

**Universidade de Brasília-UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS**

**A XILOGRAVURA NA LITERATURA DE CORDEL:
Apontamentos teóricos visando a dialogicidade**

Mariana dos Santos Amorim

Brasília
2015

**Universidade de Brasília-UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS**

**A XILOGRAVURA NA LITERATURA DE CORDEL:
Apontamentos teóricos visando a dialogicidade**

Mariana dos Santos Amorim

Trabalho apresentado ao Departamento de Artes Visuais, vinculado ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do grau de Licenciado em Artes Plásticas..

Orientador: Prof. Dr. Nelson Inocencio.

Brasília
2015

Resumo

Este trabalho visa apresentar um estudo sobre a possibilidade do estabelecimento de diálogos entre a xilogravura no contexto da literatura de cordel e o ensino da arte-educação. Para tanto, o texto inicia-se com um breve panorama histórico da xilogravura no Brasil, que intenta esclarecer os princípios de sua utilização pelos produtores dos folhetos no ambiente cultural do Nordeste. Uma vez introduzido este tema, segue explanação acerca dos conceitos de arte popular, arte erudita, hibridismo cultural e cultura visual, todos devidamente contextualizados. Esta última abordagem integra a proposta metodológica aqui destacada, que consiste em usufruir dos elementos dos meios de comunicação de massa, reconhecendo que estes também se vinculam, de algum modo, à arte popular. O intuito de tal estratégia se aplica para que o assunto da arte e cultura popular não soe obsoleto à maioria dos estudantes, hoje tão seduzidos pelos fenômenos midiáticos. Logo, trata-se de uma proposta pedagógica focada no estímulo ao senso crítico dos educandos por meio de interações, tanto entre os estudos da cultura visual e a arte popular quanto entre disciplinas como história, ciências sociais e artes visuais. A interdisciplinaridade é vista aqui como uma forma de promover o entendimento global de determinadas questões, sendo o arte-educador responsável por mediar e conduzir determinadas discussões em sala de aula com base em seus conhecimentos acumulados.

Palavras – chave: arte popular, cultura visual, interdisciplinaridade, xilogravura.

Lista de figuras

Figura 1 – Mestre Noza. “Via Sacra”. Fonte:
<http://www.logovia.com.br/blog/compartilhe/dia-do-nordestino-e-xilogravuras-a-arte-no-sertao/>. Acesso em 13/07/2015.

Figura 2 – Abraão Batista. "O bicho maior come o bicho menor e o sabido come os três". Fonte: <http://estadocultural.blogspot.com.br/2012/05/xilogravuras-nordestinas-no-sesc.html>. Acesso em 13/07/2015.

Figura 3 – J. Borges. "A vida na floresta". Fonte:
<http://galeriabrasiliana.com.br/galeria/en/acervo/outras-tecnicas/j-borges/>. Acesso em 13/07/2015.

Figura 4 – J. Borges. “O futebol no inferno”. Fonte:
<https://www.flickr.com/photos/galeriadegravura/4169110938>. Acesso em 13/07/2015.

Sumário

Introdução.....	5
1. Literatura de cordel: da Europa ao nordeste brasileiro.....	7
1.1 Xilogravura de cordel: ilustração e obra de arte.....	9
1.2 Artistas xilogravadores.....	10
2. Artes eruditas e populares: contradições.....	13
2.1 Hibridismo cultural.....	15
2.2 Cultura visual.....	17
3. Embasamento teórico-pedagógico.....	18
3.1 O folheto de cordel: narrativa popular em diálogo com educandos.....	19
Considerações finais.....	23
Referências bibliográficas.....	25

Introdução

A partir de minha experiência obtida durante a graduação em artes visuais, pude perceber que a maioria dos conteúdos ministrados na grade curricular refere-se a uma história da arte centrada nas culturas ocidentais, particularmente voltada para a Europa e Estados Unidos. Quanto à História da Arte no Brasil, as abordagens mais comuns geralmente tendem a sustentar um discurso oficial, salvo poucas exceções, que conseguem contemplar as artes produzidas pelas classes populares.

Tive raras oportunidades de entrar em contato, no meio universitário, com temas que envolvessem a arte e a cultura populares de forma que estas não fossem incluídas na categoria de “folclore”, ou “arte ingênua”, conduta que invariavelmente leva à diminuição de sua importância.

Tais fatores alimentaram em mim uma série de questionamentos acerca das contradições entre o acadêmico e o popular. Por acreditar que estas questões pudessem contribuir para uma discussão densa, que promovesse uma abordagem ampla da arte popular em sala de aula, senti-me impelida a realizar o presente trabalho.

Outros incentivos para a escolha do tema que devem ser expostos foram as minhas experiências durante os estágios de observação realizados em escolas de ensino fundamental e médio, durante a graduação. Nestes períodos pude perceber que, apesar de o tema da arte popular, inclusive da xilogravura de cordel, estar inserido no currículo da disciplina de artes visuais, o modo como era abordado era insatisfatório. Esta lacuna devia-se principalmente à falta de contextualização histórica, sociológica, literária, etc.; que inevitavelmente tornava inúteis os esforços e a boa-vontade dos arte-educadores em questão. O resultado da tentativa de ministrar um conteúdo desarticulado no sentido da interdisciplinaridade era uma turma desatenta e quase completamente desinteressada. Acrescento que as afirmações feitas aqui acerca de determinadas práticas pedagógicas estão fundamentadas nestas observações feitas em salas de aula em vista do cumprimento de meus estágios. Devido a estes apontamentos, acreditei ser válida a explanação que segue no presente trabalho.

A arte popular está inevitavelmente relacionada às hibridações culturais que se processam na sociedade contemporânea, fenômeno nitidamente insuflado pelo apelo das imagens que povoam o cotidiano. Assim sendo, é importante que consideremos a necessidade de inserir as contribuições dos estudos da cultura visual na discussão sobre arte popular destacando as conexões possíveis entre ambas, principalmente se o intuito for despertar o interesse de estudantes imersos em diversas inovações tecnológicas, como videogames, redes sociais de internet, programas televisivos, etc.

No presente trabalho, apresento proposta pedagógica que consiste primeiramente na inserção das xilogravuras que ilustram a literatura de cordel dentro do contexto escolar. Ciente de que estas manifestações artísticas, há tempos, constam em temáticas de aulas de diversos educadores do ensino básico, procurarei articular algumas características das práticas já realizadas com estudantes ao embasamento teórico que envolverá: breve apontamento sobre culturas eruditas e populares conforme o pensamento de Nestor Canclini; o hibridismo cultural na perspectiva de Canclini e Peter Burke; o conceito de educação problematizadora, cunhado por Paulo Freire; e conseqüentemente, uma vez que o intuito desta proposta é despertar o interesse estudantil, fazer convergir tais abordagens para uma possível contribuição aos Estudos da Cultura Visual (ECV), estes aqui representados com base na pesquisa pedagógica do educador Fernando Hernández.

Para justificar a escolha destes assuntos, explico que julguei ser primeiramente necessária a explanação acerca do cenário no qual se encontra a arte da xilogravura da literatura de cordel. Em segundo lugar, considerei oportuna a exposição, em caráter introdutório, do panorama histórico e contemporâneo das contradições entre erudito e popular, procurando modestamente colaborar para a desconstrução da noção de que a arte popular é estritamente baseada em práticas tradicionais situada em algum lugar do passado e que, portanto, não se atualiza, mantendo-se distante da contemporaneidade. Esta noção pode aos poucos ser contestada quando atentamos para o fenômeno das hibridações culturais, assunto seguinte. Dando continuidade a esta linha de pensamento e já buscando práticas metodológicas, lanço mão do conceito de educação problematizadora desenvolvido por Paulo Freire, que tem como um de seus pilares a busca pela congruência de

linguagens entre educador-educando, promovendo o diálogo. Assim, pareceu-me imprescindível que os Estudos da Cultura Visual fossem incluídos no trabalho, porque auxiliam no desenvolvimento do potencial crítico dos alunos em relação ao mundo de imagens que os cerca, afinal, o objeto de estudo faz parte de seus cotidianos visuais. Uma pergunta possível diante desta miscelânea teórica é: como despertar a atenção para a arte popular em discentes imersos em diversas inovações tecnológicas?

Além da idéia já comentada acerca da incongruência entre arte popular e tradição, creio que procurar por métodos de ensino da arte popular como via de identificação com o meio em que se vive pode ser uma forma de esvaziar as noções de distanciamento que existe entre a produção artística popular e a que esteve ou está em voga, predominante em museus, galerias e demais espaços culturais. Assim, a concepção de “artista” aqui explorada não partiria do lugar de fala tradicional das belas-artes, significativamente distante do universo abordado, mas de uma compreensão mais flexível e democrática do fazer artístico contemporâneo, considerando nossa imensa diversidade cultural. Esta perspectiva inclusiva amplia as possibilidades de representação e tende a valorizar as identidades culturais dos alunos.

1. Literatura de cordel: da Europa ao nordeste brasileiro

A temática literária que envolve narrações fantásticas, histórias bíblicas, contos com desfecho moral, etc., tem origem em costumes medievais, e chegou ao nordeste brasileiro por meio de livretos trazidos pelos navegadores portugueses. Entretanto, não é adequado afirmar que se trate de uma tradição exclusivamente européia. É importante destacar este argumento, para que reconheçamos o caráter multicultural de nossa formação como ponto fundamental para a compreensão das manifestações artísticas brasileiras. Conforme consta em trecho de enciclopédia virtual do Itaú Cultural:

O libreto europeu, trazido para o Brasil pelos portugueses, pode ser apontado como uma espécie de ancestral do folheto de cordel. Contudo, sua matriz não é exclusivamente européia, as histórias ibéricas foram transplantadas já possuindo contribuições orientais e africanas, e receberam aqui um novo influxo das culturas africanas e indígenas [...]

(LITERATURA de Cordel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.)

O folheto ganhou popularidade principalmente em estados como Rio Grande do Norte, Ceará, Pernambuco e Paraíba, tendo possível origem nas feiras de agricultores locais. Uma peculiaridade desta literatura é sua conexão com o repente, elemento típico da musicalidade nordestina, como nos explica Gilmar de Carvalho, em “Xilogravura: os percursos da criação popular”:

O certo é que estas histórias circulavam pelo Nordeste e tiveram o respaldo do chamado “repente”, a cantoria ou peleja de viola, com um ritmo e uma agilidade que passaram a ser incorporados pelos impressos, à medida em que a atividade despontou como negócio e a figura do editor passou a substituir o poeta que detinha seus direitos de autor e encomendava a tipografias a impressão de seus poemas. (CARVALHO, 1995, p. 149)

Curiosamente, o termo “literatura de cordel”, de origem ibérica, não era utilizado pelos autores para se referir aos seus próprios trabalhos, mas sim a palavra “folhetos”. A substituição se deu devido à produção acadêmica que abordava o tema, gerando nos círculos eruditos interesse pela então re-batizada literatura de cordel.

Diferentemente de seu precursor europeu, inicialmente, o livreto literário não era adornado com ilustrações em xilogravura. Essa característica foi modificada para que o público não alfabetizado pudesse também ter acesso à mensagem ali contida. Em conformidade com estas afirmações, Ênio Chaves Monteiro e Vera Pires, no artigo “Tautologia da xilogravura de cordel: oralidade, texto e imagem” escrevem:

A xilogravura surge no cordel como uma forma de atingir o público não letrado. Suas matrizes de madeira (advinda do cajá, árvore frutífera abundante na região) foram base para a gravação de imagens de aspecto ingênuo (naïf), visto seus produtores não possuírem formação e erudição acadêmicas, sendo impressas em sua maioria em preto e branco ou em poucas cores. A baixa escolaridade do leitor consumidor desse tipo literário forçou alguns cordelistas a tornar suas histórias ilustradas. As imagens passaram a cumprir função de iluminuras: são a representação imagética do que no texto está escrito ou cantado pelo repentista. (MONTEIRO; PIRES, 2013 p. 04)

O uso da denominação “naif” para classificação destas gravuras, entretanto, surge por volta da década de 1960, quando a xilogravura passa a ocupar o espaço anteriormente destinado à zincogravura, na ilustração dos folhetos. É como nos conta Everardo Ramos, em “Escritores-ilustradores de folhetos de cordel: Processos de criação popular”:

De fato, é nessa época que se generaliza a idéia – criada pelos intelectuais – de que a xilogravura com imagem naïve é o tipo de ilustração mais autêntico, o que provoca o desaparecimento das zincogravuras com desenhos elaborados e fotografias, justamente as preferidas dos leitores tradicionais. (RAMOS, 2007, p. 02)

A técnica da zincogravura permitia maior exploração de detalhes na imagem, o que as tornava mais próximas da realidade fotográfica do que da estética naif. Diante destas afirmações, é possível compreender que os artistas, outrora zincogravadores, aderem à xilogravura também pelo fato de desejarem o aval intelectual para a divulgação e exposição de suas obras.

As transições pelas quais a prática da literatura e xilogravura de cordel e seus artistas passaram para atingir maior público serão o assunto a seguir.

1.1 Xilogravura de cordel: ilustração e obra de arte

A tipografia no Brasil foi um dos principais fatores que possibilitaram a difusão da xilogravura. Em um primeiro momento, esta última apresentava-se em caráter utilitário, ilustrando rótulos de produtos a serem comercializados, por exemplo. Porém, sua função, mesmo quando ainda não se inseria no contexto artístico, não se limitava a fins estritamente comerciais. A xilogravura foi suporte para sátiras políticas, retratos, manchetes de noticiários, entre outras demandas urbanas, ainda no século XIX.

A partir do momento em que esta técnica se torna obsoleta em relação aos anseios industriais, pouco antes da virada do século XIX para o século XX, parte dos grandes centros urbanos, priorizados pelos governantes, para a região Nordeste, mais precisamente as cidades do interior, onde seus recursos foram diversamente utilizados.

Há indícios de que, concomitantemente ao seu uso nos livretos de cordel, a xilogravura fora também aplicada na imprensa no interior nordestino. É o que nos conta Clarissa Loureiro em “A importância das capas na simbolização da literatura de cordel ao longo de sua história”:

Este argumento é confirmado por Jeová Franklin de Queiroz (1982, p. 61) ¹ quando afirma que, na primeira década do século XX, um jornal do interior do Rio Grande do Norte, O Mossorense, já “utilizava a xilogravura para destacar as notícias, a publicidade ou os artigos mais importantes de sua edição”. De modo que as figuras já tinham um denso “detalhamento de traços e de poder de síntese na representação do drama, da aflição e dos raros momentos de alegria da gente secularmente companheira da escassez”. (LOUREIRO, 2010, p. 263)

Como já mencionado acima, a literatura de cordel passa a utilizar a xilogravura para angariar novos leitores, alcançando agora público de diferentes faixas etárias e níveis de escolaridade. As temáticas das ilustrações são formas de chamar a atenção do leitor para temas típicos da realidade e do imaginário sertanejo.

Ao longo do tempo, o esmero e dedicação de certos xilogravadores resultaram no deslocamento de suas obras da capa do cordel para exposições específicas desta manifestação artística. A mudança de conduta de diretores de museus, proprietários de galerias e curadores de exposições de artes visuais que permitiu tal deslocamento não foi obra do acaso, porém, resultado das discussões contra-hegemônicas, inclusive no espaço acadêmico, acerca das hierarquizações entre o popular e o erudito no ambiente artístico como a permanência de um legado do pensamento colonial. Conheçamos brevemente as poéticas desenvolvidas por alguns desses artistas.

1.2 Artistas xilogravadores

¹ QUEIROZ, Jeová Franklin de. A xilogravura nordestina. In: LOPES, José de Ribamar (Org). Literatura de Cordel: Antologia. Fortaleza: BNB, 1982.



Figura 1 - Mestre Noza. "Via Sacra"

Considerado um dos precursores da xilogravura no nordeste, o pernambucano conhecido como Mestre Noza (1897-1983), é autor de obras como a Via Sacra, composta por 15 matrizes e exposta em diversas localidades, tendo sua primeira mostra em Paris, na década de 1960.

Mestre Noza era também conhecido por suas esculturas em madeira, produzidas em seu ateliê em Juazeiro do Norte, Ceará. O artista foi responsável pela realização de centenas de esculturas de Padre Cícero, entre outros temas. Estas eram encomendas e tinham como principal destino o comércio local.



Figura 2 - Abraão Batista. "O Bicho maior Come o Bicho Menor e o Sabido Come os Três"

O poeta e gravador cearense Abraão Batista, nascido em 1935, foi aprendiz da técnica da xilogravura com Mestre Noza, em Juazeiro do Norte, ainda em sua

juventude. Sendo uma das figuras mais representativas da literatura de cordel na região, escreve e ilustra os próprios folhetos. Dedicou-se à carreira acadêmica, tornando-se professor. Apesar de não sobreviver exclusivamente de sua arte, é também ceramista e escultor.



Figura 3 - J.Borges. “A vida na floresta”

Natural da cidade de Bezerros, em Pernambuco, onde manteve seu ateliê, J.Borges, nascido em 1935, iniciou a produção xilográfica na década de 1960, obtendo grande reconhecimento na década seguinte, quando expôs suas obras em diversos países da América Latina e Europa. Por investir na estilização de suas imagens, o artista tornou-se um dos xilógrafos mais reconhecidos pelo cenário de valorização da gravura popular pelos meios letrados, ainda na década de 60.

Como pudemos notar neste capítulo do presente trabalho, até mesmo em certas citações elencadas estão presentes os termos problemáticos usualmente utilizados para tratar das manifestações artísticas populares: folclore, arte *naïf* (ingênua), etc. É imprescindível não ignorar que estas nomenclaturas contêm certo caráter segregacionista, até mesmo no sentido de não admissão de que a cultura popular possa produzir arte, creio ser indispensável a discussão sobre este assunto, que segue no próximo capítulo.

2. Artes eruditas e populares: contradições

Uma vez apresentada a orientação que segue o presente trabalho, julguei oportuna a inserção da discussão sobre o erudito e o popular no contexto das artes visuais. Minha intenção é levantar questionamentos acerca destas nomenclaturas, investigando se há de fato uma oposição entre estas ou se os fenômenos globais contemporâneos de trocas culturais encarregaram-se de hibridizá-las. É necessário, uma vez que proponho tal debate, dar as devidas explicações em torno de cada conceito.

Arte erudita e arte popular contrapõem-se historicamente por motivos sociais e políticos. Os termos conflitantes são resultado não apenas de distinções nas formas de concepção de imagens, mas também das diferenças entre as classes que as produzem. Leda Maria de Barros Guimarães, em “Módulo 25: Arte e Cultura Popular”, breve livro destinado a graduandos em licenciatura em artes visuais, apresenta as seguintes informações:

Se pensarmos na produção de objetos “artísticos” da antiguidade até a Idade Média, será difícil separarmos esta produção em classes tão distintas quanto erudito e popular. Mário Pedrosa (1995) ² lembra que esta divisão não existia nas civilizações antigas, só aparecendo na época moderna. “A diferenciação entre ambas nasce com a sociedade capitalista, com a formação da burguesia, com a divisão da sociedade em classes”. Nela se expressa a dominação ideológica e de classe da burguesia (que se identifica com a arte erudita) sobre as classes dominadas e sobre a arte popular de origem camponesa ou proletária. (GUIMARÃES, 2011, p. 09)

Sendo o erudito, nessas bases, uma construção das elites econômica, política e cultural, que detiveram e detêm o poder de Estado, a condição privilegiada lhes permite a imposição de seus valores. Assim sendo, as artes populares quedaram-se em uma categoria de menor importância, sendo frequentemente denominadas “folclore”. Acerca deste desígnio, Antonio Augusto Arantes observa:

² PEDROSA, Mario & ARANTES, Otília. A política das artes.

Um grande número de autores pensa a “cultura popular” como “folclore”, ou seja, como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas “tradicionais” [...] Pensar a Cultura Popular como sinônimo de tradição é reafirmar constantemente a idéia de que sua Idade de Ouro deu-se no passado. (ARANTES, 1988, pp.16-17)

Além de considerados ultrapassados, como salientou Arantes, os artistas populares dispõem de poucas oportunidades para a introdução de suas obras nos circuitos de museus e galerias não especializados. São imagens por vezes inseridas na categoria de “arte naif”, ou seja, arte produzida por artistas com pouca instrução, sem amplo domínio da linguagem artística, porque destituídos de conhecimento acadêmico. A enciclopédia virtual Itaú Cultural, sobre a apropriação de recursos naif, afirma:

Se em sua origem essa modalidade é definida como aquela realizada por amadores ou autodidatas, o processo de reconhecimento e legitimação obtidos nos circuitos artísticos leva a que muitos pintores, com formação erudita, façam uso de procedimentos caros aos naifs. (ARTE Naïf. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.)

É visível que, concomitantemente a estas problemáticas que envolvem as artes populares, ocorrem as produções de artistas oriundos de escolas de arte, com formação acadêmica, que usufruem livremente de elementos das obras populares para a construção de suas próprias obras. Esta é uma questão que merece atenção, uma vez que as apropriações protagonizadas por artistas pertencentes à elite cultural brasileira nem sempre são assumidas, além de reconhecer que tal processo não se constitui como uma via de mão-dupla. As culturas materiais e imateriais populares encontram-se muito mais acessíveis no cotidiano do que aquelas produzidas no ambiente acadêmico. Por esta razão é menos recorrente que a arte popular se aproprie de obras da “arte oficial”, com conteúdo erudito. O que de fato ocorre, dada tamanha disponibilidade, é a desvalorização da arte popular, não raro confinada às categorias do artesanato e do folclore.

Deste modo, pode ser notado que a validação da arte popular ainda se dá, em diversos casos, apenas quando inserida em um contexto de apropriação pela chamada arte culta, que neste caso, representa uma espécie de chancela, a qual

autoriza a presença da arte popular em espaços culturais outrora inimagináveis. Trata-se de uma situação em que a arte popular precisa do aval do artista acadêmico para habitar galerias, museus, bienais, centros culturais, entre outros ambientes.

Corroborando as observações de que os artistas populares são desvalorizados em diversos contextos, o autor José Jorge Carvalho, no texto “Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares”, apresenta o seguinte pensamento:

Vale ressaltar que os artistas populares não são vítimas apenas da classe política e da indústria do entretenimento, mas também dos acadêmicos e dos intelectuais. [...] A maioria dos pesquisadores ainda tratamos este assunto a partir de uma teoria do hibridismo e da negociação de sentido que sustenta uma ideia nada realista de mútua influência e reciprocidade. [...] No ponto em que estamos atualmente, já não faz sentido falar em culturas híbridas ou em trocas culturais, sem tomarmos em conta as gritantes assimetrias de poder. (CARVALHO, 2007, p. 83)

Apesar de reconhecer que os artistas populares são, de fato, muitas vezes explorados pelos contratantes das apresentações de suas atividades, é possível, a partir da contribuição de Néstor García Canclini, pensar a teoria do hibridismo como a descrição de acontecimentos ainda em desenvolvimento, por isso o uso do termo “hibridação”, sugerindo a noção de processo inacabado. Canclini afirma: “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2008, p. XIX).

Considerando o hibridismo um fenômeno em constante transformação, é necessário reconhecer que as condições ainda existentes de imposição cultural por parte das elites nacionais sobre o povo estão em processo de paulatina mudança, ou ainda sob a ameaça de não representarem mais um ponto de vista hegemônico ante as demandas das classes populares. Isto se deve também aos câmbios culturais cada vez mais presentes na contemporaneidade, principalmente em cenários urbanos. Tentemos aprofundar esta discussão adiante.

2.1 O hibridismo cultural

O fenômeno da globalização, tão flagrante em grandes metrópoles, é reafirmado constantemente, com o advento desenfreado de tecnologias supostamente indispensáveis, como irreversível. Peter Burke, em “Hibridismo Cultural” reitera a passagem anterior com as seguintes palavras:

As mudanças concatenadas que hoje descrevemos como globalização são principalmente tecnológicas e econômicas. A tecnologia, especialmente, a tecnologia de comunicação, hoje se altera com tanta rapidez que a maioria de nós fica tonta. (BURKE, 2003, p. 103)

O autor prossegue, abordando o assunto destacando uma corrente de reações a esse fenômeno, caracterizada pelo desejo de preservação da identidade local, que denominou “contraglobalização”:

Em outras palavras, é uma reação forte, mas que pode não durar muito. A resistência está fadada ao fracasso no sentido de que os objetivos daqueles que fazem parte da resistência, deter a marcha da história ou trazer de volta o passado, são inatingíveis. No entanto, a resistência terá um efeito sobre as culturas do futuro. (BURKE, 2003, p. 105)

Devemos considerar, para melhor compreensão acerca do tema, duas possíveis reflexões: 1- Se existe o desejo de preservação de uma identidade local, que pode ser visto como um anseio pelo resgate das tradições, é plausível afirmar que se trata de um objetivo equivocado. Isto porque, baseando-nos em autores como Antonio Augusto Arantes e o próprio Peter Burke, podemos afirmar que as tradições são sempre reformuladas, reconstruídas; 2- Uma vez inevitáveis as trocas culturais, realizadas inclusive desde a Antiguidade e intensificadas na contemporaneidade, resta-nos como alternativa encarar esta realidade de maneira crítica. Talvez esta seja a resistência que se reverberará sobre as gerações em desenvolvimento.

Não estando alheio a estes acontecimentos, o arte-educador, em minha proposta, tem como opção usufruir desta avalanche informativa que agregada ao abarrotado conjunto de informações visuais dos dias atuais se constitui em bagagem para fomentar práticas pedagógicas a favor de um ensino sintonizado com as demandas dos alunos no tempo presente. Para tanto, procuro trabalhar com a

perspectiva apresentada pelos Estudos da Cultura Visual, por vir ao encontro dos meus interesses de pesquisa.

2.2 Cultura visual

É necessário nos conscientizarmos de que, nos dias atuais, um dos principais meios encontrados pelas mídias de comunicação para atrair a atenção do público consumidor é a imagem. Por isso, não há como, na educação em artes visuais, ignorar tal panorama. Fernando Hernández em obra intitulada “Catadores da Cultura Visual” nos explica:

Sobre o debate em torno do que denominamos por cultura visual, converge uma série de propostas intelectuais em termos de práticas culturais relacionadas ao olhar e às maneiras culturais de olhar na vida contemporânea, especialmente sobre as práticas que favorecem as representações de nosso tempo e levam-nos a repensar as narrativas do passado. Julie Matthews (2005, p.206)³ identifica a emergência deste novo campo como resposta à necessidade de “investigar e analisar uma cultura dominada por imagens visuais”. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 22)

Deste modo, é possível inserir elementos da cultura visual (imagens publicitárias, vídeos, filmes, histórias em quadrinhos, etc.) não apenas com o intuito de situar os estudantes em um meio que lhes seja reconhecível, mas principalmente com a intenção de aprimorar o senso crítico dos educandos. É ainda Hernández quem explica quais são os objetivos da introdução dos Estudos da Cultura Visual (ECV) na educação.

A abertura em relação aos ECV não trata de mudar (mais uma vez) o lugar das artes visuais na educação e de ampliar seus conteúdos (por exemplo, quanto às manifestações da cultura popular). Do meu ponto de vista, trata-se de enfrentar um desafio de maior importância: adquirir um “alfabetismo visual crítico” que permita aos aprendizes analisar, interpretar, avaliar e criar a partir da relação entre os saberes que circulam pelos “textos” orais, auditivos, visuais, escritos, corporais e, especialmente, pelos vinculados às imagens que saturam as representações tecnologizadas nas sociedades contemporâneas. (HERNÁNDEZ, 2007, pp. 23-24)

³ MATTHEWS, Julie. Visual Culture and critical pedagogy in terrorist times. *Discourse. Studies in the cultural politics of education*, n. 26 (2), p. 203-205, 2005.

O termo “cultura popular” utilizado por Hernández diz respeito às manifestações de grande apelo popular que, conseqüentemente, alimentam o consumo. São as representações de imagens presentes na publicidade, na televisão, entre outros meios de comunicação de massa.

A relação entre a arte popular, aludindo especificamente à xilogravura, e as propostas teóricas que lançam mão dos Estudos da Cultura Visual, problematizando determinadas questões a serem abordadas em sala de aula, representam o conteúdo do capítulo seguinte.

3. Embasamento teórico-pedagógico

Contraponho-me ao conceito de educação bancária, desenvolvido, dissecado e analisado criticamente por Paulo Freire. Tal conceito consiste em considerar a mente do educando como caixa vazia, logo, território ideal para o mero depósito de informações, por vezes desarticuladas, que partem do professor para os alunos. Trata-se da educação centrada no professor e não no aluno. Farei uso da definição de educação problematizadora, concebida pelo mesmo autor, para embasar meus argumentos que darão início a este capítulo. Acerca da educação bancária, Freire a critica com as seguintes palavras:

Quanto mais analisamos as relações educador-educandos, [...] mais nos podemos convencer de que estas relações apresentam um caráter especial e marcante – o de serem relações fundamentalmente narradoras, dissertadoras. [...] Falar da realidade como algo parado, estático, compartimentado e bem comportado, quando não falar ou dissertar sobre algo completamente alheio à experiência existencial dos educandos vem sendo, realmente, a suprema inquietação desta educação. A sua irrefreada ânsia. Nela, o educador aparece como seu indiscutível agente, como seu real sujeito, cuja tarefa indeclinável é “encher” os educandos dos conteúdos de sua narração. (FREIRE, 2009, p. 65)

Acerca da realização destas narrativas “estáticas e compartimentadas”, Fernando Hernández em “Catadores da cultura visual”, apresenta-nos uma

perspectiva sobre os conceitos desenvolvidos por Rogoff, de “bom olho” e “olho curioso”:

O que nos leva a considerar, como Rogoff (1988, pp. 17-18)⁴, que, com frequência, formaram-se historiadores e educadores das artes visuais para que tivessem um “bom olho”, uma percepção literal do campo de estudo sem necessidade de uma curiosidade intelectual. Frente a esta postura, Rogoff defende educar o “olho curioso” que “implica uma certa inquietude; uma noção das coisas fora do reino do conhecido, a análise de coisas não completamente entendidas ou articuladas [...]” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 91)

O ponto ao qual almejo chegar permeia a obra “Pedagogia do Oprimido”, supracitada. Consiste especificamente em uma crítica ao ato docente observado durante estágio que, além de realizar depósitos, os quais não estimulam o conhecimento, não se preocupa em tocar a realidade discente. Esta conduta, se alterada, resultaria na dialogicidade educativa, também cunhada por Freire, que é, nada menos, do que a promoção do diálogo no ambiente escolar. Esta proposta pedagógica auxilia na busca pela interação entre conteúdos de diferentes disciplinas, de modo a estimular o olhar crítico. Este estímulo ocorreria partindo do pressuposto de que os estudantes, diante de um conteúdo devidamente contextualizado, teriam oportunidade de realizar os próprios julgamentos sobre o assunto em questão.

3.1 O folheto de cordel: narrativa popular em diálogo com educandos

Paulo Freire, em suas reflexões sobre a emancipação popular, afirma que esta não pode ser realizada senão a partir dos próprios oprimidos, ou seja, a libertação destes depende de que protagonizem sua luta.

Transferindo este discurso para o âmbito da arte-educação, é possível alegar, portanto, que, se a literatura de cordel e a xilogravura a ela vinculada são manifestações em que as camadas populares protagonizam a narração de sua própria história, podem ser consideradas manifestações emancipadoras.

⁴ ROGOFF, Irit. Studying visual culture. In: MIRZOEFF, Nicholas (Ed.). The Visual Culture Reader. Londres: Routledge, 1998.

Entretanto, as práticas artísticas populares são por vezes desconhecidas pela maioria dos jovens que compõem as salas de aula, uma vez que estes se encontram envolvidos com meios comunicativos contemporâneos que não apresentam interesse em divulgar a cultura popular em sua integridade. Quando arriscam fazê-lo constantemente acabam caindo nas armadilhas dos estereótipos que, não raro, evidenciam preconceitos de classe.

Durante a pesquisa para o presente trabalho, pude constatar que, apesar de haver a já comentada negligência de meios de comunicação como a televisão, o rádio e a internet em relação à arte popular, o oposto não ocorre. Isto significa que a cultura popular, aqui especificamente a xilogravura e a literatura de cordel, tem abordado temáticas caras ao que é veiculado pelas mídias de massa. Com o intuito de ilustrar o que foi comentado, apresento um trecho de um folheto de cordel intitulado “A chegada do diabo no bordel do Big Brother”, de autor conhecido como Marcus Haurélio, que trata da crítica ao programa televisivo:

Programas de baixo nível
Contaminam a telinha. [...]

É um tal de BIG BROTHER,
Que quer dizer “Grande Irmão”,
Que em imoralidade,
No mundo é o campeão, [...]

Nunca se viu nem verá
Tamanha depravação.

Os temas da xilogravura e da literatura de cordel, freqüentemente associam-se com a religiosidade que se faz presente até os dias de hoje no imaginário e nas práticas dos produtores desta arte. Observemos uma gravura de J. Borges, que também faz referência aos textos da cultura visual, tratando do futebol e inserindo a questão religiosa:



Figura 4 – J. Borges. “O futebol no inferno”

Julgo indispensável, para imersão no tema da arte popular manifesta nas xilogravuras em sala de aula, que seja examinado o contexto social e histórico no qual estão situadas estas obras. Para que não se realizem depósitos de informações e para que a problematização, a dialogicidade e o cultivo do “olho curioso” se façam presentes na metodologia proposta, a interdisciplinaridade não pode ser desconsiderada. Assim, não apenas o arte-educador deve ser capaz de promover tal interação, como também pode ser válida a participação de educadores de áreas distintas das artes visuais, como literatura e ciências sociais, para uma melhor contextualização do conteúdo.

Pode-se notar que, no panorama da arte-educação, uma vez apresentado o tema da arte popular a ser trabalhado na escola, é preciso que estejamos atentos para que os temas dialoguem com o universo de interesses dos alunos. Nesse sentido Hernández aponta um possível norte:

Ao se propor ou escolher um tema, ou uma questão de problematização relacionada à cultura visual, é necessário analisar “sua relevância e influência na vida dos alunos”. Entretanto, como saber se um tema ou uma proposta de investigação possuem relevância por si próprias e para os alunos? Uma primeira questão a considerar, como aponta Fiske (1989, p. 186)⁵, é, se há “uma conexão entre os ‘textos’ e a experiência social do leitor”. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 82)

⁵ FISKE, John. Reading the popular. Londres: Unwyn Hyman, 1998.

Parto do pressuposto de que a arte popular brasileira, por fazer-se presente em um território comum, se realiza a partir de linguagem de simples entendimento e aborda temas que se situam nos meios de comunicação de massa. Em outras palavras, temas que se relacionam com a experiência social do estudante. Por esse motivo, acredito ser, mais que relevante, necessária a introdução da arte popular no currículo escolar. Gesto que contribuiria para a constituição de um currículo vivo e conectado às aspirações dos educandos. Não se trata de experiência inédita a rigor, porém, de algo pouco explorado em suas potencialidades.

Considerações finais

A discussão sobre arte popular, como vimos, demanda investigações que extrapolam discursos restritamente artísticos. São necessários estudos paralelos de disciplinas como história e sociologia para o devido aprofundamento que este debate requer.

Até mesmo para que as pesquisas em arte-educação possam acompanhar os caminhos da arte contemporânea, que se desdobra em diversas técnicas e mídias, promovendo constantemente reflexões sobre assuntos que englobam outras áreas de conhecimento, é recomendável que se atenham ao incentivo do diálogo no ambiente escolar.

Logo, é possível perceber que, senão em todo o âmbito da arte, na arte-educação a interdisciplinaridade é profundamente importante. O professor que perpetua a prática “bancária” em sua metodologia deve reinventar-se profissionalmente.

Para isto, lançará mão de recursos visuais dos meios de comunicação em voga, da interação com outros educadores, do estudo e da renovação dos conteúdos, da preparação das aulas, etc. Isto não é um preciosismo, mas uma necessidade.

Estes procedimentos são necessários para que a docência não se torne uma atividade estática, onde conteúdos e práticas educacionais são incessantemente repetidos. A negação de práticas metodológicas inovadoras gera descrença no ensino, por parte dos educadores e conseqüentemente por parte dos estudantes, que passam a desenvolver um sentimento de mera obrigatoriedade em relação à escola. Pior ainda, tal processo conduz educadores e educandos ao difundido pacto da mediocridade: “Nós fingimos que ensinamos, eles fingem que aprendem”.

No caso da mencionada a abordagem das culturas populares no currículo das artes visuais, deve-se pensar que estas manifestações são plurais, tendo como exemplos referências das culturas materiais e imateriais que enriquecem a nossa diversidade cultural e concomitantemente nos obrigam a pensar o universo das culturas populares no âmbito de sua complexidade.

A discussão em torno do conceito de arte e da consideração destas manifestações como legitimamente artísticas, exige inevitavelmente uma introdução teórica que situe os alunos no contexto social segregacionista que gerou classificações antagônicas, como popular e erudito. A compreensão do problema será possibilitada a partir da apresentação de um panorama geral que englobará os aspectos geradores deste.

Apesar de poder usufruir da contribuição de outras disciplinas para tal contextualização teórica, é válido salientar que o professor de artes, até mesmo para que possa desconstruir a ideia recorrente de que suas aulas são mero entretenimento, deve ser capaz de relacionar conteúdos, realizar questionamentos, propor assuntos que despertem interesse nos educandos.

Referências bibliográficas

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

Arte Naïf. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5357/arte-naif>>. Acesso em: 01 de Jul. 2015. Verbete da Enciclopédia.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Col. Aldus nº 18. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, Gilmar de. *Xilogravura: Os percursos da criação popular*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, n. 39, 1995. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72075/75314>, acesso em: 01 julho de 2015.

CARVALHO, José Jorge. “Espetacularização e canibalização das culturas populares”. In, *I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Polis; Brasília: Ministério da Cultura – MinC, 2007.

Estado Cultural. Xilogravuras Nordestinas. Acesso em 01/07/2015. Disponível <http://estadocultural.blogspot.com.br/2012/05/xilogravuras-nordestinas-no-sesc.html>..

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Galeria Brasileira. J. Borges. Acesso realizado em: 01 julho de 2015. Disponível em: <http://galeriabrasiliana.com.br/galeria/en/acervo/outras-tecnicas/j-borges/>.

GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. *Módulo 25: arte e cultura popular*. Brasília: Série GTArtes, 2011.

HAURÉLIO, Marcus. “A chegada do diabo no bordel do Big Brother” In: *Academia Brasileira de Literatura de Cordel*. Acesso realizado em 01/ 07/ 2015. Disponível em: <http://www.ablc.com.br/popups/cordeldavez/cordeldavez040.htm>,

HERNANDEZ, Fernando. *Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

“Literatura de Cordel”. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Acesso em: 01/07/ 2015. Verbetes da Enciclopédia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo9658/literatura-de-cordel>>.

Logovia. Mestre Noza. Acesso em 01 julho de 2015. Disponível em: [http://www.logovia.com.br/blog/compartilhe/dia-do-nordestino-e-xilogravuras-a-arte-no-sertao/..](http://www.logovia.com.br/blog/compartilhe/dia-do-nordestino-e-xilogravuras-a-arte-no-sertao/)

LOUREIRO, Clarissa. “A importância das capas na simbolização da literatura de cordel ao longo de sua história”. In: *Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, Volume 04, número 03, 2010. acesso em: 01 julho de 2015. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2900>

MONTEIRO, Ênio Chaves; PIRES, Vera. “Tautologia da xilogravura de cordel: oralidade, texto e imagem”, In: *Revista Nau Literária*. Rio Grande do Sul, vol. 09, n. 02, 2013. Acesso realizado em: 01 julho de 2015. Texto encontra-se disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/issue/view/2228>,

O Nordeste. Abraão Batista. Acesso realizado em 1 julho de 2015. Disponível em: http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Abra%C3%A3o%20Batista<r=a&id_perso=23 .

O Nordeste. Mestre Noza. Acesso realizado em 01 julho de 2015 Texto disponível em: http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Mestre+Noza<r=m&id_perso=441

RAMOS, Everardo. “Escritores-ilustradores de folhetos de cordel: Processos de criação popular”. *Encontro Regional da ABRALIC 2007. Literatura, artes, saberes*. São Paulo, 2007. Acesso realizado em 13 de julho de 2015. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/EVERARDO_RAMOS.pdf

REBOULET, Laura Bitarell. “A festa e a magia nas xilogravuras de J. Borges”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 09, n.02, 2012. Acesso realizado em 01 de julho de 2015. Texto encontra-se disponível em: [1/7/2015. vel:http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10262,](http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10262)