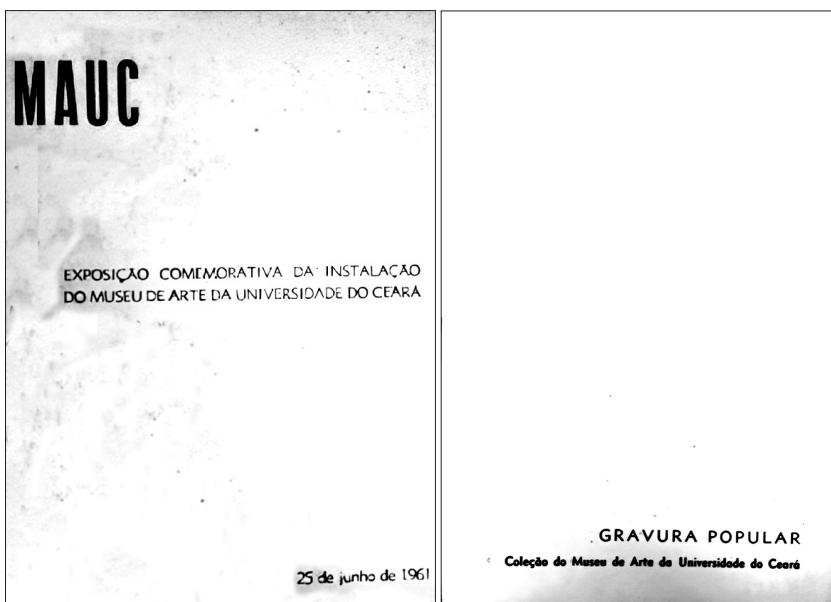
Em síntese, o estudo buscou analisar as práticas de olhar, colecionar, expor e publicar construídas para a xilogravura popular, que se constituiu arte após sua musealização. Tal processo possibilitou também nova produção gráfica de estampas, independentes da tipografia, elaboração de novos formatos (como os dos álbuns em série), assim como a valorização dos registros materiais de sua criação (as matrizes entalhadas). Enfim, os processos construídos que a identificam como um elemento da cultura regional singular, que alçou voo do Cariri para o mundo.



Anexos



Foto 45 – Catálogo da Exposição Comemorativa da Instalação do Museu



Fonte: Acervo do MAUC

Foto 16 – Lista de títulos apresentados na exposição comemorativa

CEARA

1 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Waldemar	Jaboticatubas
2 A FESTA DOS CACHORROS	Waldemar	Jaboticatubas
3 HISTÓRIA DE JOÃO DA CRUZ	Jodo Pereira da Silveira	Jaboticatubas
4 ANTONIO SILVINO	Jodo Pereira da Silveira	Jaboticatubas
5 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Jodo Pereira da Silveira	Jaboticatubas
6 O CASAMENTO DO CALANGO	Jodo Pereira da Silveira	Jaboticatubas
7 VIRGULINO FIRREIRA LAMPião	Jodo Pereira da Silveira	Jaboticatubas
8 CANOACEIROS	Jodo Pereira da Silveira	Jaboticatubas
9 CANOACKIROS	Jodo Pereira da Silveira	Jaboticatubas
10 A CARISTIA MUNDIAL	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
11 OS SOFRIMENTOS DE CRISTO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
12 CANTADORES	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
13 NAMORADOS	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
14 A LAMPADA DE ALADIM	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
15 O CABOCLO NA HORA DA CONVISSAO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
16 CONSELHOS DE MAE	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
17 DIMAS O BOI LADRÃO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
18 DESAFIO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
19 O PAVAO MISTERIOSO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
20 O MACACO REVOLTO80	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
21 O CANCRO DE FOGO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
22 O MATADOR DE FERAS	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
23 NAMORADOS	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
24 CANTADORES	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
25 LOURIVAL E BUNIUS	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
26 O NAMORO MODERNO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
27 O PAVAO MISTERIOSO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
28 O MATADOR DE FERAS	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
29 O MENINO DA PATA	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
30 O BOI MANDINQUEIRO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
31 O DOUTOR RAIZ	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
32 HISTÓRIA DE ZEZINHO E MARIQUINHA	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
33 INDIA NECY E JUFY	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
34 CECILIA E D. ESTEVAM	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
35 VITALINA E ZEZÉ BREJO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
36 HISTÓRIA DE TOINHO E MARIQUINHA	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
37 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
38 A DANÇA MODERNA	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
39 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
40 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
41 O MERCADOR E O GENIO	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
42 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
43 A DONZELA	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
44 O CACHORRO DOS MORTOS	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
45 A MULHER DE V-E	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte
46 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Damáro Paulo	Jacuípe do Norte

47 ESMERALDINA E JÉLIO ABYL	Davídio Paulo	Juizelito do Norte
48 CANTADORES	Damádio Paulo	Juizelito do Norte
49 O PAVÃO MISTERIOSO	Davídio Paulo	Juizelito do Norte
50 A TRISTE SORTE DE JOVELINA	Davídio Paulo	Juizelito do Norte
51 DESBAVO	Davídio Paulo	Juizelito do Norte
52 CANTADORES	Davídio Paulo	Juizelito do Norte
53 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Davídio Paulo	Juizelito do Norte
54 SERINGUEIROS DO AMAZONAS	Damádio Peçôa	Juizelito do Norte
55 TEBEU O HERÓI DO LABIRINTO	Damádio Peçôa	Juizelito do Norte
56 A VIROEM E O SOL	A.B.A.	Juizelito do Norte
57 CANTADORES	B.A.	Juizelito do Norte
58 O LOBOSOMBO DA PARAÍBA	Antônio Batista	Juizelito do Norte
59 A VOLTA DA ARA BRANCA	Antônio Batista	Juizelito do Norte
60 CAPA PARA U M ROMANCE DE AMOR	Antônio Batista	Juizelito do Norte
61 CANJACEIROS	Antônio Batista	Juizelito do Norte
62 CANJACEIROS	Antônio Batista	Juizelito do Norte
63 CANJACEIROS	Antônio Batista	Juizelito do Norte
64 MARQUINHA E JOSÉ DE SOUSA LEÃO	Antônio Batista	Juizelito do Norte
65 DESCRIÇÃO DAS MULHERES CON- FORME OS SEUS SINAIS	Antônio Batista	Juizelito do Norte
66 OS MARTIRIOS DE ROSA DE MILÃO	Antônio Batista	Juizelito do Norte
67 O OFÍCIO DAS ALMAS	Antônio Batista	Juizelito do Norte
68 CALENDÁRIO DE 1910	Antônio Batista	Juizelito do Norte
69 VELÓRIO	Antônio Batista	Juizelito do Norte
70 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Antônio Batista	Juizelito do Norte
71 A MULHER QUE VIROU CACIQUE	Antônio Batista	Juizelito do Norte
72 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Antônio Batista	Juizelito do Norte
73 PASSARINHO	Antônio Batista	Juizelito do Norte
74 A MOÇA DO VRADINHO	Antônio Batista	Juizelito do Norte
75 A MORTE DOS 12 PARES DE FRANCA	Antônio Batista	Juizelito do Norte
76 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Antônio Batista	Juizelito do Norte
77 O ALMOFADINHA	Antônio Batista	Juizelito do Norte
78 PORQUE FAZ MEDO CASAR	Antônio Batista	Juizelito do Norte
79 DISCUSSÃO DO PROTESTANTE COM O ROMIHO	Antônio Batista	Juizelito do Norte
80 ENCONTRO DO VALENTE DO AMA- ZONAS COM O NEGRÃO DO PARANA	Andréimo	Jakaréto do Norte
81 HISTÓRIA DA ÍNDIA NEUY E JUFY	Andréimo	Jakaréto do Norte
82 HISTÓRIA DE JUVENAL E LEODOL- DINA	Andréimo	Jakaréto do Norte
83 HISTÓRIA DE TOINHA E MARQUI- NHA	Andréimo	Jakaréto do Norte
84 O CASAMENTO DE CHICO TINGOLE E MARIA PELADA	Andréimo	Jakaréto do Norte
85 ANÍDIO E LUCINDA	Andréimo	Jakaréto do Norte
86 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Andréimo	Jakaréto do Norte
87 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Andréimo	Jakaréto do Norte
88 CAPA PARA UM ROMANCE DE AMOR	Andréimo	Jakaréto do Norte

99 BOLDADO NO LEITO DE OCRO	Açântico	Juventim do Norte
100 CANTADORES	Açântico	Juventim do Norte
101 DEBAPIO	Açântico	Juventim do Norte
102 CAJU	Açântico	Jesuolim de Noite
PERNAMBUCO		
103 A FERA DA MONTANHA	Açântico	
104 ENCONTRO DOS DOIS INBRADOS	Açântico	
105 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Açântico	
106 CAPA PARA UM ROMANCE	Zelinao	
107 O HOMEM QUE COMIU DO SOI DE NUINAS	Anicômo	
108 O GATO DE BOTAS	Anicômo	
109 CANTADORES	Anicômo	
110 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Anicômo	
111 A DANÇA MONTURONHA	Anicômo	
112 DOIS MATUTOS EM CONVERSA	Anicômo	
113 O VENDEDOR DE TURRADO	Anicômo	
114 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Anicômo	
115 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Zelinao	
116 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Zelinao	
117 DISCUSSÃO DE LAMBO COA SÃO SEUNHO	Anicômo	
118 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Anicômo	
119 CASOACUNHO	Anicômo	
120 O VINTADOR DE PUMO	Anicômo	
121 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Zelinao	
122 O VIEJO JOSE PRUTICA	Zelinao	
123 O BOI DE MINAS	Anicômo	
124 VIRA-MUNDO	Anicômo	
PARAIHA		
125 BANCONKIBO	Anicômo	
126 CAPA PARA UM ROMANCE	Anicômo	
127 PALHAÇO	Anicômo	
128 PADRE CACTERO SOMAO BATISTA	Anicômo	
129 O DIABO	Anicômo	
130 SAVIO	Anicômo	
131 A MULHER QUE VIROU COIRRA	Anicômo	
132 A DANÇA MODERNA	Anicômo	
133 VELHA	Anicômo	
134 MATUTO	Anicômo	
135 O JAPONÊS QUE ATIROU NA S. E. APARECIDA	Anicômo	
136 O PÔTO PELADO	Anicômo	
137 CANTADORES	Anicômo	
138 CAVALIERO	Anicômo	
RIÓ GRANDE DO NORTE		
139 CAPA PARA UM ROMANCE POPULAR	Anicômo	
140 CANTADOR	Anicômo	
141 PECADOR	Anicômo	

Fonte: Acervo do MAUC

Quadro 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

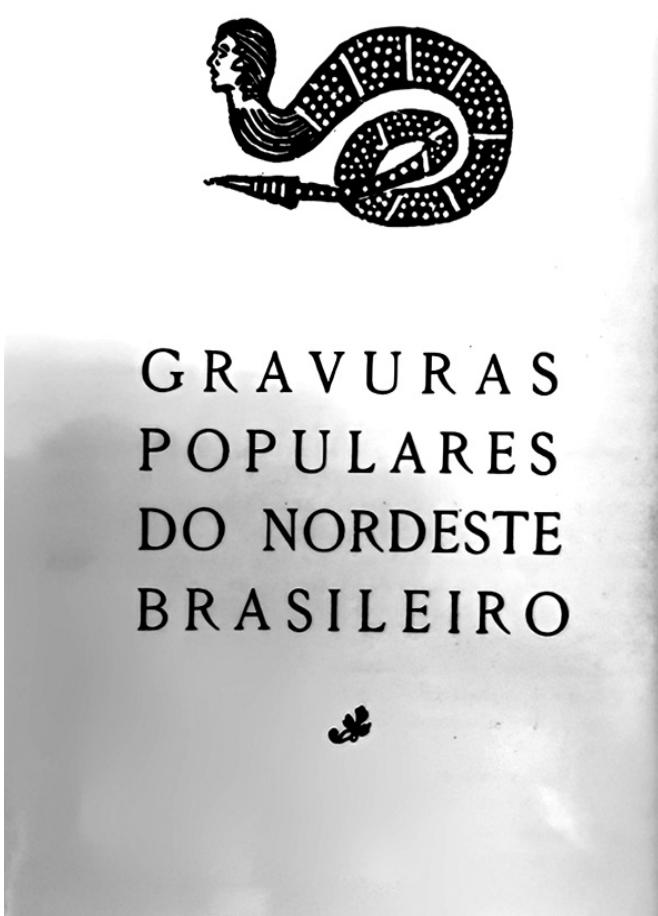
A dança moderna	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance de Amor	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance de Amor	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
O Mercador e o Gênio	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
Capa para um romance popular	Damásio Paulo	Juazeiro do Norte
A Donzela	Damásio 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 Necy 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 Tinguelê e Maria Pelada	Anônimo	Juazeiro do Norte
Amedio 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	

Cartazes e Catálogos das exposições na Europa

Figura 80 – Cartaz da Exposição Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro em Portugal



Fonte: acervo do MAUC

Figura 81 – Catálogo da Exposição Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro em Portugal



Fonte: Acervo do MAUC

Figura 82 – Cartaz da Exposição Gravuras Populares do Nordeste brasileiro na Espanha



Fonte: Acervo do MAUC

Figura 83 – Catálogo da Exposição Gravuras Populares do Nordeste brasileiro em Viena



Fonte: Acervo do MAUC

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 povão, via regra de forma rimada, aventuras populares: estórias do Amor e da Morte e de heróis e de diabos – alguns remetendo a “eventos memoriáveis” da região. Além disso, há estórias 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 primitivas.

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 empe-
nhou nos esforços de coletar este material interessante e que está tentan-
do arquivar as xilogravuras, datando-as e buscando, se possível, o nome
de seus autores.

O museu de Antropologia agradece à Universidade do Ceará, sobre-
tudo em nome do Sr. Lívio Xavier Jr. e do adido cultural M. Celso e Sou-
za e Silva (Paris), pela disponibilidade do empréstimo, como também às
senhoras e senhores das embaixadas em Paris e Viena, em primeira li-
nha 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 xilogra-
vura 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 se
encontre 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 tradicio-
nal 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 cristãs. “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 considerá-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 se confirmar este fato. Certas xilogravuras religiosas, sobretudo as duas imagens da paixão (12 e 76) não conseguem ocultar a sua origem, e mantêm 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 xi-

lógrafo 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 xilogravos, 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 represente 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.

Texto de Apresentação da Via Sacra por Sérvulo Esmeraldo

Foto 17 – 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 originale 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

Foto 18 – Apresentação do Livro Via Sacra do Mestre Noza

Il est aisément vérifiable 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 Bassano 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

Foto19 – 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

Foto 20 – 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 joué 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

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,

Foto 22 – 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 miellement 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

Foto 23 – 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 châtiment 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 Euclides 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

Foto 24 – 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 ».

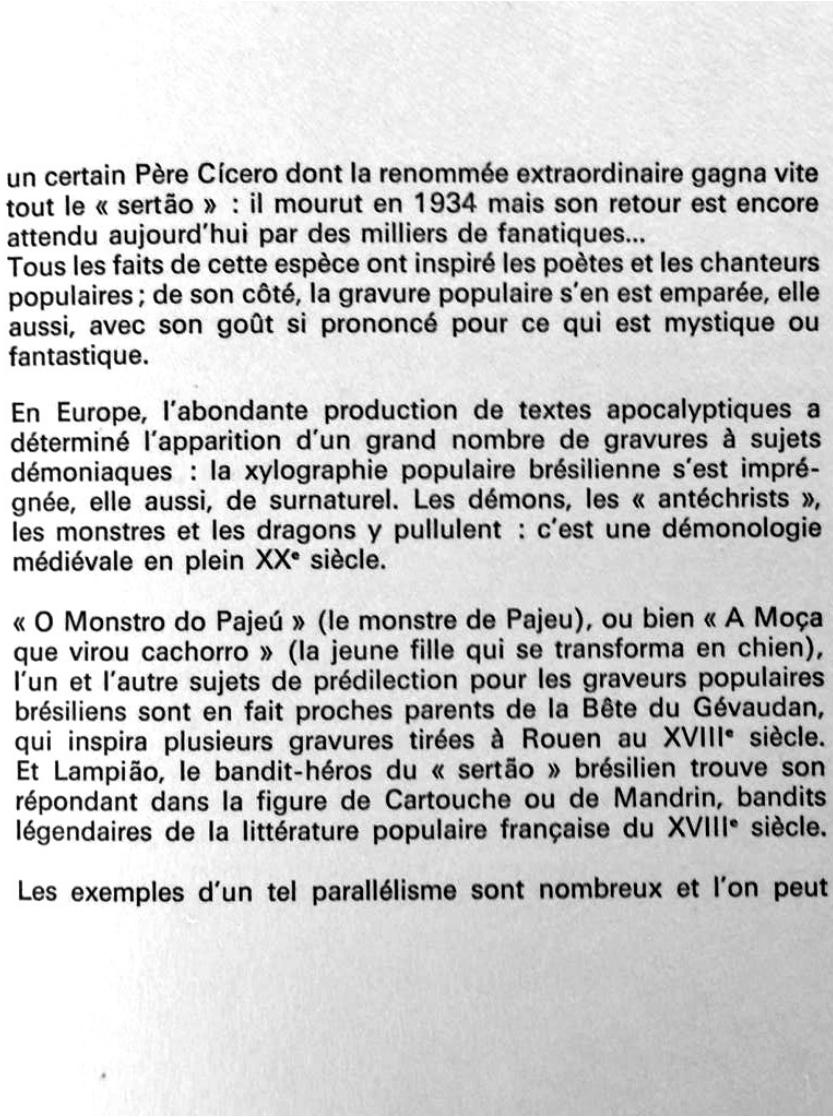
Et ces exaltés s'en furent à travers la région, en un vagabondage déprimant, priant, pleurant, demandant l'aumône... Comme la charité publique ne pouvait suffire aux besoins de la troupe, celle-ci finit, c'était fatal, par recourir au vol.

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

Foto 25 – 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 « antéchrist », 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

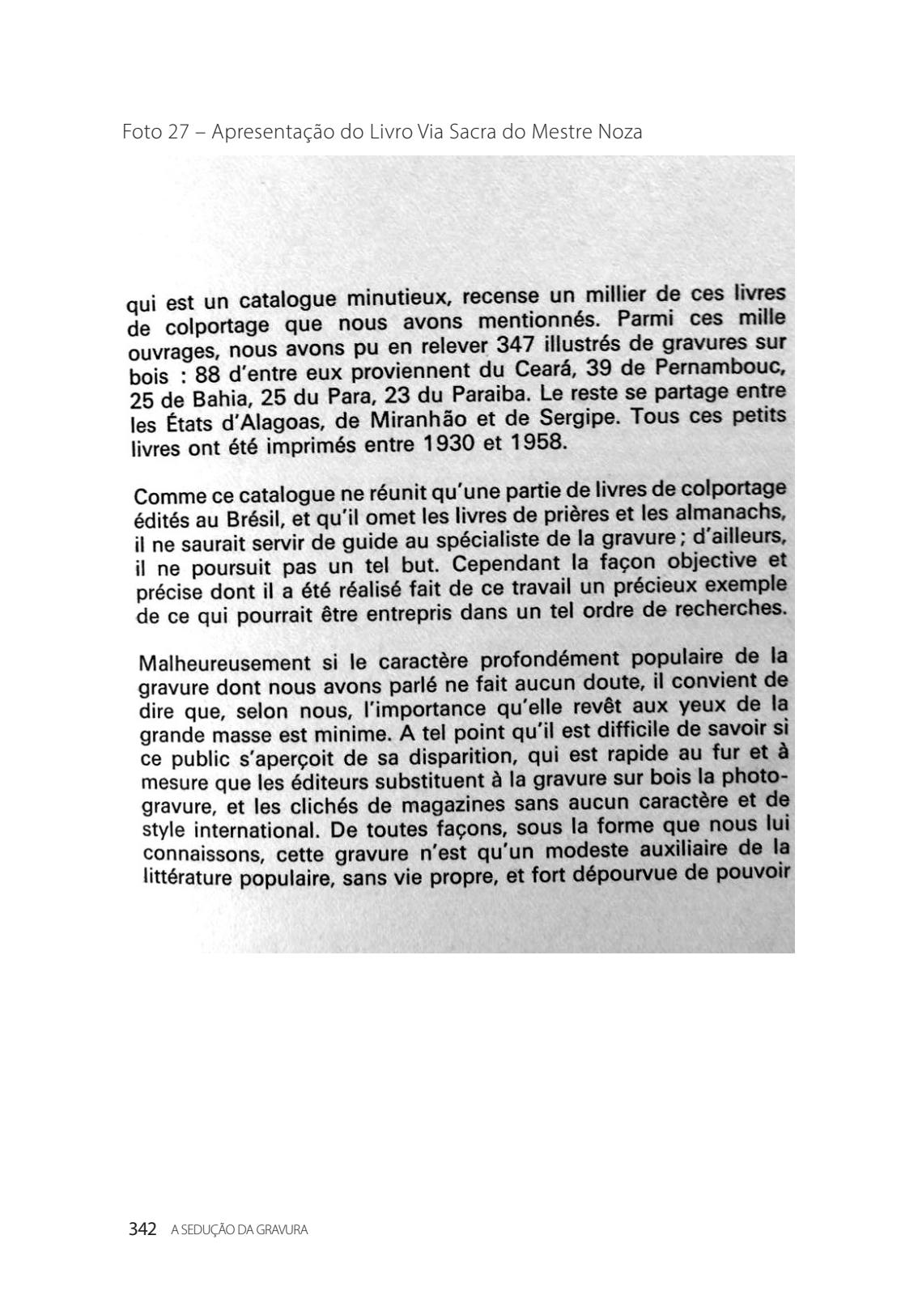
Foto 26 – Apresentação do Livro *Via Sacra do Mestre Noza*

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,

Foto 27 – 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 photogravure, 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

Foto 28 – 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



Referências



ALBUQUEQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras Artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUEQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *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.* v.12, n. 34. São Paulo set. /dez. 1998. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000300027&lng=pt&tlang=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. São Paulo: Brasiliense, 1994. O

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

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico* 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Folclore*. (Coleção primeiros passos) São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção primeiros passos).

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.

BRULON, Bruno. *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 jul., 2020.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Gramsci e as culturas populares na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da Modernidade. 2. 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.). Falta titulo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CARVALHO, Gilmar de. *Madeira Matriz*: cultura e memória. São Paulo: Annablume, 284p. 1998.

CARVALHO, Gilmar de. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 228 p. 2010.

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

CARVALHO, Gilmar de. *Lyra popular*: o cordel do Juazeiro. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

CARVALHO, Gilmar de. *Xilogravura Doze Escrito na Madeira*. Fortaleza: Cultura, 2011.

CARVALHO, Gilmar de. *Mestres Santeiros*: retábulos do Ceará. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 124 p. 2004. (Coleção Outras Histórias)

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

CARVALHO, Gilmar de. (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*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2017.

CAVA, Ralf Della. *Milagre em Joazeiro*. Tradução de 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.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1*. Artes de Fazer. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CERTEAU, Michel de. *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.

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

CHUVA, Marcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: socio gênesis 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.

ELIAS, N. *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. [facsímile].

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.

FRANKLIN, Jeová. *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.docomomobahia.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.

HERNANDEZ, Fernando. *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.

- KNAUSS, Paulo. 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.
- LEMOS, Carlos A. C. *O que é Patrimônio Histórico*. São Paulo: Brasiliense, 2004. – (Coleção primeiros passos; 51) 2^a 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.
- MACHADO, Lourival Gomes. *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*. 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.
- MARTINS FILHO, Antônio. *Memórias Maioridade II*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1994.
- MARTINS FILHO, Antônio. *O Universal pelo Regional: definição de uma política universitária*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1966.

MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e História interfa-*
ces. Tempo, Rio de Janeiro, v. 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, v.6, n.32/33, p. 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.

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.
Projeto História. São Paulo, n.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 conveni-*
ência 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/simpósio10/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 collections: 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.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria W.; ROSSINI, Miriam de Souza. Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.15, n. 29, p. 9-27, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria W.; ROSSINI, Miriam de Souza. *História & História Cultural*. 2. ed. 1. Reimp .- Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

POMIAN, Krzysztof. *Encyclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda v. 1, 1984.

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

QUEIROZ, Jeová Franklin de. *A xilogravura nordestina*. Produção artesanal 20p. Brasília, 2002. (Coleção Cartilha da Cultura popular, 2)

RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. *Visualidades* , Goiânia, v. 8, 2010. ISSN: 2317-6784. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18209/10865>

- RAMOS, Everardo. *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. *Xilogravos 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 prvého 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.

VELOSO, Mariza. *Modernismo e Tradição: a gênese do patrimônio histórico e artístico no Brasil.* In: SANT'ANNA, Marcia; QUEIROZ, Hermano (Organizadores). *Em defesa do Patrimônio Cultural: percursos e desafios.* Vitória: Editora Milfontes, 2021.

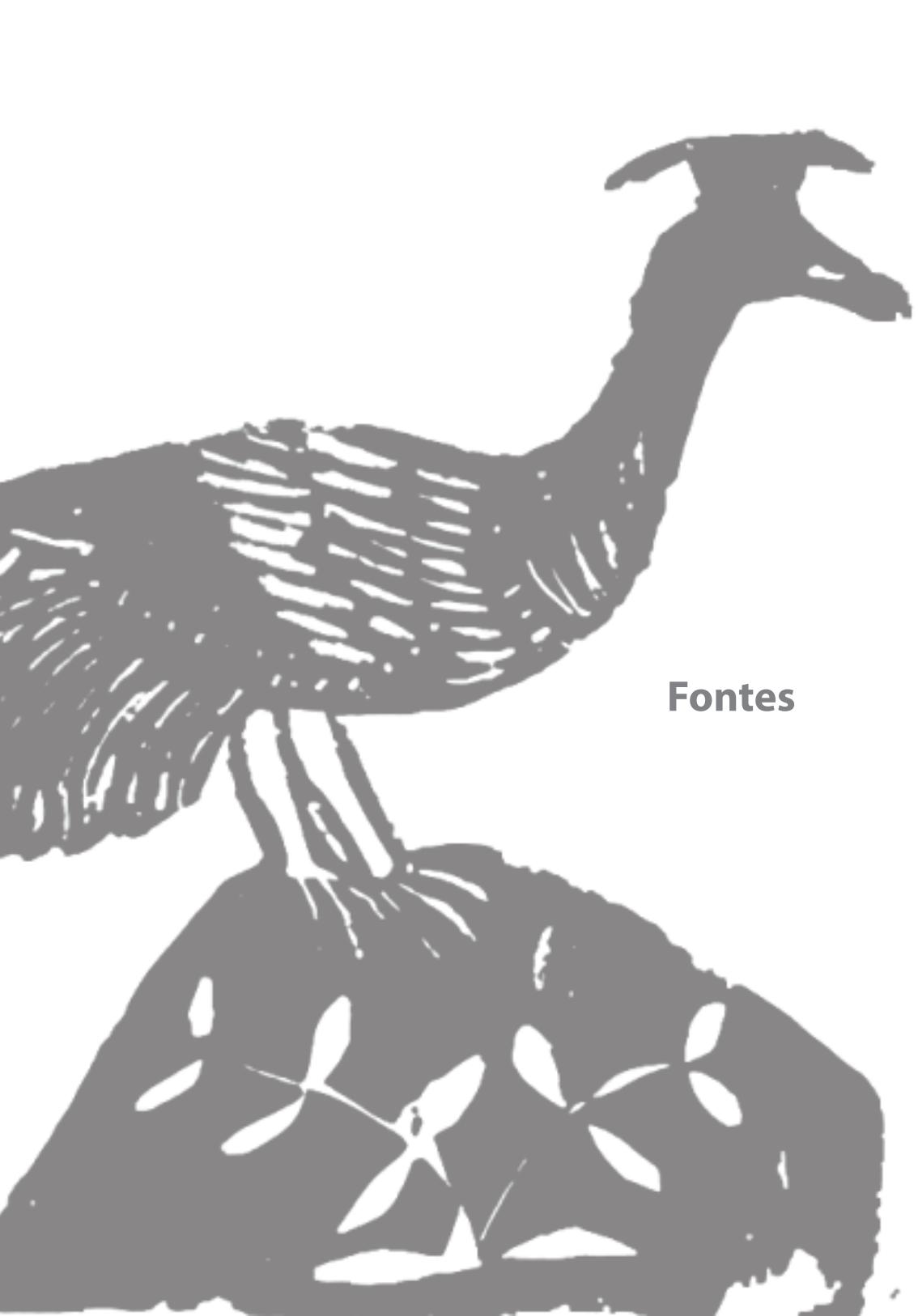
VIANA, Helder do Nascimento. Coleção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues. In: HISTÓRIA, Cultura e Sentimento: outras Histórias do Brasil. Apresentado e organizado por Antônio Torres Montenegro et al. Co- Edição – Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. 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

Volkstümliche 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 Inocêncio 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 Artistica de Fortaleza. *Ata da sessão de assembleia geral de 1935 a 1943*. (col. Geová Sobreira, Brasília).

Sociedade de Cultura Artistica 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://parlachetifabene.com.br/acontece/centenario-lina-bo-bardi/>

www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/installacao-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/JoaaoMartins/JoaaoMartinsde-Athayde_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 bretone 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 xilografos 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

Visite nosso site:

www.imprensa.ufc.br



Versão Digital

Editora Imprensa Universitária da UFC
Av. da Universidade, 2932 – Benfica
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
CEP: 60020-181 – Fortaleza – Ceará – Brasil
imprensa@proplad.ufc.br



A sedução da gravura descreve a experiência histórica da construção da coleção de xilogravura popular do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – Mauc, procurando compreender como o processo de musealização fixou o estatuto artístico para esses artefatos.

Produzida inicialmente para a ilustração dos folhetos de literatura popular ou folhetos de cordel, a expressão xilográfica seduziu intelectuais e artistas da Universidade Federal do Ceará entre as décadas de 1950 e 1960, foi transformada em objeto do olhar, recebeu novo formato de apresentação, seguindo os moldes já vivenciados no campo da arte erudita, e ganhou novos sentidos.

ISBN 978-85-7485-441-0

9 788574 854410