**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

MARIA CRISTINA BLANCO

**Arte-Educação no Museu Casa da Xilogravura da
Cidade de Campos do Jordão: Uma Proposta Poética**

**São Paulo
2011**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIA CRISTINA BLANCO

**Arte-Educação no Museu Casa da Xilogravura da
Cidade de Campos do Jordão: Uma Proposta Poética**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Artes Visuais. Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte. Orientadora: Professora Dra. Maria Christina de Souza Lima Rizzi.

Versão corrigida

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Blanco, Maria Cristina

Arte-Educação no Museu Casa da Xilogravura da Cidade de Campos do Jordão :
Uma Proposta Poética / Maria Cristina Blanco – São Paulo : M.C. Blanco, 2011.
212 p. : il. + Anexos.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Christina de Souza Lima Rizzi

1. Arte-Educação 2. Leitura da obra de arte 3. Museologia 4. Xilogravura.

CDD 21.ed. – 700.7

(Fotos da página anterior, na sequência, de cima para baixo, da esquerda para a direita)

- 1. Foto da fachada principal do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão*
- 2. Folha com escrituras manuais da aula “Oficina do objeto”, em 2000*
- 3. Xilogravura, da série Árvores, 1991, Maria Cristina Blanco*
- 4. Xilogravura, Sem título, do aluno Leonardo P. Maciel, 15 anos, da Escola Pio Telles Peixoto*
- 5. Prensa no ateliê do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão*

Nome: BLANCO, Maria Cristina

Título: Arte-Educação no Museu Casa da Xilogravura da Cidade de Campos do Jordão:
Uma Proposta Poética

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte. Orientadora: Professora Dra. Maria Christina de Souza Lima Rizzi.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedicatória

Ao meu pai, José Luis Blanco Goicoechea, e à
minha mãe, Aparecida Cappelari Blanco, que
me ensinaram tudo a respeito de amor,
dedicação, honestidade e perseverança.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos três anos envolvidos nesta pesquisa, muitos vieram se juntar ao esforço de produzir este trabalho. Contudo, algumas pessoas não podem ser esquecidas nesta relação e agradeço às que reporto aqui as diversas sugestões, críticas, opiniões e outras contribuições oferecidas em cada fase deste trabalho.

Inicialmente, agradeço à professora Dra. Maria Christina de Souza Lima Rizzi ter tornado as reuniões de orientação verdadeiras aulas de valorização do trabalho em Arte-Educação. Ao professor Antonio Fernando Costella e à Leda Campestrin, por permitirem a pesquisa no museu escolhido e pelas inúmeras colaborações ao longo desse processo. Agradeço também às funcionárias do Setor Educativo do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão, pelo apoio necessário em todas as vezes que estive em pesquisa de campo. Ainda na cidade de Campos do Jordão, gostaria de agradecer à colaboração dos funcionários da Biblioteca da cidade, à Secretária de Educação, Flávia Centofante Guimarães Marques, e ao escritor Pedro Paulo Filho, que não poderia deixar de citar.

Agradeço também aos seis professores das disciplinas cursadas, que colaboraram na construção do conhecimento para compor o texto para o Exame de Qualificação. Agradecimentos especiais ao professor Luiz Claudio Mubarak, da Escola de Comunicações e Artes, e à professora Marília Xavier Cury, do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, pela participação importante no Exame de Qualificação, como também pelo auxílio na construção deste trabalho após o exame.

Ainda, a todos os colegas da pós-graduação, em especial, à Ana Cristina Chagas dos Anjos e à Zildete Torres Peres Camilo, pela natureza tão diversa das colaborações.

Agradeço aos professores da graduação, realizada na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, Nelson Leirner, Ubirajara Ribeiro, Jaqueline Leirner e Paulo Pitta, que participaram desde cedo para a minha formação como arte-educadora e artista (que, às vezes, eu consigo ser).

Agradeço à minha irmã Maria Isabel Blanco, responsável por me encantar e encorajar em relação à pesquisa acadêmica. E, finalmente, ao meu marido Maurício Anaya, pois, sem a colaboração dele em todos os sentidos, não seria possível a realização dessa empreitada.

RESUMO

O presente trabalho teve como preocupação central estudar o Museu Casa da Xilogravura da cidade de Campos do Jordão. A questão principal da pesquisa foi desenvolvida sob o ponto de vista da colaboração da Arte-Educação nas ações educativas desse museu. Outros assuntos pertinentes a ele foram desenvolvidos como, por exemplo, seu histórico, nele constando sua constituição, transformação e descrição física. Foram contabilizados os dados quantitativos do público escolar que frequentou a instituição nos últimos três anos. A respeito do público geral, foram contabilizados os dezenove anos de frequência ao museu.

Os conceitos de Museologia e Comunicação Museológica também nos ajudaram a guiar os caminhos teóricos e práticos que escolhemos para criar uma atividade para o setor educativo do museu. Presente neste trabalho, está uma pequena história da *Xilogravura*, que buscou estudar o seu início, datado aproximadamente no século XV, na Europa. Elaboramos um diagnóstico, dando uma amostragem do quadro geral do funcionamento do museu e algumas sugestões elaboradas por nós, que constam neste tópico. E, finalmente, preparamos uma proposta de atividade educativa para o museu pesquisado, que reflete os conceitos sobre a *leitura da obra de arte*.

ABSTRACT

The main concern of this work was to study the *Casa da Xilogravura* Museum of the city of Campos do Jordão. The research chief question was surveyed through the point of view of the Arts-Education collaboration in the educational actions of this museum. Other pertinent subjects were canvassed, such as its history, comprising its constitution, transformation and physical description. The work assessed the data of the school public attending the museum in the last three years. Regarding the public in general, it assessed the nineteen year attendance to the museum.

The concepts of Museology and Museum Communication also helped as guidelines for the theoretical and practical paths we chose to create an activity for the museum educational sector. This work comprises a short history of Woodcut, which aimed to study its dawn, dated approximately in the Fifteenth Century, in Europe. We developed a diagnosis, offering a sample of the museum overall functioning, which also contains some suggestions elaborated by us. Finally, we proposed an educational activity for the museum in question, reflecting the concepts on the *reading of a work of art*.

SUMÁRIO

Introdução	13

Capítulo 1. Museus, Museologia e Educação

1.1 Por que minha escolha por Arte-Educação e Museologia?

Os mestres, as instituições e as relações de saberes, <i>uma colcha bordada por diversas mãos</i>	16

1.2 A organização das etapas e a metodologia da pesquisa	21

1.3 Nosso objeto de estudo: Museus e Educação	26

1.4 Museologia: conceitos e transformações	28

1.5 A Nova Museologia	34

1.6 Comunicação em museus: teoria, prática e transformações.....	35

1.6.1 Alguns modelos de comunicação em museus.....	38

1.6.2 Um modelo possível?.....	45

Capítulo 2. Histórico do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão: constituição, transformação, descrição física e dados quantitativos

2.1 Criando oportunidades no Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão	47

2.2 Relatos sobre a coleta de dados em pesquisa de campo	52

2.3 A Primeira fase: “metade museu, metade casa” – de 1987 a 2004.....	54

2.4 A segunda fase: o aceite pela Comissão do Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo e a reabertura em 2004	59

2.5 O Museu em um espaço arquitetônico adaptado	64

2.6 A responsabilidade social do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão.....	67

2.7 Apresentando o espaço expositivo do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão	70

2.8 Levantamento dos dados quantitativos, das visitas escolares, de instituições e do público geral	113

Capítulo 3. Uma breve história da *Xilogravura*: subsídios para um aprofundamento em relação ao acervo do Museu

3.1 O surgimento da xilogravura na Europa.....	125
3.2 O Livro xilográfico na Alemanha e a presença de Albrecht Dürer	135
3.3 Os tempos de mudança para a xilogravura	138

Capítulo 4. Uma proposta poética como exercício das possibilidades que o Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão oferece

4.1 Resumo diagnóstico da situação do Museu Casa da Xilogravura	143
4.2 Reflexões sobre a Arte-Educação	150
4.3 Sobre a Proposta Triangular do Ensino da Arte	156
4.4 Uma proposta poética para atividade educativa no Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão	160
4.4.1 Sugestão para algumas leituras de obras de arte	166

5. Considerações finais 197

Referências Bibliográficas.....	203

Anexos.....	213

Introdução

Desde há algum tempo, mais precisamente, após o curso de especialização em Arte-Educação, que concluí no ano 2000, desenvolvi um interesse bastante aguçado em relação à Arte-Educação e à Educação em Museus, ao conhecer o trabalho de quatro arte-educadoras do curso, ministrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Foram elas as professoras Regina Stella B. Machado, Stela Barbieri, Rosa Iavelberg e Maria Christina de Souza Lima Rizzi, tendo esta última despertado em mim um saber sensível no que diz respeito à educação em museus.

Concebo agora, após a elaboração deste projeto, que os museus são instituições que podem constituir-se em um agente importante de atuação social. E as práticas vivenciadas com as pessoas experientes que ajudaram a construí-lo me mostraram que é possível realizar um trabalho em educação em museus, tarefa que, apesar de muito gratificante, não é de fácil realização.

A instituição pesquisada nos ofereceu uma situação facilitadora quanto ao apoio prático e teórico durante nossas investigações. Outras instituições também o fizeram como, por exemplo, as escolas locais e os órgãos de gestão educacional da cidade de Campos do Jordão, além dos profissionais envolvidos na pesquisa de campo, os escritores e diversos outros sujeitos que colaboraram grandemente para a formação do conhecimento. Os sujeitos evocados na pesquisa foram a *espinha dorsal* para a construção do projeto, já que colocaram a nós – pesquisadores vivendo em um contexto fora da cidade de Campos do Jordão –, no coração de uma situação nova até então.

Como ocorre em quase toda pesquisa, tivemos pequenos contratempos com instituições ligadas à pesquisa, diante da imensa complexidade burocrática relacionada à necessidade da publicação, conseguimos, no entanto, superar essas falhas.

Além disso, o fato de pesquisar arduamente durante trinta meses e trabalhar ao menos dois anos lecionando para jovens do Ensino Médio exigiu bastante esforço e disposição.

Tivemos ainda alguns percalços durante a elaboração da pesquisa como, por exemplo, as duas greves na Universidade de São Paulo, uma no ano de 2008, e a outra em 2009. A primeira manteve as bibliotecas fechadas por dois meses e a segunda começou no mês de março e só findou no início do mês de julho. Vi-me em uma embaraçosa situação de necessitar de livros raros e de dissertações que não constavam do arquivo eletrônico da USP, sem meio de obtê-los. Conteí com a colaboração da orientadora para empréstimo de

alguns livros e solucionei outros problemas relacionados à “corrida bibliográfica” graças ao instrumento tecnológico denominado Internet.

Logo após o exame de qualificação, a organização do trabalho ganhou um novo corpo. Na primeira parte, ou Capítulo 1, elaborei algumas linhas abordando minha escolha por Arte-Educação e Museologia, nascida das significativas aulas ministradas pelo corpo docente do curso de Especialização em Arte-Educação da Escola de Comunicações e Artes da USP, no ano 2000. O conceito de Museologia foi abordado, assim como as transformações na sua operação no correr dos tempos. A abordagem sobre a Comunicação Museológica colaborou no sentido da construção do nosso objeto de estudo, no caso, a Arte-Educação em museus. Nesse primeiro capítulo, estudamos alguns modelos, sendo que, no quarto capítulo, optamos por um deles, criando assim alicerces para a atividade educativa, juntamente com os métodos em Arte-Educação.

Organizamos um relato sobre as pesquisas de campo, principalmente as realizadas em Campos do Jordão, e foi elaborado um histórico do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão. A instituição pesquisada apresentou-se bastante cooperativa nesse sentido, pois, sabendo-se de antemão que não havia nenhuma bibliografia ou artigos relacionados a esse histórico específico, nos forneceu toda a documentação para a realização desta tarefa.

Devido ao fato de o Museu em questão estar situado numa cidade do interior de São Paulo, tomamos o cuidado de apresentá-lo por meio de fotografias e plantas (mesmo que em proporções esquemáticas), para que o leitor pudesse observá-lo. Um aspecto bastante revelador foi o levantamento dos dados quantitativos do público escolar, contabilizando as escolas públicas e privadas presentes nos últimos três anos. O público geral também foi contabilizado, nos seus dezenove anos de frequência ao museu.

Foi elaborada uma curta abordagem, denominada *Uma breve história da Xilogravura*, para contextualizar a técnica nos primórdios, ocorrida com fartura na Europa, no Século XV, e desbancada parcialmente, com o passar do tempo, por outras técnicas de impressão. O ressurgimento da técnica xilográfica no século XIX vem à tona por meio das diversas exposições realizadas em países europeus (com a presença de obras xilográficas do séc. XV) como, por exemplo, a Alemanha, despertando em muitos, inclusive nos artistas conhecidos como “expressionistas”, um gosto pela antiga técnica. Foi interessante notar o modo como a ressonância dessas aparições mudou o conceito a respeito das “artes eruditas” e das “artes populares”.

No capítulo final, elaboramos um diagnóstico do Museu Casa da Xilogravura, que contextualiza o quadro geral de funcionamento do museu pesquisado. Entrevistamos as três monitoras que trabalham no museu e relatamos como elas recebem treinamento para o atendimento ao público. Refletimos sobre a Arte-Educação, com o objetivo de apoiarmos nessas teorias e métodos. Merece um destaque especial a Proposta Triangular do Ensino da Arte da professora Dra. Ana Mae Barbosa, importantíssima para a pesquisa nessa área. A *Proposta Poética*, como sugestão de atividade no Museu, consistiu em um exercício que pudesse contemplar os estudantes com a *poiésis*, ou seja, a prática. Mas algo se apresentou revelador nesse percurso. No caminho em busca das fontes bibliográficas, deparamo-nos com o oportuno texto do professor Evandro Carlos Jardim, *A Arte como manifestação poética*, que nos ensinou muito nesse aspecto. Ele diz que a *poética* é um “chamado interno”, argumentando que todos temos essa capacidade. E, na minha interpretação, acrescentei dizendo que o “chamado interno” pode ser dividido com o *outro*, para que a *poética* seja compartilhada. Pela necessidade de esclarecer melhor esse conceito, outros autores ainda foram apresentados no decorrer de todo o trabalho como, por exemplo, Regina Machado, Joel Martins e Marília Xavier Cury, cada um deles com uma abordagem própria, levando porém a um mesmo fim.

A revelação da pesquisa, tanto qualitativa como quantitativa, criou um espaço para a reflexão, e esse fato talvez colabore com alguns aspectos do papel social do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão.

Capítulo 1

Museus, Museologia e Educação

1.1 Por que minha escolha por Arte-Educação e Museologia?

Os mestres, as instituições e as relações de saberes: *uma colcha bordada por diversas mãos*

“[...] Lembro-me desde a tenra idade possuir um gosto muito especial em direção às artes, de maneira geral. [...] E lá na mesa da cozinha da velha casa eu ficava a organizar minhas garatujas. Eu as entregava ao meu pai, que até pouco tempo as guardou, pois as traças as consumiram. Com o passar do tempo, as garatujas *evoluíram* e logo vieram os trabalhos esquemáticos, as figuras em formatos circulares, uma organização melhor da composição, até que eu ganhei o cargo de *ajudante de artes* da minha irmã...”

“[...] Eu apreciava muito ler contos, fábulas, gibis e assistir a desenhos na televisão. E esse *gostar de histórias* colaborava no desenvolvimento do meu processo criador. Quando minha mãe nos contava uma historinha, geralmente ela se transformava, com ajuda da imaginação, em produção artística, em bonecos animados de massa de miolo de pão e, mais tarde, quando o miolo secava, esses personagens ganhavam vida, subiam em uma carruagem, que nada mais era do que um cinzeiro de louça do meu pai. A produção teatral era de boa qualidade [...]” (BLANCO, 2009) ¹

Ao dar início à redação deste trabalho, pareceu-me por bem falar um pouco a respeito de como a arte faz parte da minha vida e de como veio até mim pelas mais variadas fontes, no meu caso, através de professores, pessoas comuns, objetos de estima, reproduções e obras e, até mesmo, museus.

Quando fui convidada a escrever um relato autobiográfico², a questão mais significativa foi pensar na minha existência, pensar no meu passado e, principalmente, em como a arte “abraçou” a minha vida por completo, colaborando para a minha formação. Marie Christine-Josso (2004) afirma que, quando pensamos na nossa própria formação, nos envolvemos em uma questão essencial: a possibilidade de encontrar o “nosso devido lugar” na comunidade da qual fazemos parte. A autora completa dizendo que o fato de o indivíduo

¹ Fragmento do texto denominado **Relato autobiográfico**, elaborado por solicitação da professora Dra. Sumaya Mattar Moraes durante a disciplina *Professores de artes: Formação e Prática Educativa*, ministrada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP, no primeiro semestre de 2009.

² Texto desenvolvido na disciplina mencionada na nota 1.

definir orientações de vida, pautadas pelo sentido de integridade e de autenticidade, coloca em evidência a formação dos sentidos, fornecendo um colorido ao “conforto de viver”³.

Segundo a professora Sumaya Mattar Moraes, a biografia ou autobiografia como metodologia de investigação e instrumento de (auto) formação de professores de arte colabora para o cenário da formação continuada na contemporaneidade:

O professor tem uma história, mesmo que dela tenha se distanciado, na qual estão guardados seus anseios e expectativas iniciais em relação à profissão. Escavá-la significa poder reavivar seu desejo em continuar sendo professor, trazendo para o presente e projetando no futuro. (MORAES, 2009, p. 3898).

Esse processo, vivenciado durante a elaboração deste relato, representou um “crescer”, que não estabeleceu apenas um conforto de viver, mas também serviu de arcabouço para muitas reflexões do “porvir”. A experiência de organizar essas “palavras” da minha história de vida e formação, minha relação pessoal com a arte e com o ensino-aprendizagem da arte, fez-me revirar meu “baú de sonhos”: intenções, emoções, vibrações, metas e objetivos. Esse “revirar o baú” suscitou elaborar um *inventário* do meu procedimento como aluna, como professora e, neste momento, como pesquisadora.

Venho me preocupando, há um bom tempo, com o ensino da arte, minha formação e minhas deficiências, refletindo sobre como a arte é ensinada dentro e fora dos muros da escola e sobre como meus alunos e outros estudantes aprendem com a educação formal e a não formal⁴. Tocada por essas questões, no ano 2000, fui aconselhada por uma amiga da graduação chamada Ana Amália Tavares B. Barbosa a frequentar o Curso de Especialização em Arte-Educação, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Esse curso compreendeu quatro disciplinas que muito colaboraram para minha prática profissional. Nele, tive a oportunidade de conhecer trabalhos de diversas professoras no campo da investigação em Arte-Educação, como, por exemplo, *Fundamentos Teóricos e Poéticos no Ensino da Arte*, ministrado pela professora Regina Stella B. Machado, o qual reorientou toda a minha concepção sobre o ensino da arte, no

³ Segundo a autora, o conforto de viver só é alcançado quando a busca do sentido, ou seja, o que se encontra nas práticas individuais ou coletivas explora as atitudes interiores e os comportamentos que manifestam essa procura de valores e de orientações de vida.

⁴ Educação não formal: qualquer atividade organizada fora do sistema formal de educação, operando separadamente ou como parte de uma atividade mais ampla, que pretende servir a clientes previamente identificados como aprendizes e que possui objetivos de aprendizagem. Quanto à educação formal, entende-se como educação estruturada, currículo definido, atividade determinada, perfil do aprendiz, baseada na instituição e, em geral, tem procedimento avaliativo (MARANDINO, 2008, p. 15).

sentido de elaborar estratégias poéticas⁵ para que a aprendizagem ocorresse de fato. Aprendi, com ela, a “fazer meus alunos pensarem” e, depois de suas aulas, nunca mais entreguei uma informação “de bandeja” aos meus jovens estudantes.

A contribuição da professora Stella Barbieri, na disciplina *Processo Criador*, deu-se nas ricas desenvolturas de “como” conectar os “fazeres artísticos” com a elaboração das aulas de arte, levada a cabo pelo arte-educador. Ou seja, para o professor melhor criar suas aulas, deve manter sempre ativa a sua produção artística. O professor Paulo Ramos Machado, que lecionou a disciplina *História da Arte*, e o professor Sebastião Carvalho⁶, com um curso de dança, representaram grandes contribuições ao ensino da arte.

Outra disciplina foi *PCN e Sala de Aula*, ministrada pela professora Rosa Iavelberg, sobre estudos levantados pela pesquisadora com base nas interpretações feitas por professores a respeito dos Parâmetros Curriculares Nacionais, com aprofundamento em Desenho Infantil. Finalmente, menciono a disciplina que transformou meu pensar nas questões de educação em museus denominada *Arte-Educação e Museologia: Apreciação Estética em Museus e Exposições*. Nessa disciplina, deparei-me com saberes com os quais nunca me havia relacionado de forma tão intensa e significativa durante minha história de vida e formação.

A arte-educadora Professora Dra. Maria Christina de Souza Lima Rizzi, logo nas primeiras aulas, propiciou-nos um momento de saberes muito poético: a chamada “oficina do objeto”, divulgada por Mário Chagas⁷. Essa oficina consistia em uma atividade lúdica de “tentativa” de levantar hipóteses sobre a origem, o nome e a natureza dos objetos que a professora havia levado após uma criteriosa organização expográfica. Tivemos a liberdade de tocá-los, sentir-lhes o cheiro e, ao final, eles foram recolocados nos seus devidos lugares. Posteriormente às explanações feitas pela professora, tivemos a oportunidade de perceber que qualquer objeto exposto em uma situação de apreciação possui uma natureza de comunicação. Comunicação esta que nos leva a observá-lo criteriosamente, estudá-lo, examinar seu destino e sua procedência. Percebi, então, que todo objeto musealizado gera uma “comunicação”⁸. Assim, entendi como esse fato auxilia no processo expográfico. Cito

---

⁵ Segundo a professora Regina Stella B. Machado, a função imaginativa pode ser trabalhada no plano da reflexão quando o fundamento teórico – como, por exemplo, o baseado em autores da arte-educação – é completado com um “fundamento poético”. Dessa forma, um texto poético que fale da arte através de um pensamento por imagens pode fornecer aos professores de arte um fundamento que não se constitui apenas como informação, mas que pode se tornar presente enquanto significado (MACHADO 1989, p. 77).

⁶ Para saber mais sobre o professor de dança: <http://morrodoquero.blogspot.com/2009/03/tiao-carvalho-biografia.html>, acesso em 25/04/2011.

⁷ CHAGAS, Mario. II Seminário sobre Museus-Casas: comunicação e educação, Oficina do Objeto, Rio de Janeiro, 1996, p. 21.

⁸ O conceito de *Comunicação em Museus* será discutido no item 1.6 deste capítulo.

aqui um trecho da publicação da arte-educadora e pesquisadora que colaborou para essa compreensão:

Visitar um museu é um desafio que traz a oportunidade de contato com a riqueza e a natureza de cada aspecto cultural explicitado ou implicado no discurso expositivo.

Os museus podem colaborar para a compreensão da diversidade cultural, ao expor artefatos que representam modos de vida, materiais, técnicas, que são usuais ou diferentes da realidade cotidiana dos visitantes. (RIZZI, 1998, p. 215)

Percebi então que os museus expõem os artefatos que, em alguns casos, contam histórias das pessoas, ou seja, quem foram elas, como e de onde vieram. Completa RIZZI, (1998, p. 216): “O discurso dos museus não é neutro e ter consciência deste fato é determinante para fundamentar o desenvolvimento das atividades de difusão cultural”.

As ricas experiências vividas no Curso de Especialização em Arte-Educação, no ano 2000, mostraram-me como se traça um bom caminho em direção à transformação do museu em um agente que democratiza, informa e trabalha para desenvolver seu papel social. Penso que a arte precisa desenvolver seu papel e, nesse sentido, devemos refletir sobre o desempenho do educador na tarefa de tornar a arte social. A arte e o ensino da arte devem ser vistos como instrumentos que humanizam, constroem, democratizam e proporcionam encontros. Ernest Fischer comenta em seus ensaios a respeito da função da arte como “social”:

O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu ‘eu’ curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade. (FISCHER, 1983, p. 13)

As frutificações do meu pensar, após o curso de Especialização em Arte-Educação na ECA, impulsionaram-me a empreitadas às quais jamais me havia lançado anteriormente. Dotada de um forte gosto por “educação em museus”, com frequência, levei meus alunos a diversos espaços expositivos. No intuito de dar continuidade a esses saberes, aceitei o convite (assim como o fizeram outras 39 escolas) para participar de um projeto no Museu Lasar Segall, no ano de 2006, denominado *Projeto Traços e Passos: visitas ao Museu Lasar Segall*, elaborado e desenvolvido pela área de Ação Educativa e coordenado por

Anny Christina Lima. Os objetivos desse projeto foram determinados por cinco tópicos, descritos a seguir:

- proporcionar um espaço de socialização dos processos de trabalhos desenvolvidos pelos professores em sala de aula, a partir do uso do material didático do Museu Lasar Segall;
- divulgar informações através da apresentação de comunicações e painéis;
- promover intercâmbio pedagógico entre os participantes;
- fomentar a integração com as escolas;
- promover contato entre os professores e os profissionais convidados.

O projeto no Museu Lasar Segall foi importantíssimo para mim e para meus alunos, assim como para os gestores da escola em que atuo. Nele, as configurações dos saberes em Arte-Educação e Museologia foram colocadas à mostra, num “fazer pedagógico”, abarcando os diversos ensinamentos obtidos com os docentes do curso de especialização: tanto as poéticas desenvolvidas e embasadas nos saberes de literatura e arte pela professora Regina Stella Machado como a colaboração da professora Rosa Iavelberg que, durante o projeto, fez-me desenvolver um olhar carinhoso sobre a obra do artista modernista Lasar Segall. Anteriormente ao curso, tinha a impressão de que sua obra fosse taciturna e introspecta, talvez um equívoco de minha parte. A professora Rosa Iavelberg mostrou-me, com seu olhar investigador, que, por trás da obra do pintor, existia uma intenção social e política e que a poética do artista conseguira transformar o olhar de “sofrimento” em “denúncia”, deixando assim seu legado para a humanidade. E é essa herança que nos faz refletir, sentir, perceber e reorientar nossas sensações em direção à obra moderna do pintor.

Durante todo o período de desenvolvimento desse projeto, que necessitou de seis meses para ser completado, senti que essa vivência proporcionara uma relação de conhecimento tão profunda entre mim, o museu, meus alunos e minhas experiências anteriores que fomentei o desejo de orientar esta pesquisa acadêmica para a “educação em museus”.

Em suma, a construção do conhecimento, como neste caso em particular, pode ser comparada, poeticamente, a *uma colcha bordada por diversas mãos*. Pois nenhuma bordadeira ou costureira é capaz de tecê-la na solidão. A aquisição do conhecimento pode ser comparada a esta ação, pois demanda um grande esforço, que só o trabalho coletivo pode empreender.

A experiência contada neste último momento correspondeu ao início da minha jornada direcionada à educação em museus, e que ocorreu com a colaboração de muitos. Entre esse primeiro momento de contato com o conhecimento durante o curso de especialização e o amadurecimento da ideia para a pesquisa acadêmica houve um espaço de tempo de sete anos. O simples interesse pelo assunto não conseguiu atender à formulação estruturada de uma pesquisa acadêmica. Foi necessário conhecer autores, optar por métodos de pesquisa, conceituar novos dados exigidos pelo assunto, conhecer lugares, solicitar informações dos sujeitos envolvidos nas investigações. E, após a elaboração desse trabalho, apontar caminhos.

O pesquisador deve desempenhar um papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados, acompanhar e avaliar as ações desencadeadas em função dos problemas que a pesquisa aponta (THIOLLENT, 2008, p. 17). É sobre esta organização da pesquisa que falaremos a seguir.

1.2 A organização das etapas e a metodologia da pesquisa

Logo no início da pesquisa, verificamos quais eram os caminhos a seguir para organizar nossas investigações. As pessoas envolvidas, em sua maioria cidadãos jordanenses, ajudaram-nos muito. Escolhemos uma metodologia, na qual pesquisador e pesquisados trabalharam em uma ação conjunta. Fui aconselhada por minha orientadora Maria Christina de S. Lima Rizzi a operar com os conceitos de metodologia da “pesquisa-ação” de Michel Thiollent pela adequação ao projeto, pois ela possibilita o desempenho do papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados no acompanhamento das ações desencadeadas em função dos problemas. Comenta Thiollent (2008, p. 28) sobre sua teoria:

Como estratégia de pesquisa, a pesquisa-ação pode ser vista como modo de conceber e de organizar uma pesquisa social de finalidade prática e que esteja de acordo com as exigências próprias da ação e da participação dos atores da situação observada. Neste processo a metodologia desempenha um papel de “bússola” na atividade dos pesquisadores, esclarecendo cada uma das suas decisões por meio de alguns princípios de cientificidade. (THIOLLENT, 2008, p. 18).

A metodologia da pesquisa-ação foi teorizada a partir de doze concepções⁹ e organização da pesquisa, denominadas:

1. *Fase exploratória – consiste em descobrir o campo de pesquisa, os interessados e suas expectativas e elaborar um primeiro levantamento da situação. Essa etapa ocorreu no ano de 2008, durante a preparação do projeto para o ingresso no programa de pós-graduação da USP.*
2. *Tema da pesquisa – corresponde a uma sugestão de um problema e o enfoque selecionados; no nosso caso, Arte-Educação e Museologia na instituição.*
3. *Observação dos problemas – implica a questão de como estes se apresentam e quais são os nossos objetivos diante dessa situação.*
4. *Lugar da teoria – esse item diz respeito a “como” o quadro teórico de referência se adapta ao nosso objeto de estudo e também como atua no plano da organização prática da pesquisa. Por exemplo, a escolha dos autores e, em consequência disso, as metodologias para a elaboração do projeto.*
5. *Hipóteses – discute as formas de raciocínio e de argumentação da pesquisa social. A hipótese é colocada para as possíveis soluções dos problemas encontrados na pesquisa.*
6. *Seminário – este momento representa a colocação de um possível acordo dos pesquisadores e dos interessados a respeito dos problemas a serem examinados.*
7. *Campo de observação, amostragem e representatividade qualitativa e quantitativa – diz respeito à abrangência da investigação. No caso do Museu Casa da Xilogravura, corresponderam ao levantamento de dados das visitas escolares, das instituições locais e das instituições das cercanias do museu. O público geral também foi contabilizado nessa etapa. Esta fase diz respeito à abrangência do objeto de estudo.*
8. *Coleta de dados – consiste em respostas pessoais dos sujeitos da ação social, neste caso, os gestores do museu, as monitoras do setor educativo do Museu, escritores da região, os artesãos da cidade, os órgãos públicos como, por exemplo, a Secretaria da Cultura, Secretaria Municipal da Educação e a Biblioteca da cidade.*
9. *Aprendizagem – é a capacidade de aprendizagem associada ao processo de investigação. No caso da pesquisa em educação, corresponde às ações de educar, comunicar e organizar. Os sujeitos responsáveis pela pesquisa têm como responsabilidade gerar ações, orientá-las e tomar decisões. Esta fase consta do Capítulo 4, no qual elaboramos uma Proposta de Atividade Poética para o Setor Educativo do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão.*
10. *Saber formal e saber informal – o saber formal estrutura a comunicação; no caso, diz respeito aos pesquisadores. O saber informal é representado pelos interessados. O campo de encontro desses dois universos deve ser estabelecido de maneira branda e ética.*

---

⁹ A presente pesquisa operou em quase todos os itens, porém não necessariamente nesta ordem. Colocamos nossas ações diante de cada enunciado elaborado por Michel Thiollent (2008).

11. Plano de ação – é o conjunto de objetivos que se concretizarão na forma de ação planejada: o objeto de análise, a elaboração do projeto poético e sua respectiva avaliação.

12. Divulgação externa – além do retorno da informação aos grupos aplicados, também é possível diante de um acordo prévio entre as partes, ou seja, entre pesquisadores e interessados. É possível a divulgação da pesquisa através de canais apropriados, como conferências, congressos, publicações locais e acadêmicas.

Dentro da atuação nesta pesquisa, não organizamos os doze itens necessariamente na ordem acima descrita, invertendo-a em alguns momentos para melhor trabalhar dentro da nossa sistemática.

No capítulo 1, elaboramos um pequeno levantamento bibliográfico, o que nos levou a uma reflexão sobre nosso objeto de estudo: museus e educação. Nossa preocupação foi criar uma situação para pensar no museu contemporâneo e refletir sobre as seguintes questões: Qual é o papel do museu hoje para a sociedade? O que cabe aos museus? Fizemos alguns estudos sobre a conceituação e a prática museológica, que nos levaram a pensar as transformações que sofreram essas instituições no passar dos últimos quarenta anos. As transformações do conceito sobre a Comunicação Museológica também nos guiaram na escolha dos caminhos para a elaboração da Atividade Educativa do Museu Casa da Xilogravura.

Escolhemos um sistema de interpretação que possibilitou o trabalho em conjunto com os métodos em Arte-Educação no museu. Achemos apropriada a elaboração da proposta utilizando os conceitos do sistema de interpretação chamado Círculo Hermenêutico. A Teoria Hermenêutica nasceu das ciências filosóficas, tendo como seus maiores representantes Hans-Georg Gadamer, Wilhelm Dilthey e Paul Ricoeur. Segundo Hooper-Greenhill (2008), o sistema de interpretação foi elaborado e pensado em alguns aspectos da Teoria Hermenêutica que, a princípio, foi construída para interpretar textos.

No Capítulo 2, elaboramos um histórico do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão. Para contextualizar o local onde está o museu, buscamos a bibliografia específica da região da cidade e sua história. A metodologia da pesquisa “ação-participante” foi muito oportuna durante a elaboração das buscas pelos sujeitos na cidade de Campos do Jordão. Para compreendermos melhor a relação de conhecimento do professor Antonio F. Costella com a técnica da xilogravura e sua história, elaboramos duas

entrevistas¹⁰ nas quais a memória fizesse parte desse processo de construção de conhecimento.

Segundo Marconi e Lakatos (1996):

A entrevista é um encontro entre duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação social, para a coleta de dados, ou para ajudar no diagnóstico ou no tratamento de um problema social. (MARCONI; LAKATOS, 1996, p. 84)

O trabalho com exercício da memória no caso da investigação com o professor Antonio Fernando Costella seria uma forma de abordagem que se acoplaria melhor à definição da *entrevista despadronizada*¹¹ e achamos apropriado utilizar esse procedimento para trabalhar com o resgate da memória do professor. Afirmar Bosi:

A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo. (BOSI, 2003, p. 31)

Explicando de outra forma: a entrevista com o professor Antonio Fernando Costella suscitou um “contar histórias” que foi ao encontro da construção da memória para a necessidade de justificar e entender *como* e *por quê* esse artista se predispôs a montar um museu próprio e, além disso, um museu que abriga predominantemente um acervo de xilogravuras.

O histórico do museu foi escrito com base na entrevista número 1, dada pelo professor Antonio F. Costella e Leda Campestrin, somada às fontes de informações documentais. Os gestores nos forneceram todo o processo de documentação sobre a doação do acervo e do prédio para a Universidade de São Paulo, além de colaborar na organização e interpretação desses dados.

Elaboramos a planta geral do museu, assim como as plantas individuais das dezesseis salas (incluindo a disposição dos objetos e obras), para que o leitor tivesse uma

---

¹⁰ A primeira entrevista teve por objetivo levantar informações que pudessem colaborar na construção do texto chamado: Histórico do Museu Casa da Xilogravura. A segunda entrevista buscou organizar informações sobre a obra xilográfica do professor Antonio F. Costella, presente na expografia do museu.

¹¹ Este tipo de entrevista, apesar de ser apresentada com as perguntas previamente formuladas, permite que o entrevistado desenvolva cada situação em qualquer direção que considere adequada. Essa forma permite explorar mais amplamente uma questão. (MARCONI, LAKATOS, 1996, p. 85)

ideia de seu espaço arquitetônico e expografia, mesmo porque esse tipo de documentação não havia sido elaborado até então. Apresentar a exposição e a estrutura geral do museu diz respeito também à comunicação museológica. Segundo Cury (2006), a exposição não tem importância por si só, mas sim pela interação entre o museu (o autor), a exposição propriamente dita e o público. Completa Rizzi sobre esse aspecto:

Participar de um processo de apreciação é existir por um momento através da sensibilidade e valores do outro. Os autores criam através de quem eles são pessoal e culturalmente, e o fruidor responde através de quem ele é pessoal e culturalmente. É um encontro profundo. (RIZZI, 1998, p. 220) ¹²

Os dados quantitativos presentes nesse capítulo se mostraram bastante reveladores, pois conseguimos organizar os números relativos às escolas públicas e privadas que frequentaram o Museu Casa da Xilogravura nos últimos três anos. O público geral também foi contabilizado. O museu já possuía esses dados, que representam dezenove anos de atendimento ao público, nesses vinte e quatro anos de existência.

No terceiro capítulo, escrevemos um breve histórico da xilogravura, ressaltando seu surgimento na Europa do século XV. O texto mostra um pequeno panorama da utilização da técnica xilográfica nesse período no qual, em alguns casos, visava-se suprir a ausência da impressão industrializada. Encontramos na bibliografia pesquisada a presença de diversos exemplos de objetos impressos com essa antiga técnica: os famosos têxteis, cartas de baralho, folhas avulsas de imagens religiosas, os incunábulos, que consistiam em livros que continham informações religiosas, e outros livros com caráter enciclopédico, que marcaram uma época por sua importante representação para a cultura, mesmo sendo destinados a um número restrito de pessoas.

Finalmente, do quarto e último capítulo consta a Proposta Poética, escrita apenas como sugestão a ser estudada pelo museu pesquisado, e com foco central na pergunta: “Como a Arte-Educação pode colaborar para as ações educativas do museu?”.

Fizemos um recorte, selecionando apenas quatro obras para a realização da atividade de leitura da obra de arte. Por meio da Proposta Triangular, elaborada pela professora Ana Mae Barbosa, concentramos o nosso olhar apenas na “leitura da obra de arte”. Para a leitura de duas obras xilográficas, utilizamos o sistema de interpretação

---

¹² Maria Christina de Souza Lima Rizzi fundamentou-se nas ideias de Theodore Wolf e G. Geahigan (**Art criticism and education. Discipline in art education. Contexts of understanding general series editor**. Ralph A. Smith. Urbana and Chicago, University of Illinois Press).

baseado na Teoria Hermenêutica, elaborado por Hooper-Greenhill (2008), trabalhado juntamente com a Teoria da Psicologia da Gestalt, na tentativa de um exercício contínuo de voltar o olhar do observador para uma atividade de sensibilização.

O método comparativo de obras, elaborado pelo arte-educador norte-americano Edmud Burke Feldman, nos ajudou a organizar a atividade para a leitura de duas outras obras xilográficas no museu.

1.3 Nosso objeto de estudo: Museus e Educação

Os museus são instituições que contam sua história através da relação do homem com a apreciação da arte e da ciência, ocorrida de variadas formas nas diferentes épocas. Seu surgimento deu-se na antiga Grécia, onde havia uma vasta acumulação de estátuas, pinturas e tesouros, o que aparentemente lembrava uma galeria de arte de nossos dias. É importante destacar, no entanto, que essas exposições tinham uma finalidade de devoção aos deuses, tendo assim uma proposta prática de serviço religioso, servindo as obras em si para uma alusão pictórica (SCHILDT, 1988, p. 85).

O mítico *mouseion grego*, que deu origem à palavra moderna “*museu*”, era uma instituição dedicada integralmente ao conhecimento, que escapa da nossa ideia atual de museu (HERNÁNDEZ, TRESSERRAS, 2008, p. 32).

A ideia de museu contemporâneo não condiz com a do antigo museu grego. Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Elvira Vernaschi nos faz pensar sobre “um museu com características contemporâneas” e ressalta a ideia dos escritores citados:

Algumas preocupações me acompanham durante esta trajetória: o museu não é um templo – deve ser, portanto, dessacralizado; o museu não é um elemento atemporal – deve ser então, ativo e dinâmico. (VERNASCHI, 1989, p 20-21).

O museu de hoje deveria ser esse museu descrito pela pesquisadora: um museu no mundo e para o mundo, um museu com práticas implementadas para a sociedade, um museu a que tivessem acesso as diversas camadas sociais. Ela reflete tendo como base um provérbio chinês que diz: “*eu ouço e esqueço; eu vejo e lembro; eu faço e entendo*”. E complementa:

Com isso pode-se inferir um posicionamento e um conceito de praticidade no mundo e a tarefa que um profissional desta instituição tem que desempenhar, não dentro dela, mas, e principalmente, com respeito à comunidade em que está

inserida – a tarefa de “ver” (apreciar) e “fazer” (criar). (VERNASCHI, 1989, p. 26).

Aquilo que, nos livros, só pode ser lido, nos museus, pode ser observado, ouvido, tocado e, até mesmo, em algumas vezes, cheirado e experimentado. (VERNASCHI, 1989, p. 27). Sendo assim, quais são as nossas expectativas em relação ao museu e ao papel que deve cumprir com a sociedade?

Cury (2005) nos lembra do conto grego que aborda o museu como filho de Orfeu, que foi poeta como o pai, tendo assim o poder de agir e fazer, e comenta:

O poder de ver a poesia das coisas (ou como as coisas se relacionam no mundo poeticamente) e de resgatá-las em sua plenitude, seja recolhendo-as, seja reordenando o seu sentido poético. (CURY, 2005, p 22).

E refletir sobre o olhar e os modos de ver é algo que diz respeito à Museologia, pois ver e perceber são atividades básicas sobre as quais os programas educacionais dos museus devem ser fundamentados (CINTRA, 1990. p 8). E completa Cury (2005), sobre o museu idealizado:

O museu de que falo não é o lugar, o templo das musas que gerou a conceituação de museu-depósito de coisas. O Museu de que falo pensa no sentido das coisas no mundo e na vida e (re) elabora constantemente a sua missão poética. A museologia nos dá parâmetros. (CURY, 2005, p 22).

Segundo Cintra (1990):

O processo museológico é uma experiência compartilhada entre os profissionais, que concebem e produzem as exposições, e o público através de objetos apresentados em uma montagem museográfica que traz em si um discurso. Os objetos expostos no cenário do museu são qualificados como *musealizados*. Essa qualificação significa que o objeto está fora de seu lugar de uso e/ ou origem, em exposição, integrando um discurso museográfico, pressupondo como objetivo primeiro a relação com o público, no espaço do museu. (CINTRA, 1990, p 9).

E musealização entende-se por:

a seleção de um objeto por valorização por meio da retirada de seu circuito original (ou *in situ*) e sua institucionalização, transformando-o em vetores de conhecimento e de comunicação. O objeto adquire um sentido social e público na medida em que sofrerá uma ação preservacionista. (CURY, 2005, p. 52)

Segundo Cury (2005, p. 37), o museu contemporâneo deve conceber as exposições em equipes, para que essas sejam compreendidas e provoquem uma atitude ativa no visitante. Reforça a autora que a equipe é formada para responder às indagações de *como as pessoas aprendem, o quê e como estamos ensinando e, ainda, quais são as melhores estratégias expográficas de comunicação*. E acrescento aqui as preocupações minhas e da minha orientadora: *Como a Arte-Educação pode ajudar no processo de aprendizagem em um museu de arte?* Essa é, na verdade, nossa principal questão.

No decorrer da nossa jornada, durante o enfrentamento do nosso objeto de estudo, fez-se necessário compreender diversas questões, dentre elas, “Por que a comunicação museológica sofreu transformações nos últimos cinquenta anos? Como isso se deu? Quais as necessidades que moveram essas transformações?”

1.4 Museologia: conceitos e transformações.

Achamos necessária a discussão do conceito de Museologia neste trabalho, pois, como já aprendido com a professora Marília Xavier Cury, tanto seu conceito como sua aplicação nos fazem pensar em *modelos de museus*.

Na literatura encontrada, notamos ideias gerais sobre museologia. Numa delas, Aurora León ressalta:

[...] El ser real y originário de la obra sufre un transtorno al ser transplantada a los muros de un museo y ahí permanece descontextualizada hasta que el hombre se enfrenta a ella activamente. Activamente, com sentido crítico, com sensibilidad, con toda su capacidad reflexiva. Entonces, la obra, silenciada hasta que es requerida, cobra vida y función en el museo. (LEÓN, 1988, p. 70)

Completa a autora que, dessa forma, o museu colabora para a grande tarefa da museologia, ou seja, minimizar o aniquilamento dos objetos, desbancando o museu morto, inativo na vida e na sociedade, e elegendo o museu vivo e ativo, crítico, aberto a todos e a

tudo o que possa dinamizá-lo (LEÓN, 1988, p. 70). Repetindo as palavras de Cury (2005): “museologia nos dá os parâmetros”.

Diversas ideias nortearam o que se sabe sobre museologia, porém, para pensar no conceito, é necessário rever como os estudos dessas definições foram se transformando durante o século XX.

O termo museologia é encontrado na literatura, aqui no Brasil, após 1986. Em seu texto *O Campo da atuação da museologia*, Mario de Souza Chagas, no subtítulo *Alguma coisa acontece no coração da museologia*, nos alerta sobre as mudanças de conceitos da museologia, que a definiam como “a ciência dos museus”. Ele afirma que, a partir dos anos setenta, podemos observar a grande efervescência no campo da prática e da teoria museal. Segundo ele, é no bojo dessa efervescência que surgem diversas tentativas de reconceituação da museologia (CHAGAS, 1991, p. 77).

Segundo CHAGAS (1991, p. 80), alguns autores que definem a museologia a partir de três funções básicas, ou seja, a preservação, a investigação e a comunicação de evidências materiais do homem e de seu meio, parecem não estar considerando o caráter ideológico dessas funções e as contradições internas em cada uma delas. O autor destaca também que somente considerar os objetos como gema da museologia é o mesmo que considerar, por exemplo, os remédios e os instrumentos cirúrgicos como principais elementos da medicina. Completa o autor:

A concentração nos objetos afasta a museologia do campo das ciências humanas e sociais, e parece desconsiderar o espaço de manifestações desses objetos, bem como a relação dos mesmos com o homem/sujeito – criador, conservador e destruidor de bens culturais. O objeto museológico, seja ele qual for, só tem sentido em relação. (CHAGAS, 1991, p. 81)

Dessa forma, a compreensão de museologia, segundo Chagas, concorda com o ternário¹³ de Waldisa Russio. Afirma o museólogo que esse procedimento permite que o praticante da museologia construa o seu objeto de pesquisa de maneira crítica e processual. O autor destaca que, para lavrar no campo museológico, a dialética é uma ferramenta imprescindível:

É com o seu auxílio que se poderá investigar com maior rigor a construção e a desconstrução dos discursos: o papel social da museologia e do museu; relação

---

¹³ Este modelo do *ternário* será explicado na página 32.

homem/sujeito e objeto/bem cultural incluindo aí a atribuição de valores; a contradição radical entre a preservação e a dinamização cultural. (CHAGAS, 1991, p. 82).

Waldisa Russio (1988) e Mário da Souza Chagas (1991) defendem a mesma ideia sobre a formação do ternário, composto por três elementos: *homem/sujeito*, *objeto/bem cultural* e *espaço/cenário em trânsito*. Esse conceito compreende a comunicação museológica como interação dos sentidos, ou seja, como a comunicação dos sentidos (CURY, 2005).

Segundo Cury (2005), os debates sobre o conceito e objetivos da museologia não são recentes: existiram ao longo de todo o século XX e se intensificaram após a criação do ICOM – Conselho Internacional de Museus, em 1946. A autora diz que essa instituição, apesar de não ser uma instituição acadêmica, congrega profissionais de museus do mundo todo, sempre motivados a entender e a estreitar as relações entre a grafia e a logia no *locus* museu. A primeira notícia que temos do I Simpósio sobre Teoria Museológica ocorreu em Brno, em 1965, e depois no Seminário Internacional “Museologia”, organizado pelo Comitê Nacional Alemão do ICOM, em Munique, em 1971. Também entre os anos de 1971 e 1977, o então presidente do ICOM, Jan Jelinek, empenhou-se na formação de conceitos museológicos no âmbito desse Conselho. Foi ele mesmo quem teve a iniciativa política da criação do ICOFOM – Comitê Internacional para a Museologia. Desse período em diante, essas organizações tornaram-se responsáveis pelo desenvolvimento dos museus e da museologia.

Entre os anos de 1977, da instauração do ICOFOM como primeira reunião até meados de 1990, o conceito de museologia ainda divergia em boa medida entre os integrantes. No ano de 1978, após um ano da realização do primeiro encontro do ICOFOM, em Nieborów, foi criada, em Brno, a primeira brochura intitulada *Possibilidades e limites na pesquisa científica típica para os museus*. Já no ano de 1981, em Estocolmo, o tema do encontro foi *Museologia e interdisciplinaridade*.

A pesquisadora Marília Xavier Cury, em sua publicação *Museologia – marcos referenciais*, comenta a museologia brasileira como referência e aponta os estudiosos de grande colaboração nesse sentido. Entre os nomes que revelam os estruturadores teóricos da museologia nacional estão: Heloisa Barbuy, Heloísa Costa, Maria Célia Tavares Moura Santos, Maria Cristina Oliveira Bruno, Maria de Lourdes Parreira Horta, Mario de Souza Chagas, Mauricio Segall, Odalice Priost, Tereza Scheiner, Ulpiano Toledo Bezerra de

Meneses, Waldisa Rússio C. Guarnieri e Manuelita Maria Duarte Cândido. Cury (2005) nos lembra que cada um deles mereceria um estudo, mas destaca Waldisa Russio Guarnieri, por considerar sua produção intelectual como base fundante da teoria museal. Cury (2005) nos apresenta três momentos, ocorridos nesses encontros, que representam a definição do fato museal ou museológico:

- 1980 – “A relação profunda entre o homem e o objeto”.
- 1981– “A relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir”.
- 1987/1989/1990 – “A relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado: o museu”.

Comenta Cury (2005) sobre o fato museológico:

Em essência, é um fato comunicativo e, ademais, entende comunicação como interação - *a relação profunda entre*, ou seja, como processo em que sujeitos se encontram, dialogam, negociam e onde há conflitos. Esse entendimento do que seja comunicação vai muito além daquele que define comunicação como transmissão. (CURY, 2005, p. 65)

Waldisa Russio nos mostra, por outro lado:

Os museus operam em suas funções sociais como um agente de significação para o Homem que conhece. Desta forma o museu é uma criação do mais alto espírito humanista. Por isso é necessário lembrar que o Museu é o registro da trajetória do Homem sobre a Terra: registro do cenário em que ele se move e registro de sua atividade, sua técnica, sua arte, sua cultura, enfim. Neste sentido, todo o museu é histórico e todo o museu é antropológico. A rigor, dentro deste mesmo sentido, ainda se poderia dizer que todo museu que registra a ação humana, o trabalho do Homem, é também, de Arte, na medida em que ele se realiza. E isto porque, mesmo quando se trata de objetos utilitários em que a preocupação predominante é funcional – e não estética – ainda assim no resultado final pode-se encontrar um conteúdo de beleza. Esse registro da ação e da trajetória humanas destina-se a um espectador: o Homem. [...] (RUSSIO, 1977, p. 139-140)

Sendo assim, o fato museal como fato comunicativo pode ser pensado como o princípio da recepção: um discurso só existe na medida em que é apropriado e gera outro discurso.

Segundo Cury (2005), é conhecer o objeto em todas as suas potencialidades para que ele se “realize”. Completa: conhecer relaciona-se com o sentido e a significação do objeto. Isso nos leva a pensar na estética da recepção:

- O emissor é o museu – um emissor humanista.
- O museu é o meio e o Homem é o fim.
- O Homem é o grande protagonista *do* e *no* museu. O museu é um produto cultural sobre as realizações humanas.

A Figura 1 apresenta o modelo do ternário, tido como primeiro esquema:

Figura 1 – Modelo do ternário – primeiro esquema

Sendo assim, a comunicação trabalha como interação dos sentidos ou, em outras palavras, como a comunicação dos sentidos. Completa Cury (2005):

Aqui o emissor (o museu e seus profissionais) não é um mero codificador e o receptor (o público) um mero decodificador, isto porque na comunicação de sentidos, ambos –emissor e receptor – são sujeitos produtores de significados e sujeitos imersos em um universo de (re) significações. (CURY, 2005, p 66)

O museu elabora o seu discurso carregado de significações e o público receptor interpreta esse discurso e o (re) elabora, somando suas próprias significações. A interpretação do discurso museológico se processa a partir dos discursos sociais e a

recepção é um processo atravessado por mediações (CURY, 2005, p. 66). Segundo Martín-Barbero (1997), existem outros fatores que estão inseridos nas mediações:

Que lo que está cambiando no se situa en el ámbito de la política, sino de La *cultura*, y no entendida aristocráticamente, sino como los códigos de conducta de um grupo o de um pueblo. es todo el proceso de socialización el que está transformándose de raíz al cambiar el lugar desde donde se mudan los estilos de vida. Hoy esa función mediadora La realizan los médios de comunicación de massas. (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 44)

O autor completa dizendo que nem a família, nem a escola, que são velhos redutos de ideologia, representam um espaço de socialização. Os mentores da nova conduta hoje são os filmes, a televisão e a publicidade. Segundo Martín-Barbero (1998), esses novos rumos sociais provocam mudanças nos aspectos morais mais profundos.

A nova estrutura e novo *lugar metodológico* da museologia, entendido que a mediação se dá no cotidiano da sociedade, ou seja, no dia a dia das pessoas, dá lugar a uma nova compreensão do esquema anterior da museologia (CURY, 2005). A nova museologia revela que, nas mediações, está envolvida a apropriação do patrimônio cultural. Segue o modelo na Figura 2:

Figura 2 – Modelo do ternário 2 – segundo esquema

Segundo Cury (2005):

Com a nova museologia, o fato museal permanece, mas a forma de analisá-lo mudou. Deslocou-se definitivamente o foco de análise do museu para o cotidiano das pessoas. E a museologia e o museu participam, sendo eles mesmos mediadores dos processos de significação do patrimônio. (CURY, 2005, p. 67).

Além disso, o campo museológico trata do ternário em seu conjunto, ou a partir de um de seus aspectos, sem perder de vista o todo trológico. Explica Cury, nesse sentido: “Assim, a produção em Museologia pode ser considerada aquela em que o objeto trata do ternário, mesmo que considerando uma de suas partes, sem perder, no entanto, a perspectiva do todo”. (CURY, 2009, p. 29)

1.5 A Nova Museologia

No que se refere aos conceitos da Nova Museologia, encontra-se na literatura uma boa quantidade desse material. Em seu texto *Reflexões sobre a Nova Museologia*, Maria Célia T. Moura Santos (2008) diz que o termo está ligado à ideia de conflito, de contradições, de épocas marcadas pela repressão e, ao mesmo tempo, de um acentuado processo criativo. Ela nos lembra que o movimento pela nova museologia surgiu nos anos 60, marcados pelo movimento artístico cultural que destacava o novo, com a participação dos jovens na recusa aos modelos estabelecidos e a intenção de lançar outros. Já na publicação de Marília Xavier Cury, em 2005, *Museologia, marcos referenciais*, a autora diz que a nova museologia não é outra, em contraste com a antiga, mas sim um modelo metodológico de interação entre patrimônio cultural e sociedade. Cury (2005, p. 63) acrescenta que, nesse modelo, o público é agente das ações de preservação e comunicação patrimonial e o processo é tomado como educacional, por ser transformador.

No prefácio de seu livro *New Museology*, de 1989, Peter Vergo escreve sobre sua intenção: apontar caminhos para a discussão do termo de maneira prática e com o objetivo de gerar dúvidas e polêmicas ao analisar as ações de vários museus da Europa e seus procedimentos. Entre as muitas ideias levantadas nesse livro, Vergo (1989, p. 3) aponta para as transformações causadas pela nova museologia: nesse momento, o museu se torna mais do que um lugar de estudos, educação e entretenimento. Representa uma instituição que faz do seu ato de “coleccionar” um ato político, ideológico e, acima de tudo, estético. Essas três novas dimensões do trabalho museológico não podem ser deixadas de lado. O

autor afirma ainda que a nova concepção estética leva a um julgamento dos trabalhos de arte necessários para um novo critério de preservação. Completa dizendo que a “nova museologia” não está somente relacionada a uma nova disciplina, mas se apresenta como uma reação de insatisfação em relação à “velha museologia”, que se preocupava, prioritariamente, com os métodos internos de trabalho dos museus. A nova museologia preocupa-se não somente com os procedimentos museológicos, mas também com os propósitos do museu.

1.6 Comunicação em museus: teoria, prática e transformações

O nosso objeto de estudo nesta pesquisa acadêmica é refletir sobre “como a Arte-Educação pode colaborar nas ações do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão”. Mas, no decorrer da pesquisa, cujo um momento importante foi o exame de qualificação, representado por uma grande colaboração acadêmica, o trabalho avançou após algumas ideias sugeridas pela pesquisadora Marília Xavier Cury relacionadas à forma como a comunicação em museus poderia colaborar nesse aspecto. Sem contar é claro com a colaboração do professor Dr. Luiz Claudio Mubarak e as importantes instruções da minha orientadora.

Marília Xavier Cury (2005¹⁴, p. 34) afirma: “A comunicação museológica é a denominação genérica que se dá às diversas formas de extroversão do conhecimento em museus, uma vez que há trabalho de introversão”. Lembra-nos, também, que as formas de comunicação são diversas: artigos científicos de estudos de coleções, catálogos, material didático em geral, vídeos e filmes, palestras, oficinas e material diverso de divulgação ou difusão, ressaltando que todas essas manifestações são comunicação no sentido *lato sensu*. Acrescenta que, “no *stricto sensu*, a principal forma de comunicação em museus é a exposição, ou ainda, a mais específica, pois é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas” (Id, 2005). A autora explica a “poesia”, contando sobre Orfeu, baseando-se na mitologia grega:

O Museu personificado, filho de Orfeu, foi poeta como o pai, tendo assim o poder de agir, de fazer. O poder de ver a poesia das coisas (ou como as coisas se

---

¹⁴ CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. Annablume, São Paulo, 2005. p. 34.

relacionam no mundo poeticamente) e de resgatá-las em sua plenitude, seja recolhendo-as, seja reordenando o seu sentido poético. (CURY, 1999, p 5)

A exposição exerce sua função comunicativa, aproveitada pelo educador de museu para organizar a ação educativa, que depende de diversos receptores para ser efetivada. A pesquisadora Eilean Hooper-Greenhill, em seu texto *Communication in theory and practice*, estuda e compara a comunicação natural com a comunicação de massa e busca entender quais as vantagens da comunicação natural no museu.

A comunicação natural é aquela na qual a troca de informações se dá face a face entre duas ou mais pessoas que possuem uma formação em comum (HOOPER-GREENHILL, 2008). A autora destaca também que esse ato comunicativo entre duas ou mais pessoas possibilita um *partilhar experiências* que permite que a mensagem seja decodificada. John Dewey (1930) diz que a comunicação entre os homens equilibra as relações humanas, é *the most wonderful* pelo fato de ser a base do companheirismo e responsável pelos vínculos sociais que enlaçam os homens, tornando possível a vida em sociedade. Carey (1989), afirma que na sociedade é possível estabelecer esta ligação de força que conecta os homens e permite compartilhar a informação que circula em um sistema orgânico.

Em seu livro *Democracy and Education*, Dewey afirma aspectos da comunicação humana como cultura:

There is more than a verbal tie between the words common, community, and communication. Men live in a community in virtue of the things they have in common; and communication is way in which they come to possess things in common. What they must have in common [...] are aims, beliefs, aspirations, knowledge-a common understanding- like mindedness as sociologists say. Such things cannot be passed physically from one to another like bricks; they cannot be shared as persons would share a pie by dividing it into physical pieces [...] Consensus demands communication". (DEWEY, 1930, p. 5-6)

A presença do comunicador permite o uso das palavras como um canal de comunicação, alicerçado pela ajuda de gestos, expressão facial e ênfase. Na comunicação face a face entre as pessoas, a mensagem pode ser modificada, ou seja, ela sofre uma reestruturação das ideias, pelo fato da troca. Conclui a autora a respeito da comunicação natural:

In natural communications, then, we find the following features: interpretation through shared experience, modification, or development of the message in the light of response, and many supporting methods of communicating. Natural Communication has the potential to be direct, responsive and equal. (HOOPER-GREENHILL, 2008, p. 28).

A autora explica as diferenças entre comunicação natural e comunicação de massa. Na comunicação de massa¹⁵, o espectador senta-se em frente à televisão, mas o grupo da produção do programa está nesse momento ausente para o espectador. O transmissor produz uma mensagem para o receptor, que está interessado em ouvir. A mensagem é logo captada pelo espectador, que rapidamente dá um retorno da compreensão ou não daquilo a que assistiu. Caso o receptor não entenda a mensagem ou a ache desinteressante, a solução para ele é bem simples: desligar o aparelho de televisão (Id. 2008). Lembra a autora que o meio de comunicação de massa dentro do museu, por exemplo, a televisão, tem outra finalidade: dar a oportunidade de conectar as pessoas ao museu quando anuncia algo, ou ser parte da exposição, ou destacar um aspecto da exposição.

A comunicação em museus através da comunicação natural possui a vantagem de romper com a rígida estrutura que opera a comunicação de massa. Ela possibilita conversar com o educador (ou comunicador do museu), conhecer o curador, elaborar perguntas, desfrutar de experiências táteis, de discussões de grupo e de eventos sociais.

Os modelos de comunicação em museus são variados e trazem muitas vantagens para os museus e outras instituições. Desde os anos sessenta, esses modelos vêm sendo estudados, transformados e aplicados em instituições museológicas, com o intuito de colaborar tanto no setor educativo como no projeto expográfico. Destaca Cury (2005):

De fato, o entendimento do museu e das exposições como processo de comunicação vem sendo amadurecido e acredito que esse entendimento deva dar um salto qualitativo de maneira a conscientizar essas instituições – e seus profissionais – quanto a modelos de comunicação, considerando que existem vários e que a escolha consiste em posições tão políticas quanto acadêmicas. (CURY, 2005, p. 22)

---

¹⁵ A comunicação de massa ocorre quando a mensagem é encaminhada a um grande público, sendo este heterogêneo e anônimo. As mensagens são transmitidas em público com o tempo programado para um alcance de um grande número de pessoas ou membros simultaneamente e possuem um caráter transitório. O comunicador opera somente se a organização complexa, na qual ele envia sua mensagem, será beneficiada por um grande lucro ou por grandes quantias financeiras. (SEVERIN, TANKARD, 2000, p. 4)

1.6.1 Alguns Modelos de comunicação em museus

Um dos primeiros modelos de comunicação em museus, ainda simplificado, deu-se nos anos sessenta, elaborado e colocado em prática por Duncan Cameron, na América do Norte (CURY, 2005; HOOPER-GREENHILL, 2008). Cameron buscou o seu modelo baseando-se na obra *Teoria matemática da comunicação*, de 1949, modelo originalmente elaborado por Claude E. Shannon e W. Weaver, desenvolvido para explicar a comunicação elétrica (CURY, 2005, p. 61). Cameron adicionou o *feedback* a esse modelo, apresentado na Figura 3:

Figura 3 – Primeiro modelo de Duncan Cameron, em 1968

Esse modelo de comunicação gerava uma linearidade, possuindo assim uma característica mecânica e rígida. O museu, neste caso, era o gerador de informação – o transmissor que codificava a mensagem transmitida pelo meio e que era compreendida ao chegar o visitante. O autor considerava os objetos (ou coisas reais) como um meio primário nos museus de história e ciências. Já os meios não verbais, ou seja, diagramas, fotografias e vídeos, seriam apenas subsídios criados pelo expositor para que o público pudesse compreender melhor a mensagem transmitida. Para Cameron:

The real things of the museum language are those things which we present as what they are not models or images or representations of something else. They are the art artifacts, or man-made objects of the anthropological, art, or history museum; they are the specimens in the natural science museum; they are the demonstrated phenomena of the physical science museum. (CAMERON, 1968, p. 34)

E ainda, segundo Cameron:

The exhibitor therefore qualifies his non-verbal medium with subsidiary media which He can reasonably expect the visitor to understand. These include print, as

in the museum label, the recorded voice, and some conventional but non-verbal media such as the diagram, photograph, and film. (CAMERON, 1968, p. 36)

Cameron defendia a ideia de que esses meios não verbais deveriam dar subsídios para o visitante decodificar a mensagem dos artefatos ou das experiências. Eles ajudavam na tradução ou decodificação do objeto. O autor acreditava que a eficácia da compreensão estava no meio primário, ou seja, ver, tocar ou experienciar os objetos no museu.

No entanto, o próprio Duncan Cameron, em seu artigo *A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education*, 1968, já dizia que o modelo criado por ele não devia ser compreendido como um modelo universal e que dependia de um refinamento.

O modelo logo ficou superado, pois Cameron notou que, no caso da aplicação dos museus, havia muitos *transmissores* e, consequentemente, muitos *receptores*. O modelo foi então alterado e representado, na Figura 4, desta forma:

Figura 4 – Segundo modelo de Duncan Cameron

Em um artigo¹⁶, escrito dois anos após aquele elaborado por Cameron, Knez e Wright comentam e avaliam o artigo de 1968, dizendo que a relação de importância defendida por Cameron em relação aos meios primários (objetos) e aos meios secundários (vídeos, etiquetas, diagramas) foi pensada unicamente para os modelos de museus de ciências naturais, história natural e história. Nesse caso, a equipe formada pelo museu que agrega

¹⁶ KENZ, Eugene I., WRIGHT, A. Gilbert. The Museum as a Communications System: An Assessment of Cameron's Viewpoint. Curator, vol. XIII/ número 3, 1970. p. 205-212.

profissionais como curadores, projetistas e especialistas de educação possui uma grande importância na estruturação da exposição.

A observação relevante feita por Knez e Wright ao pensamento de Cameron foi que este desconsiderou os museus de arte. Segundo eles:

In museums of art, on the other hand, museum things are almost without exception the products of creative artists. In these museums verbal discourse may be, and often is, secondary importance to the nonverbal visual language of art. (KENZ, WRIGHT, 1970, p. 206).

Kenz e Wright (1970) diziam que a relação entre objetos com linguagem não verbal existe quando o objeto precisa, para ser compreendido, transmitir os valores socioculturais ao visitante. No caso dos objetos de arte, esse sistema em geral não funciona, podendo estar ausente.

Na Figura 5, segue o novo modelo de Knez e Wright:

Figura 5 – Adaptação feita por Knez e Wright, em 1970, do modelo de Duncan Cameron

A Figura 6, a seguir, ilustra a importância dos símbolos verbais para a melhor compreensão dos artefatos em museus de ciências ou de história.

Figura 6 – Artefatos, ilustrações e mensagens verbais inter-relacionadas, na Exposição do Museu Nacional de História Natural, verão de 1970¹⁷

Figura 7 – Crianças ouvindo fita de áudio e observando as imagens no Museu Nacional de História Natural¹⁸

Na Figura 7, o objetivo dos recursos de áudio era o de ampliar, por meios eletrônicos, o impacto da informação emocional, com sons da natureza carregados de informações suplementares em sistema de comunicação no museu moderno (KNEZ, WRIGHT, 1970). A imagem apresentada a seguir, na Figura 8, devido ao fato de revelar um objeto de arte, de acordo com esses pesquisadores, não precisava de meios adicionais para as explicações inseridas na exposição:

¹⁷ Fonte da imagem: KNEZ, Eugene I., WRIGHT, A. Gilbert. The Museum as a Communications System: An assessment of Cameron's Viewpoint. Curator XII/3, 1970.

¹⁸ Fonte da imagem, KNEZ, Eugene; WRIGHT, A. Gilbert. The Museum as a Communication System: An assessment of Cameron's Viewpoint. Curator XII/3, 1970.

Figura 8 – Para os observadores ocidentais, não familiarizados com a herança cultural do Tibete, uma figura esotérica divina, um *Yab-yum*, contém uma mensagem da arte religiosa que pode ser facilmente percebível¹⁹.

Apesar de esses autores referenciados terem escrito suas teorias nos anos de 1969 e 1970, as implicações permanecem contemporâneas. O papel comunicativo da informação complementar é responsável por explicitar o significado dos objetos no contexto da exposição, ou seja, em função das suas relações paradigmáticas e sintagmáticas (GARCÍA-BLANCO, 1999, p. 125). Afirma a autora:

Ello es equivalente a identificar los objetos y a explicar su presencia em el contexto expositivo. Equivale también a lo que se ha venido en llamar *dar la clave* del discurso científico de modo que pueda ser entendido por las personas que no conocen dicho código. (GARCÍA-BLANCO, 1999, p. 125)

Retornando aos modelos de comunicação, algumas mudanças vieram somente nos anos oitenta, quando Roger Miles , propôs um novo modelo. Mesmo assim, este último se apropria do antigo esquema de Duncan Cameron, readaptado por Knez e Wright. Nesse novo modelo, ele agrega à cadeia emissor-receptor a interpretação como forma de participação do público (CURY, 2005, p. 71).

O que Roger Miles (1997), propõe é uma nova concepção da produção e elaboração das exposições, que permite uma extensa pesquisa em todos os estágios do processo, incluindo uma pesquisa de mercado após a abertura da exposição ao público, criando assim uma avaliação somativa. Esse novo modelo é bem complexo e possui um sistema reflexivo na produção das exposições. E a incorporação da pesquisa e da avaliação somativa dentro

¹⁹ KNEZ, Eugene I., WRIGHT, A. Gilbert. The Museum as a Communications System: An assessment of Cameron's Viewpoint. Curator XII/3, 1970.

do processo de produção das exposições permite estabelecer uma relação entre os programas educativos e o material impresso ou material de divulgação, ou seja, está diretamente relacionada às propostas lançadas pelo público (HOOPER-GREENHILL, 2008 p. 38).

Segundo Cury (2005, p. 72): “Nesse momento o visitante é sujeito da interpretação e da construção dos significados e o museu reconhece isso. Mas o processo comunicacional ainda permanece preso às intenções do museu [...]”. Roger Miles (1997, p. 257) comenta sobre uma limitação do seu sistema, uma vez que a proposta de organização das exposições do museu tende a ser aprovada pelo seu principal gestor, por exemplo, o diretor, e que esse fato limita a participação dos outros sujeitos envolvidos no trabalho coletivo do museu. Na Figura 9, segue o modelo de Miles:

Figura 9 – Modelo de comunicação de Roger Miles, 1985

Segundo Miles (1997), o que ele denomina de *brief* é um documento crucial que encaminha tudo o que foi realizado pela equipe de trabalho durante o desenvolvimento dos estágios de produção da exposição. A finalidade desse *brief* é solicitar implementações para serem executadas no museu. Normalmente esse documento não é elaborado somente por um membro “sênior”, do museu, existindo a contribuição de outras pessoas envolvidas na equipe de trabalho. A autorização dessas implementações depende das instâncias superiores do museu como, por exemplo, a direção e a curadoria. O que Miles chama de *market research* é um levantamento que pesquisa o que o público conhece a respeito do assunto da exposição, as informações mal-entendidas por ele, os interesses e as expectativas. Um dos itens importantes no sistema de Miles é a *formative evaluation*, que tem como propósito testar as ideias para a realização da exposição enquanto o processo está em andamento (HOOPER-GREENHILL, 1996; MILES, 1997). Já a *summative evaluation* tem por finalidade examinar qual foi o alcance dos objetivos da equipe quando do processo finalizado.

Existe no modelo da Figura 9 certa negociação entre o emissor do museu e o visitante: até certo ponto, o emissor consegue adaptar algo, tendo em vista a opinião do visitante. Hoje esse modelo é considerado um tanto restrito, mas não para a época, nos anos oitenta. (CURY, 2005, p. 72). Na Figura 10, temos um novo modelo de Miles, denominado circular, mais flexível, pelo fato de entender o público como sujeito. Cury destaca os benefícios trazidos pelo modelo de Roger Miles:

O modelo circular é flexível porque dá muitas voltas e, a cada volta (ida e retorno), traz informações acerca do público para aqueles que concebem exposições e ações educativas e/ou planejam programas de comunicação. As respostas do público são consideradas e incorporadas ao processo de comunicação museológica e, de fato, a constante operação do *feedback* alimenta o processo e aproxima o emissor do receptor. Isso foi uma mudança e um avanço, assim como outros aspectos também evoluíram. (CURY, 2005, p. 73)

Figura 10 – Modelo circular de Roger Miles

O modelo circular deslocou as preocupações museológicas de uma teoria do ensino para uma teoria da aprendizagem. Assim, a implantação desse modelo mudou de certa forma a direção dos objetivos do museu, agora com um foco de ação orientado pelo público, e com a aprendizagem passando a ser uma das principais metas dos museus.

1.6.2 Um modelo possível?

A escolha de um modelo de comunicação e método em Arte-Educação abrange tanto escolhas políticas como pedagógicas. Refletir sobre os conceitos de comunicação museológica foi importante para que pensássemos nos diversos tipos de museu e, evidentemente, no museu pesquisado.

Em relação aos modelos de comunicação em museu, é interessante notar a evolução e as transformações ocorridas nos últimos cinquenta anos. O fato mais marcante nessa reestruturação é que, após a década de noventa, o público passa a receber maior atenção por parte do *staff* dos museus.

É importante considerar que os estudos das ciências sociais, com alguns escritores como Jesus Martín-Barbero, colaboraram para que essas mudanças ocorressem. A preocupação das ciências sociais é estudar o modo de interação e esta não pode ser

considerada apenas como uma mensagem ao público. A interação deve ser estabelecida com a sociedade.

Para elaborar nossa proposta de atividade para o Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão, tivemos que escolher um modelo²⁰ que se ajustasse ao público escolar da cidade como também aos escolares de outras regiões que frequentam o museu.

---

²⁰ No Capítulo 4, consta o modelo sugerido, juntamente como a metodologia em Arte-Educação.

Capítulo 2. Histórico do Museu Casa²¹ da Xilogravura de Campos do Jordão: constituição, transformação, descrição física e dados quantitativos

2.1 Criando oportunidades: o Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão

Quando estive pela primeira vez no Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão, em visita técnica, realizei minha primeira entrevista²² com o artista e xilógrafo Antonio Fernando Costella. Tive, então, a oportunidade, naqueles laços iniciais de conhecimento, de apreciar sua visão de organização, fidelidade, empreendimento e amor ao ensinamento da arte da xilogravura. Na segunda visita, fui autorizada a elaborar uma gravação em áudio da visita monitorada²³ com alunos de sétima série do Ensino Fundamental II, da Escola Municipal Tancredo de Almeida Neves. Observei, no trabalho das educadoras, que a técnica é salientada com frequência durante a ação educativa. Pude, ainda, perceber e me encantar com a paixão do professor pela xilogravura e aprendi muito em apenas duas visitas ao Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão.

A pesquisa nos levou a investigar o universo da gravura e, mais precisamente, o da xilogravura, assim como considerar os conceitos de fundamentação teórica e prática em *Arte-Educação*. O sistema educativo já atuante no museu pesquisado está muito bem estruturado, sendo nossa colaboração apenas a inserção da arte-educação nessas atividades.

Nossa preocupação estava voltada ao papel do museu como difusor de conhecimentos para a comunidade, visto que a instituição pesquisada já possui, em certa medida, essa função de difusora da arte e do patrimônio na cidade de Campos do Jordão. Para conhecer mais profundamente o assunto, fizemos o levantamento da frequência das escolas²⁴, nos últimos três anos, assim como a do público espontâneo.

O Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão é uma instituição particular que não tem como proposta entregar-se à “privatização da cultura”²⁵. É um museu

²¹ O Museu Casa da Xilogravura ganha denominação de “Casa”, em circunstâncias diferentes dos museus que abrigaram no passado famílias reais, ou mesmo personalidades famosas. Podemos exemplificar o Museu Nacional (Palácio da Quinta da Boa Vista) que, até o advento da República (1889), foi a residência da família imperial brasileira. Esse exemplo aponta a relação de memória e poder. O caso do museu pesquisado aponta “memória” e “gênero”, neste caso, o gênero xilográfico. (CHAGAS, 1996, p. 177)

²² Pelo fato de ser uma primeira conversa com o professor Antonio F. Costella e com Leda Campestrin, não realizamos gravação em áudio dessa conversa. Fizemos apenas anotações manuscritas.

²³ A transcrição da gravação em áudio consta dos anexos do Capítulo 2, juntamente com a transcrição do vídeo com explicações sobre a técnica da xilografia, apresentado ao público escolar e espontâneo no museu pesquisado.

²⁴ Organizamos os dados relativos à frequência ao museu das escolas estaduais, municipais e particulares. (Item 2.8 deste capítulo).

²⁵ Esse termo foi retirado do livro *A privatização da cultura*, escrito por Chin-Tao Wu, no qual a autora explica os papéis relativos do Estado e do mundo empresarial em relação às artes nas democracias capitalistas avançadas. Segundo Chin-Tao Wu, dentro da arena cultural, o setor empresarial, a partir dos anos 1980, não pode ser explicado apenas pela

administrado pelo próprio fundador e proprietário e mantém-se com a renda da Editora Mantiqueira. É, na verdade, um museu a serviço da comunidade dessa cidade, um espaço que não se expõe ao autoritarismo, à falta de democratização e às manipulações do poder público. Nesse campo de investigação, Andréas Huyssen nos alerta a respeito do controverso papel que os museus contemporâneos têm assumido:

... o novo museu e as novas práticas de exposição adaptaram-se à mudança do perfil dos frequentadores. O espectador, cada vez mais, parece estar em busca de experiências enfáticas, esclarecimento instantâneo, superproduções e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação metódica do conhecimento cultural. (HUYSEN, 1994, p. 36)

Comenta o autor a problemática da massificação dos museus contemporâneos:

... a planejada obsolescência da sociedade de consumo encontra seu contraponto na implacável museomania. O papel do museu como local conservador elitista ou como um bastião da tradição de alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, ou seja, como um espaço de *mise-en-scènes* espetaculares e de exuberância operística. (HUYSEN, 1994, p. 35)

Em contraposição a essa contemporaneidade da “museomania”, o Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão participa da democratização da cultura e talvez existam possibilidades ainda mais amplas nesse sentido. O potencial educativo desse museu está em seu rico acervo, cuidadosamente coletado pelo professor Antonio Fernando Costella. Sua coleção abrange 2.500 xilogravuras (aproximadamente). Esse metódico e dedicado gravurista e colecionador teve o cuidado de catalogar toda sua coleção e construir um museu “*com as próprias mãos*”²⁶, elaborando estratégias de ações educativas. Segundo nos lembra Maiakovski²⁷: “A arte não é para a massa desde seu nascimento. Ela chega a isso no fim de uma soma de esforços”. O espírito empreendedor do professor Antonio Fernando Costella foi impulsionado por seu processo criador, conectado com a produção da arte e, em especial, com a da xilogravura. Assim, podemos pensar que o espírito criador que se desenvolve no ser humano parece algo que suplanta qualquer dificuldade da vida e

---

alegação do motivo amorfo de “auto-interesse esclarecido”. Ela estudou a entrada em massa de capital privado nos museus britânicos e norte-americanos.

²⁶ Digo isso pelo fato de que existem no museu pelo menos cinco móveis que são utilizados como vitrine expositiva e que foram feitos pelo próprio professor Antonio Fernando Costella, assim como os recortes e vidros para as esquadrias de alumínio, entre tantos outros objetos, feitos por ele e pela diretora administrativa Leda Campestrin.

²⁷ Frase retirada da obra de BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. XI.

faz com que o homem elabore projetos que estão além de qualquer força comum. Sobre esse ponto de vista nos explica Moraes:

... o movimento criador faz parte de todas as esferas da existência humana, sendo fator de humanização. Em qualquer setor que apareça, inclusive na arte e na educação, a práxis inovadora é feita de materiais objetivos, do sonho e da realidade, do possível e do utópico... esse é o motor da transformação. É ele que faz o ser humano derrubar muralhas, abrir clareiras e habitar o mundo... (MORAES, 2007, p. 125)

Além do gosto pelo empreendimento, existiu, durante a história de vida e formação do professor Antonio F. Costella, a busca pela arte como forma de “encontro”, talvez uma escapatória de alguns “dissabores” do seu campo de investigação²⁸. E esse encontro se deu com uma articulação poética entre o amor, a arte, seu grande espírito empreendedor e suas atividades didáticas²⁹. Segundo Josso:

A tentativa de evitar o sofrimento e a busca da alegria proporcionada pelo fazer apresentam-se, para a maioria de nós, seres comuns, como as duas faces da nossa busca da felicidade. É por isso que as narrativas contam múltiplas mudanças geográficas, socioculturais, profissionais, relacionais e afetivas na busca de condições otimizadas, para a pessoa fruir do seu *ser-no-mundo*. O desenrolar da vida apresenta-se assim como uma sequência de ajustamentos parciais ou globais das nossas condições de existência, como uma fruição na qual o amor ocupa um lugar central, se não for mesmo o lugar central. (JOSSO, 2004, p. 89)

Há cerca de trinta anos, a arte passou a fazer parte da vida desse professor e artista, abraçando-o de tal forma que todo o “porvir” na sua vida desencadeou ações que dizem respeito à arte, a fazer arte e a ensinar arte. Entendo a relação do professor Antonio F. Costella com o setor artístico como uma espécie de parceria visceral. Essa relação teve início quando esse artista se lançou à empreitada em busca da arte, realizando um *Curso de Xilogravura*, no Liceu de Artes e Ofícios, no ano de 1980, que lhe abriu as portas para todo o trabalho que veio depois, ao longo de sua carreira como xilógrafo. O desdobramento desse forte interesse pelas xilogravuras resultou em seu hábito de colecioná-las. Esse fato nos fez refletir a respeito do hábito humano do “coleccionar”. Coleccionar é mais do que

²⁸ Sua formação original é em Direito da Comunicação.

²⁹ O senhor Antonio Fernando Costella foi professor ao longo de 30 anos. Atuou na Escola de Comunicação e Artes da USP, Faculdade Casper Líbero e UNITAU – Universidade de Taubaté, ministrando disciplinas na área da comunicação.

organizar coisas com o intuito de guardá-las e, posteriormente, mostrá-las e ensiná-las para o público. Segundo David Dean, as coleções são o “coração” do museu, sendo elas as responsáveis por todo o projeto que se segue dentro da amplidão de objetivos:

Institutions and organizations such as museums are much like the proverbial iceberg. Most of substance lies below the surface, hidden from view. Nearly all museums depend upon public use and approval to justify their places within society, so there is a real need for demonstration of the richness of those hidden depths. Exhibits and programmes are the principal public expressions of the heart of museums: **the collections**. (DEAN, 1999, p. 191)

Podemos, dessa forma, entender o ato de “coleccionar” como um agente que se dispõe à intenção de organizar ideias e coisas. E esse desenvolvimento se dá no ato de transformar a “coleção” em uma “narração”. Segundo BAL (1994), a expressão denominada por ele como *collecting as a narrative* leva em conta o sistema semiótico, no qual a subjetividade³⁰ está focada na sequência dos eventos presentes e comunicados pelos museus.

A equipe empenhou-se em organizar um museu que contasse com a presença de xilogravuras, acompanhadas somente, em seu discurso expositivo, por objetos do patrimônio histórico como máquinas gráficas, matrizes em madeira, matrizes em pedra, instrumentos, ferramentas e espaços expositivos que remetessem aos cenários de reconstituição, como os da “Casa Nordestina”.

O Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão constitui-se não somente como um agente de difusão cultural no campo das artes, como também num espaço de estudos para a pesquisa de arte-educação e educação em museus, a partir da experiência de contato direto com as evidências e manifestações da cultura. Completa OTT sobre esse aspecto:

O ensino de arte em museus constitui um componente essencial para a arte-educação: a descoberta de que arte é conhecimento. A arte pode assumir diversos significados em suas várias dimensões, mas como conhecimento proporciona meios para a compreensão do pensamento e das expressões de uma cultura. (OTT, 1999, p. 113)

---

³⁰ O autor explica a subjetividade, de maneira analógica, dizendo que pode ser comparada a uma história a ser contada com sinais, palavras, gestos ou objetos, para que os visitantes compreendam. E o assunto semiótico produz ou complementa algo a ser somado para a pessoa do narrador que, neste caso, é quem elabora a exposição.

Segundo Rizzi (1998, p. 215), visitar museus possibilita o contato com espaços, propostas e exposições, que propiciam o exercício da cidadania ao permitir, no desenrolar da experiência da fruição da realidade musealizada, o contato com temas relativos à natureza social, política, espiritual, científica e estética do ser humano. Alguns museus, dependendo da política cultural adotada, tornam-se instrumentos de poder e dominação. Isso ocorre quando adotam discursos autoritários e distantes, não revelando seus procedimentos, opções e dúvidas. O Museu Casa da Xilogravura é um agente de difusão cultural, que proporciona à comunidade de Campos do Jordão a democratização dos saberes sobre o patrimônio artístico.

2.2 Relatos sobre a coleta de dados em pesquisa de campo

Elaborar o histórico do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão foi uma tarefa bastante interessante, pois, até então, a instituição não possuía nada escrito a respeito e nem pesquisa acadêmica também, que possibilitasse a consulta. Tivemos como base informações de sujeitos da cidade de Campos do Jordão, livros sobre a história do local, do prédio, alguns documentos, constituindo-se no corpo mais forte dessa pesquisa a fala das pessoas do museu. A pesquisa-ação, segundo Thiollent (2008), coloca o pesquisador como um agente ativo da investigação:

Em geral, a ideia de pesquisa-ação encontra um contexto favorável quando os pesquisadores não querem limitar suas investigações aos aspectos acadêmicos e burocráticos da maioria das pesquisas convencionais. Querem pesquisas nas quais as pessoas implicadas tenham algo a “*dizer*” e “*fazer*”. Não se trata de simples levantamento de dados ou de relatórios a serem arquivados. Com a pesquisa-ação os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados. (THIOLLENT, 2008, p. 18)

Para compreender um pouco melhor a história da cidade de Campos do Jordão, foi necessário buscar livros sobre o assunto na bibliografia pertencente ao acervo da Universidade de São Paulo. Para minha surpresa, notei que o livro dos historiadores da região faz parte do acervo de “livros raros”. Encontrei-o somente na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde não existe possibilidade de empréstimo ou mesmo de reproduções xerográficas. Graças aos avanços da tecnologia da informação, acessei pela Internet algumas livrarias-sebo da cidade de São Paulo, Osasco, São José dos Campos e Campos do Jordão. Finalmente, após uma longa busca, comprei três livros, em segunda mão, todos de autoria de Pedro Paulo Filho. Após a leitura de boa parte dos livros, um primeiro entendimento sobre a história de Campos do Jordão começou a formar-se. Achei importante localizar o escritor Pedro Paulo Filho e solicitar uma ajuda para melhor estruturar nossas ideias e ele nos recebeu calorosamente na Biblioteca Municipal de Campos do Jordão, onde nos concedeu uma entrevista.

Achamos importante a construção desse conhecimento sobre a cidade e o local onde foi construído o museu, pois nossa intenção era a elaboração de uma proposta para o setor educativo do museu que contemplasse um modelo adequado ao contexto do público

frequentador da cidade, já que, vindo “de fora”, poderia trazer distorções ao modelo já existente.

Dando continuidade às nossas buscas, na intenção de reorientar nosso objetivo dentro da metodologia da pesquisa-ação, nos deparamos com um tópico, segundo Thiollent (2008), denominado *objetivo de conhecimento*, o qual visa obter informações que seriam de difícil acesso por meio de outros procedimentos. As entrevistas com as pessoas envolvidas nesta pesquisa fazem parte desse objetivo.

Para compormos o capítulo, foi necessária uma pesquisa bibliográfica, visitas técnicas e averiguação de documentos, mas necessitávamos ainda de informações do próprio professor Antonio Fernando Costella que revelassem sua predileção pela arte da gravura, saber sua formação em arte, enfim, como nasceu o museu e como ele vingou.

As duas entrevistas³¹ com o professor foram feitas em gravação digital. O resgate da memória em ambos os casos ocorreu de forma intensa, pois, segundo ele, não havia nenhum livro ou outro tipo de publicação contendo a história do Museu Casa da Xilogravura. Sobre a memória da construção de histórias de vida comenta Bosi:

Do vínculo com o passado se extrai a força para a formação de identidade. [...] (BOSI, 2003, p. 16)

A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo. (BOSI, 2003, p. 31)

Para explicar de outra forma: a entrevista com o professor Antonio Fernando Costella suscitou um “contar histórias” que vai ao encontro da construção da memória para a necessidade de justificar e entender *como e por quê* esse artista se predispôs a montar um museu próprio e, além disso, um museu que abriga predominantemente um acervo de xilogravuras.

O Museu Casa da Xilogravura é o único no gênero no Brasil, no sentido de que é o único lugar no país onde o visitante sempre encontra uma visão bem ampla do conjunto da xilogravura brasileira, pelo fato de sua exposição de longa duração estar focada nessa tema. Sua coleção compreende mais de quatrocentos artistas xilógrafos brasileiros e, como se trata de um museu especializado, possui uma quantidade expressiva de autores nacionais na

---

³¹ A entrevista 2, realizada com o professor Antonio Fernando Costella, consta dos Anexos do Capítulo 2.

técnica xilográfica. Esse fato permite ao museu emprestar e permutar obras com outros museus e instituições, como já ocorrido com o Museu de Arte de São Paulo e a Pinacoteca do Estado.

O Museu Casa da Xilogravura está registrado no IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus e no Sistema Brasileiro de Museus.

Para melhor organizar o histórico do museu pesquisado, nos foi concedida toda a documentação referente ao processo de doação do Museu Casa da Xilogravura para a Universidade de São Paulo, que ocorreu no início no ano de 2002³² e foi concluído em 2003³³.

2.3 A Primeira fase: “metade museu, metade casa” – de 1987 a 2004

Los desafíos que nuestra experiencia tardomoderna y culturalmente periférica que le hacen al museo se resumen en la necesidad de que se transforme en espacio en el que se encuentren y dialoguen las múltiples narrativas de lo nacional, las heterogéneas memorias de lo latinoamericano y las diversas temporalidades del mundo.

Jesus Martín-Barbero

Ocorreu-nos cruzar algumas informações a respeito da vida pessoal do professor Antonio Fernando Costella com a história do museu propriamente dita, pois uma coisa levou a outra. Pareceu-nos que a cadeia de fatos para formar o museu ocorreu da seguinte forma: *gostar de arte, produzir arte, ver arte, coleccionar gravuras e montar um museu*.

Esse artista e gravador, como já dito no capítulo 1, migrou da área da comunicação para a área das artes. Desde menino, o professor Antonio tinha por hábito visitar museus e galerias e observar a arte presente nesses lugares. Segue um trecho da entrevista concedida à pesquisa:

Uma lembrança muito recorrente na minha memória é da minha infância no Museu da Arte de São Paulo, eu era menino; antes e depois de começar a estudar pintura, com doze anos, eu ia ao MASP, que naquele tempo era na Rua Sete de

³² Informação retirada da carta datada de 16 de julho de 2002, em duas páginas, escrita pelo professor Antonio Fernando Costella ao senhor reitor da Universidade de São Paulo, na ocasião, Adolpho José Melfi.

³³ Informação retirada do documento em cinco páginas, datado de 26 de maio de 2003, número do processo USP - 2002.1.18817.1.0.

Abril, no prédio dos Diários Associados. Eu passava a tarde inteira lá observando as pinturas; eu me lembro que eu tinha um grande encantamento das pinturas que eu via no MASP, eu me lembro muito bem de uma pintura, que eu não lembro bem se era do Velásquez ou o Van Eyck, era uma obra de um nobre com a espada na cinta, o punho da espada era todo trabalhado e fulgurava, em cor de ouro; eu ficava olhando, como esse camarada conseguiu pintar isso? (COSTELLA, 2010) ³⁴

Aos doze anos, começou a estudar desenho com a pintora Ana Russo Morrone e, durante o colégio, teve a oportunidade de ter aulas na escola, na disciplina de Arte, com o professor Vicente Mecozzi, que muito o estimulou.

No ano de 1981, o professor Antonio Fernando Costella realizou um *Curso de Xilogravura*, em São Paulo, no Liceu de Artes e Ofícios, com o professor Romildo Paiva. Ele conta que, desde as primeiras aulas, ficou fascinado pelas potencialidades da xilogravura. Envolveu-se bastante com o curso e, durante esse período, começou a frequentar exposições específicas de gravura. Outro fato importante, que marcou o início da coleção, foi a visitação constante aos ateliês de gravadores, quando surgiram as primeiras aquisições de xilogravuras. O artista e gravador afirma:

E aí comecei a ver exposições mais especificamente de gravura e comprei gravura de alguns autores, e entrei em contato com alguns no próprio ateliê e isso ajudou de certo modo ou conduziu e contribuiu para a formação do Museu. Realmente... O Museu surgiu quando eu achei que tinha um número razoável de autores, na época eu tinha mais ou menos uns vinte autores e eu achei que seria interessante que as pessoas pudessem ver essas obras e não só eu ficar vendo [...]”. (COSTELLA, 2010)

Completa dizendo: “Encantava-me a beleza daquelas obras, parecia-me justo que outras pessoas também pudessem apreciá-las. Espaço para expô-las existia. Daí surgiu a “Casa da Xilogravura”. (COSTELLA, 2009³⁵)

Inaugurado no dia 17 de julho de 1987, na cidade de Campos do Jordão, o Museu Casa da Xilogravura é um museu particular, instalado em prédio construído³⁶ em 1928 pelo empreiteiro Floriano Rodrigues Pinheiro. Esse prédio abrigou, entre os anos de 1969 e

³⁴ A transcrição completa da entrevista número 1, concedida em 22/08/2010, consta dos anexos do capítulo 1.

³⁵ Conversa com o professor Antonio Fernando Costella, em 2009.

³⁶ O responsável pela encomenda da construção da casa, na ocasião, foi Afonso de Oliveira Santos.

1975, o Mosteiro de São João Batista, onde moravam as freiras beneditinas. O prédio foi comprado pelo professor Antonio Fernando Costella no ano de 1978³⁷.

O Museu Casa da Xilogravura está situado na Avenida Eduardo Moreira da Cruz, número 295, ao lado da Praça da Igreja Nossa Senhora da Saúde (FIG. 11). Foi nesse mesmo local, no ano de 1874, que um morador de Pindamonhangaba, o português Matheus da Costa Pinto, instalou ali uma venda, montou a primeira pensão para *respirantes*³⁸ e pousou para forasteiros e ergueu também uma capela que, na ocasião, foi construída em madeira, diferentemente da que lá se encontra nos nossos dias. Em honra a São Matheus, edificou também uma escola (PAULO FILHO, 1997). Segundo Almeida (1999, p.18), esses primeiros assentamentos, nos vilarejos de Abernóssia, Jaguaribe e Capivari, ocorreram nesse local devido à presença do rio Sapucaí-Guaçu, que favorecia a acomodação dos primeiros grupos de moradores.

Figura 11 – Fachada frontal (face norte) do Museu da Xilogravura de Campos do Jordão³⁹

³⁷ Informação retirada do documento de escritura da casa.

³⁸ Deu-se o nome de *respirantes* às pessoas que iam a Campos do Jordão, nos idos de 1850, em busca da cura de doenças respiratórias, devido ao clima favorável da região.

³⁹ Todas as fotos do Capítulo 2 são de autoria de Maria Cristina Blanco (com exceção das fotos das Figuras 14 e 15, que pertencem ao acervo do Museu Casa da Xilogravura).

Figura 12 – Igreja Nossa Senhora da Saúde, situada ao lado do Museu Casa da Xilogravura

Figura 13 – Lateral esquerda do Museu Casa da Xilogravura (face oeste)

O museu nasceu sem grandes pretensões, quando o professor Antonio Fernando Costella possuía xilogravuras de apenas vinte artistas e a exposição era composta por três salas que faziam parte da casa⁴⁰ (FIG. 14). São estas as palavras que justificam o esforço de abrir o museu:

Na sala maior, até então usada como garagem, abri uma porta em direção à Praça da Igreja Nossa Senhora da Saúde e, na parede oposta, apliquei um tapume de compensado pintado de branco, meio mal-ajambrado, pois fora feito por mim mesmo, para ocultar as antigas grandes portas de entrada. (COSTELLA, 2009)

⁴⁰ Uma das salas era a antiga garagem da casa; as outras duas eram um cômodo, que havia sido um quarto de despejo, e um outro quarto, que pertencia à casa do caseiro.

Figura 14 – O museu em 1987, primeira fase, e, ao centro, o professor Antonio F. Costella⁴¹

Figura 15 – Aldemir Martins, em sua exposição individual, no Museu Casa da Xilogravura, em 1988.

Quando em visita, no primeiro encontro com o professor Antonio F. Costella, em abril de 2008, ele me relatou outros procedimentos relacionados às suas empreitadas sobre o museu e disse que ele mesmo havia confeccionado todas as molduras de alumínio das xilogravuras lá expostas. Ao retornar desse primeiro encontro, concluí, junto com minha orientadora, a professora Maria Christina de Souza Lima Rizzi: “O professor Costella e Leda Campestrin construíram o museu com as próprias mãos”.

Seguem as ideias sobre como foi a organização do museu/casa, na época:

Então eu peguei três salas lá atrás, uma era a garagem, outra era um quarto de despejos e outra era um quarto que pertencia à casa do caseiro que continua ali atrás. Eu peguei essas três salas, reuni entre elas, e separei do restante da casa, e fiz

⁴¹ As fotos das figuras 14 e 15 fazem parte do acervo do museu.

uma porta na sala maior, que era a garagem e saía ali em direção ao jardim, na face oeste, onde se vê a igreja; então as pessoas entravam geralmente no museu por ali, e eu abri então essa coleção, assim tudo que tinha no museu estava ali, não tinha nada, não tinha nada na reserva técnica e eu nem sabia o que era reserva técnica [...]”. (COSTELLA, 2010)

Logo após a abertura do museu, a boa acolhida do público⁴² e a generosa avaliação da imprensa⁴³ serviram de poderoso estímulo. Conclui o diretor do museu: “E assim a Casa da Xilogravura vingou”. Segundo ele, o crescimento do acervo levou à ampliação da área expositiva que, conseqüentemente, avançou sobre outros cômodos do imóvel. Completa: “Foram engolidos meu ateliê, a casa do caseiro, a lavanderia e, mais tarde, outros cômodos. Outras várias salas foram especialmente construídas” (COSTELLA, 2009). Dessa forma funcionou o Museu Casa da Xilogravura, entre os anos de 1987 e 2000. Apenas três cômodos da casa na qual moravam o professor e sua esposa Leda Campestrin representavam a exposição inicial da coleção. Nesse período, o horário de atendimento do museu ao público era aos sábados e domingos, funcionando parcialmente devido à vida profissional que o professor Antonio F. Costella levava, dividida entre São Paulo e Campos do Jordão.

2.4 A segunda fase: o aceite pela Comissão do Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo e a reabertura do museu em 2004

Houve um intervalo de tempo entre os anos de 1998 e 2004 em que o museu esteve fechado para uma reforma do prédio e reestruturação. Com o grande apoio de sua esposa Leda Campestrin, o professor Antonio F. Costella ergueu forças para a reabertura no ano de 2004. Durante o período no qual o museu esteve fechado, que durou quase quatro anos, havia uma preocupação constante de Leda e do professor Antonio Fernando sobre o futuro do museu.

Cogitaram que, na ausência dos dois, o museu pudesse cair no esquecimento e esse fato determinasse seu fim. Uma possibilidade e uma dúvida então surgiram: “Vamos doar o museu, mas para quem?”. Pensaram então na possibilidade dessa doação ser feita para a

---

⁴² No item 2.6 (dados quantitativos) deste capítulo, consta o gradual crescimento do público desde a fundação do museu.

⁴³ A imprensa local colaborou com menções positivas a respeito da formação do museu, como, por exemplo, o Jornal de Campos do Jordão. Em jornais de outras cidades, encontramos reportagens da Folha de São Paulo, Jornal do Estado do Maranhão, Jornal da Semana, O Estado de São Paulo, Diário Popular e Diário do Grande ABC.

Universidade de São Paulo, pois acreditavam na seriedade e compromisso que essa universidade tem com os museus e com todo o patrimônio que abriga.

Na primeira carta, datada de 16 de julho de 2002, o professor Antonio Fernando Costella dirige-se ao então reitor, professor Dr. Adolpho José Melfi, manifestando a intenção inicial de doação da coleção de gravuras, assim como do prédio do museu onde está instalada. Foi relatada nessa carta a necessidade de manter-se a unicidade do acervo, devido à sua importância na explicação da xilografia brasileira. Escreveu-se também uma observação sobre a doação ser *post mortem*. A intenção de doação foi justificada pelos laços sentimentais que uniam o professor à Universidade de São Paulo, onde cursou Direito e lecionou durante dez anos na Escola de Comunicações e Artes.

Em resposta a essa carta, uma outra foi elaborada, datada do dia 3 de setembro de 2002, encaminhada pelo senhor reitor Adolpho José Melfi ao professor Antonio F. Costella, dizendo haver interesse em aceitar o acervo e o imóvel, ressaltando porém a necessidade de uma análise a ser realizada pela Comissão de Patrimônio Cultural da USP, para averiguação dos bens que seriam doados. Nessa carta, aparece pela primeira vez o número do processo USP: 2002.1.18817.1.0.

Em carta escrita pelo professor Antonio F. Costella ao reitor Adolpho José Melfi, datada de 8 de outubro de 2002, há uma manifestação de felicidade quanto à aceitação da doação pela Universidade de São Paulo. Segue trecho:

Recebi com enorme satisfação o ofício GR/601 (Proc. USP número 2002.1.18817.1.0) enviado em 3 de setembro de 2002, no qual o Magnífico Reitor manifesta “*o interesse da Universidade de São Paulo em tornar-se beneficiária da coleção e do imóvel*” referente ao museu Casa da Xilogravura e consulta-me “*sobre a reversão da doação do referido acervo, da Pinacoteca do Estado para a USP.*” (documento/carta ao senhor reitor Adolpho José Melfi, de 8 de outubro de 2002)

Nessa mesma carta, o professor e diretor do museu enumera quatro *Intenções*⁴⁴, referentes à doação:

---

⁴⁴ O texto dos quatro itens denominados *Intenções* foi retirado da carta elaborada pelo professor Antonio Fernando Costella, datada de 8 de outubro de 2002.

1. Unicidade – *Passei boa parte de minha vida reunindo as peças que compõem o acervo desse Museu e gastei mais de uma dezena de anos expondo parte delas gratuitamente ao público. Ao montar a Casa da Xilogravura, e ao remontá-la agora, vivi a mesma sensação que me acompanhou em cada aula que ministrei ou em cada livro que escrevi durante minha vida. Em outras palavras, senti que um museu é uma forma de ensinar, assim como a aula, assim como o livro. Ora, as peças da Casa da Xilogravura, reunidas, formam um conjunto único que retrata razoavelmente a história da xilografia brasileira, além de conter outras informações a respeito da xilografia em geral, inclusive estrangeira. Caso distribuídas entre muitos herdeiros, as peças deixariam de integrar esse conjunto único e perderiam sua unicidade didática, ou seja, a de ensinar a história da xilografia brasileira. Logo, minha primeira intenção é a de que a coleção mantenha sua unicidade após minha morte. (Ressalvam-se, é claro, eventuais e limitadas permutas com outros museus).*

2. Localização – *A Casa da Xilogravura sempre esteve localizada em Campos do Jordão. Tornou-se, com o passar dos anos, um significativo ponto de atração turístico-cultural para a cidade, tendo até recebido do Guia 4 Rodas o mesmo número de estrelas (duas) por ele atribuído ao Palácio do Governo do Estado de São Paulo, que acolhe uma importantíssima coleção de obras de arte. Ademais, a Casa da Xilogravura sempre prestou serviços à população de Campos do Jordão, seja mantendo cursos e mostras também de interesse local, seja estimulando a visitação das escolas da cidade. Em contrapartida, o Museu beneficiou-se do clima de Campos do Jordão que, mesmo sem dispensar outros cuidados museológicos, torna fácil a conservação de obras que tenham o papel como suporte. Em consequência, desejo que o acervo continue em Campos do Jordão e, já por isso, incluirei no legado o imóvel no qual ele se encontra, de tal modo que o acervo e o prédio comprometam-se para um destino comum, devendo, pois, o referido prédio ser sempre utilizado para expor coleções da Casa da Xilogravura.*

3. Especificidade – *Artistas que se dedicam a algumas outras técnicas costumam encontrar maior facilidade para expor e vender suas obras do que aqueles que se dedicam à xilografia, pois há técnicas, hoje, com apelo popular mais fácil. Justamente por isso, a Casa da Xilogravura é específica: seu acervo e suas exposições são de xilogravuras e peças a elas correlatas.*

As mostras temporárias individuais que realizou, e realizará, admitem uma pequena flexibilidade nessas regras. Nas mostras temporárias individuais têm sido admitidas, além das xilogravuras, gravuras produzidas por meio de outras técnicas, mesmo porque um xilógrafo pode, durante parte de sua vida, dedicar-se a outra técnica gráfica. Marcelo Grassmann, por exemplo, artista com lugar garantido em nossa história como grande xilógrafo, desde há bastante tempo tem se dedicado à calcogravura. Em mostras temporárias individuais, a Casa da Xilogravura expôs, portanto, calcogravuras de Grassmann. Nunca, porém, expôs desenhos de Grassmann, mesmo porque estes já estão ansiosamente disputados pelo circuito comercial das artes.

A Casa da Xilogravura tem-se mantido e quer manter-se voltada para os gravadores e, em especial, para os xilógrafos, sendo sempre um referencial da história da xilografia.

4. Publicidade – *Creio que um museu já cumpre importante função ao simplesmente preservar a história, mas ganha mais vida e sentido, na medida em que permita ao público usufruir dos bens assim preservados. Entendo, pois, que será indispensável à Casa da Xilogravura, não apenas preservar e aumentar o seu acervo, como também franquear sempre o acesso do público a uma parte desse acervo por meio de exposições permanentes e temporárias.*

Após o último movimento referente ao processo de doação, a CPC – Comissão de Patrimônio Cultural da USP elaborou o documento de informação enumerado como PRCEU/CPC/ 0220033, com data de 20 de fevereiro de 2003, comunicando ao Museu a realização da reunião da Comissão de Acervos Notórios, realizada no dia 4 de dezembro de 2002, e da qual participaram os seguintes membros: a professora Dra. Ana Lúcia Duarte Lanna, o bibliotecário Roberto Barsotti, o professor Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim, o professor Dr. Istvan Jancso, a professora Dra. Maria Cecília França Lourenço e a professora Dra. Raquel Glezer, para a análise da proposta de doação. Os membros presentes na reunião decidiram que dois especialistas seriam deslocados para a averiguação no local do Museu Casa da Xilogravura em Campos do Jordão. Foram eles o professor Dr. Evandro Carlos Jardim, da Escola de Comunicações e Artes, especialista em gravura, e a restauradora Lucia Elena Thomé, do Instituto de Estudos Brasileiros. Com relação à análise da edificação, foi indicado o arquiteto José Costa Oliveira Filho, da Coordenadoria do Espaço Físico da USP.

Uma segunda reunião, no dia 30 de janeiro de 2003, foi realizada pela Comissão de Acervos Notórios, com a presença dos seguintes membros: a professora Dra. Ana Lúcia Duarte Lanna, a bibliotecária Adriana Cybele Ferrari, o professor Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim, o professor Dr. Istvan Jancso, a professora Dra. Maria Cecília França Lourenço, a professora Dra. Raquel Glezer e a restauradora Lúcia Elena Thomé como convidada. Tendo em vista os relatórios e os anexos apresentados pelo professor Dr. Evandro Carlos Jardim, pela restauradora Lúcia Elena Thomé e pelo arquiteto José Costa O. Filho e após minuciosa ponderação de vários pontos envolvidos em processos como este, a conclusão foi a que segue:

A Comissão deliberou favoravelmente pelo recebimento do acervo em questão. A diversidade do acervo, apesar das lacunas notadas, assim como as possibilidades educacionais (formação e extensão) oriundas do próprio acervo e das instalações

do museu – notadamente as oficinas de xilogravuras justificam esta posição unânime da comissão. (Documento PRCEU/CPC – 022003, p. 1)

Nesse mesmo documento, a Comissão de Acervos Notórios sugere que a instituição doada seja gerida e administrada pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária. A sugestão foi justificada tendo-se em vista o exemplo do Engenho dos Erasmos⁴⁵, sendo que essa instância universitária possui maior autonomia, agilidade e flexibilidade na gestão de bens com caráter marcadamente interdisciplinar e interunidades, como parece ser a Casa da Xilogravura.

Em documento do dia 26 de maio de 2003, a Consultoria Jurídica da USP, CJ. Processo 518/03 – RUSP-LMCA escreve um parecer, efetivando, por fim, o interesse como beneficiária do acervo, bem como do imóvel do então proprietário Antonio Fernando Costella, assinado pela procuradora Livia Maria Cavalcanti do Amaral e encaminhado ao senhor reitor pelo procurador-chefe professor Dr. João Alberto Schützer Del Nero, no dia 29 de maio de 2003.

Após esse trâmite, o próximo documento foi um testamento⁴⁶ assinado pelo professor Antonio Fernando Costella, no Cartório do 12º Tabelião de Notas (Livro 2440, fevereiro, página 133), em 9 de Outubro de 2003, onde é descrito o legado prometido à Universidade de São Paulo, a saber: o imóvel onde está instalado o museu, o acervo presente na expografia e o acervo da reserva técnica. Dois itens foram acrescentados a esse documento: no de número 2, fala-se sobre manter os despojos do cão Chiquinho, já falecido, no local em que se encontram, sinalizado por uma lápide no jardim da casa onde se situa o museu; e o de número 3 diz que, igualmente, no mesmo jardim, poderão ser depositadas as cinzas do professor Antonio Fernando Costella e as de sua esposa Leda Campestrin.

Foi relatada no documento enumerado PRCEU-282/2004, de 16 de dezembro de 2004⁴⁷, a designação pelo pró-reitor, o professor Dr. Adilson Avansi de Abreu, das especialistas Marta Rossetti Batista⁴⁸ e Lúcia Elena Thomé, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e Heloísa Maria Silveira Barbuy, do Museu Paulista, como

---

⁴⁵ O Engenho dos Erasmos é um dos mais antigos engenhos de cana-de-açúcar do Brasil, localizado na baixada Santista. O terreno pertence à Universidade de São Paulo desde 1955. Esse patrimônio está sendo recuperado a partir de um projeto do professor Júlio Roberto Katinsk, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Informação extraída do site <http://www.zonanoeste.com.br/engenhodoserasmos/index.htm>- acesso em 09/06/2011

⁴⁶ Livro 2440 - página 133 - Primeiro Translado Escritura de Testamento.

⁴⁷ Informação constante no documento pesquisado no museu emitido pelo **Diário Oficial do Estado de São Paulo**, Poder Executivo – Seção 1, volume 114, número 234 – SP – 14 de dezembro de 2004.

⁴⁸ Esta especialista, infelizmente, já é falecida.

responsáveis pela Comissão de Trabalhos, designada para estudar formas de atividades conjuntas entre a USP e o Museu da Xilogravura de Campos do Jordão.

O último registro referente a esse assunto consta da carta elaborada pelo professor Antonio Fernando Costella, datada do dia 7 de abril de 2008, à reitora na ocasião, professora Dra. Suely Vilela, sobre a modificação da Escritura de Testamento, lavrada em 17 de março de 2008, no Cartório do 12 ° Tabelião de Notas da comarca de São Paulo. Esse testamento, no entanto, não alterou em nada o legado para a Universidade de São Paulo. Ocupou-se apenas de alterações na destinação de bens para os herdeiros do professor Antonio F. Costella.

Vale destacar que, na nova fase de reabertura do museu, iniciaram-se parcerias com diversas empresas: Porto Seguro Cia de Seguros Gerais, que colaborava com a compra de parte da edição dos livros relativos ao museu; Philips do Brasil, apoiando o fornecimento de materiais de iluminação; Ripasa, o fornecimento de papéis; e Basf, o fornecimento de tintas. De todas essas empresas, apenas uma continua a dar apoio cultural ao Museu Casa da Xilogravura: a Porto Seguro.

A Editora Mantiqueira também possui sede no mesmo prédio do museu e tem como proprietário o professor Antonio Fernando Costella. A editora é responsável por destinar todo o seu lucro para a manutenção do Museu Casa da Xilogravura. Um exemplo de como isso ocorre é que os funcionários do museu estão incluídos na folha de pagamento da Editora Mantiqueira, pois são registrados nessa empresa, porém os sócios não recebem nenhum valor financeiro, nem em forma de *pro labore*, nem como lucro da editora.

2.5 O Museu em um espaço arquitetônico adaptado

No início da década de 1980, surgiu um novo conceito de arquitetura de museus. Naquela época, havia necessidade de reavaliar e reinterpretar os antigos conceitos. A concepção moderna já consagrada continua sendo largamente utilizada, especialmente em locais destinados a exposições temporárias. A nova concepção retoma características dos museus tradicionais, valorizando espaços fechados, compartimentados, com escala limitada, em detrimento dos grandes espaços fluidos (CELANI, 1989, p. 5). Segundo a pesquisadora e arquiteta, nesse momento há uma preocupação com relação à obra e em como uma influi e interfere na outra, valorizando-a e ressaltando-a.

Muitos museus, no passado, foram ocupados com finalidades e funções diferentes como, por exemplo, o *Musée d'Orsay*, em Paris, que abrigou, no século XIX, a antiga estação ferroviária. A princípio, o museu pesquisado foi ocupado por um antigo convento de freiras, passando então a ser residência e, finalmente, museu de arte. Esses novos edifícios passam a atender ao universo expográfico e ao espaço de aprendizado. Ressalta MacLeod (2005):

At no other point in their modern history have museums undergone such radical reshaping as in recent years. Challenges to create inclusive and accessible spaces open to appropriation and responsive to contemporary agendas have resulted in new architectural and spatial forms for museums. One results of this large-scale and varied remaking of museum space is that the space of the museum is increasingly recognize as an environment created through a complex of practices and systems of knowledge. (MACLEOD, 2005, p. 1)

O novo espaço expositivo agora reúne três elementos que vão integralizar o novo museu: o conteúdo, o contexto e a experiência espacial (MACLEOD, 2005). Segundo a autora, essa integração dos três elementos resulta em uma experiência privilegiada sob o olhar de um belo *design* de objetos e sua narrativa, que dialoga com a estrutura espacial, firmando um acordo entre o conteúdo e o contexto.

MacLeod (2005) trata o termo *reshaping* no sentido de reestruturação de um espaço, implicando também reforma física do prédio. Completa a autora: “*The architecture and other design features become part of a range of elements, macro and micro, arranged and orchestrated to create possibilities for interaction and experience*” (MACLEOD, 2005, p. 3).

Além da reforma inicial, realizada para que o prédio se tornasse, em 1987, “metade casa, metade museu”, houve a segunda reforma, (realizada entre 1997 e 2004), na qual o museu/casa passou a operar somente como museu, necessidade esta advinda da expansão do acervo expográfico. Esse fato levou o professor Antonio F. Costella e sua esposa, Leda Campestrin, a adquirirem outra casa para a qual deveriam mudar-se.

Durante o período desta pesquisa, o Museu Casa da Xilogravura passou novamente por uma reforma, a terceira, que durou de agosto de 2010 a julho de 2011. Em entrevista com Leda Campestrin, em agosto de 2010, ela comenta: “*O museu nunca fica pronto, sempre há a necessidade de mudanças*”.

Nessa última reforma, foram construídas duas rampas laterais no prédio, possibilitando-se o acesso a cadeirantes ou demais pessoas com problemas de locomoção. (FIG. 17).

Figura 16 – Vista da lateral esquerda (face leste) do prédio do museu, em reforma

Figura 17 – Vista ampla da entrada, (face leste), com detalhe da nova rampa de acesso para cadeirantes

Foi construída uma casa anexa, no lado esquerdo (face leste) do terreno do museu, para a ocupação de pessoas de outras cidades que prestam serviços ao Museu e, como sugerido pelo professor Antonio Fernando Costella, para abrigar os profissionais da Universidade de São Paulo (FIG. 18 e 19). O jardim dos fundos passou por um projeto paisagístico no qual a entrada de carros nos fundos do terreno foi mantida, mas novos caminhos e passeios foram construídos ou adaptados. Os canteiros foram ajardinados e reformados. Um lago, sem água corrente, foi aterrado devido às observações dos agentes de saúde, preocupados com a proliferação do mosquito da dengue. Um canteiro de copos de leite substituiu o antigo lago (FIG. 20).

Figura 18- Casa anexa ao museu, em Reforma (face leste)

Figura 19- Vista dos fundos da casa anexa, em reforma (face leste)

Figura 20 – Ao centro, futuro espaço da plantação de lírios, no jardim dos fundos (face sul)

Figura 21 – Caminho do jardim, em reforma (face sul)

Quanto ao espaço interno do museu, houve uma ampliação com a construção de dois salões: um, nos fundos, no subsolo da edificação, que abriga o novo ateliê, ao qual chamamos de Ateliê 2; (espaço reservado para realização de cursos), e, sobre ele, uma nova sala expositiva, para melhor acomodar as obras dos xilógrafos estrangeiros.

2.6 A responsabilidade social do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão

A pesquisa de campo na cidade de Campos do Jordão, na última semana de 2010, teve por objetivo obter informações a respeito da responsabilidade social do Museu Casa da Xilogravura para com a cidade. Buscamos as outras instituições ligadas à educação em museu, na área das artes visuais. Achamos importante documentar esse aspecto na pesquisa, pois, dessa forma, tivemos uma noção de como as artes visuais colaboram para a educação não formal na cidade. Somente a pesquisa bibliográfica obtida nas bibliotecas da Universidade de São Paulo e nas fontes de revistas acadêmicas eletrônicas não foi suficiente para obter a informação necessária a respeito das instituições culturais (ligadas às artes visuais) e seu papel em relação à educação. Foi necessário pesquisar as três

instituições museológicas para saber quais delas possuíam o compromisso da educação patrimonial com os jovens estudantes das escolas e turistas. A informação foi checada e também complementada num encontro com a secretária municipal de Cultura, Sra. Flávia Centofante Guimarães Marques.

Inicialmente, duas instituições foram verificadas: o Espaço Cultural Dr. Além, que ocupa um prédio construído e inaugurado na década de 1940 e hoje abriga oficinas artísticas de teatro, danças populares, entre outros eventos culturais de pequeno porte, porém aguardando por reforma⁴⁹; e o IPHAC – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico, Arquitetônico, Ambiental e Cultural de Campos do Jordão, empenhado em resgatar a memória daqueles que fizeram parte da história da cidade. Essa instituição realiza exposições de arquitetura, artes visuais e também performances teatrais e de dança⁵⁰.

As outras instituições visitadas que possuem acervos de artes visuais são: o Museu Felícia Leirner⁵¹, que não possui um setor educativo em funcionamento; e o Palácio do Governo⁵², mais conhecido pelo público como *Palácio da Boa Vista*, que tem um setor educativo que atende aos visitantes. Dessa forma, resta uma grande responsabilidade educativa ao Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão e ao Museu do Palácio da Boa Vista, pois o Museu Felícia Leirner não possui ainda condições de prestar esse serviço à população.

Em visita ao acervo do Palácio da Boa Vista, fui apresentada à diretora, Sra. Aparecida Aridan Alonso dos Santos. Ela se prontificou a organizar uma visita juntamente com a educadora Maria Clotilde Lemos Yokoi (foto nos anexos do Capítulo 2), que foi bastante generosa em permitir o acesso a diversas salas expositivas, já que esse espaço (uma sala com somente um acervo de gravuras) não é aberto ao público. Foi interessante saber que, na reserva técnica, o acervo possui duas xilogravuras do professor Antonio Fernando Costella.

Ao final de uma longa semana de trabalho de pesquisa em Campos do Jordão, em janeiro de 2010, fiquei sabendo que somente duas instituições ligadas às artes visuais possuíam um setor educativo que trabalhava efetivamente para os jovens estudantes e para

⁴⁹ Informação obtida no site: <www.netcampos.com/noticias-campos-do-jordao/cultura/espaco-cultural-dr-alem-e-um-patrimonio-historico-de-campos-do-jordao.113594.html>. Acesso em 6 fevereiro de 2010.

⁵⁰ Informação obtida no site: <<http://culturacj.blogspot.com/2010/04/o-iphac-instituto-do-patrimonio.html>>. Acesso em 6 de fevereiro de 2010.

⁵¹ O Museu Felícia Leirner é administrado pelo Governo do Estado de São Paulo, que recentemente firmou parceria com a Faculdade Santa Marcelina para manter a Instituição.

⁵² A Instituição foi administrada após 1969, pelo Grupo Executivo de aproveitamento do Palácio do Governo, criado pelo então governador Abreu Sodré, com coordenação do Secretário da Fazenda Luís Arrobas Martins. No ano de 2006, com o Decreto número 51.001, de 26/07/2006, assinado pelo Governador Claudio Lembo, a Casa Civil retoma os cuidados com o acervo, que tem como presidente o secretário-chefe da Casa Civil.

o público em geral na cidade: o Museu Casa da Xilogravura e o Museu do Palácio da Boa Vista (FIG. 22,23 e 24).

Figura 22 – Foto da torre do Museu Palácio da Boa Vista, em Campos do Jordão⁵³.

Figura 23 – Vista da parte frontal do Museu Palácio da Boa Vista.

---

⁵³ As três fotos do Museu Palácio da Boa Vista são de autoria de Maria Cristina Blanco (FIG. 22, 23 e 24).

Figura 24 – Portaria de entrada de visitantes e guarita que abriga seguranças e bilheteria.

2.7 Apresentando o espaço expositivo do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão

O espaço arquitetônico que abriga o acervo de xilogravuras, objetos, fotos e documentos no Museu da Xilogravura estrutura o processo museológico na seleção dos objetos por valorização. A Musealização e a definição de Museologia trabalham com a poesia que está nas coisas e na maneira como elas podem ser desveladas (CURY, 2005).

Na planta, datada de 1928, que localizamos na documentação do museu, a casa continha apenas 10 cômodos (FIG. 25).

Figura 25 – Planta da casa elaborada pelo construtor, Floriano Rodrigues Pinheiro, em 1928

Hoje o museu ocupa 30 cômodos da antiga casa do professor Antonio Fernando Costella onde, antigamente, funcionava um convento.

Elaboramos a Tabela 1, na qual constam informações atuais das dimensões dos cômodos do museu, utilizados como espaços expositivos, a cozinha, três banheiros e área externa frontal, como espaços não expositivos.

Tabela 1 – Dimensões das salas expositivas, espaços não expositivos e volumes externos

	Dimensão das Salas⁵⁴ – Espaço interno do museu (exposição)	largura x comprimento	área total
Sala 1	Hall de entrada	3.00 x 3.65	10.95
Sala 2	Recepção e lojinha	3.65 x 4.40	16.06
Sala 3	Ateliê 1	4.37 x 4.42	19.31
Sala 4	Leitura e obras do prof. A.F. Costella	4.37 x 5.40	23.60
Sala 5	Biblioteca	3.65 x 4.40	16.06
Sala 6	História do museu	2.25 x 3.45	7.76
Sala 7	Xilogravura utilitária	2.95 x 3.45	10.17
Sala 8	Xilógrafos brasileiros- os pioneiros	2.80 x 5.40	15.12
Sala 9	Mostra de madeiras	1.00 x 3.45	3.45
Sala 10	Magia da multiplicação	2.70 x 2.91	7.85
Sala 11	Sala 2 - xilógrafos brasileiros	3.10 x 7.95	24.64
Sala 12	Sala 3 - xilógrafos brasileiros	6.05 x 6.30	38.11
Sala 13	Sala dos estrangeiros	4.90 x 9.40	46.06
Sala 14	Xilógrafos nordestinos	3.00 x 5.00	15.00
Sala 15	Tipografia	2.00 x 3.10	6.20
Sala 16	Mostra temporária	2.40 x 5.70	13.68
Sala 17	Ateliê 2	4.90 x 9.40	46.06
		Total de área construída	320.08

	Espaços não expositivos		
	Área de entrada	3.20 x 8.80	28.16
	Cozinha	3.00 x 3.45	10.35
	Banheiro feminino	1.00 x 2.35	2.35
	Banheiro masculino	1.10 x 3.45	3.45
	Banheiro 3	1.00 x 2.00	2.00
		Total de área construída	46.31

	Volumes externos		
	Casa anexa	4.5 x 11.00	49.50
	Casa do caseiro	5.00 x 2.70	13.5
		Total de área construída	63.00

⁵⁴ Dimensões das salas em 2011.

Contabilizamos 320,08 metros quadrados de área construída, que abrigam os espaços expositivos do museu; outros 46,31 metros quadrados de espaços não expositivos, correspondentes a três banheiros, uma cozinha e área de entrada; e, finalmente, o volume externo do museu, onde está construída a nova casa anexa e a casa do caseiro. A casa anexa, recentemente construída, tem por finalidade abrigar, em alguma ocasião, pessoas da Universidade de São Paulo que necessitem acomodar-se na cidade para atividades relacionadas ao museu. A seguir planta baixa da área interna do museu (FIG. 26).

Face Sul

**Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão
(planta baixa)**

Face Leste

Face Oeste

Observação: esta planta não possui medidas em escala real
Figura 26

Face Norte

A planta a seguir mostra a área externa do prédio do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão. Inserimos a localização das rampas de acesso para cadeirantes, as novas construções da parte externa e os jardins de frente e dos fundos (FIG. 27).

Planta Geral do terreno do Museu
(área externa com metragens)

- 1- Entrada de carros
- 2- Jardim frontal
- 3/ 4 - Rampa para cadeirantes
- 5- Casa anexa
- 6- Casa do caseiro
- 7- Jardim dos fundos

Figura - 27

Fotos dos Espaços do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão
- Configuração Atual -

O jardim da frente da casa encontra-se na configuração antiga, de 1928, onde repousa o túmulo do cão Chiquinho (FIG. 29), grande companheiro do professor Antonio Fernando Costella, que mereceu seu descanso em um local especial.

Fachada do Museu (face norte)

Figura 28 – Porta de entrada.

Figura 29 – Lápide do cachorro Chiquinho.

Figura 30 – Porta de entrada

Figura 31 – Detalhe da placa

Lateral Direita Externa do Museu⁵⁵
(face oeste)

Figura 32 – Vista lateral direita externa do museu, jardim e porta de entrada para cadeirantes (face oeste)

Figura 33 – Vista lateral externa do museu (face oeste), com detalhe da rampa para cadeirantes

---

⁵⁵ Desenho da vista lateral direita , (face norte), FIG. 34

Planta Lateral Direita do Museu

(face norte)

Figura 34

Corel Draw

Lateral Esquerda Externa do Museu⁵⁶ (face leste)

As duas rampas laterais de acesso ao prédio foram construídas em 2011, atendendo às novas normas museológicas para o acesso de pessoas em cadeira de rodas. (FIG. 35)

Figura 35 – Vista lateral esquerda, com detalhe da rampa para cadeirantes (face leste)

Figura 36 – Vista Lateral esquerda do museu (face leste)

O jardim dos fundos do Museu foi todo reformado. Foram colocados três bancos para repouso, dois canteiros de copos de leite foram plantados (FIG. 37) e duas pontes foram construídas, uma delas presente na Figura 38.

Figura 37 – Novo canteiro de copos de leite, ao centro (face sul)

Figura 38 – Ponte sobre o canteiro de plantas (face sul)

⁵⁶ Desenho da vista lateral esquerda (face leste), FIG. 39.

Planta Lateral Esquerda do Museu
(face leste)
Figura 39
Corel Draw

O *Hall de entrada*⁵⁷ (Sala 1) da casa abriga uma apresentação inicial do prédio. Uma grande porta de duas folhas fixas de madeira, composta com vidros e ferro de proteção e uma folha de madeira móvel, abre o cenário do significativo acervo xilográfico.

No *hall* de entrada do Museu, está exposto um disco de ipê (FIG. 40 e 41), com sinalização do seu período de evolução e existência. Podemos encontrar fotos dos “primeiros tempos” do museu, um documento do Diário Oficial e a programação do museu referente ao ano e mês vigentes.

Figura 40 – Tronco de ipê em corte de topo, que esteve plantada entre 1698 e 1969.

Figura 41 – Detalhe da peça

Uma matriz em madeira, apresentada em frente ao espelho, explica a “imagem espelhada” (FIG. 42) no *hall* de entrada.

Figura 42 – Matriz xilográfica.

Figura 43 – Foto da casa quando recém-edificada Por Floriano Rodrigues Pinheiro, em 1928

⁵⁷ Esse *hall* de entrada foi denominado *Hall de entrada do Museu*. Ver Planta baixa, Sala número 1. (FIG. 44).

Sala 1 – *Hall de Entrada do Museu*

Figura 44

Planta Corel Draw

Na sequência desse *hall*, temos a sala que abriga a recepção e a lojinha do museu⁵⁸, com uma recepção, um telefone para atendimento ao público e os produtos a serem vendidos. Nesse mesmo *hall* encontra-se o livro de registro de visitantes e venda de tíquetes de entrada para o museu (FIG. 45 e 46).

Figura 45 – Monitora Rosana no balcão da lojinha do museu   Figura 46 – Produtos da lojinha do museu

Na Figura 47, podemos ver visitante escolhendo produtos na lojinha e, ao lado, na Figura 48, as xilogravuras à venda.

Figura 47 – Visitante do museu escolhendo produtos   Figura 48 – Xilogravuras da lojinha do museu

⁵⁸ Ver Planta baixa, Sala número 2. (FIG. 49)

Sala 2 – Recepção e Lojinha

Figura 49

Planta Corel Draw

O *Ateliê I*⁵⁹ é um espaço que abriga duas mesas de apoio centrais, uma prensa (FIG. 50), um armário, uma televisão com um vídeo VHS, uma mapoteca, dois varais de secagem das gravuras e uma vitrine contendo goivas, formões, um pote de tinta de impressão (FIG. 51) e um *barém*.

Figura 50 – Prensa no Ateliê 1

Figura 51 – Objetos na vitrine: matriz, lata de tinta e vidro.

Nesse ateliê, são feitas demonstrações de impressão pelas monitoras do museu, como amostra de entintamento da matriz (FIG. 53) e impressão feita com colher de pau (FIG. 54).

Figura 52 – Demonstração realizada pela monitora Rosana

Figura 53 – A mostra de impressão com colher de pau

⁵⁹ Ver Planta baixa, Sala número 3. (FIG. 54).

Sala 3 – *Ateliê 1*

Figura 54

Planta Corel Draw

A *Sala de Leitura*, além de possuir essa função, abriga a mostra do prof. Antonio F. Costella⁶⁰, onde estão expostas 23 xilogravuras. Existe um sofá para que os visitantes possam realizar pausa para descanso. Numa mesa com tampo de vidro, estão expostos o “boneco” do livro, *Introdução à Gravura e História da Xilogravura*, (FIG. 55 e 56) escrito pelo professor Antonio Fernando Costella e alguns documentos dessa publicação.

Figura 55 – Xilogravuras do prof. Antonio F. Costella e detalhe da vitrine com documentos

Figura 56 – “Boneco” exposto de livro do prof. Antonio F. Costella

Nesta sala, encontra-se algumas obras do prof. Antonio F. Costella (FIG. 57). Para consulta do visitante, revistas turísticas e guias de Campos do Jordão ficam expostos em três mesas. (FIG. 58).

Figura 57 – Obras do prof. Antonio F. Costella

Figura 58 – Mesa com revistas e folhetos

⁶⁰ Ver Planta baixa, Sala número 4. (FIG. 59).

Observação: todas as obras expostas nesta sala são do professor Antonio Fernando Costella, feitas com a técnica da xilogravura.

- 1-2/200, sem título, 1983⁶¹
- 2-I/V, “Numa peroba”, sem data
- 3-PA, sem título, 1983
- 4- 2/60, sem título, 1982
- 5- 2/2, “Garimpo”, 1983
- 6- PA/ 11/V, “Marinha no Louro”, 1982
- 7-1/300, “Nossa Senhora da Saúde”, 1982
- 8- I/V, PA, “Cronos”, 1988
- 9- 10/60, sem título, sem data
- 10- B.T. “Martírio de San Pietro”, 1989
- 12-1/10, “O fauno”, 1987
- 13- IV/VII, “Café”, 1984
- 14- IV/VII, “Cana-de-açúcar”, 1984
- 15- III/VII, “Cacau”, 1984
- 16- PA I/III, sem título, sem data
- 17- PA, I/V, “Infância”, sem data
- 18- 1/200, sem título, 1991
- 19- 1/300, sem título, sem data
- 20- 16/30, sem título, 1988
- 21- 1/300, sem título, sem data (Fauno)
- 22- 102/200, sem título, (imagem do cão Chiquinho)
- 23- VII/VIII, sem título, (Casal com araucárias), 1982

A – O “boneco” do livro, feito em máquina datilográfica; texto explicativo sobre diagramação; partes do “boneco” que contam as etapas do processo antigo de impressão.

B – O livro finalmente impresso, datado do ano de 1984. (ver localização do item A e B, na planta baixa da Sala 4, FIG. 59)

---

⁶¹ A localização das vinte e três xilogravuras do professor Antonio F. Costella, encontram-se na planta baixa da Sala 4, (FIG. 59).

Sala 4 – *Sala de Leitura e Mostra Temporária* – Antonio F. Costella

Figura 59

Planta Corel Draw

A Sala 5 corresponde à **Biblioteca**⁶² (FIG. 60 e 61) do museu. Nela, estão colocadas duas estantes de livros disponíveis para a pesquisa local, ou seja, não se trata de uma biblioteca circulante, tendo ao centro uma mesa em formato circular, com seis cadeiras em seu entorno.

Figura 60 – Mesa e estante da Biblioteca

Nessa biblioteca, há um papel com explicações sobre os livretos de cordel. No detalhe, a figura de Joseph Luyten (FIG. 61).

Figura 61– Cordel com imagem xilográfica de Joseph Luyten

---

⁶² Ver Planta baixa, Sala número 5. (FIG. 62).

Sala 5 – *Biblioteca*

Figura 62

Planta Corel Draw

A Sala 6 é chamada Sala *História deste Museu*⁶³. Foi criada, no ano de 2009, para melhor organizar a parte documental da história do museu, contendo fotos da visita de diversos professores da Universidade de São Paulo e da abertura inaugural, que foi privativa às freiras beneditinas. A sala contém, no segundo painel da esquerda para a direita (FIG. 63), um exemplar de Jornal da USP, com uma matéria sobre o Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão e fotos que ilustram a reforma do museu entre os anos de 2001 e 2004. Na Figura 64, podemos ver um *banner* com a localização do Museu da Xilogravura.

Figura 63 – Vista de duas paredes com itens de exposição

Figura 64 – Detalhe do *banner* com a localização do Museu Casa da Xilogravura

A seguir, fotos dos guias turísticos *Campos do Jordão em seu bolso* (FIG. 65) e a chegada da máquina de linotipo ao museu (FIG. 66).

Figura 65 – Painéis com fotos dos guias turísticos *Campos do Jordão em seu bolso*, publicados pela Editora Mantiqueira

Figura 66 – Foto que registra a chegada da máquina de linotipo ao museu

⁶³ Ver Planta baixa, Sala número 6. (FIG. 67).

Sala 6 – *História deste Museu***Figura 67****Planta Corel Draw**

A Sala *Xilogravura Utilitária*⁶⁴ foi enumerada como sala 7. Nela, a expografia mostra como a gravura, atendia aos meios comerciais e industriais. Na Figura 68, vemos as matrizes de impressão do livro ilustrado “Xilopoemas” (FIG. 69).

Figura 68 – Matriz do livro “Xilopoemas”

Figura 69 – Xilopoema impresso pelo prof. Antonio F. Costella

A seguir, conjunto de “Cartas de tarô” impressas em xilogravura, de autor desconhecido (FIG. 70) e, ao lado, livreto de cordel sobre acidentes no trabalho, de Severino José, com xilogravuras de J. Barros (FIG. 71).

Figura 70 – Conjunto de xilogravuras “Cartas de tarô”

Figura 71 – Literatura de cordel, com xilogravuras de J. Barros

⁶⁴ Ver Planta baixa, Sala número 7. (FIG. 72).

Sala 7 – *Xilogravura Utilitária***Figura 72****Planta Corel Draw**

Na Sala 8, *Primeira Sala dos Xilógrafos Brasileiros – Os Pioneiros*⁶⁵, estão expostos alguns dos principais precursores da xilogravura no Brasil, assumida já como forma autônoma.

Existe nessa sala uma vitrine com um painel chamado “O artista da vez”, onde é colocada temporariamente uma história sobre xilogravura ou mesmo a fotografia de um homenageado. Artistas como Lasar Segall, Lívio Abramo (FIG. 73 e 74) e Oswaldo Goeldi (FIG. 75) são exibidos nessa sala. O painel “O artista da vez” refere-se à artista Fayga Ostrower (FIG. 76).

Figura 73 – “Mangue”, xilogravura de Lasar Segall

Figura 74 – “Festa”, xilogravura de Lívio Abramo

Figura 75 - Xilogravura de Oswaldo Goeldi

Figura 76 – Painel “O Artista da Vez”, sobre Fayga Ostrower

⁶⁵ Ver planta baixa, Sala número 8. (FIG. 77).

Sala 8 – Segunda Sala dos Xilógrafos Brasileiros – Os Pioneiros

Figura 77

Planta Corel Draw

A Sala 9 (FIG. 78 e 79) corresponde à Sala das *Amostras de madeira*⁶⁶ e está localizada em um pequeno corredor, que divide o museu em dois pisos. O espaço dá acesso às escadas que levam ao piso inferior do museu. Na parede, estão expostas pequenas amostras de madeiras das árvores de plátano, guatambu, macieira, laranjeira, pereira, goiabeira, pau-marfim, ipê, peroba, aroeira, vinhático, itaúba e pequi.

Figura 78 – A mostra de madeiras 1

Figura 79 – A mostra de madeiras 2

Dois troncos de madeira estão colocados junto da parede menor da sala, cortados para demonstração de “madeira de topo” e “madeira de fio”. (FIG. 80).

Figura 80 – A mostras de madeira em corte de fio e em corte de topo

Figura 81 – Esquema explicativo das amostras de madeira

⁶⁶ Ver Planta baixa, Sala número 9. (FIG. 82).

Sala 9 – Amostras de madeira

Figura 82

Planta Corel Draw

Já no piso inferior, a Sala 10⁶⁷ foi chamada de Sala ***Magia da Multiplicação***. Ela conta a história inicial da xilogravura quando, no período renascentista, os livros litúrgicos eram feitos com escritas manuais. (FIG. 83); ao lado, réplica da prensa de Gutenberg. (FIG. 84)

Figura 83 – Reprodução de bíblia manuscrita em 1450

Figura 84 – Réplica da prensa de Gutenberg

Além da exposição sobre a tecnologia do tipo móvel, nessa sala, podemos observar uma máquina de linotipo (FIG. 86), amostras de gravura em pedra, calcogravura, *off-set* (FIG. 85), linoleografia, rotogravura e outras técnicas de impressão manual como o molde vazado e a serigrafia.

Figura 85 – Textos explicativos sobre reprodução em *off set*

Figura 86 – Máquina de linotipo

⁶⁷ Ver Planta baixa, Sala número 10. (FIG. 87).

Sala 10 – *Magia da multiplicação*

Figura 87

Planta em Corel Draw

A Sala 11 é a *Segunda Sala dos Xilógrafos Brasileiros*⁶⁸. Nela, estão diversas xilogravuras com técnicas variadas. Um rico acervo compõe a sala com obras de xilógrafos como Itajaí Martins (FIG. 88), Aldo Bonadei, (FIG. 89), Rubem Grilo, Tarsila do Amaral, Aldemir Martins, Maria Bonomi, Zoravia Bettiol e até mesmo uma xilogravura do fundador do museu, professor Antonio F. Costella.

Figura 88 - Xilogravura de Itajaí Martins

Figura 89 – Xilogravura de Aldo Bonadei

A seguir, xilogravuras de Zoravia Bettiol (FIG. 90) e Maria Bonomi (FIG. 91)

Figura 90 – “Vaidades de Iemanjá”,
xilogravura de Zoravia Bettiol

Figura 91: “Medusa”, xilogravura de Maria
Bonomi

⁶⁸ Ver planta baixa Sala 11 (FIG. 92).

Sala 11 – *Segunda Sala dos Xilógrafos Brasileiros*

Figura 92

Planta Corel Draw

A Sala 12 é a *Terceira Sala dos Xilógrafos Brasileiros*⁶⁹ e corresponde ao agrupamento de três salas do museu. Todas as obras ali expostas são de gravadores brasileiros. No local, encontram-se presentes a maior e a menor xilogravura do acervo do museu. A maior pertence a Airton Marinho, intitulada “Carruagem” (FIG. 93), e a menor é de Rubem Grillo, sem título, com a imagem de um pássaro impresso. (FIG. 94).

Figura 93 – “Carruagem” (88cm x 1,28cm), maior xilogravura do acervo, de Airton Marinho

Figura 94 – Menor xilogravura do acervo (2,8cm x 3,7cm), de Rubem Grilo

A seguir, vista parcial da sala (FIG. 95) na qual também estão expostos, sobre uma mesa, três garrafas de vinho com rótulos impressos em xilogravura e um livro que contém capa e ilustrações internas, também em xilogravura (FIG. 96).

Figura 95 – Vista parcial da sala

Figura 96 – Livros e rótulos impressos em xilogravura

⁶⁹ Ver Planta baixa, Sala número 12. (FIG. 97).

Sala 12 – *Terceira Sala dos Xilógrafos Brasileiros*

Figura 97

Planta Corel Draw

A Sala 14⁷⁰, dos *Xilógrafos Nordestinos*⁷¹, abarcou na verdade três salas, que representam um significativo espaço na exposição. Quem abre a cena desse contexto é o boneco Severino, que representa a figura do repentista nordestino, com sua roupagem simples, um violão nas mãos e o típico chapéu de couro (FIG. 99).

Figura 98 – Xilogravura de J. Borges

Figura 99 – Boneco Severino

Entre os xilógrafos nordestinos presentes nessas salas, podemos notar os mais importantes componentes da história da xilogravura popular nordestina e ilustradores de cordel como Joel Borges, conhecido por J. Borges (FIG. 98), João Miguel, conhecido por J. Miguel e filho de J. Borges, José Altino (FIG. 100), José Lourenço Gonzaga, Walderedo Gonçalves, João Antonio Barros, Cícero Vieira, Stenio Diniz e muitos outros. Logo ao lado da sala das gravuras dos xilógrafos nordestinos, encontra-se a reprodução de uma casa sertaneja, com objetos típicos dessa tipo de moradia (FIG. 101).

Figura 100 – Xilogravura de José Altino

Figura 101 – Reconstituição da Casa Sertaneja (detalhe)

⁷⁰ A Sala 13, que corresponde à *Magia da Multiplicação 2*, está em construção e, por esse motivo, não elaboramos plantas nem registramos fotos.

⁷¹ Ver Planta baixa, Sala número 14. (FIG. 102).

Sala 14 – Sala dos *Xilógrafos Nordestinos*

Figura 102

Planta Corel Draw

A sala da *Tipografia*⁷² foi montada no ano de 2009 e representa um prolongamento da Sala *Magia da Multiplicação*. Nela, estão expostos textos explicativos com a história da tipografia, uma reprodução em xilogravura de uma oficina tipográfica por volta de 1560, da autoria de Jost Amman (FIG. 103), um texto explicativo na parede com amostras da “família” dos tipos e um móvel de gavetas para organização do *tipo móvel* (FIG. 104).

Figura 103 – Reprodução de xilogravura da oficina tipográfica por volta de 1560

Figura 104 – Móvel de gavetas com família de tipos

A seguir, vitrine com um conjunto de tipos da extinta gráfica SEA, estabelecida no passado na cidade de Campos do Jordão (FIG. 105), e um exemplar de 1950 do Jornal da Cidade de Campos do Jordão (FIG. 106).

Figura 105 – Vitrines com placas compostas de tipos

Figura 106 – Jornal da Cidade de Campos do Jordão

⁷² Ver Planta baixa, Sala número 15. (FIG. 107).

Sala 15 – *Tipografia*

Figura 107

Planta em Corel Draw

A Sala 16, dos *Xilógrafos Estrangeiros*⁷³, possui xilogravuras de gravadores de outros países. Nesse espaço expositivo, encontramos uma gravura japonesa feita em técnica Ukiyo-e (FIG. 108), de autoria de Hiroshique Rissai. Há também uma notável gravura da Tailândia, de um xilógrafo anônimo, impressa em papel artesanal feito com papel higiênico (FIG. 109).

Figura 108 – Ukiyo-e, Japão

Figura 109 – Xilogravura da Tailândia

Entre os vários xilógrafos estrangeiros, encontra-se o trabalho do francês Antoinette Nigay (FIG. 110). Na parte central da sala, existe um *display* com duas reproduções de gravuras presentes nos livros de Jean de Léry e Hans Staden (FIG. 111).

Figura 110 – Xilogravura do francês Antoinette Nigay

Figura 111 – Xilogravura do Livro de Hans Staden

⁷³ Ver Planta baixa, Sala número 16. (FIG. 112).

Sala 16 – Sala dos *Xilógrafos estrangeiros*

Figura 112

Planta Corel Draw

2.8 Levantamento de dados quantitativos das visitas escolares, instituições e público geral

Para organizar os dados quantitativos do museu pesquisado foi necessário saber, por meio da Secretaria Municipal da Educação de Campos do Jordão, quantas e quais são as escolas municipais e particulares que estão sob sua tutela.

Quando do encontro com o secretário de Recursos Humanos, Luiz Maurício de Souza Muñoz, em janeiro de 2011, foram fornecidas tabelas com dados atualizados do ano de 2011. Essas tabelas contêm o nome completo das escolas, as séries e classes, com a faixa etária das crianças nelas matriculadas. Tendo uma idéia do total de escolas municipais e particulares da cidade, só nos faltava saber a quantidade de escolas estaduais ali presentes. Para obtermos essas informações, fomos à procura de dados no site da Diretoria de Ensino Estadual da Cidade de Campos do Jordão. Indagando a um professor de escola estadual, fomos informados, para nossa surpresa, de que existe somente uma escola estadual na cidade, conhecida como TCC – (Escola Estadual de Ensino Médio) Teodoro Corrêa Cintra. Pelo fato de que comporta apenas uma escola, a Diretoria de Ensino Estadual das Escolas de Campos do Jordão está subordinada à Diretoria de Ensino de Pindamonhangaba, que confirmou a existência dessa única escola estadual em Campos do Jordão.

Na Tabela 2 A e 2 B, consta o número de alunos com faixa etária acima de cinco anos, o que corresponde à Educação Infantil das séries do Ensino Infantil I e II (equivalente a Pré I e Pré II). Sendo a Tabela 2 A, a relação de escolas de Educação Infantil da Rede Municipal e a Tabela 2 B, da Rede particular.

Seguem os dados:

Tabela 2 A – Educação Infantil I e II
Quantificação dos dados – Rede Municipal

Escolas de Educação Infantil CEI⁷⁴ – Rede Municipal de Campos do Jordão⁷⁵				
Nome da escola	Número total de alunos	Frequência ao Museu no ano de 2008	Frequência ao Museu no ano de 2009	Frequência ao Museu no ano de 2010
Américo Richieri	14	-	-	-
Ana Richieri Fragoso	19	-	-	-
Bem te vi	25	-	-	-
Casa da Criança	23	-	-	-
Casa Sagrada Família	47	-	-	-
Geraldo Padovan	37	-	-	-
Histor. Pedro Paulo Filho	36	-	-	-
Júlio da Silva	38	-	-	-
Nilza Botelho	16	-	-	-
Obra Social São José	28	-	-	-
Ovidia Pessanha Silva	51	-	-	-
Padre Vita	19	-	-	-
São Francisco de Assis	62	-	-	-
Sarina Rolin Caracante	42	-	-	-
Sérgio Elias	19	-	-	-
Sebastião Félix S. (Esc. Rural)	9	-	-	-
Bairro da Campista (Esc. Rural)	7	-	-	-
Genzo Oikawa (Esc. Rural)	4	-	-	-
Terezinha P. da Silva (Esc. Rural)	33	-	-	-
Waldemar Koch (Esc. Rural)	8	-	-	-
Jose Correia Cintra (Esc. Rural)	7	-	-	-

Tabela 2 B – Relação de escolas da cidade de Campos do Jordão
que comportam estudantes de Educação Infantil – Rede Particular

Escolas de Educação Infantil CEI – Rede Particular de Campos do Jordão				
Nome da Escola	Número total de alunos	Frequência ao Museu no ano de 2008	Frequência ao Museu no ano de 2009	Frequência ao Museu no ano de 2010
Francisquinho de Assis EEI	20	-	-	-
Makarenko EEI	10	-	-	-
Escola de Ensino Básico Interação	não temos	X (21 alunos)	-	-
Externato SAA	não temos	X (27 alunos)	-	-
Colégio Pitágoras (Objetivo)	não temos	-	X (27 alunos)	X (18 alunos)

⁷⁴ CEI – Centro de Educação Infantil – Frequentado por crianças de cinco a seis anos e meio.

⁷⁵ Contabilizamos somente o número de alunos acima de cinco anos, pois é a partir dessa idade que são atendidos no museu pesquisado.

Tabela 3 – Escolas de Ensino Fundamental I e II de Campos do Jordão e seus respectivos números de alunos⁷⁶
Quantificação dos dados

Escolas de Ensino Fundamental I e II – Rede Municipal de Campos do Jordão				
Nome da escola	Número total de alunos	Frequência ao Museu no ano de 2008	Frequência ao Museu no ano de 2009	Frequência ao Museu no ano de 2010
Amadeu Carletti Jr. – Fundamental I ⁷⁷	398	-	X (100 alunos)	-
Dr. Antonio N Pádua – Fundamental II ⁷⁸	607	-	-	X (35 alunos)
Dr. Domingos Jaguaribe – Fundamental I	512	X (26 alunos)	-	-
Dr. Tancredo de Almeida Neves – Fund. II	748	X (438 alunos) ⁷⁹	-	-
Educador Anísio Teixeira	678	X (61 alunos)	-	-
Mary AP. A. Camargo – Fundamental I	458	-	-	-
Frei Orestes Girardi – Fundamental I	492	-	-	-
Irene Lopes Sodré – Fundamental II	619	-	-	-
Laurinda da Matta - Fundamental II	438	-	-	-
Lucilla Florence Cerq. – Fundamental II	462	-	-	-
Mafalda A. M. Cintra – Fundamental I	365	-	-	-
Monsenhor José Vita- Fundamental I	245	-	-	-
Octavio da Matta – Fundamental I	306	X (62 alunos)	-	-
Profa Cecília A. L. Murayama – Fund. I	321	-	-	-
Profa Elizabeth J. Andrade – Fund. I	438	-	-	-
Sebastião Félix S. (Esc. Rural) – Fund. I	25	-	-	-
Bairro da Campista (Esc. Rural)- Fund. I	32	-	-	-
Genzo Oikawa (Esc. Rural)- Fund. I	16	-	-	-
Terezinha P. da Silva (Esc. Rural)- Fund. I	70	-	-	-
Dr. José Arthur – (Esc. Rural) - Fund. I	27	-	-	-
Waldemar Koch (Esc. Rural)- Fund. I	39	-	-	-
Jose Correia Cintra (Esc. Rural)- Fund. I	31	-	-	-
Profa Sonia M. Pereira S (Fund. I)	Não temos	-	X (46 alunos)	-

Tabela 3 – Relação de escolas municipais da cidade de Campos do Jordão que comportam estudantes de Ensino Fundamental I e II

⁷⁶ Dados fornecidos pela Secretaria Municipal de Educação de Campos do Jordão.

⁷⁷ Ensino fundamental I – corresponde aos alunos do primeiro ano do ensino básico até o quinto ano – faixa etária: seis anos e meio até 10 anos e meio.

⁷⁸ Ensino fundamental II – corresponde aos alunos do primeiro ano do antigo ginásio até a nona série – faixa etária: 10 anos e meio até 14 anos e meio.

⁷⁹ Este número de alunos foi atendido em sete datas diferentes.

Tabela 4 – Relação da escola estadual existente na cidade de Campos do Jordão

Escola Estadual de Campos do Jordão – Ensino Médio				
Nome da Escola	Número total de alunos	Frequência ao Museu no ano de 2008	Frequência ao Museu no ano de 2009	Frequência ao Museu no ano de 2010
E. E. Theodoro Correa Cintra ⁸⁰	2221 ⁸¹	-	-	-

⁸⁰ Esta escola é a única escola estadual na cidade de Campos do Jordão e também a única que possui ensino médio, entre as escolas públicas da cidade. Informação extraída do site da Diretoria de Ensino de Pindamonhangaba e que agrega essa escola de Campos do Jordão. Site: <http://depindamonhangaba.edunet.sp.gov.br/escol.html>; acesso em 28/02/2011.

⁸¹ Dados fornecidos pela Diretoria de Ensino de Pindamonhangaba.

Tabela 5 – Relação das escolas que não pertencem à cidade de Campos do Jordão

Escolas de outras cidades presentes ao Museu Casa da Xilogravura				
Nome da Escola	Número total de alunos	Frequência ao Museu no ano de 2008	Frequência ao Museu no ano de 2009	Frequência ao Museu no ano de 2010
E. E. Manuel Cabral Tremembé – São Paulo	não temos	X (40 alunos)	-	-
E.E. Profa Dora Lygia C. Richieri Pindamonhangaba – São Paulo	não temos	X (18 alunos)	-	-
E. Ed. Infantil e EM Hygino Sabatino Taubaté- São Paulo	não temos	-	X (13 alunos)	-
Centro Educacional São José Porciúncula- Rio de Janeiro	não temos	-	-	X (38 alunos)
Escola da Vida Pindamonhangaba – São Paulo	não temos	-	-	X (36 alunos)
E. Municipal Oliva Irene O. Silva Tremembé – São Paulo	não temos	-	-	X (8 professores)
Colégio Progressão Taubaté- São Paulo	não temos	-	-	X (22 alunos)
Faculdades Integradas Teresa D'Ávila – Ensino superior Lorena – São Paulo	não temos	-	X (15 alunos e Professores)	-

Tabela 6 – Relação de organizações não governamentais, escolas de cursos técnicos e escolas de aprendizagem de ensino superior que frequentaram o museu pesquisado

Escolas técnicas, organizações não governamentais, escolas de música de ensino superior presentes no Museu Casa da Xilogravura				
Nome da Escola	Número total de alunos	Frequência ao Museu no ano de 2008	Frequência ao Museu no ano de 2009	Frequência ao Museu no ano de 2010
Escola Municipal de Música, Artes Plásticas e Cênicas Maestro Fêgo Camargo	não temos	X (38 alunos)	-	-
Casa da Sagrada Família	não temos	-	X (100 alunos)	-
Obra Social Santa Clara	não temos	-	-	X (28 pessoas)
Centro Universitário SENAC ⁸²	não temos	X (30alunos)	X (96 Alunos)	X (115 alunos)

⁸² Esta instituição levou alunos do curso técnico do Programa de Aprendizagem em Serviços Gerais como também do Programa de Aprendizagem para o Trabalho.

Gráfico 1– Levantamento dos dados referentes às visitas escolares, nos anos de 2008, 2009 e 2010, compreendendo escolas de Educação Infantil (públicas e privadas), Ensino Fundamental I e II e Ensino Médio

Gráfico 2– Levantamento de dados referentes às visitas das organizações não governamentais, instituições de assistência e escolas de outros municípios

Os dados da Tabela 2 A , nos revelam que, durante os anos de 2008, 2009 e 2010, nenhuma escola de Ensino Infantil da Rede Municipal da cidade de Campos do Jordão, com faixa etária entre cinco e seis anos e meio, visitou o museu pesquisado. Somente três escolas particulares de Ensino Infantil (Tabela 2 B) o visitaram: a Escola de Ensino Básico Interação, o Externato SAA e o Colégio Pitágoras (conhecido como Colégio Objetivo).

Da Tabela 3 constam as escolas municipais da cidade de Campos do Jordão que possuem alunos de Ensino Fundamental I e II. Notamos, através do levantamento de dados fornecido pelo museu (nos ofícios entregues pelas escolas para a visita) que, no ano de 2008, quatro das 23 escolas da cidade estiveram presentes nas visitas atendidas pelo setor educativo, representando 17,4 % do total de escolas existentes na rede municipal. Já no ano de 2009, houve duas visitas, totalizando 8,7 % das escolas.

A Tabela 4 apresenta os dados da única escola que abriga os alunos de Ensino Médio na cidade de Campos do Jordão. Apesar do total de 2221 alunos, não foi registrada a presença no museu de nenhum aluno desse nível de ensino.

Na Tabela 5, relatamos os dados dos anos de 2008, 2009 e 2010 que encontramos, referentes a diversas escolas e a uma faculdade de artes, presentes entre os ofícios entregues ao museu. Pudemos notar que essas instituições visitam o espaço com certa frequência e que alunos e professores de escolas das cidades vizinhas como Tremembé, Pindamonhangaba, Taubaté e Lorena, também já foram até ele. Constatamos inclusive a presença no museu, em 2010, de uma escola da cidade de Porciúncula, do estado do Rio de Janeiro. Achamos notável o esforço desses grupos, pois providenciar documentos para o deslocamento por estrada com alunos das escolas é difícil e um tanto burocrático⁸³ e, mesmo assim, eles o fizeram.

Na Tabela 6, estão relacionadas as visitas monitoradas de instituições não governamentais, escolas técnicas e também organizações religiosas da cidade de Campos do Jordão. Entre os ofícios, encontramos os de uma escola de música e artes cênicas chamada Maestro Fêgo Camargo, de uma organização religiosa que abriga menores, a Casa Sagrada Família, e da Obra Social Santa Clara, da mesma natureza. Notamos que há um interesse da instituição SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial da cidade, que visitou o museu nos três anos analisados, por diversas vezes. Em 2008, estiveram presentes em uma visita, em 2009, em três visitas, e, em 2010, em quatro. Em relação aos dados quantitativos do público geral, coletamos aqueles já contabilizados pelo museu. Notamos que a contagem abrange o público espontâneo, as visitas escolares, as visitas de instituições culturais, as de ensino superior e as organizações não governamentais.

Seguem os dados, organizados em duas tabelas, uma referente à **primeira fase** do museu – de 1987 a 1997 (TAB. 7) e a outra, à **segunda fase** – de 2004 a 2011 (TAB. 8):

---

⁸³ As exigências burocráticas ocorrem porque é necessário contratar companhia de ônibus assegurada. As instituições de responsabilidade das ONGs assim como outras mais necessitam autorizar por escrito dessas saídas.

Tabela 7 – Frequência do público geral⁸⁴ do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão, correspondente à **primeira fase** do museu – de 1987 a 1997

	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997 ⁸⁵
Janeiro	-	58	33	0 ⁸⁶	307	501	396	187	263	165	122
Fevereiro	-	39	9	234	301	240	273	132	100	123	75
Março	-	18	29	39	145	354	180	121	109	119	67
Abril	-	67	7	176	84	428	217	220	160	65	74
Mai	-	60	25	93	100	387	246	151	87	94	-
Junho	-	21	23	135	196	367	266	208	134	103	-
Julho ⁸⁷	92	223	231	412	603	401	224	255	198	136	-
Agosto	43	30	64	54	168	205	174	132	110	18	-
Setembro	38	28	21	82	247	297	272	102	125	80	-
Outubro	102	17	6	62	217	259	170	111	104	39	-
Novembro	77	14	7	115	276	225	130	132	53	117	-
Dezembro	36	18	0	121	135	113	112	134	122	0	-

⁸⁴ Chamamos de **público geral** pelo fato de que a contagem de público do museu pesquisado compreende o público espontâneo, as visitas escolares (escolas públicas e privadas), as instituições culturais, as de ensino superior e as organizações não governamentais.

⁸⁵ O museu esteve fechado para a reestruturação e reforma entre junho de 1997 até julho de 2004.

⁸⁶ No mês de janeiro de 1990, o museu fechou para férias.

⁸⁷ Abertura do museu para visitação ao público.

Tabela 8 – Frequência do público geral do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão, correspondente à **segunda fase** do museu – de 2004 a 2011

	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Janeiro	-	253	325	463	579	797	605	620
Fevereiro	-	262	182	288	401	421	375	255
Março	-	146	149	361	306	303	178	414
Abril	-	705	221	451	798	482	459	474
Maiο	-	521	208	274	640	704	279	395
Junho	-	263	248	580	796	534	389	558
Julho ⁸⁸	589	417	476	892	730	856	819	
Agosto	260	331	353	527	563	529	385	
Setembro	297	279	568	486	451	538	507	
Outubro	554	254	357	426	347	598	510	
Novembro	683	429	607	406	420	394	469	
Dezembro	210	0 ⁸⁹	0	271	378	227	165	

⁸⁸ Reabertura do museu em julho de 2004.

⁸⁹ Nos anos de 2005 e 2006, no mês de dezembro, o museu esteve fechado para férias.

Gráfico 3 – Número de visitantes (público geral) registrado mensalmente. Período entre 1987 e 1997, anterior à primeira reforma e reestruturação.

Gráfico 4 – Período entre 2004 e junho de 2011, posterior à reforma e reestruturação. A reforma ocorreu entre 1998 e 2003. Meses com registro igual a zero correspondem àqueles em que esteve fechado para férias.

Sobre os resultados do levantamento do público geral, notamos que, na primeira fase (de 1987 a 1997), o museu apresentou o número anual inferior ao da segunda fase (de 2004 a 2011). É possível que uma das causas tenha sido o fato de o museu, na primeira fase, abrir apenas dois dias por semana para visitação pública. Somente na segunda fase o museu passou a abrir cinco dias por semana.

Na primeira fase, em alguns meses, ocorreram exposições de curta duração, ampliando-se nesse período a presença do público. Seguem algumas das exposições e datas:

- Julho de 1988 – Exposição Individual de Aldemir Martins
- Julho de 1989 – Exposição Individual de Marcelo Grasmann
- Fevereiro de 1990 – Exposição Coletiva do Grupo Graphion
- Julho de 1990 – Mostra individual de Itajaí Martins
- Julho de 1991 – Mostra individual de Lívio Abramo
- Janeiro de 1992 – Palestra de Eliane Ubilus e Exposição do xilógrafo chinês Wei Rhi Ren
- Janeiro de 1993 – Palestra do analista Rui Barbosa

Durante o período de 1987 a 1997, na chamada primeira fase, não havia a divulgação por meio do guia impresso pela Editora Mantiqueira *Campos do Jordão em seu bolso*⁹⁰. Um fato comum que ocasiona o aumento de público durante a temporada de inverno (de maio a agosto) é a presença massiva dos turistas na cidade de Campos do Jordão, em especial, no mês de julho, por ser um mês de férias escolares. Esse panorama porém tem mudado nos últimos tempos. Essas mudanças são observadas na segunda fase, pelo fato de que durante os finais de semanas normais e prolongados, o turista passou a comparecer em grande número na cidade.

O número de visitantes aumentou consideravelmente na segunda fase, havendo, por parte dos gestores do museu, um aprimoramento dos conhecimentos sobre museologia, conservação e restauro. O apoio dos especialistas⁹¹ da Universidade de São Paulo foi bastante oportuno para que essas melhorias se efetivassem.

⁹⁰ Este guia tem quatro páginas, com textos e fotografias do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão.

⁹¹ São elas: profa. Dra. Heloísa Maria S. Barbuy, do Museu Paulista; profa. Dra. Marta Rossetti Batista; e a profa Dra. Lúcia Elena Thomé, do Instituto de Estudos Brasileiros.

Nessa segunda fase, o crescimento considerável do público, além de estar associado à abertura do museu em cinco dias da semana, deveu-se também a outros fatores importantes como, por exemplo, uma maior exposição do museu, presente em guias impressos, feitos com o objetivo de divulgar a cultura, a gastronomia e a diversão da cidade. O próprio *Guia Campos do Jordão em seu Bolso*, editado pela Editora Mantiqueira, tem hoje 50.000 exemplares distribuídos nos hotéis e pousadas da cidade. O *site* do museu também representa um forte divulgador da instituição e a mala direta tem um alcance de 3.000 *e-mails*, quando são enviados os “XiloBoletins”, duas a três vezes por ano. O Guia Quatro Rodas, da Editora Abril, assim como outras publicações, também realizam a divulgação do museu.

Capítulo 3 – Uma breve história da *Xilogravura*: subsídios para um aprofundamento em relação ao acervo do Museu

3.1 O surgimento da xilogravura na Europa

A impressão em relevo foi um dos primeiros meios eficazes para a reprodução de imagens complexas em série. Antes mesmo do surgimento na Europa, essas imagens já circulavam na Ásia. Uma das primeiras formas de impressão xilográfica foi feita em tecido e tinha uma finalidade decorativa (PARSHAL, SCHUCH, 2006). Os primeiros sinais do desenvolvimento dessa tecnologia de impressão surgiram durante a Idade Média na Europa. Segundo Ivins Jr. (1969, p. 7), esse período da história desempenhou a tarefa de construir conhecimento para a cultura da técnica e tecnologia. O autor explica a necessidade das mudanças:

Emotion plays a surprisingly small part in the design and operation of machines and processes, and, curiously, you cannot make a machine work by flogging it⁹². When the Middle Ages had finally produced the roller press, the platen press, and type-casting mould, they had created the basic tools for modern times.” (IVINS Jr., 1969, p. 7)

As primeiras prensas surgidas na Idade Média foram criadas, a princípio, para a utilização agrícola. A prensa de cilindros tinha por finalidade moer grãos em geral e a prensa de pratos, extrair azeite. Nessa época, a cultura estava sendo cristianizada e o trabalho escravo teve que ser abolido, daí a necessidade das máquinas que, mais adiante, no século XV, foram utilizadas para a impressão gráfica. (MUBARAC, 2010⁹³)

Na Europa, a gravura de estampa, realizada pela técnica xilográfica, começa a surgir com a principal finalidade de estampar livros de cunho litúrgico, folhetos, iluminuras, assim como livros técnicos para ensinar a arte da guerra e das ciências.

Uma das primeiras imagens xilográficas encontradas no ocidente, impressa por volta do século XIV, os tacos receberam o nome do lugar, é conhecida como *Bois Protat* (FIG. 113), (MUBARAC, 1998, p. 20). Segundo o pesquisador, a dimensão dessa xilogravura é de 60 x 23 cm, parecendo apenas um fragmento de uma cena maior. Como

⁹² O autor refere-se a “trabalho movido a espancamentos ou chicotadas”, lembrando o trabalho escravo exigido pelos antigos gregos e romanos.

⁹³ Informação verbal fornecida pelo professor Dr. Luiz Claudio Mubarac, em aula do dia 20/12/2010.

nessa época não havia papel dessa dimensão, supõe-se que devam ter sido utilizadas, para estampar, toalhas de altar das igrejas pobres de pequenas cidades, que não podiam arcar com os altos custos das despesas litúrgicas.

Figura 113 – *Bois Protat*, xilogravura, 60 cm x 23 cm, 1360⁹⁴

As primeiras xilogravuras eram cortadas por entalhadores a partir de desenhos de terceiros, às vezes feitos nos próprios tacos de madeira (MUBARAC, 1998). Completa o pesquisador:

É a origem dos folhetins, dos primeiros livros impressos, os incunábulo (latim: *Incunabula*: infância), que se pretendia fazer passar por iluminuras e manuscritos e ganharam a antipatia das poderosas corporações de calígrafos e iluminadores. A guilda se voltava contra a livre iniciativa. Uma intensa atividade social, extramuros, fazia inevitável o aquecimento da nascente xilogravura de estampa e posteriormente da tipografia, visava-se uma informação mais aberta, mais massiva, para os temas religiosos e morais populares da época pudessem circular por muitas mãos através destas primeiras publicações: Apocalipses figurados, Bíblia dos pobres, Histórias da Virgem, Artes de Morrer, etc. (MUBARAC, 1998, p.21)

⁹⁴ Fonte da imagem: PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer. **Origins of European Printmaking**. New Haven: Yale University Press, 2006. p. 23.

Lembra o autor que esses livretos xilografados possuíam a força de um sermão. Até mesmo os iletrados podiam entreter-se com a sequência de figuras de grande apelo popular.

Segundo Arthur Hind (1963, p. 78), a impressão xilográfica feita em tecidos existia para atender a caprichos decorativos. O início da utilização da técnica de impressão em tecido incentivou, pouco tempo depois, a pesquisa de um novo método, que colaboraria naturalmente para o desenvolvimento da impressão xilográfica em papel. Um exemplo desse tipo de impressão corresponde ao chamado *The Sion Textile – Legend of Oedipus*, encontrado em Saint Maurice, no palácio de Sion, em Valais, na Suíça, na segunda metade do século XIV. Esse tecido foi impresso com a junção de dezessete matrizes em madeira, em tinta preta e vermelha (FIG. 114).

Figura 114 – *O Tecido de Sion – A lenda de Édipo*⁹⁵, tecido impresso em xilogravura, na segunda metade do século XIV⁹⁶

A variedade da utilização da xilogravura para estampar objetos do cotidiano europeu alcançou, até mesmo, as bem comuns e conhecidas cartas de baralho. Segundo Costella (2003), existia em países europeus a confecção de cartas de baralho feitas artesanalmente com a técnica xilográfica. A existência dessas cartas remete ao ano de 1279 na Itália e Bélgica. Na Espanha, foram identificadas em 1331; na Alemanha, em 1377; e, na França, em 1382. Segundo Costella (2003), apesar de serem impressas em xilogravura, as cartas eram pintadas à mão, uma a uma, fato que as tornava caríssimas,

⁹⁵ Fonte da imagem: PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer. **Origins of European Printmaking**. New Haven: Yale University Press, 2006. p. 64.

⁹⁶ Fonte da imagem: PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer. **Origins of European Printmaking**. New Haven: Yale University Press, 2006. p. 64.

pois demandava a qualificada mão de obra de um pintor que, para produzi-las, se via obrigado a despendar muito tempo. A produção dessas cartas de baralho xilografadas continuou a surgir, no século XV, especialmente em Veneza, na Itália, e em Toulouse, Lyon e Avignon, na França. Por volta de 1470, o xilógrafo francês Jean Dale foi um dos primeiros gravadores europeus a imprimir cartas de baralho com a técnica xilográfica (FIG. 115).

Figura 115 – Carta de baralho, Jean Dale, cerca de 1470, França⁹⁷

Como já relatado, a impressão xilográfica do século XV atendeu a diversas finalidades. Uma delas, que podemos destacar como elemento de comunicação, refere-se ao livro ilustrado, que tinha por finalidade transmitir informação. Podemos encontrar na obra *Prints and Visual Communication*, na literatura de William M. Ivins Jr., referências de alguns livros feitos na Itália com intuito informativo, ou seja, com caráter enciclopédico. Em 1472, foi impresso o livro *De re militari*, em Verona, publicação elaborada com grandes e pequenas ilustrações feitas em xilogravura, com o objetivo de representar os maquinários de guerra e seus respectivos usos. Ivins Jr. ressalta a importância desses livros:

It was deliberate communication of information and ideas. The historians have concentrated their interest on some technicalities in the printing of the book and on the identity of the designer of the woodcuts, but they have unanimously overlooked the importance of these illustrations as the first dated set of

⁹⁷ Fonte da imagem: COSTELLA, Antonio Fernando. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003. p. 15.

illustrations made definitely for informational purposes. (IVINS Jr., 1969, p. 31-32)

Na figura 116, mostramos parte de uma xilogravura do livro *De re militari*, de 1472, que ilustra uma metralhadora de guerra:

Figura 116 – Metralhadora. Parte de uma xilogravura do livro de Valturius, *De re militari*, Verona, 1472⁹⁸.

Outro exemplo presente no livro de Ivins Jr. que podemos destacar são os livros ilustrados com informações científicas. Em 1475, em Augsburg, na Alemanha, foi impresso por Konrad Von Megenburg o livro *Book of Nature*, constituído de informações sobre botânica. Alguns anos depois, já em 1480, o *Book of Nature* foi publicado em Roma. Outro livro, *Pseudo-Apuleius*, de 1483, mostra uma figura impressa em xilogravura representando um pé de aspargo, denominada *Aspargus agrestis* (FIG. 117).

⁹⁸ Fonte da imagem: IVINS Jr., William M. **Prints and Visual Communication**. Harvard University Press. New York, 1969. p. 31.

NOMEN HERBAE ASPARAGI
AGRESTIS.

Figura 117 – *Asparagus agrestis*, xilogravura de 1483,
Roma, do livro de ervas *Pseudo-Apuleius*⁹⁹

O conteúdo do livro *Pseudo-Apuleius* foi retirado de um manuscrito grego de botânica do século IX. As xilogravuras nele impressas são cópias feitas sem cuidado, (comparadas com as do manuscrito original), inseridas no livro ao lado de textos baseados nos originais do livro grego do século IX (IVINS Jr. 1969, p.33). Ressalva o autor que representava motivo de orgulho, para todo museu ou biblioteca universitária, ter em suas estantes esses fac-símiles imitando os livros gregos (Idem, p. 34).

Em 1484, outro livro de ervas, denominado *Latin Herbarius*, foi impresso na cidade de Maiz. Insatisfeito com os resultados do livro, o mesmo editor relançou-o, com algum aperfeiçoamento, inclusive das imagens. O novo livro ganhou o título de *Gart der Gesundheit*. Suas ilustrações foram resultados de uma expedição científica que tinha como objetivo verificar com mais cuidado as espécies em seu *habitat* natural, sendo a finalidade dessas imagens transmitir conhecimento para melhor instruir o leitor (FIG. 118):

⁹⁹ Fonte da Imagem : IVINS Jr., William M. **Prints and Visual Communication**. Harvard University Press. New York, 1969. p. 32.

Figura 118 – *Gladiolus*, xilogravura elaborada para o livro de ervas *Gart der Gesundheit*, Mainz, 1485¹⁰⁰

Figura 119 – Livro de ervas, *Gart der Gesundheit*, Mainz, 1485¹⁰¹

As ciências astronômicas também tiveram seus livros ilustrados com imagens xilográficas. No ano de 1485, foi impresso o livro de Johannes de Sacrobosco, *Sphaera Mundi*. Entre as diversas figuras do livro, há uma curiosa imagem explicando o eclipse (FIG. 120). A imagem foi impressa em três cores: preta, vermelha e verde. Afirmo Ivins Jr. (1969, p. 36) sobre esse feito: “It is thus one of the monuments in the history of the exactly repeatable pictorial statement.”

¹⁰⁰ Fonte da Imagem : IVINS Jr., Willian M. **Prints and Visual Communication**. Harvard University Press. New York, 1969. p. 35.

¹⁰¹ Fonte da imagem: <http://www.med.yale.edu/library/historical/about/founders/cushin.g.html>. Acesso em 24/06/2011.

Figura 120 – Livro *Sphaera Mundi*, de autoria de Johannes de Sacrobosco, impresso em 1485, Veneza¹⁰²

O livro xilográfico destinado à liturgia circulou até certo ponto em outros países da Europa. Segundo HIND (1963, p. 34), em relação ao livro ilustrado, a Alemanha foi o país mais produtivo no final do século XV.

No ano de 1450, podemos ver em um livro alemão a figura de São Cristóvão, impressa com a técnica da xilogravura (FIG. 121), pertencendo a escrita à mesma matriz da ilustração. Nessa imagem, São Cristóvão atravessa o rio levando Jesus em seus ombros sem o perceber na verdade, pois a figura sobre os ombros é uma espécie de protetora-guardiã, assim como um anjo (PARSHALL, SCHOCH, 2006). Pode-se perceber que, nessa ilustração, assim como em outras mais, não havia a preocupação em relatar o espaço, nem mesmo a pretensão de organizar os elementos em uma proporção linear, demonstrando-se apenas um caráter de devoção.

¹⁰² Fonte da imagem: http://smu.edu/bridwell_tools/exhibits/Science&Religion.htm. Acesso em 24/06/2011.

Figura 121 – Manuscrito de Buxheim,
São Cristóvão, 1450, xilogravura ¹⁰³

Na figura 122, trazemos outro exemplo de imagem religiosa dos livros alemães: a Crucificação de Cristo. Ao lado da página em que está colada a xilogravura, existe uma outra página escrita sobre o tema da ilustração, que mostra a devoção eucarística e o significado para os leitores desse período, revelando o exorcismo dos demônios e a propagação da fé cristã calcada no pecado e no castigo (AREFORD, 2006). As pessoas que buscavam essas imagens não estavam à procura de informação, mas sim de um instrumento para despertar em si emoções piedosas (IVINS Jr, 1969). As marcas de furo nos quatro cantos da xilogravura significam, provavelmente, que a imagem fosse exposta com alfinetes ou pregos em algum tipo de painel (AREFORD, 2006).

¹⁰³ Fonte da imagem: PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer, 2006. p. 5 (segundo os autores, supõe-se que a xilogravura, impressa originalmente em preto, foi colorida com a técnica da aquarela). Essa imagem, em forma de reprodução xerográfica, faz parte da expografia do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão, na Sala *Magia da Multiplicação*.

Figura 122 – Livro manuscrito com xilogravura ilustrativa colada na página.

“Cristo na Cruz, entre Maria e João”. Séc. XV, Frankfurt¹⁰⁴.

Segundo Martins (2001), quando o processo xilográfico começa a se organizar melhor em relação à confecção de livros, os europeus em geral, em especial os xilógrafos alemães, adquirem o hábito das ilustrações com prancha única. Na Europa, esse processo representa uma espécie de projeção do manuscrito e da imprensa propriamente dita. Com efeito, sabemos que o livro xilográfico foi a extensão dos manuscritos (MARTINS, 2001). Thomas Francis Carter afirma, a respeito da importância social do aparecimento do livro:

Nas línguas européias, a escrita se baseia no alfabeto: para elas, a invenção da tipografia é a invenção da imprensa. Em qualquer país, a invenção da tipografia corresponde à invenção da forma de impressão que transforma a educação e a cultura. (CARTER, 1955, p. 167)

Existiu também no século XV a técnica *tabular* de impressão xilográfica, que consistia em produzir várias matrizes de tamanhos pequenos (conhecidas como *tacos*) que, juntas, formavam a imagem total impressa em uma única página. A escrita era feita em forma de “manuscrito”, que se juntava à impressão xilográfica dos tacos (MARTINS, 2001).

¹⁰⁴ Fonte da imagem: PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer. 2006, p. 184.

3.2 O livro xilográfico na Alemanha e a presença de Albrecht Dürer

Em relação às mudanças das técnicas na confecção dos livros ilustrados do século XV, o pesquisador Peter Schmidt (2006) discorda da tese de alguns pesquisadores a respeito do termo “invenção” da máquina gráfica de tipos móveis de Johannes Gutenberg, que confeccionou os primeiros livros impressos mecanicamente, e vem na direção contrária à ideia de “primórdios”, já que na Idade Média a xilogravura dava conta desse processo. A questão epistemológica que envolve a ideia de “invenção”, segundo o autor, abrevia a grande complexidade das circunstâncias históricas envolvidas.

Segundo Schmidt (2006), a produção de livros na Alemanha esteve muito ligada à produção de papel desse país. A rota do papel trazia de algumas regiões do Oriente, China por exemplo, uma espécie de pergaminho de alto valor para a maior fábrica de papel da Alemanha, cujo dono era Ulman Stromer.

Outro importante fator a ser considerado para o desenvolvimento do livro ilustrado na Alemanha do século XV foi a presença do trabalho de Albrecht Dürer nesse país (LAUBE, 2004). Segundo a autora, no ano de 1495, Dürer retorna de sua segunda jornada à Itália e dá início à série de xilogravuras para o livro *Apocalypsis cum figuris* e mais outros dois, *Life of the Virgin* e *The Great Passion* (LANDAU, PARSHALL, 1994). O interesse pessoal de Dürer pelos livros xilográficos já estava enraizado no artista há um bom tempo. Para a execução dessas três obras, um fator essencial foi a pesquisa que realizou nessa área, que correspondeu a um processo extenso, de muitos anos. O livro *Apocalypsis cum figuris* foi bastante representativo pelo fato de ter sido seu primeiro livro ilustrado com impressões xilográficas (LAUBE, 2004. p.67). Foi publicado em alemão e latim (HIND, 1963).

Albrecht Dürer começou a trabalhar na oficina de Michel Wolgemut¹⁰⁵ em 1490, quando aprendeu a refinar suas técnicas de xilogravura. Explica Laube (2004) a respeito das suas inovações:

Albrecht Dürer combined a new, artistically vibrant graphic style with the imaginative elements of the text to dazzle the eyes of the reader. The reader, on

---

¹⁰⁵ Pintor, xilógrafo e desenhista alemão, natural de Nuremberg. Em 1472, casou-se com a viúva de Hans Pleyenwurff e tornou-se o mais próspero dono de uma oficina de trabalho nessa cidade. Na oficina, ele produziu um grande número de peças de arte para altares de igreja e apresentava em cada uma delas um pequeno sinal da sua personalidade. Representou grande importância na confecção de livros ilustrados. Entre muitos outros livros ilustrados, fez Hartman Schedel's com ilustrações em xilogravura. Até aquele momento, a xilogravura vinha frequentemente adornando as iluminuras, mas Wolgemut tentou refinar a técnica para poder alcançar o seu próprio efeito, dado nas suas pinturas a óleo. Entre seus pupilos inclui-se Dürer. Fonte: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/w/wolgemut/index.html>>. Acesso em 20/05/2010.

the other hand, becomes an observer, for there is so much more to see than read. Dürer's artistic style displays a hitherto unseen dynamic graphic line, inspired by his to Italian Renaissance art." (LAUBE, 2004, p. 69)

A invenção da técnica denominada *white line* foi atribuída à Dürer pelo pesquisador F. Kriegbaum (LAUBE, 2004). Nos três livros editados por Anton Korerger, já mencionados, havia fortes traços desse estilo. O efeito era produzido por contornos de linhas pretas que permitiam que o fundo do papel, em sua cor original, desse um efeito de preto e branco, provocando assim um efeito de luz e sombra, nunca antes alcançado nas imagens xilográficas. Podemos observar isso em uma imagem feita por Dürer para o livro *Apocalypse*, de 1498, denominada *The vision of the Seven Candlesticks* (FIG. 123).

Figura 123 – *The vision of the Seven Candlesticks*¹⁰⁶, xilografia de Dürer, no livro *Apocalypse*, de 1498.

Podemos também ilustrar um exemplo de Dürer que foge à temática religiosa¹⁰⁷, a obra *Men's bath* (FIG. 124), cuja imagem traz um assunto secular, talvez de secundária importância para o artista, mas que serviu para o xilógrafo mostrar sua habilidade de

¹⁰⁶ Fonte da imagem: De SIMONE, Daniel. **A Heavenly Craft The Woodcut, in Early Printed Books**. Washington D.C.: Library of Congress, 2004.

¹⁰⁷ Assim como A. Dürer, outros artistas, como Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, entre outros, produziram gravuras com outras temáticas, por exemplo, morte, fantasias e assuntos bizarros. Este fato foi relatado no livro : *The Waking Dream- fantasy and surreal in graphic art – 1450-1900*, autor: Edward Lucie-Smith- Thames and Hudson , London, 1975.

retratar a figura do nu masculino, por meio da diferença de atitudes, idades e portes físicos. (LANDAU, PARSHALL, 1994, p. 172). Os autores nos lembram: “*the range of subject matter alone reflects a recognition of woodcut as a flexible and experimental arena for a draftsman.*” (Id. 1994, p 170).

Figura 124 – *Men's bath*, xilogravura de Albrecht Dürer, 1511.
 Fonte da imagem: HIND, Arthur M. **An introduction to a History of Woodcut.**
 New York: Dover Publications. 1963.

O início da carreira de Dürer, como pintor independente e gravador, prosperou, pois a cidade de Nuremberg era, sobretudo, um centro comercial e cultural importante da época, um ambiente conservador, com certa competição.

A questão que a nova técnica de confecção do livro xilográfico implica está além das transformações por ele causadas em um processo social que representou a disseminação de informações religiosas, científicas e políticas. Esse novo procedimento, que permitia multiplicar imagens religiosas, por meio de material muito simples (alguns pedaços de madeira e uma colher), alcançou de início uma razoável, porém ainda modesta distribuição de livros (FEBVRE, MARTIN, 1962, p. 37). Lembram-nos os autores que a religião constituía o centro de toda a vida intelectual e espiritual da época, sendo que a Igreja desempenhava um papel preponderante e a maioria das pessoas não estava alfabetizada. Ou seja, tanto as “folhas avulsas” de imagens xilográficas como as contidas nos respectivos livros desempenharam papel fundamental na propagação das informações para uma pequena parte das pessoas que vivia na Europa do século XV.

3.3 Os tempos de mudanças para a xilogravura

A produção do livro feito com tipos móveis, de Johannes Gutenberg, na Alemanha, em 1430, veio, gradualmente, a alterar o cenário do livro impresso xilográfico, que teve sua produção expressiva entre os anos de 1340 e 1550. Somente no início do século XVI, segundo William M. Ivins Jr. (1963), a ilustração feita em tacos de madeira desaparece de quase todos os livros, excetuando-se um pequeno número de obras sérias e elegantes produzidas um século mais tarde (MARTINS, 2001).

Vale lembrar a força, a virtude e as consequências das grandes descobertas. A invenção do livro feito com os tipos móveis, de Gutenberg, no século XV, foi uma revelação importantíssima juntamente com a invenção da pólvora e da bússola. Efetivamente, essas três invenções mudaram o aspecto e o estado das coisas em todo o mundo: a primeira nas letras, a segunda na arte militar, e a terceira, na navegação (HERMISTEN, 2008; PARSHAL, SCHOCH, 2006).

O livro impresso nasceu da ideia original dos livros artesanais, feitos em xilogravura ou mesmo manuscritos. Essa invenção propagou, até certo ponto, a democratização da cultura entre os cidadãos. A imprensa, que demorou ainda a se estabelecer, propiciou a continuidade dessa democratização. Segundo Parshall e Schoch (2006, p 6), o que não pode ser esquecido é a necessidade de compreensão crítica e avaliação geral à luz de um período particular em criar conexões entre o antiquário, a história da arte e a história da tecnologia. É necessário pensar na importância dos livros xilográficos, que não serviram somente para a propagação religiosa (católica ou protestante), mas que também possuíam um apelo popular, o que não era hábito das pessoas comuns, no período medieval. (Idem, 2006)

De certa forma, no século XVI, a xilogravura, após prestar seu serviço em toda a Europa, perde boa parte do seu espaço para a gravura em metal (COSTELLA, 2006). Escreve Dawson (1982), sobre a discrepância entre as considerações de uma técnica e outra:

A mediados del siglo XVI, la xilografía comenza a declinar en toda Europa. Pronto se vio desplazado por los grabados en cobre, que se convirtieron en el método de ilustración más corriente. Durante los siglos siguientes, la xilografía fue una especie de pariente pobre del grabado en hueco. (DAWSON, 1982, p. 8).

Comenta Argan (2004) que, a partir do século XVII, torna-se frequente a impressão em metal de reproduções de obras de arte feitas, a princípio, em pintura a óleo. Ressalta ele que, iconograficamente, são semelhantes às do original, mas em dimensões reduzidas e desprovidas do elemento visual fundamental, que é a cor. Segundo ele:

Nos séculos XVII e XVIII, até a descoberta da fotografia, a cultura artística européia desenvolveu-se em grande parte através das produções de obras de arte por meio da gravura em cobre. É, pois, necessário estabelecer que tipo de experiência e de ensinamento figurativo era comunicado e difundido por esse meio. A reprodução por gravura não é, de fato, uma subespécie da réplica ou da cópia, mas implica uma problemática bastante diferente, que tem a sua importância para a história da teoria e da crítica de arte. (ARGAN, 2004, p. 16)

A razão prática dessa distribuição de reproduções, geralmente de imagens sacras, deveu-se ao fato de a Igreja Católica revalorizar as imagens que a Reforma Protestante depreciava e proibia.

No final do século XVI, a gravura em metal assume a dignidade de uma técnica artística que acaba ganhando autonomia. O segundo fator a respeito das mudanças apontadas por ARGAN (2004, p. 17) é a hipótese de admitir a gravura como algo além de um “transmissor da imagem” ou tema, algo que opera também, em um nível distinto e através de uma série de mediações, o valor integral da obra original.

Segundo Argan (2004), se considerarmos a pintura barroca como uma pintura de “valores”, fica claro que, nessas condições, a gravura “de tradução” pode ser vista como um “gênero” propriamente pictórico, também quanto à difusão desses “modelos de leitura”, dados os valores e sua aplicação como material de estudo nos ateliês. Nesse sentido:

A reprodução por gravura não surge apenas como um rigoroso método crítico para a leitura interpretativa das obras de arte, e, portanto como um procedimento valorativo ou de juízo, mas também como o primeiro esforço da crítica no desenvolvimento operativo da história da arte. (ARGAN, 2004, p. 21)

Em outro momento da história da arte, apontado como o período entre 1890 e 1980 segundo Parshall e Schoch (2006), houve, na Europa, um ressurgimento de muitas imagens xilográficas das famosas *folhas avulsas* que circulavam no século XV. Esse fato

suscitou, em alguns artistas desse período, certo engajamento com essas imagens. Entre os artistas que tiveram a oportunidade de contato com essas obras, Ernst Ludwig Kirchner escreveu o seguinte trecho após presenciar uma exposição no Museu Nacional da Alemanha:

Some what diffidently I went again, visited Germanisches Museum, and here saw for the first time many extremely early woodcut and incunabula with their woodblocks. This interested me very much, and I returned to my own woodblocks with new motivation. I had already learned the technique from my father. (KIRCHNER, 1935)¹⁰⁸

A coleção presente nessa exposição causou um forte impacto no artista Kirchner, confirmado por ele mesmo, anos mais tarde, em um texto de sua autoria, *Chronik der Brücke*, de 1913. Outros artistas do mesmo período também tomaram conhecimento dessas imagens, como, por exemplo, Félix Vallotton, Edvard Munch e Émile Bernard. A presença dessas imagens do século XV foi um momento que aproximou a “xilogravura primitiva” da interpretação erudita das coleções de gravura nos museus, mesmo causando inicialmente certo conflito de interesses entre artistas, curadores e historiadores.

Parshall e Schoch (2006, p. 7) afirmam: “*During the nineteenth century the historical engagement with the early woodcut was inspired by questions about the origins of modernity itself*”. Isso parece nos dizer que existiu certa conexão entre o conteúdo dessas exposições xilográficas de objetos do século XV e as ressonâncias sobre os artistas do início do século XX, os modernistas (PARSHALL; SCHOCH, 2006, p. 7). A xilogravura volta à cena, tendo como principal alicerce o avanço da tecnologia de impressão como meio de comunicação de massa (em decorrência da impressão com o tipo móvel), que a adotou para trabalhar em função da ilustração jornalística. Exemplificam Parshall e Schoch:

In order to meet an insatiable readership’s demands for the most current illustrated journalism, for technological and scientific information, and for entertainment, virtuoso wood engravers worked under industrialized conditions and with the most up-to-date technical aids – including

---

¹⁰⁸ Trecho de texto extraído do livro: *Origins of European Printmaking*. PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer. 2006. Yale University Press. New Haven e London.

photomechanical processes – for the *Illustrated London News*, the *Paris Illustration*, and the *Leipzig Illustrierte Zeitung*. (Parshall; Schoch, 2006, p. 7)

Em 1898, quando da descoberta da famosa imagem em xilogravura *Bois Protat*, reacende-se também a discussão sobre o assunto das artes ilustrativas como subservientes ao mundo gráfico. As imagens não atendiam mais à preocupação com a informação religiosa, pois a palavra no século XV, ainda dominada por poucos, não conseguia atender a esse objetivo. A lição que deixaram os editores do século XIX não foi a de prosseguir com a história da gravura original, ou com os objetivos que ela possuía, mas sim a consistência da expressão poética dessas novas obras tratadas pelos expressionistas, baseadas nas expressões da xilogravura “primitiva”. Nesse momento, o que estava em jogo era o fato de sensibilizar o observador (Parshall; Schoch, 2006, p. 8).

A justaposição do livro ilustrado do século XV com as gravuras dos artistas do século XIX, como o trabalho de Émile Bernard (FIG. 125), ao lado de trabalhos de Dürer, Hans Baldurg ou Lucas Cranach, suscitou a reflexão sobre as já conhecidas diferenças e os conceitos de “arte erudita” e “arte popular”. Completam os autores:

The distinction between “high art” and “popular art”, was thus abolished. Eccentric religiosity and mysticism, the archaic, the exotic, and the modern were granted equal status and followed each other seamlessly [...] (PARSHALL; SCHOCH, 2006, p. 8)

Figura 125 – Xilogravura, Émile Bernard, 1889.

Fonte da imagem: PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer.

Origins of European Printmaking. New Haven: Yale University Press. 2006.

É interessante notar como as artes gráficas do período renascentista, aparentemente tão distantes do século XIX, entram em cena novamente na Europa e ocasionam transformações significativas nos valores e conceitos para a gravura de estampa nesse período mais recente.

Capítulo 4. Uma proposta poética como exercício das possibilidades que o Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão oferece

4.1 Resumo diagnóstico da situação do Museu Casa da Xilogravura

Quadro de funções e os sujeitos do museu

O Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão opera com um quadro de cinco funcionários. O professor Antonio Fernando Costella exerce o cargo de Diretor do museu e Leda Campestrin, o de Diretora Técnica. Apesar de ocuparem cargos que representam o topo da hierarquia, ou quase isso, ambos são responsáveis por tarefas além daquelas que os cargos exigem, como, por exemplo: realizar serviços nas agências bancárias, efetuar a compra de materiais como papéis, tintas, roletes (para uso do ateliê), adquirir matéria-prima para a confecção de artefatos artesanais que são vendidos na loja do museu, providenciar madeira e outros materiais para instalações e reformas, realizar o corte das molduras e vidros para enquadrar as gravuras, elaborar textos para a exposição e muitas outras tarefas.

O Setor Educativo conta com três funcionárias que atuam como monitoras: Rosana de Oliveira de Lima, Talita Joice F. Lima e Letícia Silvestre Grabner. As três são responsáveis pelo atendimento do público em geral, das escolas e das outras instituições que visitam o museu. Entre as demais tarefas das monitoras, podemos citar o atendimento na lojinha, a confecção de artigos para serem vendidos, a colaboração na organização do museu, o agendamento de escolas e o atendimento ao telefone.

Os funcionários terceirizados, que constam no organograma do museu (FIG. 126), são aqueles não registrados pela Editora Mantiqueira, ou seja, apenas prestam serviços. São eles Tibério Máximo M. Costella, responsável pelo envio dos *e-mails* para divulgação do museu; Crislaine Campestrin, responsável pela manutenção do site. A contabilidade é feita por uma empresa, também terceirizada.

Do Quadro de Funcionários, na Tabela 9, constam: cargo, idade e escolaridade.

Tabela 9 – Quadro de funcionários do Museu

Nome	Função	Idade	Grau de escolaridade
Antonio Fernando Costella ¹⁰⁹	Diretor	68 anos	Superior completo
Leda Campestrin ¹¹⁰	Diretora técnica	55 anos	Superior completo
Rosana Oliveira de Lima	Monitora	29 anos	Ensino Médio completo
Talita Joice Ferreira Lima	Monitora	22 anos	Ensino Médio completo
Letícia Silvestre Grabner	Monitora	20 anos	Ensino Médio completo
Horácio Pereira Leite	Jardineiro	64 anos	Ensino Fundamental II

A seguir, os dados referentes ao tempo em que os funcionários trabalham no museu:

- Antonio Fernando Costella _____ desde 1987
- Leda Campestrin _____ desde 1987
- Rosana Oliveira de Lima _____ desde 2006
- Talita Joice Ferreira Lima _____ desde 2007
- Letícia Silvestre Grabner _____ desde agosto de 2010
- Horácio Pereira Leite _____ desde novembro de 2010

Foi elaborado um organograma, para melhor visualizar o quadro de funcionários do museu (FIG. 126):

¹⁰⁹ O professor Antonio Fernando Costella é formado em Direito e atuou como professor universitário durante 20 anos; sua especialidade era Direito da Comunicação. Fez diversos cursos de xilogravura e gravura em metal, e realizou diversas exposições no Brasil e no Exterior.

¹¹⁰ A Diretora Técnica, Leda Campestrin, é licenciada em Artes Visuais e foi professora de Arte em escolas municipais e particulares de Campos do Jordão. Possui curso de Museologia e Conservação, certificado pelo ICOM.

Figura 126 – Organograma do Museu Casa da Xilogravura

Elaboramos um questionário¹¹¹ para as educadoras com o intuito de elaborar um levantamento com base nas respostas obtidas de pessoas que realmente atuam no museu. Uma das perguntas do **Bloco I** (*Perguntas pessoais e experiência em educação em museu*) era se alguma delas havia trabalhado como educadora de museu e as três responderam negativamente, isto é, todas elas adquiriram a experiência no próprio Museu Casa da Xilogravura. Ao ingressar no museu, as educadoras são convidadas a ler os livros do professor Antonio F. Costella sobre xilogravura e recebem treinamento dado por ele e por Leda Campestrin, além da colaboração das colegas que já possuem algum tempo de experiência na casa.

A seguir, a transcrição de algumas das perguntas¹¹² elaboradas e as respectivas respostas:

Como foi o treinamento¹¹³ para ingressar no Serviço Educativo do Museu da Xilogravura?

¹¹¹ Consideramos adequado o questionário ser entregue em papel, pois não havia condições de interromper o trabalho das três educadoras; assim, entregamos as três folhas de questões em 17 de fevereiro e as recolhemos em 17 de março de 2011.

¹¹² Escolhemos as perguntas relacionadas ao funcionamento do treinamento das monitoras e a um aspecto apenas que achamos importante ressaltar: a iluminação presente no museu e nas placas de orientação.

¹¹³ Como parte do treinamento oferecido pelo Museu Casa da Xilogravura, as monitoras frequentam o curso de Inglês e o curso de atendimento ao público na Associação Comercial. Foram feitas visitas técnicas, com a atual equipe de monitoras, a alguns espaços da cidade de São Paulo: Museu Lasar Segall, Museu Paulista, Museu de Arte Sacra, Pinacoteca do Estado e Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

Rosana Oliveira de Lima:

“Lemos os livros do professor Costella sobre xilogravura, recebemos explicações dadas pela Leda também e recebemos auxílio da monitora que já trabalhava no museu e já tinha experiência.”

Talita Joice F. Lima:

“Lemos livros sobre xilogravura do professor Costella, recebemos explicações dadas por ele e a Leda e também auxílio da monitora que já estava trabalhando no museu e tinha experiência.”

Letícia Silvestre Grabner:

“Primeiramente, foi me explicado tudo sobre o museu e suas obras; depois li alguns livros para me aprofundar no assunto, e a cada dia vou aprendendo mais.”

Outra pergunta que obteve respostas interessantes foi:

O que o serviço educativo do museu agregou para você? Fale sobre essa experiência.

Rosana Oliveira de Lima:

“Aprendi a me relacionar melhor com todos os tipos de pessoas, me expressar e comunicar com mais facilidade, podendo assim passar para o público em geral o meu conhecimento sobre xilogravura”.

Talita Joice F. Lima:

“Aprendi a me relacionar melhor com todo tipo de pessoa, me expressar e comunicar com mais facilidade. Podendo assim passar para o público em geral o meu conhecimento”.

Letícia Silvestre Grabner

“Como nunca havia trabalhado nesta área, tive que aprender muito sobre arte. Trabalhar no museu me levou a conhecer um mundo novo, no qual muitas pessoas ainda desconhecem. Sobre minha experiência, posso dizer que a cada dia aprendo mais. E como é maravilhoso quando chega um visitante que nunca havia visto uma xilogravura e nem sabia o que era, e sair daqui fascinado com tudo. É muito gratificante saber que fomos nós que lhe explicamos e como as pessoas saem agradecidas por essas pequenas aulas que damos a elas.”

Notamos que o fato de a entrevista ter sido entregue em papel para preenchimento posterior possivelmente deu margem ao cruzamento de informações entre as educadoras. Percebemos algumas similaridades entre as respostas da educadora Rosana e da Talita. Elaboramos a entrevista despadronizada, pois nossa ideia inicial era realizá-la com gravação em áudio, ao vivo, para que não houvesse a quebra da espontaneidade.

No **Bloco II** (*Perguntas sobre o público e o espaço expositivo*), estávamos interessados em saber sobre a movimentação do público no museu e a organização do espaço expositivo. Segue uma das perguntas elaboradas:

Você acha que o público em geral se movimenta com facilidade no Museu da Xilogravura?

Rosana Oliveira de Lima:

“Sim. Na entrada das salas tem placas de identificação, se a pessoa precisa de alguma ajuda, nós ajudamos.”

Talita Joice F. Lima:

“Sim”

Letícia Silvestre Grabner:

*“Pode-se dizer que sim. Falo isso, pois quando os visitantes chegam, eles pensam que o museu é pequeno; mas quando entram ficam um pouco perdidos sem saber aonde ir, pois sempre falam: **Como é grande esse museu; como é grande esse lugar** e quase sempre temos que instruí-los para onde ir”.*

Visto que o visitante já enfrentou a dificuldade de localizar o prédio do museu escolhido, situação que inaugurou uma tomada de decisão, outro problema se instala, com questões que ainda precisam ser resolvidas: “De que informação o visitante dispõe para saber o que tem que fazer ao entrar e o que pode fazer uma vez que entrou?” Completa García-Blanco (2002, p. 176) sobre isso: *“Frecuentemente, el visitante tiene serios problemas para familiarizarse com um espacio nuevo y puede tener la sensación de que no se le esperaba, de que entra em um lugar extraño y ajeno”*. No artigo intitulado *Problems in visitor orientation and circulation*, Stephen Bitgoog (1988) elabora um levantamento

bibliográfico para esse campo específico do museu e recomenda três sugestões para sanar o problema no subtítulo do texto chamado *Entrance Orientation*:

1. O autor sugere que a orientação, seja ela verbal ou visual (placa com setas e texto), deve ser colocada logo na entrada do museu.
2. Essa orientação deve assegurar ao visitante uma compreensão prévia do espaço que ele vai visitar.
3. A orientação deve ser elaborada de forma clara e de fácil compreensão para todo tipo de público, com o intuito de atraí-lo.

O público, no museu pesquisado, recebe assistência constante das monitoras logo na entrada e é acompanhado por elas nas diferentes salas do museu. Com a intenção de colaborar com esse atendimento, talvez fosse interessante o museu pensar em colocar, à disposição do público, uma planta geral das salas, assim como outra do entorno do prédio, logo no início do circuito. Seria interessante também um panfleto para distribuição individual ou na forma de quadro, presente na expografia, para que o visitante recebesse essa informação tanto verbal como visualmente. Segundo a pesquisa de Bitgood (1988, p. 162), esses recursos devem ser colocados em um local estratégico, pois o público segue a tendência de desviar desse tipo de placa ou mapa de orientação.

Pensando nas preocupações do visitante que circula pelo espaço expositivo, perguntamos para as três educadoras:

Existem reclamações do público referentes a disposição das salas, cores das paredes, altura da localização das obras, iluminação das obras, ventilação dentro do museu, ou outras?

Rosana Oliveira de Lima e Talita Joice F. Lima:

Ambas disseram que as pessoas comentam com frequência que o salão de baixo (o segundo piso) é muito frio e perguntam até mesmo se existe ar condicionado ligado, sendo que esse aparelho não existe no museu. O pé direito alto deve colaborar para uma temperatura mais baixa nesse local.

A educadora Talita destacou que algumas pessoas alérgicas reclamam da presença de carpete nesse segundo piso, o que provavelmente acelera o processo alérgico.

As educadoras se esqueceram de comentar o problema referente à iluminação no museu. Observando um dia inteiro de movimentação do museu no feriado de carnaval de

2011¹¹⁴, percebi que uma família de três integrantes deixou o espaço expositivo do museu e a monitora Rosana, que estava no balcão da recepção, percebendo que não havia mais visitantes, acionou o interruptor das lâmpadas¹¹⁵, com a intenção de comunicar em código para a outra educadora esse fato. A segunda educadora decifrou o código e retornou à recepção. Dessa forma, a Rosana apagou todas as luzes do museu, com uma única finalidade: interromper o calor que a lâmpada emite em direção ao acervo que, na sua maior parte, é feito de papel. Segundo Azevedo, a funcionária tomou a atitude correta diante do problema:

A resposta é reduzir o dano ao mínimo, cuidando para que os objetos não sejam iluminados além do necessário, o que quer dizer: se o objeto não está sendo exposto, estudado ou recebendo cuidados de conservação preventiva e restauração, ele não precisa receber luz. (AZEVEDO, 2006. p. 37)

Outro problema que a iluminação inadequada provoca é a quantidade de reflexos nos quadros que possuem vidro de proteção, formando um grande desenho reflexivo, que distrai a atenção do visitante.

Quanto ao local de descanso para o público, as educadoras responderam que as pessoas utilizam pouco o sofá de três lugares, localizado na *Sala de Leitura*, junto com as obras do professor Antonio F. Costella. Segundo comentários de Leda Campestrin, a maior parte do público jovem se acomoda sentando nas escadas de alvenaria que dão acesso ao salão do segundo piso. Alguns bancos ou um pequeno sofá, em um local intermediário entre o início e o final do museu, seriam convenientes para resolver esse problema. Na última reforma do museu, foram colocados quatro bancos no jardim dos fundos, posicionados ao ar livre, de onde se pode contemplar toda a natureza presente no terreno. Um repouso ali seria bem indicado.

Quanto aos dados do levantamento, referentes à frequência dos estudantes das escolas estaduais, municipais e particulares presentes ao museu, percebemos que as escolas de Educação Infantil visitaram pouco o espaço nos últimos três anos. Pensamos que esse fato seja comum e recorrente em praticamente todos os museus de arte. Achamos apropriada a elaboração de um projeto de Arte-Educação que contemple atividades

---

¹¹⁴ Contabilizamos o número total de visitantes durante esse feriado de carnaval de 2011 e notamos que 89 % eram pessoas de outras cidades e o restante era de cidadãos jordanenses.

¹¹⁵ O museu utiliza lâmpadas em tubos fluorescentes e lâmpadas frias, também da mesma tecnologia.

específicas para o aprendizado em arte no museu e colabore no aumento da frequência das crianças desse nível escolar.

Os alunos de primeira a quarta série, pertencentes ao Ensino Fundamental I, e os de 5ª a 8ª série, pertencentes ao Ensino Fundamental II¹¹⁶, também precisam ser estimulados a frequentar o Museu da Xilogravura. Os estudantes do Ensino Médio não estiveram presentes ao museu nos últimos três anos. Uma política deve ser pensada no sentido de gerar uma Ação de Difusão Cultural para o museu. Sobre isso, comenta Cury:

Cabe esclarecer que motivar estudantes a irem ao Museu depende de, antes de tudo, de motivar o professor. É o professor que promoverá a ida ao Museu e preparará seus alunos para isso. A liderança do professor é essencial. (CURY, 2006, p. 43).

Notamos ainda que o público espontâneo jordanense¹¹⁷ comparece pouco ao museu. Sugerimos alguns projetos inseridos na Ação de Difusão Cultural, que contemplem essa parcela da população.

Foi interessante notar que, nos últimos três anos, houve sete visitas de escolas (estaduais e municipais) de outras cidades do interior de São Paulo e de outros estados. Contabilizamos a presença de uma Faculdade de Artes do interior de São Paulo e dez visitas de Organizações não Governamentais, onde estão incluídos um orfanato, uma escola de música e uma escola de curso técnico.

4.2 Reflexões sobre a Arte-Educação

Em sociedade, os interesses de cada indivíduo estão mesclados aos outros, e não podem ser separados. Os homens deviam ser ensinados a ajudar uns aos outros. Em outras palavras, um favor da felicidade pessoal é a ajuda mútua, e esses dois aspectos da existência humana são interdependentes. A educação é o processo de seu ajustamento.

Herbert Read

¹¹⁶ Ver Tabela 3, presente no Capítulo 2 deste trabalho.

¹¹⁷ Contabilizamos o público durante os quatro dias de feriado de carnaval, no ano de 2011, e encontramos a presença massiva de 89%, de pessoas de outras cidades e o restante, 11%, de cidadãos jordanenses.

A palavra *Educação* está presente no termo *Arte-Educação*, portanto, pensar sobre o conceito de educação seria importante para a compreensão desse termo designado especificamente para o ensino da arte. Segundo o autor Herbert Read, citado na epígrafe, se pensarmos em todas as palavras de uso possível para expressarmos o propósito da educação, podemos mencionar: ensino, instrução, criação, disciplina, aquisição de conhecimento, aprendizagem forçada de maneiras ou moralidade – todas elas direcionadas a dois processos complementares, que podemos descrever como crescimento individual e iniciação social (READ, 1986, p. 18). O escritor nos lembra, porém, que de maneira nenhuma os sistemas educacionais característicos das várias nações de hoje facilitam e favorecem esses dois processos. As teorias de Herbert Read sobre tornar o ensinamento da arte um fato social também são lembradas pelo pesquisador contemporâneo José Carlos Libâneo, sob outro ponto de vista:

Em sentido amplo, a educação compreende os processos formativos que ocorrem no meio social, nos quais os indivíduos estão envolvidos de modo necessário e inevitável pelo simples fato de existirem socialmente; neste sentido, a prática educativa existe numa grande variedade de instituições e atividades sociais decorrentes da organização econômica, política e legal de uma sociedade, da religião, dos costumes, das formas de convivência humana. (LIBÂNEO, 1994, p. 17).

Para Libâneo (1994), a existência do homem como um ser social, dentro do processo de educação, precisa ser inserida em um sistema de convivência humana. Educar exige sim um processo de transformação em direção à dinâmica que os indivíduos operam em sociedade.

O próprio ato do artista de dividir o seu “eu” curioso e ansioso pelo mundo, implica por unir na arte o seu “eu” limitado com a existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade (FISCHER, 1983, p. 13). Esse desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Ele sente que a plenitude só pode ser atingida se ele se apropriar das experiências alheias que potencialmente concernem a ele, que poderiam ser dele. Completa Fischer:

E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa

união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias. (FISCHER, 1983, p. 13)

Lowenfeld salienta a importância da criança com o meio em que ela vive, afirmando que essa relação é um ingrediente básico de qualquer experiência de criação artística. Ele defendia a ideia dos “sentidos” como base para a aprendizagem. E comentou, em 1947, que o homem parecia estar, cada vez mais, menos confinado no contato sensorial, concreto, real, com seu meio. Para a criança aprender, é necessário criar situações, na escola ou no meio social, que lhe proporcionem experiências sensoriais ricas, como ver um animal ao vivo, tocá-lo, ter experiências diretas com a natureza, entre outras.

Em 1947, Viktor Lowenfeld, em seu livro, *Desenvolvimento da Capacidade Criadora*, preocupava-se com a situação da educação nas escolas americanas:

Em nosso sistema educacional, damos, realmente, ênfase aos valores humanos? Ou estamos tão ofuscados pelas recompensas materiais que mais logramos reconhecer que os verdadeiros valores da democracia residem no seu mais precioso bem, o indivíduo? (LOWENFELD, 1989, p. 15)

O estudioso de arte-educação nos alertou que o sistema educacional¹¹⁸ enfatiza a aprendizagem da informação dos fatos. Dessa forma, a função do sistema escolar parece consistir em criar pessoas que possam armazenar fragmentos de informação e depois possam repeti-los a um sinal dado (LOWENFELD, 1989, p. 15). O trecho a seguir esclarece sua intenção de minimizar o problema:

As aptidões de interrogar, de procurar respostas, de descobrir forma e ordem, de repensar, de reestruturar e encontrar novas relações, são qualidades que não são, de um modo geral, ensinadas; de fato, parecem menosprezadas em nosso sistema educacional. Talvez uma das aptidões básicas que deveriam ser ensinadas em nossas escolas públicas seja a capacidade de procurar e descobrir respostas, em vez de aguardar, passivamente as respostas e instruções do professor. (LOWENFELD, 1989, p. 15).

O autor ressalta que, cada vez mais, na sociedade moderna, as pessoas se convertem em espectadores passivos de sua cultura, em lugar de construtores ativos. Ele diz que tocar, ver, ouvir, cheirar e saborear integram a participação ativa do indivíduo, defendendo assim

---

¹¹⁸ Ele se refere tanto ao sistema educacional europeu como ao norte-americano, em que atuou.

os sentidos como base da aprendizagem. Lowenfeld (1989) afirma que nosso sistema educacional está preocupado com uma única fase do desenvolvimento: a da evolução intelectual. Comenta que, sendo assim, a aprendizagem possui uma acepção muito estreita. E completa:

A aprendizagem não significa, meramente, acumulação de conhecimento; também implica uma compreensão de como esses conhecimentos podem ser utilizados. Devemos estar aptos a usar nossos sentidos livremente, de uma forma criadora, e a desenvolver atitudes positivas em relação a nós próprios e aqueles que nos cercam, para que essa aprendizagem seja eficaz. (LOWENFELD, 1989, p. 27)

O autor conclui dizendo que as experiências centrais em uma atividade artística consubstanciam esse fator.

Segundo Eisner (1999, p. 91), a arte proporciona um amplo desenvolvimento às experiências humanas. Argumenta ele que a arte, ou seja, as imagens e eventos cujas propriedades fazem brotar formas estéticas de sentimentos, é um dos importantes meios pelos quais as potencialidades da mente humana são trazidas à tona.

O ensino da arte possui especificidades próprias. Segundo Eisner (1999), a arte é uma das poucas matérias do currículo escolar que dão à criança a oportunidade de usar suas emoções e imaginação.

No texto *Excelência no ensino da arte*¹¹⁹, da autoria de Ralph Smith, foram elaborados dois itens para justificar a importância do ensino da arte. No primeiro, o autor explica a natureza da excelência nas artes, reconhecendo que podemos encontrá-la em todas as eras e culturas, sendo necessário, além disso, que os currículos valorizem todas as tradições culturais. O segundo item refere-se à importância da arte na escola:

A segunda proposta para a excelência no ensino da arte estabelece que lutar para conquistá-la significa lutar para conquistar contextos nos quais os alunos aprendem a sentir a arte, a compreendê-la no seu sentido histórico, a apreciá-la esteticamente, a realizá-la e a refletir com espírito crítico. Esses contextos implicam uma variedade de métodos de ensino que incluem a troca de informações, na orientação para a solução de problemas e no desenvolvimento de habilidades de percepção e de crítica. A ideias e habilidades ensinadas nesses

¹¹⁹ Este texto faz parte do livro *Arte-Educação: leitura no subsolo*, organizado pela professora Ana Mae Tavares B. Barbosa. Os ensaios nele escritos foram elaborados por arte-educadores norte-americanos. A finalidade desses escritores acadêmicos era colaborar na reestruturação do currículo escolar do Ensino Fundamental e Médio nos Estados Unidos da América.

vários contextos constituem-se na estrutura do conhecimento do ensino da arte. (SMITH, 1999, p. 100).

Ralph Smith aponta, no currículo da arte, a *excelência* e o *compromisso* com a aprendizagem sequencial e destaca também que os contextos do ensino em artes não devem ser definidos casualmente. Salienta ainda o estudo sequencial das artes considerando os aspectos estéticos. Dois desses aspectos são especialmente importantes: a confluência de memórias e emoções formando uma única ideia; e o poder de recriar formas tradicionais de modo que estas se tornem a expressão da época do próprio artista, ainda assim mantendo uma relação com o passado. Dessa forma, o ensino das artes mencionado nesses contextos serve aos objetivos do conhecimento histórico, apreciativo, estético e de julgamento crítico, ou seja, preceitos fundamentais a serem considerados no encontro com a arte. Completa dizendo que a atividade criadora ajuda a refinar e fortalecer essas condições.

Nenhuma análise da arte ou justificativa de seu papel seria adequada se negligenciasse os prazeres da arte em si. A arte tem a capacidade mágica de mandar-nos à lua. Como um foguete, pode fazer nossos corações baterem mais rápido, pode fazer-nos corar, pode criar um sentimento, um ímpeto, que é a sua própria recompensa. A superfície sensual de uma máscara Dan, a elegância de uma figura Zapoteca, a energia de uma imagem de De Kooning, a força de uma sinfonia de Beethoven, a paixão poética de Shakespeare, são simplesmente formas esquisitas da experiência humana – mágicas cativantes e autojustificáveis.

Elliot W. Eisner

Elliot W. Eisner colaborou na reestruturação do currículo¹²⁰ norte-americano, dentro dos pressupostos do DBAE – *Discipline Based Art-Education*, questionando a visão de um modelo único de ensinar arte nas escolas, sendo muito utilizada então a manipulação de materiais artísticos. Outra ressalva feita pelo autor foi a visão de que a principal função do

---

¹²⁰ O artigo *Estrutura e mágica no ensino da Arte*, de Elliot W. Eisner, consta como um resumo de sua colaboração para a reestruturação do currículo norte-americano, publicado, no livro organizado pela professora Ana Mae Tavares B. Barbosa, *Arte-Educação: leitura no Subsolo*, Ed. Cortez, 1999. Uma nova pesquisa do escritor foi elaborada resultando em um livro mais recente chamado: *The Educational Imagination, On the Design and Evaluation of School Programs*, Macmillan Publishing Company, 1985, New York.

professor fosse a de fornecer materiais e raramente fornecer conteúdos. Eisner (1999, p. 80) afirma que a arte tem conteúdo específico a oferecer, algo inerente às artes. Para ele a proposta de um currículo na disciplina de artes deveria oferecer um aprendizado artístico que compreendesse mais do que a habilidade de utilizar materiais de arte e conceituou o papel do professor como ativo e exigente, e não simplesmente como um fornecedor de materiais e um apoio emocional.

Elliot W. Eisner construiu a ideia de renovação do currículo, determinando que, para a melhoria do ensino da arte, sua *estrutura* deveria ser bem elaborada e consistente, devendo existir também a *mágica*¹²¹. O autor define currículos:

Currículos compreendem planos, atividades e materiais que têm por finalidade influenciar a experiência de quem aprende. Como estes planos são elaborados, que materiais devem ser empregados, é resultado de tomada de decisão educacional contingente aos valores que subscrevemos e às opções que fazemos. (EISNER, 1999, p. 86)

Para o autor:

Estrutura é um conjunto rígido de objetivos e procedimentos que controlam, estabelecem parâmetros e limitam severamente opção. Quando alguns pais dizem que suas crianças precisam de um ambiente altamente estruturado, é isso que eles frequentemente querem dizer. Mas estrutura, segundo minha visão, refere-se à forma como as coisas se relacionam. Todas as formas, com exceção talvez das mais caóticas, possuem alguma estrutura, algum conjunto de relações coerentes entre seus componentes. (EISNER, 1999, p. 86)

Para Elliot W. Eisner, a elaboração de programas de ensino da arte deve ser significativa, propiciando que a criança pense mais inteligentemente sobre a arte e suas diversas manifestações no mundo. O autor elaborou três questões voltadas para as ações do ensino da arte:

- O que exatamente as crianças irão aprender?
- Que tipos de problemas elas encontram quando lidam com arte?
- O que exatamente as pessoas fazem com a arte?

---

¹²¹ Elliot W. Eisner explica *mágica*: “A *mágica* está no que a arte pode fazer conosco se soubermos interpretá-la”. Em suma, a Crítica da Arte, a História da Arte e a Estética são, do ponto de vista de Eisner, instrumentos que asseguram a experiência que a arte torna possível. (Eisner, 1999, p. 91)

Sob o olhar dessas reflexões, ele conclui que existem quatro ações principais das pessoas em relação à arte: elas veem arte, elas entendem o lugar da arte na cultura através dos tempos, elas fazem julgamentos sobre suas qualidades, e elas fazem arte. Os desdobramentos dessas questões resultaram na elaboração das quatro operações que ele propõe para o DBAE – *Discipline Based Art-Education*: a **Produção**, a **Crítica**, a **História** e a **Estética da Arte**. Segundo Eisner, a **Produção** ajuda a criança a pensar inteligentemente sobre a criação de imagens visuais, podendo criar imagens que tenham força visual expressiva. Nesse processo, o **ato de criar** imagens coloca em circulação a força expressiva, a coerência, o discernimento e a inventividade. A **Crítica** desenvolve a habilidade de ver, ao contrário de “olhar” apenas, sem perceber, as qualidades que constituem o mundo real. A **História** ajuda a criança a compreender as coisas em seu tempo e lugar, pois, segundo ele, nenhum assunto ou conteúdo em artes existe em um vazio descontextualizado. A **Estética** fornece as bases teóricas que permitem o julgamento da qualidade daquilo que se vê nas artes visuais.

Um apontamento interessante feito por Elliot W. Eisner sobre a integração das disciplinas¹²² é que esse fato não se dá sem custos. Afirma que, quando há a integração, algumas características específicas de cada disciplina, com frequência, sofrem reduções. Ele defende a opinião de que o currículo de artes deve ser diferenciado claramente de todo o restante ensinado aos alunos. Existe a recomendação por parte do autor de que um planejamento curricular precisa conceber as artes com seu conteúdo próprio.

4.3 Sobre a Proposta Triangular do Ensino da Arte

Ana Mae T. B. Barbosa estruturou a Proposta Triangular, em seu trabalho de Livre Docência denominado *A Arte na Educação: anos 80 aos novos tempos*, como professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no ano de 1990. No ano seguinte, ela publicou essa tese no livro *A Imagem no Ensino da Arte*, que norteou em grande medida o ensino da arte nas escolas públicas e particulares no Brasil. Ela nos trouxe as três facetas de sua ideia central sobre a aprendizagem da arte: a leitura da obra, a história da arte e a produção. Essa abordagem veio romper com a conhecida concepção do ensino

---

¹²²O autor se refere aqui às quatro disciplinas básicas para o ensino e aprendizagem em artes: Produção, Crítica, História e Estética da Arte.

de arte, em especial, das artes visuais, na qual o aluno era levado a se expressar, longe da observação e fruição da obra de arte e de considerar a arte como conhecimento (BARBOSA, 2005, p. 143).

O núcleo de contextos para essa elaboração teórica foi constituído sobre três reflexões: as *Escuelas al Aire Libre*, do México, o *Critical Studies*, da Inglaterra, e o DBAE – *Discipline Based Art-Education*¹²³, dos Estados Unidos. O primeiro movimento, ocorrido no México, foi um movimento modernista marcado pelo ensino que, deliberada e pragmaticamente, empunhou a ideia de arte como livre expressão e cultura, e se estabeleceu no país entre os anos de 1913 e 1933. (PILLAR, 2009, p. 101). O segundo movimento, o *Critical Studies*, teve início na Inglaterra, na década de 70, e manifestava uma insatisfação provocada pelo exercício da utilização da crítica de arte no ensino com enfoque no *enjoyment*, em vez de uma apreciação como possibilidade de leitura, análise e reconhecimento de uma obra inserida em um universo histórico, estético e mesmo técnico (RIZZI, 1999, p.40). E o terceiro, já citado anteriormente, o DBAE – *Discipline Based Art-Education*, traduzido como “Arte-Educação entendida como Disciplina”, é uma abordagem de ensino, sistematizada a partir de 1982 por uma equipe de pesquisadores patrocinados pelo *Getty Center for Education in the Arts*.

Segundo Barbosa (1999), as mudanças no ensino da arte na escola foram necessárias devido ao fato de aqui no Brasil o trabalho de ateliê sobrepor-se às atividades de História da Arte e Crítica. Segundo a autora:

Este fazer é insubstituível para a aprendizagem da arte e para o desenvolvimento do pensamento/linguagem presentacional, uma forma diferente de pensamento/linguagem discursivo, que caracteriza as áreas nas quais domina o discurso verbal, e também diferente do pensamento científico presidido pela lógica (BARBOSA, 1999, p. 34).

---

¹²³Pam Forrestel (2004, p. 43) afirma que o DBAE é a mais tradicional forma de arte-educação que ainda opera no ensino da arte nos EUA. A crítica feita pela autora é justificada pela maneira como a arte é ensinada nesses moldes, tendo a figura do professor como agente direto da prática de ensino e as disciplinas da arte operarem como eixo central das metodologias. O trabalho da pesquisadora investigou as mudanças no ensino da arte com a criação do *CBAE - Community-Based Art Education*, após a década de noventa, com a necessidade emergente de aproximação do social-reconstrutivismo com o currículo de arte. Outro argumento pela mudança provém da teoria da educação pela necessidade dos estudantes de aprender e viabilizar os membros das suas próprias comunidades como participantes ativos que colaboram para a cidadania. Para saber mais: *Empowering Youth: A framework for evaluating Community Based Art Education* – Dissertação de Mestrado - Universidade da Florida, 2004.

A autora completa dizendo que o pensamento presente nas artes visuais capta e processa a informação através da imagem. E alerta para a necessidade das outras atividades correlacionadas ao “fazer artístico”:

A produção de arte faz a criança pensar inteligentemente acerca da criação das imagens visuais, mas somente a produção não é suficiente para a leitura e o julgamento de qualidade das imagens produzidas por artistas ou do mundo cotidiano que nos cerca. (BARBOSA, 1999, p. 34)

Explica Rizzi (1999):

A Proposta Triangular do Ensino da Arte postula que a construção do conhecimento em arte acontece quando há a intersecção da experimentação, com a codificação e com a informação. Considera como sendo seu objeto de conhecimento a pesquisa e a compreensão das questões que envolvem o modo de inter-relacionamento entre arte e público. (RIZZI, 1999, p. 47¹²⁴)

Dessa forma, foram sistematizadas as três ações básicas para o Ensino da Arte, que se articulam na *Proposta Triangular do Ensino da Arte* (FIG. 127), a seguir:

Figura 127 – Imagem representativa da *Proposta Triangular do Ensino da Arte*

¹²⁴ RIZZI, Maria Christina de S. Lima baseou-se nas ideias de Ana Mae T. B. Barbosa, presentes no livro *A imagem no ensino da arte*, para compor essa afirmação.

Leitura da obra de arte – Corresponde à ação a ser realizada e inclui necessariamente as áreas de Crítica e Estética da Arte. Essa tarefa envolve uma participação ativa do educando, ou seja, ele não pode ser considerado um simples depositário de informação. A interpretação da obra de arte deve incluir o observador no processo de percepção da obra ou objeto a ser estudado.

Contextualização – Diz respeito à forma como a História da Arte e outras áreas do conhecimento são incluídas no processo de desvelar o contexto da obra. Nessa etapa, a interdisciplinaridade deve ser incluída no processo de ensino/aprendizagem, proporcionando dessa maneira a operação do multiculturalismo¹²⁵ ou mesmo da¹²⁶ interculturalidade.

Produção – É determinada pela ação do domínio artístico, ou seja, a prática artística. Nesse caso, pode considerar-se tanto o trabalho de ateliê como outro trabalho prático de natureza diversa como, por exemplo, uma atuação teatral ou uma apresentação musical.

É importante destacar que a ordem dessas três ações não deve, necessariamente, seguir o sentido horário visualizado na forma geométrica do triângulo, ou seja, num primeiro momento realizar a *leitura da obra de arte*, em segundo lugar, a *contextualização*, e, por último, a *produção* (ou fazer-artístico). A flexibilidade na hierarquização deve ser considerada, cabendo ao educador operar na ordem que atenda melhor às suas necessidades específicas, solicitadas a cada conjunto de obras ou imagens que apresente aos seus estudantes.

A ideia de proposta educativa para o Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão compreende uma tentativa de inter-relacionar *história, crítica e produção de arte*, mesmo que esta última seja apenas um ensaio que poderá desdobrar-se no ateliê das escolas que visitam o museu.

Achamos apropriado um pequeno aprofundamento na *leitura da obra*, devido às possibilidades que essa etapa oferece como instrumento de leitura para os jovens, levando em conta as características desse público e oferecendo a eles alguns caminhos a seguir.

¹²⁵ Multiculturalismo: refere-se à instauração e manutenção de uma atmosfera investigadora em respeito às culturas compartilhadas pelos alunos e professores, tendo a consciência de que todos nós participamos, no decorrer da vida, de mais de um grupo social. RIZZI, Maria Christina de S. L., 2004. *Leitura de obras de arte: compartilhando alguns conceitos e reflexões*. In: TOZZI, Devanil. Et. Al. *Educação com arte*, São Paulo FDE, Diretoria de Projetos Especiais.

¹²⁶ Interculturalidade: significa a interação entre as diferentes culturas. RIZZI, Maria Christina de S. L., 2004. *Leitura de obras de arte: compartilhando alguns conceitos e reflexões*. In: TOZZI, Devanil. Et. Al. *Educação com arte*, São Paulo FDE, Diretoria de Projetos Especiais.

A criação desta proposta nos dá a oportunidade de refletir e avaliar esses conceitos dentro da pesquisa acadêmica.

4.4 Uma proposta poética para atividade educativa no Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão

O ensino de arte em museus constitui um componente essencial para a arte-educação: a descoberta de que arte é conhecimento. A arte pode assumir diversos significados em suas várias dimensões, mas, como conhecimento, proporciona meios para a compreensão do pensamento e das expressões de uma cultura.

Por meio dessa prática educativa em museus podem ser reveladas formas de expressão artística que contêm muitas das maiores idéias da cultura universal, cujos significados de arte são contribuições relevantes para a sociedade. “Esses conceitos necessitam ser trabalhados por meio de um ensino sensível, ou seja, um sistema de arte-educação que possibilite, nos museus, uma atmosfera positiva para a crítica. (OTT, 1999, p. 113)

Sabemos que as imagens que nos encantam podem ou não estar em um museu, seja ele de arte ou de outra natureza. Pode existir sem dúvida o encantamento diante de uma boa reprodução – slide ou foto, por exemplo – de uma obra de arte. Mas a presença em frente às obras, nos museus, gera um impacto diferente. Nesse espaço, podemos ver as cores reais das obras, sentir seu cheiro, saber seu tamanho real, observar os detalhes das texturas, possibilitando encontros profundos.

Segundo OTT (1999), os museus são locais que abrigam objetos com significado. As obras que estão nos museus não possuem somente o valor financeiro que a sociedade lhes atribui, mas servem para nos lembrar das ideias que as inspiraram.

O autor completa: *“Somando-se ao conhecimento de si mesmo e da natureza, o conhecimento sobre arte permite ao aluno tornar-se sensível ao universo da arte e ao universo das heranças artísticas.”* (Idem, p. 124). O pesquisador afirma que os museus são exemplos de ensino de arte nessas instituições: *“Constituem um processo que não reduz a arte e a sua exposição a um sistema formal de crítica, mas exercita o acolhimento das obras como parte essencial de experiências ativas em arte-educação”.* (Idem, p. 119).

John Dewey, em seu livro *A arte como experiência*, discorre, no capítulo *Tendo uma experiência*, sobre a presença de um grupo de visitantes experienciando uma galeria:

Um grupo de visitantes conduzidos através de uma galeria de pintura por um guia, com a atenção chamada aqui e ali para algum ponto importante, não percebe; só por acidente haverá interesse em ver uma pintura pelo tema vividamente realizado. Porque para perceber, um espectador precisa criar sua própria experiência. E sua criação tem de incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor original sentiu. Não são as mesmas, em qualquer sentido literal. Não obstante, com o espectador, assim como com o artista, tem de haver uma ordenação dos elementos do todo que é, quanto à forma, ainda que não quanto aos pormenores, a mesma do processo de organização que o criador da obra experimentou conscientemente. Sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como obra de arte. (DEWEY, 2010, p. 136-137)

O termo *recriação*, mencionado por Dewey, refere-se tanto ao ato de produzir a própria arte como até mesmo de ressignificá-la. Ele explica dizendo:

O artista selecionou, simplificou, clarificou, abreviou e condensou de acordo com seu desejo. O espectador tem de percorrer tais operações de acordo com seu ponto de vista próprio e seu próprio interesse. Em ambos tem lugar um ato de abstração, isto é, de extração do que é significativo. Em ambos, há compreensão, em sua significação literal – isto é, um ajuntar minúcias e particularidades fisicamente dispersas em um todo experienciado. (DEWEY, 2010, p. 262)

Aquele que percebe realiza um trabalho comparado ao trabalho do artista que realizou a obra. O autor nos alerta para o fato de que um observador desatento, frívolo ou obstinado pelas convenções não realiza esse trabalho, portanto, não verá nem ouvirá. Haverá uma fragmentação de saber na sua “apreciação”, que não está sintonizada com a admiração convencional e o ato se confundirá com uma excitação emocional. (DEWEY, 2010).

Rudolf Arnheim, em seu livro *Intuição e Intelecto na arte*, afirma que nenhuma pessoa que tenha sido verdadeiramente tocada por uma obra de arte se refere a ela em prosa analítica sem apreensão. O autor descreve um momento em que o público se encontra num museu:

Todos conhecemos aquelas horas de tristeza ocasional num museu ou galeria, quando os objetos expostos estão nas paredes ao redor, absurdamente silenciosos como trajes postos de lado após representação da noite anterior. O espectador não está inclinado a reagir às qualidades dinâmicas de forma e cor, e, por isso, o objeto físico está devidamente presente e observável, mas a obra de arte não. Ou usando outro exemplo, conhecemos a frustração de tentar comunicar a perfeição e riqueza de um quadro, tão evidentes para os nossos olhos, a um companheiro que não as vê. (ARNHEIM, 1989, p. 4)

Ele alerta para algumas formas de fruição em arte em que o professor pergunta às crianças quantas formas arredondadas ou pontos vermelhos eles podem encontrar no quadro, comentando que essas atitudes apenas encorajam a criança a olhar para a obra. Sobre isso, comenta:

Fazer a obra se tornar viva é outra coisa. Para fazer isso, é preciso dar-se conta, de forma sistemática e intuitiva, dos fatores de forma e cor que transmitem as forças visuais de direção, relação e expressão, pois essas forças visuais proporcionam o principal acesso ao significado simbólico da arte. (ARNHEIM, 1989, p. 4)

Rudolf Arnheim desenvolveu seus estudos, baseados na Psicologia da Gestalt¹²⁷, com o principal propósito de relacioná-la com a percepção no campo da arte. Esses estudos tinham a intenção de demonstrar que a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total. O ato de olhar está longe de ser um simples registro mecânico de elementos sensórios e, dessa forma, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade, possibilitando a imaginação, a invenção, a perspicácia e a beleza (ARNHEIM, 1986, p. V). Segundo o autor: *“Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção”*. (Idem, p. V)

A pergunta que fazemos para dar início à proposta de atividade educativa para o Museu Casa da Xilogravura é: Será que podemos ensinar arte? E, se pensarmos na obra de arte, devemos pensar nela, ao mesmo tempo, como resultado de ação de uma manifestação pessoal daquilo que é ensinado? Esse pensamento foi baseado nas ideias do professor Evandro Carlos Jardim, que prossegue dizendo: “A arte se manifesta como matéria e

¹²⁷ A palavra *Gestalt* é um substantivo da língua alemã que equivale em português a *configuração, forma*; esse termo foi utilizado no início do século XX para designar um conjunto de princípios científicos extraídos principalmente de experimentos de percepção sensorial. (ARNHEIM, 1986, p. IV)

espírito, como forma e conteúdo. Para mim, essa questão sempre se transforma em conceitos básicos a serem pensados e vividos por nós”. (JARDIM, 2009, p. 108)

O autor exemplifica, destacando o desenho e dizendo que, apesar de comumente associado à simples ideia de expressão gráfica, ele é muito mais do que isso:

O desenho é um fenômeno, no meu modo de ver, inerente ao ser. Então, se ele é um fenômeno inerente ao ser, já como princípio ele pode se manifestar de duas maneiras: de uma forma interna e de uma forma externa no ser. O desenho, portanto, poderia ser colocado nessa ordem de pensamento como ideia, como representação gráfica de formas. Tenho impressão de que, independente de tendências e de época, o desenho sempre se manifestou nas artes visuais por meio de ideias ou signos. Desde o princípio, desde as primeiras produções humanas. (JARDIM, 2009, p. 108-109)

Já faz um certo tempo que as *Artes plásticas* foram assim denominadas, mas o que exatamente esse termo evoca? E qual o significado da palavra *plástica*?

Segundo Bosi (1995): “A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura”. Fazer arte implica uma ação e, nesse ato, questões importantíssimas aparecem. E, segundo Jardim (2009, p. 109): “Na ação, a matéria é o grande desafio. Pensar é uma coisa, mas transformar esse pensamento em algo concreto é outra coisa. No meu modo de ver não poderíamos deixar de considerar isso.

Quando, no *fazer arte* encontram-se dificuldades, a questão da *plástica* se impõe. Segundo o professor Evandro Carlos Jardim, a *plástica* é considerada nesse contexto como uma modelagem, com a função de explicar o conceito, explicar a ideia. A *plástica* explica o conceito e o signo (ou sinais), nessa mesma ordem de pensamento, assim como um sinal sensível que significa. Ele exemplifica a ação de solicitar o desenho de um copo: “A *plástica* explica o conceito (a ideia de copo com água ou sem água), e o signo seria, no caso, o sinal sensível que poderia significar isso que a gente está querendo desenhar ou fazer” (JARDIM, 2009, p. 109). O termo grego *plasto* é empregado para designar um núcleo onde nasce e se desenvolve cada coisa.

O ensino da arte, tanto nas escolas como nos museus, deve ensinar a natureza das coisas, a natureza da arte, nesses termos elucidados pelo professor Evandro Carlos Jardim. Ele nos lembra também que a poética deve ser pensada no ensino da arte:

O que seria poética? Uma manifestação do ser, uma necessidade do ser. Geralmente, quando lemos um pouco sobre o assunto ou vivenciamos isso, percebemos que, para cada um de nós, ela tem um sentido. Poética não é um privilégio de uns. Todo ser humano tem essa capacidade, é um presente que o ser humano recebe, chama-se manifestação poética e significa chamado interior. (JARDIM, 2009, p. 110)

O que o professor denomina de “chamado interno” equivale, neste projeto, ao nosso desejo interno de dividir e partilhar nossas ações de arte-educação com a comunidade que desejamos ensinar. Para o professor Joel Martins (1992, p. 88), educação é poesia e esclarece que, na sua origem, o termo *poesia* significava, de fato, “fazer, produzir”. Poesia refere-se, especificamente, ao “ato de poder e de fazer”. Comenta Joel Martins sobre poesia:

O sentido do termo *poesia* quando ele está se referindo à educação, sendo também usado pelo artista que habita aquilo que constrói através da sua imaginação; refere-se ainda, ao uso da linguagem, das palavras, dos mitos e símbolos. Para os gregos esta construção, o fazer e o habitar o que foi construído, constitui a *poiésis*. O termo envolve, necessariamente, uma criação, um pensar, um construir onde o poeta habita. (MARTINS, 1992, p. 88)

Retomando a questão do desenho, este é um fenômeno inerente ao ser. Desenho é pensamento, são manifestações internas e externas do ser. Sendo o desenho pensamento, muitas outras facetas do *fazer arte* como, por exemplo, a execução da técnica, exige pensamento. De que forma podemos então pensar na arte como técnica? A arte, se não for realizada por algum meio, não se torna arte. E, a esse meio que torna a arte possível, denomina-se *técnica*. Na leitura da obra de arte, ensinar a técnica aos jovens estudantes é descrever o caminho que os objetos de arte percorreram através das ideias e atitudes dos artistas que as criaram (FELDMAN, 1970, p. 350). O autor e arte-educador nos diz que a nossa própria experiência crítica, assim como a do artista, é suscitada quando entendemos os caminhos da técnica.

É a técnica que dita o material, o suporte, o formato, ou seja, as características configurativas da obra. Arnheim (1986, p. 9) nos explica de forma simplificada o que é configuração: “*de um modo mais prático, a configuração serve, antes de tudo, para nos informar sobre a natureza das coisas através de sua aparência externa*”.

Em seu texto *Using Materials as a Medium*, Elliot W. Eisner diz que o material selecionado pelo artista ou pelo estudante se converte em um meio:

What you are able to achieve will depend on what you are able to do with the material. This doing represents a transformation of a material into a medium. Materials *become* media when they mediate. What do they mediate? They mediate the aims and choices the individual makes. In this sense, to convert a material into a medium is an achievement. A material becomes a medium when it conveys what the artist or student intended or discovered and chose to leave. (EISNER, 2002, p. 80)

O estudo, no caso desse trabalho de Eisner, está encaminhado para as preocupações com a exploração das diversas técnicas por crianças de diferentes faixas etárias. É importante alertar para a relação do desenvolvimento cognitivo de cada fase da criança com a possibilidade de exploração de cada técnica. O autor defende a opinião de que a técnica para o desenvolvimento das habilidades não deve ser pensada de forma mecânica, mas como meio de fazer surgir um ato de inteligência.

A professora Ana Mae Barbosa (1985, p. 113), em seu texto *Arte como processo e como produto*, diz que nem toda criança virá a ser um produtor de arte, no caso um “artista”, pois não é dessa forma que devemos ensinar os estudantes, mas todos poderão ser observadores efetivos, extraíndo do consumo visual os mesmos benefícios auferidos na ação sobre os materiais e na construção de símbolos. Ela chama a atenção da necessidade de que eles aprendam a arte pela contemplação que o objeto de arte tem para quem observa, assim criando possibilidades de organizar sentimentos, ideias e permitir que o processo de interpretar imagens mobilize o potencial criativo, tornando-os aptos a produzir arte.

O ensino da arte deve criar conexões entre o trabalho prático da arte como processo de desenvolvimento individual e pessoal e o trabalho de ver e apreciar arte como produto da atividade do artista. (BARBOSA, 1985). Para compreender, por exemplo, o que é uma gravura, precisamos pensar em alguns aspectos da sua feitura. O professor Marco Buti afirma sobre a gravura e o *fazer*:

A elaboração de uma gravura, como qualquer obra de arte, é acompanhada de uma intensa atividade mental. [...]

Neste fazer não há contradição entre artesanato e conceito. Em arte há inúmeras manifestações em que a intervenção física do artista é inseparável da criação de

sentido. Esta prática não é nunca uma finalidade em si, mas continuidade entre pensar e fazer. (BUTI, 1996, p. 107-108)

BUTI (1996) comenta sobre pensar a *técnica* como prioritária no processo da gravura:

A atividade gráfica exibe uma face técnica e material muito vistosa. Um *atelier* de gravura tem numerosos equipamentos, prensas, e uma série de atividades manuais em andamento. Um observador desavisado, sem conhecer bem o sentido daquelas operações, é facilmente levado a supervalorizar o aspecto técnico, que se exibe com tanta intensidade. (BUTI, 1996, p. 108).

Descobrir a técnica feita pelo artista se constitui em um dos caminhos para compreender as ideias estruturadas por ele. Acreditamos que a leitura da obra de arte pode ser capaz de desvelar muitas coisas dentro de uma obra xilográfica. A interpretação dos signos nesse processo é algo importante a ser destacado.

4.4.1 Sugestão para algumas leituras de obras de arte

A *Proposta Triangular do Ensino da Arte* sugere três ações básicas na aprendizagem da arte: *leitura, contextualização e produção da obra de arte*. Na intenção de obter um pequeno aprofundando em nossa pesquisa, optamos por elaborar uma proposta educativa a partir da *leitura da obra de arte*.

Para a realização desse propósito, selecionamos quatro obras do acervo do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão. O motivo dessa escolha foi o fato de termos conseguido obter entrevistas com esses artistas e localizar a documentação e bibliografia referentes a essas obras. Neste primeiro momento, dispusemos a sequência das obras em ordem cronológica. São elas:

1. *Sem título*¹²⁸, de **Karl Heinz Hansen**, 1957 – xilogravura impressa em cor única, preta, com suporte em papel branco (FIG. 128).
2. *Sem título*, de **Dorothy Bastos**, 1958 – xilogravura impressa em cor única, preta, com suporte em papel branco (FIG. 129).

¹²⁸ Esta xilogravura faz parte da série *Caminho das Lágrimas*, que compreende um grupo de dezenove xilogravuras, com tema ligado ao poema de Castro Alves, *Navio Negroiro*.

3. *Medusa*, de **Maria Bonomi**, 1995 – xilogravura impressa em três cores, amarela, cinza e vermelha, com suporte em papel branco (FIG. 130).

4. *Sem título*, de **Leda Campestrin**, 2004 – xilogravura impressa em cor única, branco transparente, com suporte em papel preto (FIG. 131).

Figura 128 – *Sem título*, Karl H. Hansen, xilogravura, 1957¹²⁹

---

¹²⁹ Todas as fotografias presentes no Capítulo 4 são de autoria de Maria Cristina Blanco, com exceção das fotografias das figuras 153 e 154, que são de Gildete Gomes Ferreira.

Figura 129 – *Sem título*, Dorothy Bastos, xilogravura, 1958

Figura 130 – *Medusa*, Maria Bonomi, xilogravura, 1995

Figura 131 –*Sem título*, Leda Campestrin,
xilogravura, 2004

A arte deixou de representar a humanidade do homem quando, durante muitas décadas de nosso século, deixou de retratar a figura humana? Não creio que seja este o caso. No melhor da arte abstrata, o antiquíssimo tema permaneceu.

Rudolf Arnheim

Anteriormente, neste trabalho, citamos Rudolf Arnheim sobre a apreciação da obra de arte e o papel do educador em artes para “tornar a obra viva”. O que isso significa? Para exemplificar o pensamento do autor, como ele mesmo o fez em seu livro, apresentaremos sua apreciação a respeito da obra *Adoração dos Magos*, uma pintura a óleo sobre tela, de 1450, do pintor Giovanni di Paolo, com caráter narrativo. Seguem imagem (FIG. 132) e alguns trechos dessa apreciação:

Figura 132 – *Adoração dos Magos*, óleo sobre tela, 1450,
Giovanni di Paolo, National Gallery of Art¹³⁰

Quando ouviram o rei partiram; e, vejam, a estrela que viram no leste os guiou, até que chegou e se deteve sobre onde estava o menino. Quando viram a estrela, rejubilaram-se com extraordinária alegria. E quando entraram na casa viram a criancinha com Maria, sua mãe, e se ajoelharam e a reverenciaram; e quando, depois abriram seus tesouros, ofertaram-lhe os seus presentes: ouro, incenso e mirra. (São Mateus, capítulo segundo)

Contando em palavras, a história está cheia de quantos. Uma coisa ocorre após a outra numa sequência temporal. No quadro, o elenco exhibe o contraponto entre ação e estase: os reis viajam e chegam; a estrela se move e para; os reis apresentam seus cumprimentos, enquanto a família, no estábulo, fica imóvel. O quadro, não sendo nem literatura, nem teatro ou filme, está fora do tempo. O que representa é algo melhor do que um segmento momentâneo da história. [...]

Os reis em seu séquito expandem-se livremente pela área ocupada pela composição do quadro. Estão, ao mesmo tempo, dentro e fora da gruta. O Evangelho diz que a família de José estava dentro da casa, e, astronomicamente, a estrela deve ter pairado a muitos quilômetros acima, no céu. [...]

Uma sensação de bem-estar emana de uma organização que se ajusta ao meio de expressão. Em tal organização cada componente da história é espacialmente livre para existir e atuar de acordo com sua função. Uma vez que a história é apresentada a partir de um ponto de vista particular, ela tem uma ordem de importância gradual, com a ação em primeiro plano, a posição da gruta e da casa atrás dele.

As cores concorrem para criar ordem. O vermelho, uma cor de grande força sugestiva, é reservado à cena frontal da ação. Dois campos principais de azul servem para unificar a formação largamente exposta das figuras, num amplo salto dos cavaleiros, à esquerda, à Madona, sentada à direita. [...] (ARNHEIM, 1989, p. 4-6)

¹³⁰ Fonte da imagem: ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto da Arte*. São Paulo. Martins. 1989.

Este trabalho apresenta uma reprodução feita, possivelmente, de outra reprodução fotográfica da própria obra de Giovanni di Paolo. Em termos de qualidade visual, essa imagem está longe de similaridade de aparência em relação à obra real. O autor segue por mais duas páginas e meia descrevendo o quadro. Nesse caso, a riqueza do relato na descrição da imagem é passível de envolver o estudante ou o público que ouve esse texto.

Arnheim tenta nos dizer que, nas obras bem sucedidas, a estrutura geral mais evidente tende a simbolizar o tema básico. Completa:

O arranjo das figuras de Giovanni di Paolo transmite diretamente a ação de forças visuais que expressam a chegada, o conforto e a submissão. Cada detalhe descritivo do quadro está incluído num padrão altamente abstrato e simples, que faz com que a obra pareça monumental, seja ela vista numa reprodução, numa tela de cinema ou no pequeno painel de madeira original, de 31,76 cm por 43,08 cm. (ARNHEIM, 1989, p. 7)

Segundo ele, o recurso da composição reveste a grandeza do quadro, para realizar uma completa correspondência de inter-relação de forma e conteúdo, pelo fato de apresentar a grandiosidade do mundo visual à luz do pensamento organizador. (Idem, p. 7)

Na exemplificação de Rudolf Arnheim, trata-se de uma abordagem estética, na qual a participação dos estudantes ainda está por acontecer. No exercício da *leitura da obra de arte*, porém, é necessário envolver o estudante, a fim de que ele traga todo o seu conteúdo sobre a obra, ou um tema correlacionado a ela, para que o encontro entre obra e sujeito ocorra.

Quando o processo de explanação da obra de arte propõe a interação dos estudantes, ocasiona a interpretação por parte deles. Esse processo é bastante interessante, pois, dependendo do público a que se destina essa atividade, as interpretações tendem a variar. Uma criança de tenra idade, diante do quadro *A Adoração dos Magos*, por exemplo, certamente será tocada de forma diferente da de um adulto, ou de uma pessoa ligada a estudos religiosos.

Segundo Hooper-Greenhill (2008, p. 44), o processo denominado por ela de *meaning-making*¹³¹ pode ser explorado pela *Teoria Hermenêutica*. Essa teoria nasceu das ciências filosóficas, tendo como seus maiores representantes, Hans-Georg Gadamer, Wilhelm Dilthey e Paul Ricoeur. Explica Hooper-Greenhill (2008, p. 48) que o conceito de “interpretação” é baseado nos pressupostos dessa teoria, que estuda como o significado é construído. Segundo RICOEUR (1990, p. 43), a *hermenêutica* consiste em uma teoria que opera na compreensão de textos e sua relação com a interpretação. Gadamer (1970) destaca em seu texto *Linguagem e Compreensão*:

Todos os fenômenos do entendimento, da compreensão e da incompreensão, que formam o objeto da assim chamada hermenêutica, representam um fenômeno de linguagem. A tese afirma que não apenas o processo de entendimento entre os seres humanos, mas também o próprio processo de compreensão representa um acontecimento de linguagem mesmo quando se volta para algum aspecto fora do âmbito da linguagem ou escuta a voz apagada da letra escrita. (GADAMER, 2010, p. 216)

O processo de interpretação está focado na atividade mental do observador. No círculo hermenêutico, explicado por Hooper-Greenhill, reflete como nós nos relacionamos com o objeto observado, o que falamos e vemos sobre ele, e qual é o juízo que fazemos dele. A construção do significado dentro da teoria hermenêutica consiste em uma ação circular, na qual a compreensão é desenvolvida em um movimento contínuo entre o todo e as partes, assim como o passado e o presente são trazidos à tona nesse sistema. O significado sofre alterações levando em conta as informações dos observadores. (HOOPER-GREENHILL, 2008, p. 48). Explica a autora sobre o círculo hermenêutico:

The process of constructing meaning is like holding a conversation. Any interpretation is never fully completed. There is always more to say, and may always be changed. The hermeneutic circle remains open to these possibilities and, in this sense, meaning is never static.” (HOOPER-GREENHILL, 2008, p. 48-49).

O modelo se apresenta desta forma (FIG. 133):

---

¹³¹ O processo do chamado *meaning-making*, segundo Hooper-Greehill, (2008. p 12), ocorre quando a experiência de interpretação, faz sentido para o educando, tornando-o apto para interpretar o mundo, os outros e as suas próprias ações.

Figura 133 ¹³² – *Círculo Hermenêutico*, ou círculo de interpretação

A construção do significado envolve um processo circular e dialógico, integrando assim as partes e o todo, o passado e presente.

Outro aspecto salientado por Hooper-Greenhill é a interpretação feita pelas diferentes comunidades, em situações de apreciação da arte. O sentido das observações das diferentes culturas e diferentes grupos sociais leva a um relativismo nas compreensões. Nas denominadas *interpretative-communities*, sugere-se trabalhar, na construção do significado, com cada indivíduo. O fator individual deve ser testado, revisto apoiado e desenvolvido. Pensamos no sistema hermenêutico pelo fato de que o público escolar pesquisado no museu reside na cidade de Campos do Jordão. É importante lembrar também de outros tipos de público que frequentam o museu pesquisado, como estrangeiros e pessoas de outros estados brasileiros.

Outro autor que trouxe considerações importantes para nossos estudos foi Edmund Burke Feldman (1970), com o livro *Becoming Human Through Art, aesthetic experience in the school*, em que descreve diversas experiências estéticas dentro do ensino da arte na escola, que podem ser levadas em conta, guardadas as diferenças do ensino de arte no museu. No livro, o arte-educador apresenta algumas questões como, por exemplo: *Que fatores influenciam nosso conhecimento sobre arte, quando nos colocamos a observá-la? Ou que tipo de conhecimento adquire a pessoa ao olhar a obra? Ou mesmo, que tipos de ressonâncias a obra provoca neste observador para a produção do seu próprio trabalho?* A esse respeito explica Feldman: “[...] *such knowledge of art is not especially impressive so far as the cultivated person is concerned.*” (FELDMAN, 1970, p. 90). Em 1949, Alfred N.

¹³² Fonte da imagem: HOOPER-GREENHILL, Eilean. *The Educational Role of the Museum*. London e New York, Routledge, 2008.

Whitehead (1949, p.102) disse: “*Culture is an activity of thought, and receptiveness to beauty and humane feeling.*”

Outro fator importante destacado por Feldman é que a arte é referida como um objeto de conhecimento e recomenda o autor que, no decorrer da abordagem da obra, deve-se levar em conta o que é relevante para o grupo de estudantes ao qual ensinamos.

Encontramos, no capítulo *Understanding the World*¹³³, outra abordagem bastante interessante de ensino da arte, na qual Feldman escreve sobre a figura humana na obra de arte. Explica o autor que, quando as imagens das pessoas são preservadas, ou seja, são feitos seus bustos ou retratos, abrem-se possibilidades de conhecer as diferentes figuras representadas e, em especial, de aguçar a curiosidade e descobrir a opinião que os jovens têm sobre essas figuras. O arte-educador sugere como exercício a organização de uma atividade na qual sejam comparadas duas ou mais obras, para criar um ambiente de reflexão e diversidade. Pode-se fazer o mesmo com obras ou imagens de diferentes tipos de linguagem como, por exemplo, fotografias, gravuras, arte urbana ou cópias xerográficas.

Em seu livro, *A imagem no ensino da arte*, Ana Mae T. B. Barbosa escreve sobre o método comparativo de obras de arte, proposto por Feldman, afirmando representar uma atividade importante para os jovens. Ela explica os argumentos do escritor sobre os caminhos para o ensino e aprendizagem da arte:

Para Feldman, aprender a linguagem da arte implica desenvolver técnica, crítica e criação e, portanto, as dimensões sociais, culturais, criativas, psicológicas, antropológicas e históricas do homem.

O desenvolvimento crítico para a arte é o núcleo fundamental da sua teoria. Para ele a capacidade crítica se desenvolve através do ato de ver, associado a princípios estéticos, éticos e históricos, ao longo de quatro processos, distinguíveis, mas interligados: prestar atenção ao que se vê: *descrição*; observar o comportamento do que se vê: *análise*; dar significado à obra de arte: *interpretação*; decidir acerca do valor de um objeto de arte: *julgamento*. (BARBOSA, 1999, 43-44)

---

¹³³ Este capítulo pertence ao livro *Becoming Human Through Art: Aesthetic Experience in the school*, 1970, FELDMAN, Edmund Burke.

Proposta 1 – Leitura da obra de arte

Obra: *Medusa*, Maria Bonomi – 1995. Xilogravura, impressa sobre papel branco, entintada em três cores: vermelha, cinza e amarela.

Público-alvo: Estudantes de Ensino Fundamental II – de quinta a oitava série. Faixa etária entre onze e quatorze anos.

Sistema de interpretação de obra – *Círculo Hermenêutico e Teoria da Gestalt*

Medusa, Maria Bonomi, xilogravura, 1995

Trabalhamos com a ideia de atividade de interpretação proposta por Eilean Hooper-Greenhill (2008, p. 48), denominada *círculo hermenêutico*. O exercício tem por finalidade observar as diferentes interpretações feitas pelos jovens diante das diferentes obras apresentadas. O todo a que se refere Hooper-Greenhill equivale a uma observação geral da obra apresentada, garantindo uma impressão total. Nesse momento, o observador pode passar os olhos na imagem como um todo, olhando tanto a figura, ou as figuras isoladas, como o fundo, no qual elas estão inseridas. O educador deve elaborar um levantamento sobre o assunto ou tema da obra que o observador pode reconhecer e criar analogias a partir disso.

Segundo Hooper-Greenhill, (2008), o responsável pela atividade (o educador no museu) deve colaborar para que as relações de significado e interpretação sejam relacionadas, a fim de que o processo de interpretação continue; caso contrário, o sistema fica paralisado e não oferece oportunidade para as manifestações dos estudantes.

Dentro dos pressupostos da teoria de Hooper-Greenhill, achamos importante destacar os procedimentos da atividade como exercício do “olhar”, considerando alguns aspectos da teoria da Psicologia da Gestalt, que propõe o treino do olhar como algo mais do que o registro mecânico. Lembra-nos Arnheim sobre a atividade de olhar e perceber objetos:

[...] ao olhar para um objeto nós procuramos alcançá-lo. Com um dedo invisível move-mo-nos através do espaço que nos circunda, transportamo-nos para lugares distantes onde as coisas se encontram, tocamos, agarramos, esquadrihamos suas superfícies, traçamos seus contornos, exploramos suas texturas. O ato de perceber formas é uma ocupação eminentemente ativa. (ARNHEIM, 1986, p. 36)

Proposta de abordagem a ser feita pelo educador

Início – apresentação do texto em que Maria Bonomi descreve seu mergulho em águas repletas de medusas:

“Nada foi mais desconcertante do que um mergulho em águas marinhas, no meio dum banco de medusas! São gelatinosas águas-vivas que me envolveram fugidias, navegando com toda sua abrangência de vísceras siderais... Não havia como sair nem como voltar, o barco já ia longe, quando percebi fazia parte do grupo flutuante, nadávamos juntas e todas se moviam grudadas e relutantes (durou um segundo, durou uma vida) até completadas aquelas braçadas que me separavam da ilhota. Momento terrível e ao mesmo tempo deslumbrante.”

Maria Bonomi, 1996

- *Vejam, a artista Maria Bonomi (a artista que fez esta obra), quando era criança, ficou maravilhada com a imagem das diversas medusas enquanto nadava no oceano, e ela as representou em xilogravura.*
- *Vocês sabem o que é uma medusa¹³⁴?*
- *Vamos observar alguns detalhes desta xilogravura.*
- *Quantas cores estão presentes nesta xilogravura?*
- *Vamos observar bem toda essa imagem. Existe uma quantidade de linhas, mais acumuladas, em alguma parte desta xilogravura?*
- *Observem agora as extremidades (as pontas) dessa imagem¹³⁵ (FIG. 134). Como são as pontas dessa imagem?*
- *Existe uma concentração de tinta de impressão em algum lugar dessa imagem (FIG. 135)?*

¹³⁴ Forma natante não colonial de celenterados (animal marinho, transparente e gelatinoso), a medusa tem a forma de um cogumelo. A boca abre-se na base do pé ou manúbrio, que pode, do mesmo modo como no bordo da umbela, ter diversos tentáculos. As medusas são sexuadas. Caústicas, devido à atividade dos nematocistos, são por isso chamadas urtigas-do-mar. O mesmo que água-viva, alforreca, ou cansação. BONOMI, (1996).

¹³⁵ A obra “Medusa”, presente no Museu Casa da Xilogravura, possui as dimensões de 80 x 80 cm.

Figura 134 – Detalhe da xilogravura *Medusa*,
extremidades da imagem

Figura 135 – Detalhe da xilogravura *Medusa*,
parte central da imagem

- *Esta xilogravura foi feita em várias impressões com uma mesma matriz. A cada impressão diferente, a matriz é girada, da mesma forma que giram os ponteiros do relógio. Assim, ela conseguiu esse efeito (mostrar novamente a parte central da imagem, com as sobreposições).*
- *Esse efeito se dá pelo fato da sobreposição da tinta de impressão.*
- *Qual a relação dessa imagem, feita em xilogravura, com a medusa, animal marinho?*
- *Vocês já viram uma medusa no oceano?*
- *Qual o aspecto desse animal marinho?*
- *Vejam estas fotos (FIG. 136): são de algumas espécies de medusas (ou água-viva) das costas brasileiras (objetos e imagens impressas, acrescentados durante a monitoria).*

Figura 136 – Imagens fotográficas de várias espécies de medusas do litoral brasileiro¹³⁶

- *Maria Bonomi disse, certa vez, que saltou de um barco e se distanciou dele. No caminho até a praia (ela foi nadando), ela encontrou muitas medusas na água e disse que nadou muito rápido, porque ela estava assustada.*
- *Pensando no que a artista disse no texto: “durou um segundo, durou uma vida”. Por que vocês acham que ela disse isso?*
- *Mas, ao mesmo tempo, ela disse que ficou encantada em vê-las. Em sua opinião, o que motivou esse encantamento?*
- *Vocês conhecem algum filme, desenho, em que aparece este animal, a medusa (ou água-viva)?*
- *A artista disse que, ao produzir esta obra, ela se recordava do tempo de menina, quando ela mergulhava no oceano e encontrava as medusas. Que tipos de animais fascinavam você quando era pequeno? Você tinha medo de se aproximar desse animal? Por quê?*

Apresentação do texto escrito por Maria Bonomi:

“Por muitos e muitos anos, em época certa, quando as águas-vivas em algum ponto do mar realizavam sua dança reprodutora, eu, onde quer que estivesse, tinha as costas e o abdome habitado por uma infinidade de pontinhos vermelhos, irritantes, resultado daquele involuntário contato marinho.”

Maria Bonomi, 1996

¹³⁶ Fonte da imagem: MORANDINI, André C., ASCHER, Denise, STAMPAR, Sergio N. & FERREIRA, João Fernando V., Cubozoa e Scyphozoa (Cnidaria: Medusozoa) de águas costeiras do Brasil, 2005. Scientific Electronic Library Online.

- *As medusas machucam a pele? Que tipo de machucado elas provocam?*
- *Elas são bonitas de se ver no oceano? Por quê? Qual o aspecto delas?*

Texto escrito pela artista, Maria Bonomi, sobre a medusa segundo a mitologia grega:

*“Medusa¹³⁷, em grego, **Medousa**, da mitologia grega. Uma das três Górgonas, a única mortal. Perseu cortou-lhe a cabeça e ofereceu-a a Atena. A Górgona ou a fera, com sua “máscara de terror”, é figura apotropaica¹³⁸, guardiã encarregada de conjugar os espíritos maléficos. [...]*

Desde o começo, entretanto, está associada a uma história específica: a cabeça de medusa, cortada por Perseu com a ajuda de Atena, e daí em diante usada pela deusa em seu escudo (agigís). Quando a Medusa morreu, brotaram de seu pescoço degolado o cavalo alado Pégaso e um filho Crisaor.”

Maria Bonomi, 1996

- *Para a artista, esta imagem é ao mesmo tempo a Medusa “animal” e a Medusa da mitologia grega.*
- *Vocês conhecem o mito da Medusa?*

Contar para os estudantes o mito da Medusa:

“Perseu queria presentear, Polidectes, pelo seu casamento com Hipodamia. Com intenção de diferenciar-se prometeu trazer a cabeça de uma Górgona. Quando o herói chegou ao território das Grayas, que são horríveis harpias, cada uma delas possuía um olho só e um só dente. Perseu roubou seus olhos e seus dentes, e as obrigou levá-lo até as Górgonas.

Ele colocou seu alforje e um manto mágico que o tornou invisível. Enfim chegou ao extremo ocidente da Terra, onde habitavam os monstros. Estes monstros, as três Górgonas, tinham grandes cabeleiras de serpente, e jamais nenhum homem olhou em seus olhos, sem perder a vida. Aquele que se atrevia a olhar em seu rosto ficava petrificado no mesmo instante. As Górgonas eram três irmãs, Esteno, Euriale e Medusa. Somente a Medusa era mortal, e foi ela que o atacou. Atena, na intenção de ajudar Perseu

¹³⁷ Sobre o Mito de Medusa, informados pela artista Maria Bonomi, pesquisamos a bibliografia sobre o tema, na tese de doutorado da pesquisadora, Renata Cardoso B. Rodrigues, intitulada *Explicar o inexplicável: interpretando Medusa*. – Unicamp- SP, 2006. Essa pesquisa localizou as diversas interpretações de autores sobre o mito sob o olhar das ciências sociais e da antropologia, após o século XIX. O mito contado pela artista e gravadora pareceu-nos apontar para os estudos de Edward Phinney Jr., relatado em resumo no seu artigo: *Perseus’ Battle with the Gorgons*. In Transactions and proceedings of the American Philological Association. Vol. 102 (1971), pp. 445-463. RODRIGUES, (2006), aponta as diversas variantes do mito, como por exemplo, o detalhe de o escudo-espelho de Perseu ter sido utilizado pelo herói estrategicamente a fim de localizar a Medusa, ou a variante de que Atena segura o escudo-espelho para Perseu enquanto ela mesma decapita a cabeça da medusa.

¹³⁸ Segundo D. Houaiss. Aquela que tem o poder de afastar, como os antigos invocavam para afastar malefícios e desgraças (diz-se de deuses).

em sua luta, pegou-lhe pelo braço e o guiou em direção ao monstro, cortando-lhe a cabeça. Do seu pescoço ensanguentado surgiu o cavalo Pégaso e Crisaor. ¹³⁹

- Vou mostrar para vocês duas obras que mostram a Medusa, uma delas, ainda com a cabeça, ou seja, a Górgona, a obra em calcário (FIG. 137). E a segunda obra é uma pintura a óleo, feita por Caravaggio, que representa a cabeça da Medusa (FIG. 138).

Inserir na atividade educativa a imagem a seguir, que mostra Perseu cortando a cabeça da Medusa.

Figura 137 – Perseu cortando a cabeça da Medusa, métopa do templo C, em Selinunte, c 550 - 540 a. C., calcário, Museu Arqueológico Nacional, Palermo ¹⁴⁰

Figura 138 – Cabeça de Medusa ¹⁴¹, 1596, óleo sobre tela, Michelangelo M. Caravaggio

¹³⁹ Este trecho sobre o mito foi escrito baseado no texto *Perseo y los Héroes de La Argólide*, do livro *Mitología General*. GUIRAND, Félix; ALEXINSK, G.; BRUHL, Odette. Barcelona. Labor, 1962.

¹⁴⁰ Fonte da imagem: <http://nydiabonetti.blogspot.com/2009/01/arte-e-poesia-antigas-i.html>, acesso em 13/07/2011.

¹⁴¹ Fonte da imagem: [http://www.chinaoilpainting.com/china%20oil%20painting/picture-30333-Medusa Caravaggio.html](http://www.chinaoilpainting.com/china%20oil%20painting/picture-30333-Medusa%20Caravaggio.html), acesso em 13/07/2011.

- Vocês notaram como são diferentes estas três obras?
- E qual a diferença entre elas? (as três obras com as imagens da medusa)
- O que essas três obras têm em comum?
- Vocês notaram como cada artista pode desenvolver o mesmo tema, em diferentes técnicas, e com isso construir processos poéticos?
- Vamos voltar a observar a imagem da medusa feita em xilogravura. Qual a relação dessa imagem com a medusa da mitologia grega?
- É interessante aprender como os artistas buscam as ideias para criar suas obras. Por exemplo, neste caso, lembrar a infância, as medusas que ela encontrou no oceano, o local onde isso ocorreu.

Proposta 2 – Leitura da obra de arte

Obra: *Sem título*, Karl H. Hansen – 1957. Xilogravura, impressa sobre papel branco, entintada em cor única: preta

Público-alvo: Estudantes de Ensino Fundamental II – de quinta a oitava série. Faixa etária entre onze e quatorze anos.

Sistema de interpretação da obra – *Círculo Hermenêutico e Teoria da Gestalt*

Sem título — Karl Heinz Hansen (Hansen Bahia), 1957

Primeiro Momento:

Mostrar as reproduções das três xilogravuras (FIG. 139, 140 e 141). Solicitar aos estudantes que identifiquem similaridades entre as três imagens e a xilogravura original que, neste caso, está exposta no Museu Casa da Xilogravura (na *Sala dos Xilógrafos Brasileiros I*).

Observação (não revelada aos estudantes): As figuras a seguir são reproduções de xilogravuras da série “Caminho das Lágrimas”, de autoria de Hansen Bahia, em 1957. Essa série compreende dezenove xilogravuras, realizadas para homenagear e ilustrar o poema “Navio Negreiro”, escrito pelo poeta baiano Castro Alves, em 1868. (CARNEIRO; MASCARENHAS, 1979).

Figura 139 ¹⁴² – *Sem título*, Hansen Bahia, xilogravura da Série *Caminho das Lágrimas*

Figura 140 – *Sem título*, Hansen Bahia, xilogravura da Série *Caminho das Lágrimas*

¹⁴² Fonte das imagens (FIG. 139, 140 e 141): CARNEIRO, Edson, MASCARENHAS, Augusto da Silveira. **Navio Negreiro, Tragédia no Mar, Castro Alves e Hansen Bahia**. CED Gráfica Universitária, Universidade Federal da Bahia, 1979. Salvador.

Figura 141 – *Sem título*,
Hansen Bahia, xilogravura da
Série *Caminho das Lágrimas*

Solicitar para que os estudantes mostrem as similaridades entre as três reproduções da série *Caminho das Lágrimas* e a obra original de Hansen Bahia, presente no Museu Casa da Xilogravura. Abrir uma discussão a partir das comparações feitas por eles.

- *Vamos observar como é a construção deste espaço, na obra. Existe um desenho em perspectiva nesta obra? Para onde a perspectiva está direcionada? (ponto de fuga; explicar, caso os estudantes não saibam).*
- *Existe uma simetria nesta imagem? (Explicar o que é simetria).*
- *Agora vamos observar com atenção os detalhes desta obra (FIG. 142). Quais são os elementos desta obra? (Elementos são as coisas que estão presentes na obra).*

Estimular a percepção dos estudantes para que observem todos os detalhes da obra, como, por exemplo, o mastro, a cabine do capitão, as luminárias, as janelas da cabine, o corrimão da passarela, as cordas, o porão e os escravos nele presentes.

Figura 142 – Detalhes da obra (o mastro, as janelas, as luminárias)
Sem título, 1957, Hansen Bahia. Acervo do Museu Casa da Xilogravura

- *Observem bem a quantidade de preto e de branco presente nesta obra. Vejam, essas partes que estão em branco, elas foram entalhadas na matriz. As partes que estão em preto, permanece a madeira, essa madeira recebeu tinta preta e essa tinta preta foi para o papel.*

- *Vocês já perceberam o que está representado nesta obra?*

- *Que tipo de navio é este?*

- *Estes navios eram movidos a vapor? Eles eram navios que atravessavam rapidamente o oceano?*

- *Estas viagens demoravam vários meses para trazer os escravos da África para o Brasil?*

- *Os escravos viajavam em condições desumanas?*

- *Vou mostrar para vocês um diagrama de um navio inglês que transportava os escravos.*

(FIG. 143):

Figura 143 – Diagrama de James Philips¹⁴³,
navio negreiro inglês¹⁴⁴

Segundo Momento:

Declamar parte do poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves para os estudantes.

*Navio Negreiro*¹⁴⁵

*Depois, o areal extenso...
Depois, o oceano de pó.
Depois no horizonte imenso
Desertos... desertos só...
E a fome, o cansaço, a sede...
Ai! quanto infeliz que cede,
E cai p'ra não mais s'erguer!...
Vaga um lugar na cadeia,
Mas o chacal sobre a areia
Acha um corpo que roer.*

*Ontem a Serra Leoa,
A guerra, a caça ao leão,
O sono dormido à toa
Sob as tendas d'amplidão!
Hoje... o porão negro, fundo,
Infecto, apertado, imundo,*

¹⁴³ Sobre o diagrama do navio de escravos, afirma DECOL, René, (2007): IN *200 anos de Abolição na Inglaterra*. Mesmo que embasado no espírito de uma época, movimentos sociais exigem líderes convictos. Na Inglaterra, entre os pioneiros estavam os nomes de Granville Sharp, Thomas Clarkson, e William Wilberforce. Foi Clarkson quem, em 1787 – dois anos antes da Revolução Francesa – fundou a Sociedade pela Abolição da Escravidão. Como parte de sua campanha, ele e seus companheiros imprimiram e espalharam pela Inglaterra centenas de cartazes com os famosos diagramas dos navios negreiros, mostrando as condições como eram transportados. Esses diagramas tornaram-se ícones da causa abolicionista: ninguém mais poderia negar os horrores do tráfico. O diagrama foi projetado por James Philips, Londres, 1789; em exibição no Peabody-Essex Museum de Salem, Massachusetts). Fonte: <http://caiotulio.blogspot.com/feeds/posts/default?start-index=26&max-results=25>. Acesso em 16/07/2011.

¹⁴⁴ Fonte da imagem: <http://projetoafrofuturismo.blogspot.com/2009/10/navio-negreiro.html>. Acesso em 14/07/2011.

¹⁴⁵ Segundo Edson Carneiro (1979, p. 5), o poeta baiano escreveu este poema dezoito anos depois da Lei Euzébio de Queiróz entrar em vigor. Tece uma crítica ao poeta, pelo fato de referir-se à data de 1868 como um acontecido da hora. Essa lei entrou em vigor no ano de 1850 e proibiu o tráfico de escravos que era realizado no Oceano Atlântico em sentido ao Brasil. A lei do Segundo Reinado atendia a um interesse da Inglaterra e foi fundamental para dar início ao completo processo de abolição da escravatura no país.

*Tendo a peste por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar...*

Castro Alves, 1868

- *Os escravos viajavam em uma situação muito sacrificante, não é mesmo?*
- *Vocês conhecem algum tipo de transporte que vemos hoje nos meios de comunicação que denuncia viagens em condições de “sacrifício”?*
- *E sobre a escravidão? Qual a opinião de vocês sobre isso?*
- *A abolição da escravatura foi algo necessário para a humanidade?*
- *Na contemporaneidade, nós podemos ver a escravidão ocorrendo novamente?*
- *O artista Hansen Bahia fez uma série de dezenove xilogravuras sobre esse tema, navio negreiro, inspirado no poema do Castro Alves.*

Para a maioria de nós – os espectadores comuns –, a obra de um artista não pertence apenas à vida do artista, mas também a nossas vidas (que incluem, sem dúvida, certas idéias do que a vida desse artista poderia ter sido). Talvez a única utilidade desse tipo de informação seja o fato de que às vezes fornece um ponto de partida para a observação, uma orientação (por mais falsa que seja), uma evocação de imagens (por mais fantásticas que sejam), em torno daquilo que as reflexões do espectador sobre a obra podem reunir. (MANGUEL, 2001, p. 207)

- *Hansen Bahia era alemão, mas naturalizou-se brasileiro e adotou a Bahia como sua terra natal. Ele já é falecido.*
- *Existe na cidade de Cachoeira, na Bahia, um museu com obras desse artista¹⁴⁶.*
- *Vou contar algumas coisas sobre este museu:*

---

¹⁴⁶ A professora Dra. Maria Christina de Souza L. Rizzi e eu estivemos neste museu em setembro de 2010, pois fazia parte das atividades culturais do Congresso da ANPAP – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. Registramos, com fotografias, o espaço expositivo do Museu e gravamos em áudio uma monitoria feita pelos educadores. Ali encontramos o livro *Navio Nегreiro, Tragédia no mar – Castro Alves e Hansen Bahia*, escrito, por Edson Carneiro e Augusto da Silveira Mascarenhas. O conhecimento do livro foi muito oportuno, pois nos revelou a ligação da obra do Hansen Bahia presente no museu com a série, denominada *Caminho das Lágrimas*. Não conseguimos autorização, em tempo hábil, para publicar as imagens e os textos.

O artista costumava fabricar suas próprias ferramentas. Existe lá no Museu Hansen Bahia (que abrigou a casa dele no passado), um rolo de macarrão, todo encapado com borracha, para entintar as matrizes de madeira. Ou seja, uma adaptação!

Outra coisa interessante lá no Museu, que observei, foi uma prensa de moer cacau; a largura dela é de um metro e meio. Ele adaptou as prensas de moagem do cacau para imprimir gravuras grandes de um metro e meio de largura. Vejam que interessante.

Mostrar para os alunos a foto do ateliê de Hansen Bahia e o cilindro de moagem de cacau, à esquerda da foto (FIG. 144).

Figura 144 – Hansen Bahia em seu estúdio de Gravura, em Piatã, Bahia (década de 70) ¹⁴⁷

Falar para os estudantes a respeito das prensas de pratos e de cilindro:

A idade média inventou as duas prensas mais importantes para a história da imagem impressa, porém a função dessas prensas não tinha nada a ver com a arte, e com a gravura. A prensa de cilindros era utilizada para moer grãos de trigo (possuía uma função agrícola) e a prensa de pratos servia para esmagar azeitonas, para fazer o azeite. (MUBARAC, 2010) ¹⁴⁸

¹⁴⁷ Fonte da imagem: SYBINE, Evandro. **Karl Heinz Hansen- Hansen Bahia**. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”- Cachoeira – Bahia - 2010. p. 315-324.

¹⁴⁸ Explicação em sala de aula feita pelo prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac, em 20/12/2010.

- *Vocês conhecem outras obras que mostrem navios de escravos?*

Mostrar para os alunos as obras de Johann M. Rugendas (FIG. 145) e de Joseph W. Turner (FIG. 146), ambas intituladas *Navio de Escravos*.

Figura 145 – *Navio de escravos*,
Johann M. Rugendas¹⁴⁹, 1810,
óleo sobre tela

Figura 146 – *Navio de escravos*,
Joseph W. Turner¹⁵⁰, 1840,
óleo sobre tela

- *Quais são as diferenças destas duas imagens (FIG. 145 e 146)?*

- *O sofrimento humano pode ser considerado um bom tema para uma obra de arte?*

---

¹⁴⁹ Fonte da imagem: <http://www.ufmg.br/online/arquivos/003164.shtml>. Acesso em 14/07/2011.

¹⁵⁰ Fonte da imagem: <http://www.com/magellans5/turner/slaveship1840161k>. Acesso em 14/07/2011.

Proposta 3 – Leitura da obra de arte

Duas obras: *Sem título*, Leda Campestrin – 2004. Xilogravura, impressa sobre papel preto, entintada na cor branca transparente e *Sem título*, Dorothy Bastos – 1958. Xilogravura, impressa sobre papel branco, entintada na cor preta.

Público-alvo: Estudantes do Ensino Fundamental II – de quinta a oitava série.

Faixa etária entre onze e quatorze anos.

Sistema de interpretação da obra de arte: *Análise Comparativa*

Sem título, Leda Campestrin, xilogravura, 2004

Sem título, Dorothy Bastos, xilogravura, 1958

Feldman (1970) comenta a importância da compreensão dos elementos visuais para que o observador entenda e interprete a obra de arte. As linhas de um trabalho, sejam elas de um desenho, uma pintura ou uma gravura, podem dizer muito a seu respeito: o comprimento, a direção, a textura, os efeitos de luz e sombra, a espessura mais fina ou mais grossa do traço... O estudo dos formatos nos revela como foram feitos, com quais materiais ou ferramentas. Compreender o formato das obras colabora também para sabermos se o

trabalho foi feito pelo homem, pela natureza, ou por máquinas. Comenta Ana Mae Barbosa sobre o método comparativo de Feldman:

Demonstra o quanto se pode entender o mundo, entendendo uma obra de arte do ponto de vista da relação entre os elementos visuais como linha, forma, claro-escuro, cor, unidade, repetição, equilíbrio, proporção, e ponto de vista das características de construção com predominâncias diversas como agudeza, ordenação, emoção, fantasia, e também tendo em vista comportamentos apreciativos como empatia, distanciamento ou fusão com a obra de arte. (BARBOSA, 1999, p. 44)

Abordagem feita pelo educador

Primeiro Momento:

Leitura da obra em xilogravura, *Sem título*, de Leda Campestrin, 2004

- *O que podemos ver nesta gravura?*

- *Observem esta imagem do galho de folhas nesta xilogravura, *Sem título*.*

Solicitar aos estudantes que façam uma verificação total da obra: fundo, figura, o que está sendo representado. Pedir para que eles observem o efeito de textura provocado pelo entalhe xilográfico do fundo (FIG. 148). Comparar com a textura presente na imagem da folha do liquidambar (FIG. 147).

Figura 147 – Detalhe da xilogravura
Sem título (folhas e fundo)

Figura 148 – Detalhe da xilogravura,
Sem título (fundo)

- *Olhem os efeitos de texturas, estão diferentes, vocês perceberam?*
- *Na imagem das folhas de liquidambar, a madeira não foi entalhada. Por isso vocês podem ver a textura mais fechada, pois neste caso é a textura da madeira.*
- *A matriz desta xilogravura foi feita com a madeira maracatiara. Ela é uma madeira bem típica do norte do Brasil. Ela tem os veios bem fechados. E ela é bem dura de entalhar.*
- *A artista fez um desenho das folhas e dos galhos, entalhou todo o contorno e, para dar um efeito bem rajado no fundo, este fundo foi entalhado delicadamente.*
- *Vejam as fotos da matriz em madeira desta obra (FIG. 149 e 150):*

Figura 149 – Matriz, em madeira maracatiara

Figura 150 – Matriz, em madeira (detalhe)

- *Observem o fundo da matriz, foi entalhado no sentido do fio da madeira. Mas, para entalhar a imagem das folhas, a artista teve que entalhar contra o fio da madeira. Essa tarefa de entalhar contra o fio é mais difícil.*

Proporcionar uma experiência prática para os estudantes perceberem as diferenças.

Materiais oferecidos: madeira e goivas (FIG. 151 e 152).

Figura 151 – Goivas de madeira

Figura 152 – Goivas de madeira (modelo em "v" e faca diagonal)

Figura 153 – Cortando a madeira *a favor* do fio (foto de Gildete Gomes Ferreira)

Figura 154 – Cortando a madeira *contra* o fio (foto de Gildete Gomes Ferreira)

- *Agora vamos observar o que foi impresso nesta xilogravura. Esta é a imagem de um galho, não é mesmo? Qual o aspecto deste galho? Esta árvore está repleta de folhas ou possui uma quantidade pequena? Como está este galho?*
- *Este galho foi desenhado quando a artista observava esta árvore, no outono.*
- *Vocês gostam do outono aqui em Campos do Jordão?*

Mostrar para os alunos as fotos do outono em Campos do Jordão (FIG. 155, 156 e 157).

Figura 155 – Folhas de plátano, durante o outono de 2010, em Campos do Jordão, Av. Dr. Januário Miraglia¹⁵¹

¹⁵¹ Fonte da imagem: <http://www.netcampos.com/noticias-campos-do-jordao/gerais/outono-em-campos-do-jordao>, acesso em: 04/07/2011.

Figura 156 – Folha de liquidambar no outono¹⁵²

Figura 157 – Árvore do Liquidambar, no início do outono¹⁵³

Declamar o fragmento do poema de Cecília Meireles *Canção de Outono*:

*Canção de Outono*¹⁵⁴

*Tu és a folha de outono
voante pelo jardim.
Deixo-te a minha saudade
- a melhor parte de mim.
Certa de que tudo é vão.
Que tudo é menos que o vento,
menos que as folhas do chão...*

Cecília Meireles

- *O que o outono faz com as plantas, as árvores...?*
- *Como fica o aspecto da cidade no outono?*

¹⁵² Fonte da imagem: <http://fiveprime.org/hivemind/Tags/liquidambar.plants>, acesso em 04/07/2011.

¹⁵³ Fonte da imagem: www.fazfacil.com.br/jardim/images%2520jardim/liquidambar_vista.jpg&imgrefurl. Acesso em 14/07/2011.

¹⁵⁴ Fragmento do poema de Cecília Meireles, constando aqui somente a última estrofe.

Caso os alunos já percebam que o galho que está representado no trabalho representa um galho de liquidambar, no outono:

- *Existe, essa árvore aqui em Campos do Jordão?*

- *Existem poucas ou muitas?*¹⁵⁵

Informações aos estudantes a respeito da árvore do *Liquidambar styraciflua*:

É uma espécie florestal originária da América do Norte e América Central, assim denominada devido à seiva de cor marrom-clara semelhante ao mel que uma vez concentrada mediante fervura torna-se bálsamo amplamente usado para fins medicinais. [...]. O desenvolvimento desta árvore ocorre em áreas de índice pluviométrico entre 1.000 e 15.00 mm ao ano. As altitudes, na maior parte de ocorrência do *Liquidambar styraciflua* estão entre 1.000 e 1.200 metros de altura. Possui um caráter invasivo, pelo fato de produzir grande número de frutos do tipo cápsulas, arrançadas em uma infrutescência em forma de pequenas esferas (cabeças). Quando maduras, estas se abrem, lançando uma grande quantidade de sementes pequenas e aladas, com grande capacidade de dispersão pelo vento. (SHIMIZU, 2005, p. 130-131).

- *Existem outras árvores oriundas da região? Quais são?*

- *Retornando a observar a xilogravura, **Variação de Cor**, qual a cor utilizada aqui?*

- *E este papel? Ele é o mesmo das gravuras ao lado?*

No caso da expografia do Museu, todas as obras ao lado desta, **Variação de Cor**, foram impressas em papel branco.

A xilogravura foi impressa com tinta branca transparente em um papel preto.

- *Vejam que aspecto diferente este trabalho tem.*

- *Observem o tipo de “branco” desta xilogravura.*

- *A cor deste papel é a preta. A tinta branca transparente deu um determinado efeito aqui. Pelo fato do papel de fundo ser preto, acabou dando um efeito acinzentado na impressão.*

¹⁵⁵ Segundo, ANDRADE (2002, p. 61), mais da metade da arborização das vias públicas em Campos do Jordão é composta de plátanos: 53,7%. A segunda árvore mais encontrada é o liquidambar, com frequência de 34,1%.

Segundo Momento:

O educador passa a fazer a leitura da obra de Dorothy Bastos, *Sem título*, 1958. (Análise comparativa - Edmund Burke Feldman).

O objetivo, neste momento, é trabalhar com a comparação das obras *Varição de Cor*, de Leda Campestrin, e *Sem título*, de Dorothy Bastos, ambas xilogravuras.

Trecho de depoimento da artista¹⁵⁶ Dorothy Bastos a respeito da técnica:

“Nesse momento de criação, eu me isolo do resto do mundo e me transporto inteiramente para o meu trabalho. Aliás, normalmente, dedico a maior parte do meu tempo à gravura e com o mesmo entusiasmo com que iniciei minha carreira, procurando sempre unir meu sonho a um máximo de aprimoramento da técnica.”

- *Vamos dar uma olhada aqui nesta obra.*
- *O que estas duas obras têm em comum?*
- *A técnica é a mesma feita pela Leda, na obra V.C.?*
- *Como vocês perceberam isso?*
- *E a cor da tinta de impressão? Qual é?*
- *Qual a cor do papel?*
- *Como são as linhas destas “folhas”?*
- *Observem bem como estas linhas foram entalhadas (FIG. 158 e 159):*

Figura 158 – Detalhe 1 da obra
Sem título, Dorothy Bastos

Figura 159 – Detalhe 2 da obra
Sem título, Dorothy Bastos

¹⁵⁶ Trecho do texto retirado da monografia de Itsuko Murakami, **Dorothy Bastos: xilogravuras**, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1967, p. 37.

- O sentido do fio da madeira está na vertical, e o entalhe também. Vocês se lembram da experiência feita agora há pouco, quando vocês entalharam a madeira a favor do fio e contra o fio? Qual das experiências foi mais fácil?

- Para nós sentirmos essas diferenças de outra maneira, eu gostaria que vocês deslizassem a mão sobre este papelão micro-ondulado, no sentido das ondulações e no sentido contrário (na direção diagonal). (FIG. 160 e 161).

Figura 160 – Experiência tátil 1,
deslizando a mão no sentido paralelo
das ondulações

Figura 161 – Experiência tátil 2,
deslizando a mão no sentido diagonal
das ondulações

- Retornando a observar a xilogravura: como está a disposição das folhagens nesta obra? Como são os formatos das folhas desta obra?

- Existe algum elemento diferente, aqui nesta obra, que não temos na obra **V.C.**?

- Como é o fundo da figura desta xilogravura? Observem os efeitos salpicados da madeira.

- Será que essas duas xilogravuras foram entalhadas do mesmo jeito? (Eu me refiro às obras **Variação de Cor** e **Sem título**)

- Vocês perceberam quantas possibilidades, quantas idéias, pensamentos, estão inseridos nestes dois trabalhos?

- Perceberam que a xilogravura pode ser feita de modos diferentes? Cores diferentes, papéis diferentes, como cada artista trabalha o tema escolhido para a obra.

5. Considerações Finais

O museu faz parte, a seu modo, da casa de sonhos da coletividade.

Walter Benjamin

As propostas de leitura para as obras apresentadas no item 4.5 deste capítulo oferecem apenas um pequeno recorte para exemplificar algumas das muitas possibilidades da leitura da obra de arte no museu. A *Proposta de Atividade* consiste em uma tentativa de abrir espaço para a prática da *Arte-Educação* e da *Comunicação Museológica*. Cria, dessa forma, um campo aberto para reflexões, junto com a equipe do museu pesquisado, a orientadora desta pesquisa e os demais membros da academia da Universidade de São Paulo, que colaboraram para sua construção.

O Museu Casa da Xilogravura já possui uma estrutura muito bem montada, que possibilita a educação em museus e aproveita o acervo de forma bastante coerente. Elaboramos uma proposta poética pensando em apenas quatro obras, para criar um espaço de reflexão e avaliação na construção deste trabalho, porém as 22 salas que o museu abriga abrem inúmeras possibilidades para a leitura da obra de arte em um todo significativo.

Um fato importante a ser considerado é a presença da madeira no museu, tanto como objeto de expografia, como meio/material que representa para o Museu Casa da Xilogravura. Entre as várias possibilidades¹⁵⁷ de ações educativas que o museu pode oferecer, podemos destacar as relações entre o artesanato em madeira em Campos do Jordão e os xilógrafos, já que o museu abriga um acervo de suas obras.

Há uma forte ligação da obra do professor Antonio Fernando Costella com a variedade de tipos de madeira presente na cidade. Em entrevista com o professor em fevereiro de 2011, notamos que a pesquisa em madeira, feita por ele, tomou rumos diferentes quando se tornou cidadão jordanense. Esse fato ocorreu devido à presença abundante de madeira na Região da Serra da Mantiqueira.

A pesquisa xilográfica do professor Antonio Fernando Costella teve seu principal foco na xilogravura feita em madeira de topo. Esse tipo de corte de madeira quase sempre

---

¹⁵⁷ Tivemos a oportunidade de entrevistar a artista e professora da Faculdade Santa Marcelina, Iole Di Natale, em seu ateliê, em São Paulo, no dia 16/03/2011. Ela nos deu depoimentos a respeito de sua xilogravura chamada *Opressão*, de 1983, que pertence ao acervo expográfico do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão. O documento constará como referência para o setor educativo. A entrevista na íntegra consta dos anexos do Capítulo 4.

necessita de um galho de árvore quase inteiro, de tamanho grande ou médio, para que se obtenha uma matriz. Observa o xilógrafo:

A xilogravura de fio, com qualquer madeira você pode trabalhar. Você vai ter resultados diferentes, por exemplo, se você pega uma cerejeira, por exemplo, ela tem mais veios, se você quer isso como exemplo. Para a xilogravura ao fio pode-se usar quase todo o tipo de madeira e para a xilogravura de topo não. A madeira precisa ser extremamente resistente ao corte, e aí você trabalha com o copo, você trabalha com a madeira cortada transversalmente, você trabalha com a *bolacha*. (COSTELLA, 2011)¹⁵⁸

Na pesquisa em xilogravura realizada pelo professor com madeira ao fio, encontram-se, na exposição de longa duração do museu, xilogravuras feitas com madeira procedente da árvore do louro, pera, goiaba e peroba. As três madeiras citadas inicialmente foram coletadas, no fundo dos quintais existentes nas casas de Campos do Jordão, sendo o tronco de goiaba colhido no próprio quintal da casa do professor Costella. Essas árvores, das quais é possível obter os galhos para a xilogravura, quase sempre são árvores condenadas parcialmente por pragas da madeira como, por exemplo, a broca, que determinam o corte total ou parcial da planta. Há uma atenção também para as árvores derrubadas por fenômenos naturais, como no caso de fortes ventos e raios.

Em geral, não há custos financeiros para a obtenção da madeira. Caso haja a necessidade de uma madeira específica, ela é providenciada em lojas de São Paulo ou mesmo de Campos do Jordão, mas em casos raros. Entre outras madeiras da região exploradas pelo xilógrafo, encontram-se a araucária¹⁵⁹, o ipê, o pinho e o plátano.

Apesar da aparente abundância de madeira na região, destacamos aqui que a araucária, por exemplo, está ameaçada de extinção. Foi interessante notar, em pesquisa de campo¹⁶⁰, a responsabilidade pela preservação da espécie *Araucária angustifolia*, por parte da equipe do Horto Florestal de Campos do Jordão. Essas *Unidades de Conservação*, como são conhecidos os hortos florestais, possuem a responsabilidade de cuidar das espécies

¹⁵⁸ Trecho da entrevista 2, realizada em 17 de fevereiro de 2011. A entrevista na íntegra consta dos anexos do Capítulo dois.

¹⁵⁹ A *Araucária angustifolia*, na Serra da Mantiqueira, é uma das espécies de pinheiro nativas do Brasil, mencionada na lista oficial federal de espécies ameaçadas de extinção, na categoria “vulnerável”. Por esses motivos os pouquíssimos remanescentes merecem ser totalmente protegidos. (São Paulo: Terra Virgem: Secretaria do Estado do Meio Ambiente, 1999, p. 42).

¹⁶⁰ Em busca de informações sobre a produção de madeira em Campos do Jordão, entrevistamos dois monitores do serviço educativo do Horto Florestal de Campos do Jordão. Os funcionários do Horto Florestal da cidade não nos informaram corretamente sobre o procedimento de autorização para a publicação da entrevista, não havendo então tempo hábil para providenciar a documentação de autorização.

ameaçadas de extinção. O Horto de Campos do Jordão, que exibe uma área de 8.385,89 hectares de exuberância natural, consiste em um forte representante da atividade de reflorestamento da araucária, no Estado de São Paulo. Outro encontro muito oportuno ocorreu com os artesãos de Campos do Jordão. Na Casa do Artesão, conversamos com o entalhador Ercílio Cavalli¹⁶¹, que nos informou sobre o seu trabalho em particular. Foi interessante notar como é a relação dele e dos demais entalhadores ali presentes com a madeira, por sinal, muito similar à exploração cuidadosa do professor Antonio F. Costella em termos de aproveitamento de recursos naturais da cidade.

O entalhador Ercílio Cavalli nos contou que exerce o trabalho de escultor desde a época em que era criança. Existe por parte dele e dos demais artesãos a preocupação de obter matéria prima a baixo custo para a confecção de seus trabalhos. O fato de estar em um local à beira do rio Capivari, dá a eles a oportunidade de plantar suas próprias árvores e coletá-las, uma vez crescidas. O entalhador recolhe dormentes em desuso, galhos de todo tipo de árvore dispostos nos campos, sítios e quintais da região. Pudemos notar também a insistência por parte tanto do professor Costella quanto de Ercílio em investigar a grande variedade de madeiras. A busca por diferentes meios de explorar o entalhe em madeira dá ao conjunto da obra desses dois artistas um destacado perfil nesse tipo de trabalho.

O Museu Casa da Xilogravura nos recepciona, logo na entrada do espaço expositivo, (alertado pela monitoria), com a presença de um grande disco de ipê, que tem por finalidade dar este recado específico: “temos que preservar a madeira”. E essa mensagem é endereçada não somente aos visitantes do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão, como também a todos os demais visitantes das outras cidades do Brasil que frequentam o museu. Seria importante anotar aqui a ideia inicial de o museu estabelecer relações entre o trabalho dos artesãos de madeira e os xilógrafos, que estão igualmente inseridos no ambiente cultural de Campos do Jordão.

Ao longo da jornada para a construção deste trabalho, muitas questões foram apresentadas na busca das possíveis respostas, mas uma delas mostrou-se essencial: “Como a Arte-Educação pode colaborar com a aprendizagem em um museu de arte?”

Para construir nosso objeto de estudo, foi necessário partir do mais simples até o mais complexo. O mais simples nos pareceu estar relacionado à importância dos museus na contemporaneidade, para discutir a questão: “O que cabe aos museus?” Alguns conceitos importantes sobre a *Museologia* e a *Nova Museologia* nos ajudaram nesse percurso. A

---

¹⁶¹ A entrevista na íntegra consta dos anexos do Capítulo 4.

velha museologia, que pensava que os objetos falassem por si só, não opera mais, e a *nova* museologia guia as ações dos museus contemporâneos, esclarecendo diversas questões apagadas ou deixadas de lado pela antiga. A *nova* museologia revela que, nas mediações, está envolvida a apropriação do patrimônio cultural. Assim sendo, a *Museologia* se abre para um novo entendimento do ternário: ***Sociedade/Homem; Patrimônio/Objeto e Cenário/Território.***

As ciências sociais compreendem que a mediação dentro do contexto dos museus se dá no cotidiano, ou seja, no meio social em que o homem vive. Na modernidade não são mais a escola, as instituições e a família que ditam os valores aos jovens, são as confluências sociais e as ações do cotidiano que movem as mediações culturais.

Outros aspectos conceituais colaboraram para a pesquisa, como a teoria e a prática da comunicação museológica. Esses estudos nos ajudaram a compreender tanto as mudanças nos modelos ao longo dos anos como a sua prática, tendo-se em vista a escolha de um modelo para a elaboração da atividade para o projeto educativo do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão. O fato de observar o trabalho de museólogos e arte-educadores de museus nos forneceu alicerces para a construção do projeto educativo. Outros movimentos foram necessários: leituras, discussões, tentativas de exercícios, diálogo com os funcionários do museu e, extremamente importante, visitas ao espaço expositivo, onde deram-se os encontros com as obras originais.

Ao longo das leituras e pesquisas, uma obra revelou-se fundamental e esclarecedora, o livro da museóloga britânica Eileen Hooper-Greenhill chamado *The Role Education in Museum*. O contato com as diversas leituras nele presentes contribuiu grandemente para a finalização deste trabalho. Outra importante obra neste processo foi *Becoming Human Through Art*, do arte-educador Edmund Burke Feldman, que nos abriu caminhos, pois, além dos conceitos da área, o autor mostra sua preocupação com um ensino sensível da arte-educação para jovens e adolescentes.

A construção do texto que relata o Histórico do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão ficou registrada como um documento. O texto colaborou também para a compreensão do relato dos sujeitos do museu (os gestores, principalmente), que tiveram a iniciativa de construir esse empreendimento. Ali constam os esclarecimentos de *como, por quê e para quem* o museu foi construído, assim como a quem se destina no futuro por meio de uma doação, tanto do acervo quanto do prédio, para a Universidade de São Paulo.

A organização dos dados quantitativos nos levou a repensar o erro teórico cometido por mim em textos anteriores, ao pensar que o público é o “ator central” do museu

contemporâneo. Isso é, na verdade, o que queremos que seja, porém a realidade nos mostra que não ocorre dessa forma. Os dados contabilizados demonstraram que tanto as escolas públicas como as privadas da cidade de Campos de Jordão visitaram o museu, com relativa frequência. Sabemos também que essa frequência depende da presença de outros órgãos de fomento à cultura, dos investimentos nas instituições culturais da cidade, principalmente nos projetos que dizem respeito à relação museu/escola. Pensamos que o Museu Casa da Xilogravura necessite de um projeto de difusão cultural que englobe escolas, gestores, professores e até mesmo as pessoas envolvidas nesses órgãos de fomento à cultura na cidade. A pesquisa teve como meta principal propiciar a arte-educação no museu e talvez possa contemplar de forma mais abrangente a comunidade local, na intenção de fazer com que a pesquisa cumpra seu papel social.

A compreensão contemporânea da xilogravura, sob o ponto de vista de autores como Peter Parshall e Rainer Schoch, nos ajudou a entender a antiga divisão da gravura em duas instâncias diferentes: *high art* e *popular art*. Infelizmente, não nos restou tempo suficiente para elaborar ao menos algumas anotações a respeito da xilogravura no Brasil, o que teria sido de grande importância para este trabalho, tendo em vista que o acervo do Museu Casa da Xilogravura abriga, na sua maior parte, xilogravuras brasileiras. Lembramos também que no próximo ano, ou seja, em 2012, o Museu pesquisado completará **25 anos**, ocasião que mereceria ser lembrada ou até mesmo celebrada. Deixamos aqui como sugestão que a equipe do Museu Casa da Xilogravura elabore um projeto integrado com a Universidade de São Paulo, compreendendo a organização de cursos na área de gravura e contemplando também a observação estética do acervo.

Finalmente, a proposta de atividade para o museu pesquisado aplica os conceitos em *arte-educação* e *comunicação museológica* num exercício de *leitura da obra de arte*, contextualizando quatro obras do museu. Nossa tentativa foi a de elaborar um exercício denominado *poético*, que ensinasse a xilogravura através da prática do entalhe e da contextualização das obras, inserindo-se também, nesse processo de aprendizagem, a *história*, a *crítica* e a *estética* da arte.

Dividir as experiências do “saber” como forma de atender ao chamado interno da *poética* de cada um de nós, conforme nos ensinou Evandro Carlos Jardim, pode ser uma das mais nobres atitudes do ser humano. Encerro este trabalho com um pequeno trecho do autor Robert William Ott (1999), que exprime de forma sensível a importância do ensino da arte nos museus:

É desse conhecimento, obtido a partir da observação de objetos em museus, que derivam o pensamento eloquente e a expressão. É possível encontrar exemplos representativos de arte mesmo no menor dos museus, o que serve para ajudar os alunos a participarem do ato de criticar e descobrir conexões individuais entre o seu modo pessoal de pensar e os valores estéticos da humanidade.

REFERÊNCIAS

- AREFORD, David S. **Catalogue. Saint Jerome and the Lion**. In: PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer. **Origins of European Printmaking**. New Haven: Yale University Press: 2006. 371 p.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão, ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras. 2004.
- ALMEIDA, José Guilherme de. **Campos do Jordão, SP: contrastes entre riqueza e pobreza num espaço turístico**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1999. 121 p.
- ANDRADE, Tais Oetterer. **Inventário e análise da arborização viária da Estância Turística de Campos do Jordão**. Dissertação de Mestrado da Universidade de São Paulo. Piracicaba. 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989. 343 p.
- _____. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Ed. Pioneira. 1986. 503 p.
- AZEVEDO, Maria Carolina Tiengo. **Iluminação em museus: a luz da conservação e a luz da comunicação**. Monografia (Especialização em Museologia), Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2006. 145 p.
- BAL, Mieke. Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In: ELSNER, John; CARDINAL, Roger. **The Cultures of Collecting**. London: Reaktion Book, 1994. p. 96-115.
- BARBOSA, Ana Amália T. B., **Releitura, citação, apropriação ou o quê?** In: BARBOSA, Ana Mae T. B., (Org.) **Arte-Educação: consonâncias internacionais**. São Paulo: Ed. Cortez. 2005. p. 143-149.

BARBOSA, Ana Mae T. Bastos. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1999. 134 p.

_____. **Teoria e Prática da Educação Artística**. São Paulo: Ed. Cultrix. 1985. 114 p.

BITGOOD, Stephen. **Visitor Studies, Theory, Research and Practice**. Jacksonville. AL Psychology Institute. 1988. p. 155-167.

BONOMI, Maria. **Indentikit da Medusa: por Maria Bonomi**. Catálogo da exposição. Espaço Cultural Monte Líbano. São Paulo. 1996.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ed. Ática. 1995. 80 p.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003. 219 p.

BUTI, Marco. **A gravação como processo de pensamento**. Revista USP, Número 29. São Paulo. Março-maio 1996. p. 107-112.

CAMERON, Duncan. **A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education**. Curator. 1998. XI v. n.1 p. 33-40.

CAREY, James W.. **Communication as culture: essays on media and society**. New York. Routledge. 1989. 241 p.

CARNEIRO, Edson; MASCARENHAS, Augusto da Silveira. **Navio Negroiro, tragédia no mar, Castro Alves e Hansen Bahia**. Salvador: CED Gráfica Universitária, Universidade Federal da Bahia. 1979.

CARTER, Thomas Francis. **The invention of printing in China and its spread Westward**. New York: Roland Press. 1955.

CELANI, Maria Gabriela Caffarena. **O espaço em museus construídos e adaptados: uma tentativa de análise comparativa em alguns casos brasileiros**. Relatório de pesquisa de Iniciação Científica – FAPESP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. 1989. 150 p.

CHAGAS, Mario de Souza. **O Campo da atuação da museologia**. Revista Ciências em Museus, 1991. 3 v. p. 73-83.

CHAGAS, Mario. **Anais do II Seminário sobre Museus-Casas: Comunicação e Educação, Oficina do Objeto**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa. 1996. 21 p.

CINTRA, Maria Christina de Souza L. Rizzi. **Leitura de fragmentos, relato de uma experiência completa a partir de um acervo incompleto**. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 1990.

COSTELLA, Antonio Fernando. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 2003. 72 p.

COSTELLA, Antonio Fernando. **Introdução à gravura e à sua história**. Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 2006. 141 p.

CURY, Marília Xavier. **Exposição, concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Ed. Annablume. 2005. 162 p.

_____. **Exposição: análise metodológica do processo de concepção, montagem e avaliação**. Dissertação de mestrado, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1999.

_____. **Museologia – Marcos Referenciais**. Cadernos CEOM – Ano 18, número 21. Museus: pesquisa, acervo, comunicação. 2005. p. 45-71.

_____. **Museologia – Novas tendências**. Org. por Marcos Granato, Claudio Penha dos Santos e Maria Lúcia de N. M. Loureiro – Rio de Janeiro: MAST. 2009. Colloquia 11.

_____. **Comunicação Museológica: Uma perspectiva teórica e Metodológica de recepção.** Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2005.

_____. **Programa Monumenta. Revisão Museológica e Museográfica do Museu Histórico de São Francisco do Sul.** Projeto Expográfico. Outubro de 2006.

_____. _____. Projeto 914 BRA4003. Primeira Fase. Consolidação de Documento de Diagnóstico. Abril de 2006.

_____. _____. Documento Preliminar de Conceituação Museológica. Agosto de 2006.

_____. _____. Projeto Museológico Institucional. Setembro de 2006.

DAWSON, John. **Guia completa de grabado e impression - técnicas e materiais.** Madrid: H. Blume Ediciones. 1982.

DEAN, David. The exhibition development process. In: HOOPER-GREENHILL, Eilean. **The educational role of the museum.** London: Routledge. 2008. p. 191-200.

DECOL, René. **200 anos de abolição na Inglaterra.** Língua Franca. Disponível em: caiotulio.blogspot.com/feeds/posts/default?start-index=26&max-results=25. Acesso em 16/7/2011.

DEWEY, John. **Democracy and Education.** New York . Macmillan. 1930. 434 p.

_____. **Arte como Experiência.** São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2010. 646 p.

EISNER, Elliot Willian. **Estrutura e Mágica no ensino da Arte.** In: BARBOSA, Ana Mae T. B. (Org.) **Arte-Educação: leitura no subsolo.** São Paulo: Ed. Cortez. 1999. p. 79-93.

EISNER, Elliot Willian. **The arts and the creation of mind.** New Haven and London: Yale University Press. 2002. 258 p.

FELDMAN, Edmund Burke. **Becoming human through Art**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 1970. 389 p.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **La aparición del libro**. México: Editora Hispano-americana. 1962. 439 p.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. São Paulo: Zahar Editores. 1983. 254 p.

FORRESTEL, Pam. **Empowering youth: a framework for evaluating Community – Based Art-Education**. Dissertação de Mestrado, University of Florida. 2004.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método II: complemento e índice**. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco. 2010.

GARCÍA-BLANCO, ÂNGELA. **La exposición: Un medio de comunicación**. Madrid: Akal. 1999. 233 p.

GARCÍA BLANCO, Ângela. **Usuários o visitantes de museos?** Museo – V Jornadas de Museología, número 6, 2002: 1-18, p. 171-188. Disponível em: <en.scientificcommons.org/44107929>.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. **Museu, museologia, museólogos e formação**. Revista Museu. 1988. n. 1 .

GUIRAND, Félix; ALEXINSK, G.; BRUHL, Odette. **Mitología General**. Barcelona: Labor. 1962. 678 p.

HIND, Arthur M. **An introduction to a History of Woodcut**. New York: Dover Publications. 1963.

HERMISTEN, Maia P. da Costa. **O protestantismo e a palavra impressa: ensaios introdutórios**. Revista Ciências da Religião – História e Sociedade. 2008. 6 v. n. 8.

HOOVER-GREENHILL, Eileen. **Museums and their Visitors**. London and New York: Routledge, 1996.

_____. **The educational role of the museum**. London and New York: Routledge: 2008. 346 p.

HUYSEN, Andréas. **Escapando da Amnésia**. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Rio de Janeiro. 1994. 23 v. p. 35-56.

HERNÁNDEZ, Josep Ballart; TRESSERAS, Jordi Juan i. **Gestión del patrimonio cultural**. Barcelona: Editorial Ariel. 2008. 238 p.

IVINS Jr., Willian M. **Prints and Visual Communication**. Cambridge, Massachusetts e London: Mit Press. 1969. 190 p.

JARDIM, Evandro Carlos Poiars. **Arte como manifestação poética**. Seminário Ações Singulares II. Instituto Tomie Ohtake. 2009. p. 108-113.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de vida e formação**. São Paulo: Ed. Cortez. 2004. 285 p.

KNEZ, E. I.; WRIGHT, A. G. **The museum as a communications system: an assessment of Cameron's viewpoint**. Curator. 1970. v. 13 n. 3 p. 204-212.

LAUBE, Daniela. The stylistic development of German Book Ilustration, 1460-1511. Washington D.C., 2004, p. 47-71. In: DE SIMONE, Daniel. **A heavenly craft the woodcut, in early printed books**. Washington D.C.: Library of Congress. 2004.

LANDAU, David; PARSHALL, Peter. **The Renaissance Print, 1471-1550**. New Haven and London: Yale University Press, 1994. 433 p.

LEÓN, Aurora. **El museo, teoría, praxis y utopia**. Madrid: Ediciones Cátedra. 1988. 378 p.

LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo. Ed. Cortez. 1994. 263 p.

LOWENFELD, Viktor, BRITTAIN W. Lambert. **Desenvolvimento da Capacidade Criadora**. São Paulo: Ed. Mestre Jou. 1989. 440 p.

MACHADO, Regina Stella B., **Arte Educação e o conto de tradição oral: elementos para uma pedagogia do imaginário**. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1989.

MacLEOD, Suzanne. **Reshaping Museum Space**. New York: Routledge. 2005.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. São Paulo: Ed. Atlas. 1996. 231 p.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras. 2001. 360 p.

MARANDINO, Martha (Org.). **Educação em museus: a mediação em foco**. São Paulo: GEENF – Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Não Formal e Divulgação em Ciência da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 2008. 48 p.

MARTINS, Joel. **Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como *poíesis***. São Paulo: Ed. Cortez. 1992.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita, história do livro, da imprensa e da biblioteca**. São Paulo: Ed. Ática, 2001. 519 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 1997. 360 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Culturas/ Tecnicidades/ Comunicación**. 2005, Organização de Estados Ibero americanos, Anais de Congresso. Disponível em: <www.barbero.htm>. Acessado em 25/5/2010.

MILES, Roger. **Exhibition: Manegament for a change**. IN: MOORE, Kevin. Museum Manegament. London, New York, Routlege. 1997. p. 257-261.

MORAES, Sumaya Mattar. **Memória e reflexão: A biografia como metodologia de investigação e instrumento de (auto) formação de professores de arte**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e Transversalidade nas Artes Visuais – 21 a 26 de set. de 2009. Anais de Congresso. Salvador/Bahia.

_____. **Descobrir as texturas da essência da terra: formação inicial e práxis criadora do professor de arte**. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007. 298 p.

MUBARAC, Luiz Claudio. **Notas sobre incisão**. Tese de Doutorado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 1998.

MURAKAMI, Itsuko. **Dorothy Bastos: xilogravuras**. Monografia, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 1967.

OTT, Robert W. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, A. M. **Arte-Educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Ed. Cortez. 1999. p. 113-141.

PAULO FILHO, Pedro. **Campos do Jordão, o presente passado a limpo**. São José dos Campos: Ed. Vertente. 1997. 188 p.

PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer. **Origins of European Printmaking**. New Haven: Yale University Press. 2006. 371 p.

PHINNEY Jr., Edward. **Perseu's Battle with the gorgons**. American Philological Association . University of Massachusetts. 1971. p. 178-183.

PILLAR, Analice Dutra. **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Ed. Mediação. 2009. 205 p.

READ, Herbert. **A Redenção do Robô: meu encontro com a educação através da arte**. São Paulo: Ed. Summus. 1986. 159 p.

RICOEUR, Paul. **Hermeneutics & the Human Sciences: essays on language, action and interpretation**. Editado por THOMPSON, John B. Cambridge: University Press. 1990

RIZZI, Maria Christina de S. Lima. **Além do artefato: apreciação em museus e exposições**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. São Paulo. 1998. n. 8 p. 215-220.

RIZZI, Maria Christina de Souza L.; **Leitura de obras de arte: compartilhando alguns conceitos e reflexões**. IN : TOZZI, Devanil; COSTA, Marta Marques; HONÓRIO, Thiago. Educação com arte. São Paulo: FDE – Diretoria de Projetos Especiais. 2004. p. 15-29.

_____. **Olho Vivo – Arte-Educação na Exposição Labirinto da Moda: Uma Aventura Infantil**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1999.

RODRIGUES, Renata Cardoso B., **Explicar o inexplicável: interpretando Medusa**. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2006. 382 p.

RUSSIO, Waldisa. **Museu: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento**. Dissertação (Mestrado em Ciências), Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais. Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. 1977.

SECRETARIA DO ESTADO DO MEIO AMBIENTE. São Paulo: Terra Virgem. **Conhecer para conservar: as unidades de conservação do Estado de São Paulo**. 1999.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Encontros Museológicos – reflexão sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU. 2008. 256 p.

SCHILDT, Göran. The idea of the museum. In: AAGAARD-MOGENSEN, Lars. **The idea of the museum**. New York: Mellen Press. 1988. p. 86-97.

SCHIMIDT, Peter. The multiple image: the beginnings of printmaking, between old theories and new approaches. In: PARSHALL, Peter; SCHÖCH, Rainer. **Origins of European Printmaking**. New Haven: Yale University Press. 2006. 371 p.

SHIMIZU, Jarbas Y.; **Liquidambar para Produção de Madeira no Sul e Sudeste do Brasil**. Pesquisa Florestal Brasileira, número 50. Janeiro-junho 2005. p. 127-138.

SEVERIN, Werner J., TANKARD Jr., James W. **Communication Theories: Origins, Methods, and Uses in the Mass Media**. New York: Longman. 2000. 411 p.

SMITH, Ralph. **Excelência no Ensino da Arte**. In: BARBOSA, Ana Mae T. B. (Org.) Arte-Educação: leitura no subsolo. São Paulo: Ed. Cortez. 1999. p. 97-110.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Ed. Cortez. 2008. 132 p.

VERGO, Peter. **The new museology**. London: Reaktion Books. 1993. 229 p.

VERNASCHI, Elvira. **Arte-Educação: uma nova perspectiva para os museus** – Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1989.

WU, Chin-tao. **A privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980**. São Paulo: Ed. Boitempo. 2006. 408 p.

WHITEHEAD, Alfred North. **The aims of Education**. Mentor, New York. 1949.

Anexos

Capítulo 2

Entrevista com o professor Antonio Fernando Costella, realizada pela pesquisadora Maria Cristina Blanco, da Escola de Comunicações e Artes da USP.

22/8/2010

**Transcrição:
Entrevista 1**

Roteiro de questões da vida pessoal

Primeira parte do arquivo digital – duração: 5 min. 30 seg.

Maria Cristina - Boa tarde. Vou dar início a nossa entrevista com o professor Costella e a Leda, aqui no Museu da Xilogravura de Campos do Jordão. Tudo bom, professor,... Leda? Eu elaborei uma série de perguntas aqui, mas o senhor esteja à vontade para colocar mais informações, não precisa se intimidar com esse gravador, nós estaremos aqui para livres depoimentos. São 22 perguntas e eu acho bem pouco para o que o senhor precisa falar para esclarecer e para que eu possa compor um texto interessante para a dissertação; então, a gente pode ficar à vontade nessas vinte e duas perguntas. Então, vamos começar pela primeira. Eu elaborei, com a ajuda da professora Christina Rizzi, essas perguntas e nós dividimos em três, digo, dois blocos de “assuntos”, que um eu chamei de “*Roteiro de questões da vida pessoal*” e o outro bloco chamei de “*Perguntas sobre o museu: acervo e expografia*”. São somente esses dois, pois um grupo são perguntas pessoais e o outro é sobre o museu e o acervo, achei interessante dividir.

1- Prof. Costella, gostaria de saber como se deu “essa paixão” do senhor pela arte da xilogravura?

Antonio F. Costella – Bom, isso faz parte de uma paixão muito grande pela arte em geral. Eu comecei a estudar desenho aos doze anos, com uma pintora chamada Ana Russo Morrone; depois, no colégio, eu tive como professor Vicente Mecozzi, que também me estimulou muito a praticar atividades artísticas, desenho, pintura etc... Então, sempre tive interesse e pratiquei desenho e pintura e a xilo. Eu sempre gostei de arte, sempre visitei exposições, mas a xilo especificamente teve um algo que, digamos, estimulou mais, que foi o curso que eu fiz no Liceu de Artes e Ofícios, por volta de 1980, 81, onde eu tive como professor de xilogravura o Romildo Paiva. Desde o primeiro dia de aula, eu fiquei fascinado pelas potencialidades da xilo, pode-se dizer que o meu interesse maior pela xilo começou aí.

2- Em entrevista com o senhor em abril de 2007, o senhor disse que havia feito no Liceu de Artes e Ofícios um curso de xilogravura. Fale um pouco a respeito da sua experiência pessoal. O senhor gostou muito daquele curso, o senhor tem coisas registradas daquela época, fotos...?

Antonio F. Costella – Bem, fotos eu tenho alguma coisa, eu tenho fotos dos resultados do curso, mas do curso em si não. Eu não sei bem por que eu fui fazer esse curso, eu fiz uma porção de cursos (*risos*). Eu só sei que, no primeiro dia, o Romildo Paiva nos mostrou as ferramentas e falou das diferenças da xilo ao fio e a de topo. E, quando ele estava explicando

a xilo de topo, eu disse: isso daí dá para fazer um livro! Imediatamente e... é que eu sempre penso em fazer livros, quer dizer...

Maria Cristina - Nessa época que o senhor teve esse *insight*, já escrevia livros sobre Comunicação e Legislação da Comunicação?

Antonio F. Costella – Comunicação sim, mas História da Comunicação, eu já tinha livros publicados sobre isso, mas...

Maria Cristina – O que eu quero dizer, se o senhor me permite, é que o senhor levou essa coisa de ser escritor para esse momento...

Antonio F. Costella – Exatamente, eu juntei as duas coisas. Eu comecei a bolar a xilo em um livro com poemas, que foi o *Xilopoemas*, no qual há poesias minhas e há ilustrações que tanto os textos do livro quanto os desenhos são feitos com xilogravuras, compreende? Eu, logo de cara, pensei em usar a xilo no sentido do livro. E aí comecei a ver exposições mais especificamente de gravura e comprei gravura de alguns autores, e entrei em contato com alguns do próprio ateliê, e isso ajudou de certo modo ou conduziu e contribuiu para a formação do museu. Realmente... o museu surgiu quando eu achei que tinha um número razoável de autores. Na época eu tinha mais ou menos uns vinte autores e eu achei que seria interessante que as pessoas pudessem ver essas obras e não só eu ficar vendo, mas isso eu acho que você vai perguntar depois.

Só uma coisa, veja se está gravando!

Maria Cristina – Sim, é claro, eu vou ver aqui.

Segunda parte do arquivo digital – duração: 15 min. 48 seg.

Maria Cristina

3- Em resumo, esse curso, pelo que me pareceu, ele teve uma importância na formação do senhor como artista. Como foi esse curso para o senhor?

Antonio F. Costella – É, teve importância sim, foi um curso curto, foi um curso de seis meses, se não me falha a memória... Mas, na verdade, eu tinha toda uma bagagem antes e houve um discurso depois. Digamos, quantitativamente, ele não foi tão significativo. Ele foi significativo pelas consequências que ele teve, pela vinculação que ele me levou a fazer com a xilogravura. Eu gostava da xilogravura, na verdade, eu gostava da xilogravura, mas eu não sabia o quanto. Na hora que vi a xilogravura sendo feita e praticando, aí que essa paixão pela xilogravura aflorou com toda a intensidade e que acabou conduzindo para tudo isso.

Maria Cristina – Existe uma quarta pergunta aqui que eu falo da apreciação da arte, me parece que o senhor já respondeu, mas eu vou repetir, para ver se o senhor rememora outras coisas.

(Faço então, literalmente, a pergunta contida na entrevista):

4- Antes mesmo de desenvolver esse amor pela xilogravura, o senhor se interessava por alguma forma de arte? Refiro-me tanto à apreciação da arte como “fazer”.

Antonio F. Costella – Bem, eu já respondi, eu ia muito a exposições e eu tive aulas com a Ana Russo Morrone, o Vicente Mecozzi e aí houve um período da minha vida em que eu parei de praticar arte. Quando eu vim para Campos do Jordão, eu retomei isso. Nessa época, escrevia livros de comunicação, eu dava aulas na Casper Líbero, eu dava aulas na USP, o centro da minha vida como subsistência vinha da advocacia; nessa fase, eu parei de pintar. Nesse tempo, eu coloquei uns quadros no meu escritório e eu assinei com pseudônimos, porque eu pensava que eu podia perder clientes, pois os clientes podiam pensar que o advogado era pintor, e meio louco. Eles podiam pensar: esse sujeito não é muito sério, ele é meio louco... Mas, quando eu vim para Campos, eu vim morar na mesma praça em que morava o Camargo Freire, um pintor.

Maria Cristina – Ele é um pintor da região, não é?

Antonio F. Costella – É, ele é da região, mas ele teve uma dimensão maior que a região, ele ganhou todos os prêmios do Salão Nacional de Belas Artes, inclusive prêmios no exterior, ele ficou dois anos na Europa. E eu comecei a ter umas aulas com ele, e ele me deu umas aulas como se eu não tivesse nunca estudado nada, e foi muito interessante isso, foi uma maneira de ver o mundo, que era o dele, e era também uma nova maneira de eu ver a pintura. Daí que eu retomei as atividades. É, talvez tenha sido por essa época que eu tenha começado a xilo, porque isso foi em 75, é... Aquela casa eu comprei em 74, então, em 75; uma casa aqui defronte, não é essa aqui no museu, isso foi assim, tipo 75/76. Aí, eu voltei a pintar e pode ser que, dentro desse contexto de voltar a pintar, eu fui fazer esse curso no Liceu, compreende? E, certamente, o Camargo Freire teve importância nisso e eu o considero como um professor que eu tive, enfim, é um conjunto, a vida é complexa, tem sempre um conjunto de coisas.

Maria Cristina

5- Quais outros fatores que colaboraram nesse processo de formação? Exemplo: artistas, exposições, uma determinada obra (as), uma viagem, visita a um gabinete de estampa etc.

Antonio F Costella - Uma lembrança muito recorrente na minha memória é da minha infância no Museu da Arte de São Paulo, eu era menino; antes e depois de começar a estudar pintura, com doze anos, eu ia ao MASP, que naquele tempo era na Rua Sete de Abril, no prédio dos Diários Associados, e eu passava a tarde inteira lá observando as pinturas. Eu me lembro que eu tinha um grande encantamento pelas pinturas que eu via no MASP, eu me lembro muito bem de uma pintura, que eu não lembro bem se era do Velásquez ou o Van Eyck, era uma obra de um nobre com a espada na cinta, o punho da espada era todo trabalhado e fulgurava, em cor de ouro; eu ficava olhando, como esse camarada conseguiu pintar isso? Assim tão vivo e tal. E outro quadro que era do Vlaminck ou do Utrilo, que era uma paisagem nevada, era um quadro que me encantava muito, eu sabia de cor os quadros que tinha no acervo exposto do MASP.

Maria Cristina – O senhor ia com certa constância ao MASP?

Antonio F. Costella – Eu ia com muita frequência, então uma coisa que me marcou muito foi o MASP, quando eu era menino e eu ia com frequência e ficava vendo os quadros. Houve

outras coisas que me marcaram, mas em outro sentido, como o jornal do interior, que não tem muito a ver com artes plásticas. Outro momento que foi muito importante. Mas o mais importante mesmo foi o curso que eu fiz no Liceu de Artes e Ofícios. Depois do contato com o Camargo Freire, que me ajudou a retomar as atividades de artes plásticas.

Maria Cristina – Só uma pausinha, o senhor lembra quantos anos o senhor tinha quando ia ao MASP?

Antonio F. Costella - Eu tinha por volta de doze anos. Talvez até um pouco menos... Mas eu continuei indo lá. Eu comecei ir para a cidade muito pequeno, São Paulo naquele tempo era muito pequeno, não era tão perigoso como hoje. Eu ia de ônibus...

Maria Cristina – O senhor morava onde nessa época?

Antonio F. Costella – Houve um período que eu morei no Pacaembu e outro que eu morei no Sumaré. De qualquer modo, eu tomava o ônibus ali na Dr. Arnaldo, se bem que ali tinha o bonde também. Eu ia fazer cursos na cidade, assistir palestras; com doze anos, eu fui fazer um curso de esperanto.

Maria Cristina – Esperanto?

Antonio F. Costella – Infelizmente, eu não aprendi a falar, esperanto é uma língua muito feia, muito feia, isso não existe, é muito artificial. Vamos voltar às perguntas.

Maria Cristina

6 – Quando iniciou a ideia de “coleccionar” xilogravuras?

Antonio F. Costella – Bem, está associado ao curso, eu comecei a ver mais exposições, mas daí em diante de xilo, pois antes eu ia ver exposições em geral, eu estava muito mais sintonizado na pintura e no desenho do que na gravura. Daí eu comecei a ver algumas exposições, uma delas a exposição da Iole Di Natale, que ainda no próprio curso o próprio Romildo Paiva ressaltou, e até hoje ela tem um ateliê grande de gravura em São Paulo, e foi daí que eu comecei a comprar algumas gravuras.

Maria Cristina

7- Quando a sua coleção alcançou um número representativo, a ponto de o senhor achar: “vou montar um museu”?

Antonio F. Costella - Eu não sei se era representativo, mas vamos fazer o seguinte... Eu acho que foi o momento que eu tinha uns vinte autores. Eu achava que aquilo não tinha sentido, deixar só para mim, as gravuras na minha sala, eu só podendo ver e não os outros. Então eu peguei três salas lá atrás, uma era a garagem, outra era um quarto de despejos e outra era um quarto que pertencia à casa do caseiro que continua ali atrás.

Eu peguei essas três salas, reuni entre elas, e separei do restante da casa, e fiz uma porta na sala maior que era a garagem que saía ali em direção ao jardim, na face oeste, onde se vê a igreja; então as pessoas entravam geralmente no museu por ali, e eu abri então essa coleção, assim tudo que tinha no museu estava ali, não tinha nada, não tinha nada na reserva técnica e eu nem sabia o que era reserva técnica, e só depois tornou uma coisa mais profissional.

Maria Cristina – E na parte da frente da casa o senhor morava, não é? Ficou então metade casa, metade museu?

Antonio F. Costella – Não, o museu era bem menos que a metade, pois eu precisava de uma casa grande, pois eu tinha uma grande quantidade de livros. Esta casa eu comprei quando eu resolvi vir morar em Campos do Jordão. A casa que eu tinha era defronte, essa casa aqui tinha uma vantagem muito grande, ela tem o pé direito muito alto, o que me permitia colocar mais livros, então eu fui procurar as freiras quando soube que estava à venda, queria que elas me explicassem o quanto queriam e acabei comprando, para morar com o espaço suficiente para pôr a biblioteca. Aliás, a compra dessa casa foi meio misteriosa, aconteceram umas coisas... É o que eu estou escrevendo em um livro sobre o museu. Eu sou ateu, então o que eu vou contar não tem nada a ver com misticismo, eu não sou um sujeito religioso. Quando eu fui procurar as freiras, eu perguntei da casa, enfim, expliquei que queria a casa para morar, eu não disse que iria fazer o museu porque eu também não sabia. Aí eu disse, eu compro a casa, mas eu não tenho o dinheiro todo, porque eu preciso vender um terreno em São Paulo que eu tenho no Morumbi e com isso eu consigo completar o suficiente e comprar a casa da senhora, mas a senhora me precisa fazer um favor... Naquele tempo eu ia a Campos do Jordão só nos finais de semana. Eu disse para a irmã eu vou para São Paulo e a senhora me diga, caso apareça um comprador, se a senhora vende e eu vendo o terreno, lá vou ficar sem o terreno e sem essa casa. É uma freira que estava lá, que era uma senhora muito alta, muito magra, disse: o senhor vai comprar a nossa casa! Ela era dinamarquesa e tinha sotaque, muito mais velha, era a Irmã Escolástica. Eu pensei: ia comprar a casa, mas não era com reza, eu precisava de dinheiro, eu tinha que vender o meu terreno. Eu voltei para São Paulo no domingo à tarde e, da noite de domingo até na segunda-feira, e nesse dia, eu recebi cinco telefonemas de corretores perguntando se eu tinha um terreno para vender no Morumbi. No dia seguinte, eu marquei encontro com dois corretores e os compradores existiam realmente; fui ao escritório de um dos corretores, que era perto lá da USP, na Francisco Morato, lá onde era a paineira, um pouco mais para frente ali...

Maria Cristina – O apelido do local até hoje é paineira, mas ela não existe mais lá.

Antonio F. Costella – É, não existe mais, mas existia; então, um pouco adiante, era o escritório do corretor; eu fui lá e o comprador era um juiz, só que ele queria pagar metade à vista, metade a prazo, eu disse que precisava à vista, pois queria o dinheiro inteiro, então eu marquei uma hora depois com outro corretor que era ali mais adiante. E ali estava um corretor que tinha um comprador que era um engenheiro.

Maria Cristina – Na mesma semana foi isso?

Antonio F. Costella – Não, foi no dia seguinte. Aí eu liguei para as freiras e disse que eu ia fechar o negócio, pois eu já tinha um bom sinal. Então, é uma coisa misteriosa que até hoje eu não consigo entender. Então, isso levou à compra da casa, mas ainda para morar. Aí veio a compra da casa, que foi em 87 ou 88, eu preciso ver na escritura. Eu fiquei um ano depois reformando para morar...

Maria Cristina – Por quê? Essa casa é de 1928?

Antonio F. Costella – É, e ela estava desativada, as freiras tinham mudado para a subida do Palácio, onde o terreno tinha uma área expressivamente maior do que aqui, então elas puderam construir igreja, construir várias coisas e aqui tinha só 3.000 metros, e ficou

pequeno para elas, eram 24 freiras que moravam aqui, e no tempo delas essa casa era menor do que é hoje, pois depois eu aumentei; era um sacrifício a vida delas aqui, era muito apertado.

Terceira parte do arquivo digital – duração: 19 min. 58 seg.

Perguntas sobre o museu: acervo e expografia

Maria Cristina

8- Quando surgiu a primeira ideia de montar o museu? Como isso ocorreu? Em que ano foi?

Antonio F. Costella – Não... Quando ocorreu a ideia, não sei. O museu foi aberto em 1987, a ideia deve ter sido um pouco antes disso, houve um tempo que eu gastei para fazer um tabique, para encobrir as portas da garagem de automóvel que tinha, e era muito rústico, uma coisa que eu me envergonharia de pôr hoje no museu, na verdade, eu não sabia nada sobre isso ainda, só tinha montado um museu que havia sido montado na USP na Escola de Comunicações, que era o Museu da Imprensa, era uma sala, uma coisa mais parecida com uma biblioteca, eram arquivos de jornais, e não tinha nada em comum com a Casa da Xilogravura, então eu não tinha os conhecimentos que hoje a gente sabe sobre Museologia, hoje a Leda sabe mais sobre isso do que eu. Olha, deve ter levado aí alguns meses para a preparação do museu para a abertura, que foi em julho de 1987, então deve ter sido, foi assim no primeiro semestre que eu tive a ideia. A única coisa que eu lembro é o dia que abriu...

Leda Campestrin – Dezesesseis de julho?

Antonio F. Costella – Ou dezessete? Deixa ver aqui. *(ele acessa um arquivo no seu laptop, que é o livro sobre o Museu da Xilogravura que ele está escrevendo)* Foi dezessete... dezessete de julho de 87, em uma sexta feira.

Maria Cristina -

9- Antes de montar o museu, o senhor já era proprietário de uma casa aqui em Campos do Jordão. O senhor comprou primeiro essa casa ou houve uma anterior a essa? Fale sobre essa escolha, de morar nessa cidade e montar o museu nela.

Antonio F. Costella – Em 74, eu comprei uma casa que é defronte. Eu sempre vinha para Campos como turista, mas eu passei a vir com assiduidade, todo fim de semana eu vinha, mas ainda eu não tinha a casa do museu, a casa do museu eu comprei em 77 ou 78, comprei como eu disse para morar e não para montar museu, só montei dez anos depois, em 87, aí então começou o museu.

Maria Cristina – A minha curiosidade é assim: por que Campos?

Antonio F. Costella – Ah... eu sempre tive fixação por Campos, eu vim a primeira vez aqui com doze anos com os meus pais, e por acaso ficamos aqui adiante onde é hoje o Hotel Orotour, na época, chamava Hotel dos Lagos, e eu me encantei de tal modo com Campos que quando eu tinha uma oportunidade... Eu nunca tive férias, assim, de tirar um mês de férias... Eu sempre que tinha oportunidade, eu vinha a Campos. Na época de faculdade, eu vim com um colega, o pai dele nos emprestou o carro. Então, daí para frente, eu arrumei uns contatos, uns colegas, então, sempre que eu tinha um tempinho, eu vinha para Campos. Aí então eu era

turista, aí eu comecei a querer ter uma casa aqui... Em 77, eu passei a morar aqui, eu deixei a advocacia e passei a só dar aulas. Eu ficava aqui de quinta-feira até segunda de manhã, e ia para São Paulo, dormia umas três noites em São Paulo, eu dava todas as aulas em três dias e voltava para cá, ficou muito corrido. Depois eu montei o museu. Nessa época, o museu funcionava em bem menos tempo, ele só abria sexta à tarde e sábado de manhã, mas, mesmo assim, ele cresceu; eu acabei pegando uma sala a mais que era a sala do caseiro, fiz uma sala lá atrás daquela que era a garagem, fiz uma entrada nova, unindo os dois prédios ali pela praça, enfim ele foi pegando toda a parte de trás. E, de fato, eu parei um tempo, nós fomos para São Paulo, eu tive problemas de saúde, eu tive um câncer, um problema na paratireoide, uma trombose na perna, eu quase perdi essa perna, hum... Foi uma fiada de coisas e o museu ficou parado esse tempo. Eu pensei que nunca mais eu reabrisse, acabei reabrindo, porque, depois de um tempo, eu vi que não morri, eu percebi que se podia sobreviver a um câncer e eu fui criando mais coragem e aqui entra uma peça fundamental do museu que é a Leda, a minha mulher, porque, quando eu montei o museu, eu era casado com a minha primeira mulher que já morreu e, quando eu comecei o museu na segunda fase, foi com a Leda. E sem a Leda eu não teria tido ânimo e disposição física para tanto, eu fiquei um pouco fraco naquela época. Hoje eu acho que estou melhor do que naquele tempo embora tenha se passado tantos anos. E aí montamos de novo, ficamos três anos aqui dentro, ampliamos, fizemos uma sala lá no fundo que hoje é do museu também, hoje o museu nos expulsou, hoje é tudo do museu. E reabrimos com outro sentido, a entrada do museu já era pela frente. Aqui (*na biblioteca*) antes era nossa sala, não é?

Leda Campestrin - Bem, aqui, na verdade, não nós não chegamos nem a usar, logo depois disso se transformou em biblioteca e só ficamos com a parte do fundo...

Antonio F. Costella – Ah... e já abrimos direto com aquela parte. Ficamos com uma salinha onde está a história do museu, a cozinha que era aqui embaixo e a sala de estar e mais uma sala lá para trás que é hoje a sala da Magia da Multiplicação e ficamos com os quartos em cima, ficamos com uma parte muito pequena da casa, o museu já tinha ocupado tudo e depois, por fim...

Leda Campestrin – Acabamos sendo expulsos (*risos*).

Antonio F. Costella – E daí fomos para a casa de frente e todo o restante ficou com o museu.

Maria Cristina – Eu vou fazer uma pergunta aqui, que talvez para responder agora seria difícil, porque a gente vê, às vezes, nas dissertações e pesquisas em museus, aquela grande cronologia, que é um negócio muito interessante, como 30 anos de histórico...

Maria Cristina Blanco

10- 1987 é a data de inauguração deste museu. Se eu lhe pedisse para organizar uma cronologia da história do museu, como ela seria? Daria para o senhor me responder agora?

Antonio F. Costella – Dá, dá, o museu tem duas fases. A primeira fase foi desde a inauguração até o fechamento, ele era um acessório da casa, e era também muito menor do que é hoje em termos de acervo, embora já tivesse, àquela altura, um acervo razoável. A segunda fase corresponde à reabertura em 2004 até hoje. Na época, ele quase pegou a casa inteira, depois pegou a casa inteira, enfim, acabou tendo uma dimensão... E teve...

Há uma diferença muito grande entre a primeira fase e a segunda. Na primeira fase, isto aqui era um “aprendizado de museu”, eu não sabia o que era um museu, eu sabia como um visitante visita o museu, hoje eu vejo o museu não como um visitante que visita o museu, eu vejo “como” ele está mostrando, compreende? Hoje a nossa preocupação ao visitar museu compreende “como” a coisa é feita. Na primeira vez que eu montei o museu, naquela sala onde eu coloquei o tal tapume, que eu mesmo fiz, eu mesmo pintei, hoje eu pintaria e faria muito melhor, porque os móveis do museu somos nós que fazemos aqui mesmo no museu, mas, naquele tempo, foi uma coisa horrível. Na parede onde eu pus aquele tapume, havia gravuras de fora a fora, em certa altura, emolduradas, e havia uma segunda linha de gravuras, acima da primeira que, inopinadamente, não sei por quê, acabava no meio da parede, uma coisa completamente sem sentido, absurdo, eu não tinha noção de como expor. Então, nessa primeira fase, já houve muita aprendizagem de museu, mas que foram muito menos significativas como atividades de museu, era mais uma exposição mal feita do que um museu. Na segunda fase, a coisa mudou, porque, além de lidar uma experiência adquirida, tivemos a colaboração da Leda, que é formada em artes plásticas e também ela foi fazendo cursos de arquivística, museologia, conservação de papéis etc e tal, e visitamos muitos museus, e quando a gente visita, nós vemos como a coisa é feita e marcamos entrevistas com diretores de museus, em museus semelhantes ao nosso; nós observávamos como eram as reservas técnicas e uma porção de aspectos de museologia que nós nem conhecíamos, nós nem nos interessávamos por isso. Então, ao longo desses 23 anos que o museu existe, houve um aprimoramento, um aprendizado.

Aos poucos, nós fomos aprendendo. Por exemplo, quando nós fizemos as molduras dos quadros, fizemos em madeira, com o fundo feito em eucatex, mas hoje nós sabemos que isso é um crime. É uma coisa ácida e ataca o papel; hoje nós sabemos, a Leda fez cursos de conservação, ela nos trouxe subsídios, ela nos trouxe informações. Hoje a gente usa polionda atrás dos quadros, que é um material neutro que não vai atacar o papel. No conjunto, essas coisas são mínimas, mas é isso tudo que faz o museu.

Leda Campestrin – Tanto que nós levamos três anos para montar o museu nessa segunda fase. Entre pesquisa, montagem e colocação das obras. Aí chegou um momento que eu falei: vamos abrir! Faz de conta que ele está pronto!

Maria Cristina – As ajudas do pessoal da USP vieram nessa fase?

Antonio F. Costella – É, veio na sequência, veio no fim dos três anos, inclusive a Leda falou uma coisa que é verdade: “o museu nunca fica pronto”, tanto que nós estamos fazendo mais salas, então... realmente tinha que abrir!

Maria Cristina - Eu já imagino: em três anos, vocês assumiram os cargos de curador, educador, porque o educativo funciona...

(O professor me lembra: carpinteiro, serralheiro...)

Maria Cristina – museólogo e conservador e deve ter outras coisas aí, não?

Leda Campestrin – É que nesses três anos, eu... É que na hora que você começa a montar aparecem os problemas, e aí eu fui atrás dos cursos para me aperfeiçoar, então eu descobri o problema de papel, o suporte atrás que não pode ser ácido, as condições climáticas, o que pode o que não pode, a luz do sol que queima as molduras...

Antonio F. Costella – As molduras eram todas de madeira, e deu broca, então nós queimamos as 150 molduras. E aí nós queríamos fazer uma moldura que não ficasse destoante do ambiente e encontramos uma solução que não ficasse muito chocante. Nós fomos ver a fonte desses perfilados (*a Leda o ajuda a lembrar*) e fomos procurar um tipo de perfilado que não parecesse alumínio, compreende? Então acabamos escolhendo esse bronze fosco, pois tem muita gente que entra e sai do museu e não percebe que isso aí é alumínio, compreende? Parece madeira. E todas as molduras que estão aqui dentro foram feitas aqui mesmo, a gente corta os perfilados.

Maria Cristina – O senhor mesmo fez isso tudo?

Antonio F. Costella – No começo era eu, agora é a Leda.

Maria Cristina – Nossa, tudo muito artesanal mesmo!

Maria Cristina -

11- A Editora Mantiqueira é a mantenedora do museu. Como é manter o museu dessa forma? Como as empresas Philips e Porto Seguro colaboram com o museu?

Antonio F. Costella – Em termos de manutenção do museu, a primeira fase, digamos, a amadorística, não teve patrocínio nenhum, mas, naquela fase, o custo era pequeno, só tinha uma funcionária, então o museu dependia totalmente do meu bolso, quer dizer, e essa funcionária não me custava muito, era só sábado e domingo, era como um bico, ela era funcionária da biblioteca municipal e, de sábado e domingo, ela trabalhava aqui. E nesse tempo, quando o museu entrou na segunda fase, a Editora Mantiqueira, que não dava lucro nenhum, passou a dar lucro. Ah... teve duas outras fases também, a fase anterior ao Chiquinho e a posterior ao Chiquinho.

Quarta parte do arquivo digital – duração: 48 min. 13 seg.

Maria Cristina – Nós paramos na parte da Editora Mantiqueira.

Antonio F. Costella – A editora Mantiqueira teve uma fase que, para mim, era só um *hobby*, eu publicava umas coisas minhas que não tinham mercado. Os meus livros eu dava para outras editoras que tinham mercado, do tipo Vozes etc... Alguns dos meus livros eu publiquei pela Editora Mantiqueira, e também publiquei coisas regionais, coisas aqui de Campos do Jordão. E, quando eu fui para Portugal dar cursos lá, entre outras coisas, eu tive que levar o meu cachorro porque eu ia ficar lá dois meses e meio lá. E, voltando, eu tive a ideia de escrever uma história da viagem com a narração do cachorro. Esse livro eu não fui procurar outros editores, porque eu era conhecido como autor de comunicação, então eu publiquei pela Mantiqueira. E aconteceu que a Mantiqueira, que nunca tinha dado lucro, começou a dar lucro. E daí nós começamos a publicar outros livros referentes a respeito à vida, respeito aos animais e coisas assim. Dessa forma, a Editora Mantiqueira passou a ser a mantenedora do museu. Hoje todo o lucro que ela dá é aplicado na manutenção do museu. Nós tivemos a ajuda da Philips para a montagem do museu na segunda fase, eles deram coisas da parte técnica e lâmpadas. Eu fui lá fazer um curso de eletricitista e acabamos fazendo uma parceria. E a Porto Seguro tem nos ajudado na publicação em parceria de livros sobre gravura.

Maria Cristina – Eles colaboram com dinheiro?

Antonio F. Costella – Não, eles compram em dinheiro uma parte da edição.

Maria Cristina

12- A foto da casa que consta do ano de 1928 leva uma placa dizendo: “*Florian Pinheiro – constructor*”. Ele foi o idealizador da construção ou o arquiteto / engenheiro que elaborou o projeto?

Antonio F. Costella - Na verdade, não teve nem engenheiro nem arquiteto, aqui foi o seguinte: ele era um empreiteiro de obras, esse homem, ele veio para Campos quando veio a estrada de ferro e depois ficou aqui. Um dia eu fui procurá-lo, pois ele tem descendentes que vivem aqui. Ele era um empreiteiro muito competente. A planta aqui da casa é fantástica, tem pormenores muito bem elaborados. Ele fez muitas casas aqui, o Florian Pinheiro. Eu não sei quem idealizou a casa, eu só sei quem mandou fazer essa casa, que foi o senhor Afonso de Oliveira Santos. Ele era um loteador e um empresário que construía mansões, ele era um empresário do ramo imobiliário e, com menos de quarenta anos de idade, ele ficou tuberculoso, então ele veio para cá e ficou em uma pensão, e comprou essa área toda aqui, e fez uma porção de casas, e a primeira foi esta. Nos documentos da casa consta que aqui havia as ruínas do Hotel Melo, que foi o primeiro hotel de Campos do Jordão, era uma casa de madeira; na época que ele comprou, ele comprou mais como um terreno do que a casa mesmo, pois a casa já era inaproveitável.

Maria Cristina

13- O Museu Casa da Xilogravura foi montado em prédio adaptado, que seria, no caso, o antigo Convento de Freiras Beneditinas. De que maneira o senhor construiu a ideia das diferentes salas no grande casarão?

Antonio F. Costella - Não houve um planejamento prévio, o Museu foi crescendo e expandindo pela casa. Já, na segunda fase, eu precisava de um local para os meus livros de arte que doe para a Casa da Xilogravura e este local me pareceu mais apropriado. Neste local, por exemplo, o visitante não se sente obrigado a entrar, mas, se ele quiser, ele pode entrar aqui. Na medida em que se foi caminhando é que se foi fazendo o caminho.

Maria Cristina

14- Onde fica acomodada a reserva técnica?

Antonio F. Costella – No momento, a maior parte da reserva técnica fica em São Paulo.

Nós estamos fazendo um re-tombamento, porque nós fizemos um tombamento há alguns anos atrás e era um tombamento que não obedecia às melhores características museológicas. Nós fizemos da nossa cabeça... Nisso, a Heloísa Barbuí nos ajudou bastante, ela é lá no Museu do Ipiranga, e andamos fazendo melhor as fichas técnicas, nós andamos olhando como trabalham os museus nesse sentido, então agora temos uma ficha que obedece a esses critérios. A Leda teve que fazer um *curso* a distância de Museologia...

Leda Campestrin – Educação a distância.

Maria Cristina

15- Na sala “Mostra temporária”, onde estão expostas as suas xilogravuras, existe uma vitrine com a narrativa expográfica da elaboração do seu livro “*Introdução à gravura e História da xilogravura*”. Fale um pouco dessa vitrine.

Antonio F. Costella – Essa vitrine, a rigor, deveria estar junto à tipografia, mas nós não temos lá uma parede que admita a extensão desse móvel com essa dimensão. Esse móvel veio da tipografia do Frei Orestes, e que antes foi do Correia Cintra. O que eu quis mostrar nessa vitrine foi como as coisas em matéria de gráfica mudaram rapidamente. Aquele livro meu começou a ser produzido graficamente em 1986, ele foi publicado em 87, e foi um livro que ainda usava a datilografia, usava a marcação manual, que era feita por um senhor; a normalização do livro para diagramar foi depois, foi composto em linotipo, foram feitas as revisões, ali tem três provas em papel. Depois da linotipo se tirava o acetato para fazer a impressão do miolo e a capa foi feita em fotolito, e tudo isso acabou em menos de vinte anos, hoje você não precisa de nada, nada disso. Hoje não se usa a linotipo, não se escreve a máquina, não se faz aquela normalização na mão, não se usa mais o fotolito, hoje se faz tudo no computador, você diagrama no PageMaker no computador; o que ocupava uns quinze homens para fazer, hoje eu mesmo posso fazer no computador e depois você levar em disquete ou CD, ou por e-mail para a gráfica, então, aquilo ali mostra como foi vertiginosa a mudança e para ilustrar isso eu tenho um livro meu.

Maria Cristina

16- Outra questão: por que o livro “Introdução à gravura e História da xilogravura”?

Antonio F. Costella – Aí é o seguinte, eu não lembro exatamente o porquê, mas talvez seja o único livro que eu tenha tudo tão completo para mostrar, desde o início até o final, porque nem sempre eu gravei e, segundo, é um livro que trata de gravura, pois tem mais a ver com o Museu do que um livro meu de direito.

Maria Cristina

17 - Qual critério o senhor utilizou para a seleção das suas xilogravuras nesta sala?

Antonio F. Costella – Na verdade, nenhum, aí tem quase todas as minhas, tem quatro que saíram por causa de um móvel ali, mas que vão voltar. E as xilos do livro *Xilopoemas*, porque, na verdade, eu acabei fazendo na vida menos que cinquenta xilos, porque eu acabei montando o museu, fazendo outras coisas, e agora eu nem sei se vai dar. A minha visão está piorando e eu não consigo mais gravar.

Maria Cristina

18- Os objetos expostos no Ateliê foram adquiridos especialmente para a exposição ou eles já pertenciam ao ateliê do senhor?

Antonio F. Costella – Não, é nosso, aquilo era o nosso ateliê mesmo, agora alguns estão expostos e alguns estão guardados. Alguns eram para nós trabalharmos e outros eram para as aulas. Havia cursos aqui, e vai voltar a ter. Aquilo era um ateliê mesmo.

Maria Cristina

19- Na sala “História deste Museu”, existem várias fotos da chegada da máquina de impressão “linotipo”. Ela foi importante para a composição da sala “A Magia da Multiplicação”?

Antonio F. Costella – Foi sim, essa história da magia da multiplicação surgiu do seguinte, começa lá atrás; primeiro, nós percebemos que a maioria esmagadora das pessoas não sabem o que é xilo. Nós andamos perguntando. A cada trinta pessoas que entram aqui, apenas uma sabe o que é xilo.

Maria Cristina – O senhor que faz essas enquetes, esse levantamento?

Antonio F. Costella – Ah, sim, aqui é tudo documentado. Inclusive eu tenho um organograma do museu que cobre a frequência do museu de cada mês.

Maria Cristina – Ai, que ótimo, eu preciso desses documentos mais para frente.

Antonio F. Costella - Nós colocamos fotos explicativas sobre a feitura de xilogravuras, mas as pessoas tinham preguiça de ficar vendo e lendo, aí então, nós fizemos um vídeo, e o visitante, melhor informado a respeito da técnica, passou a ficar mais tempo no museu e, por entender o que ele está vendo, assim ele dá mais valor.

Aí surgiu a necessidade de mostrar a relação da xilo com as outras técnicas que a solução foi montar a sala da Magia da Multiplicação. Quando a começamos, pois a Leda já estava envolvida, a bolar aquela sala, nós pegamos coisas que já tínhamos e começamos a pensar em outras que devíamos expor. Então, por exemplo, aquele cilindro de impressão rotativa de estamperia de chita fomos buscar lá em Alvinópolis, que é para lá de Belo Horizonte, e depois conseguimos que eles nos dessem aquele pedaço de chita... A tipografia, bom, a tipografia, foi que nós compramos depois e só terminou de ser restaurada três anos depois, os clichês. (a Leda interferiu para dar mais informações.)

Leda Campestrin – Vieram os clichês, o Capara, que doou coisas da campanha publicitária.

Antonio F. Costella – Aquelas chapas de *off set* foram da primeira edição de Campos do Jordão em seu Bolso, que nós editamos aqui...

Maria Cristina – Uma peça importante naquela sala, não é?

Antonio F. Costella – É... A pedra litográfica nós fomos atrás do Ymagos, que era uma oficina de litografia em São Paulo...

Maria Cristina – Aquela lito que tem um desenho de um naviozinho?

Antonio F. Costella - Isso, isso. Bem, então eu pensei, se aqui tem litografia, *off set*, tem que ter uma linotipo. No começo, eu não me preocupei, pois, durante o tempo em que eu fui professor da ECA, havia uma linotipo lá. Aí eu fiquei sabendo que essa linotipo foi vendida como sucata. Aí que nós fomos atrás da linotipo. E nós fomos à gráfica linotipadora, a mesma linotipo que fez aquele livro que está ali exposto e agora eles só tinham duas, as outras muitas tinham sido vendidas como sucata para quebrar. E uma das que restaram eles me venderam. Mantiveram apenas uma para o pequeno trabalho que eles fazem hoje.

E nós fomos buscar. Foi uma epopeia aquele dia. O rapaz que foi pegar a máquina, ele foi lá na Rua 21 de Abril lá no Brás. Essa máquina ficou lá na gráfica depois de uns três meses, porque ela precisava de um local que pudesse suportar o peso dela, então, na sala da Magia da Multiplicação, eu tive que cortar o assoalho, embaixo eu fiz um contra piso de concreto industrial, abrimos, tivemos que abrir a parede para possibilitar a entrada para ela, colocamos o assoalho de volta, sobre o contrapiso. A linotipo teve toda uma epopeia para chegar aqui.

Maria Cristina – E ela é importante para compor a história do mundo gráfico, ali tem Gutenberg, ela faz parte ali, o peso dela na sala é grande.

Antonio F. Costella - Ela é importantíssima na história da gráfica. Depois de cem anos que parou de ser comercializada, as gráficas ainda produziam com a máquina de linotipo.

Maria Cristina – É que os custos de máquinas no universo gráfico são caríssimos e as empresas não conseguem se adaptar assim com tanta rapidez.

Maria Cristina

20- Existe uma foto na Sala denominada “História deste Museu” em que o prof. Costella está com um sorriso no rosto muito expressivo.

A frase que está ao lado dessa foto leva as seguintes palavras:

“A simplicidade da xilogravura permite uma formidável riqueza em arte, dotada de encontros sem fim.”

Registro fotográfico do painel
presente no Museu Casa da Xilogravura

Como o senhor poderia descrever esse sorriso de felicidade?

Antonio F. Costella – Bem, o sorriso de felicidade eu não sei, isso faz muito tempo, essa aqui é uma foto que foi tirada por um moço chamado Francisco Emulo, e essa foto foi publicada em uma matéria do *Jornal da USP*, quem escreveu a matéria foi a Leyla Kimura. Essa matéria foi feita há uns cinco ou seis anos. Mas... Eu não sei por que eu estava sorrindo, deve ser por causa da xilo, eu estou sorrindo e estou sorrindo em frente a uma xilogravura, eu acho que eu estava falando das minhas gravuras. Eu acho que a arte alegra a vida, ela dá felicidade, ela faz bem para o espírito, ela faz bem para a alma. Por exemplo, naquele livro de presença, onde os visitantes podem lançar opiniões, a gente encontra declarações assim, fantásticas... Como de quanto o camarada se sentiu feliz de poder visitar. Eu já dizia em um livro meu, *Para conhecer a Arte*, que a arte faz com que a pessoa se enriqueça por dentro, é formidável como a arte engrandece o espírito da pessoa. Quando eu era menino, eu podia estar até triste, mas, quando eu ia a uma exposição, eu saía feliz, entende?

Maria Cristina – Essa foto é muito bonita, o rapaz, o Francisco Emulo, foi muito feliz, é na verdade um reflexo do senhor olhando as xilos.

(Nesse momento, fomos ao museu checar onde foi tirada a foto.)

Maria Cristina

21- O que significou para o senhor montar o Museu da Xilogravura?

Antonio F. Costella – Primeiro, uma grande felicidade, quero dizer, o museu é uma emoção contínua. Inclusive eu e a Leda nos aproximamos muito mais, a gente vive junto o dia inteiro. É muito importante ver como que as pessoas pensam. Na verdade, é o seguinte: para que existe o museu? Para preservar coisas que o homem fez? Tudo bem! Essas coisas vão acabar, nada dura para sempre. A pirâmide de Quéops desceu um ou dois metros corroída pelo tempo... Coleções inteiras se perderam por catástrofes, ninguém vai conseguir manter essas gravuras eternamente, essas gravuras vão ser mantidas pela USP mais uma centena de anos, não sei... Enfim, a Terra vai acabar, o sistema solar vai acabar, tudo vai acabar, assim como começou com o *Big Bang*, vai acabar com um *Big Squash*. Então, para que serve manter um museu? Para que as pessoas possam ver as coisas que existem nele e sair engrandecidos espiritualmente.

Leda Campestrin – A gente sente muito isso, quando lemos esse livro aqui, o livro de registros, que é bárbaro. Vou ler uns relatos aqui:

“A mostra é excelente, não sou um *expert* e muito menos em xilografia, mas fiquei realmente encantada, a guia Rosana é perfeita, ela é esclarecedora e gentil”.

“Fantástico, adorei...”

Antonio F. Costella - Tem um sujeito inclusive que fala aquela frase do meu livro *Para conhecer a arte*, quase igual. Ele diz que a arte engrandece o espírito.

Leda Campestrin - Veja essa: “Fui tocada com muita emoção ao deparar-me com os trabalhos magníficos aqui expostos, eu acho que todos que aqui trabalham nos brindaram, parabéns!”. A pessoa entra e sente uma emoção ao sair. A pessoa entra, fica aqui uma ou duas horas e fica envolvida na arte, ela se transforma.

Maria Cristina – A professora Marília Xavier Cury fala da poesia que existe no museu.

Leda Campestrin – Olha esse aqui: em italiano: [...]

Antonio F. Costella – Veja esse aqui: “Saímos daqui embevecidos com a sensação de que a vida vale a pena”; outra: “Vai ser um perigo quando sairmos daqui, não somos mais os mesmos”. Essas coisas é que eu acho que dão sentido ao museu.

Leda Campestrin – Isso, na verdade, é um conjunto de ações, uma coisa que nós falamos para as nossas meninas, é atender bem os nossos visitantes, sempre explicar o que o visitante pergunta e, se não sabe, diga: não sei, eu vou perguntar, daqui a pouco eu volto. O museu limpo, arrumado, a iluminação adequada, uma atenção adequada, todas essas ações fazem com que as pessoas se sintam bem, a música, a música é importante, tem um fundo musical bem suave, então a pessoa entra no clima do museu.

Antonio F. Costella - “Parabéns, enriquecedor”. (*lendo no livro de opiniões*)

Leda Campestrin – É interessante também quando temos pessoas que trabalharam em gráficas. Ah... fica emocionado.

Antonio F. Costella – Ah... a pessoa fica emocionada, de chegar às lágrimas.

Leda Campestrin - Olha aqui, ó: “Uma visita impressionante me fez voltar ao meu primeiro emprego, quando eu trabalhei na gráfica da imprensa metodista em São Bernardo do Campo, e ainda tinha uma linotipo funcionando.”

“Parabéns, eu voltei a minha infância, quando eu ia a tipografias, a quem meu pai fornecia papéis”.

Antonio F. Costella - Esse caso eu até perguntei para as funcionárias: era um menino, olha o que ele escreveu aqui: “Melhor tratamento das instalações, cuidar das rachaduras e das manchas nas paredes e não mudar o atendimento”, Antonio, oito anos.

Outro: “Eu gostaria que tivesse o dia e o ano do nascimento e falecimento do cão Chiquinho na lápide, vejam, *“na lápide”*”, Gustavo, oito anos.

O caso do menino da *“rachadura nas paredes”*, as meninas me disseram que era uma senhora que acompanhava “ele” e disse que eles vão muito ao museu.

Leda Campestrin – “Saber de onde vem a caixa alta do computador foi muito elucidativo”.

Antonio F. Costella - Depois eu tiro uma xerox para você, mas eu tenho que tirar o dia que o museu está fechado.

Maria Cristina – Foi cansativo, professor? Na metodologia dizia, veja quem vai ser entrevistado, quando tempo vai levar etc...

Antonio F. Costella – Não, não foi.

Maria Cristina

22- Para finalizar, prof. Costella, se o senhor fizesse um balanço desses vinte anos de existência do museu, qual foi o momento que mais o sensibilizou?

Antonio F. Costella – Não sei... Ah, talvez... Olha... Nos vinte e três anos...

Mas um momento muito importante foi quando a USP aceitou a doação do museu, pois, quando nós estávamos montando o museu novamente para a segunda fase, nós pensávamos, e tudo isso como vai ficar? Nós não temos filhos, e se tivéssemos, podia não resolver nada, pois o sujeito não ia ter interesse nisso e seria um transtorno na vida dele. Se nós não dermos um destino para esse negócio, essa coleção vai se desfazer. E o museu não vai existir.

A hipótese e ideia inicial era deixar para a Pinacoteca do Estado, eu acho que o primeiro testamento até falava nisso. Então eu comecei a pensar, a Pinacoteca é um órgão diretamente do Estado, se tiver um governador pilantra, ele vai nomear um secretário pilantra e esse vai nomear um diretor pilantra para a Pinacoteca, e isso não é muito legal, o sujeito vai querer acabar com isso daqui. Deixar para a cidade Campos do Jordão é uma coisa que já pensamos e descartamos, não há na cidade pessoas com conhecimento técnico para manter o museu. Temos aqui o Palácio do Governo, que é do estado e é administrado pelo estado. E sei lá, deixar para a cidade... Pode vir a ser a casa de um vereador, coisas da política local.

Aí, pensamos, o que vamos fazer? Daí surgiu a ideia da USP, além dos laços afetivos, eu me formei na USP, e fui professor na USP, além do fato da USP ter trinta museus, além do Museu Paulista, eu creio que tem gente competente para cuidar. Aí, então, eu mandei uma carta para o reitor, e então começou um processo. Eu soube então que a USP não recebe nada sem fazer uma verificação daquilo que vai receber, para que é, como está etc... Foi convocada uma comissão de patrimônio cultural. O acervo foi visitado, foi nomeada uma comissão, e foram escolhidos três especialistas, um deles era o Evandro Carlos Jardim, uma

especialista em conservação que era a Lucia Thomé, e um moço que era arquiteto que havia trabalhado na reforma do Museu do Ipiranga, não me lembro o nome dele; esse moço veio ver o prédio aqui em Campos e os outros foram ver a coleção em São Paulo. Aí foi feita a verificação, eles fizeram um relatório e, por fim, foi aceito a doação do patrimônio pela USP, mas isso levou dois anos. Então havia uma preocupação muito grande minha, e se eu morrer e o processo não acabou? Eu fiz o testamento e mandei para eles. No fim deu certo. Assim, esse momento foi muito importante, pois dessa forma esse trabalho todo teria condição de continuar.

Maria Cristina – Bem, eu encerro aqui nossa entrevista. Professor Costella, Leda, foi muito enriquecedor, aliás, essas vinte e duas perguntas se tornaram trinta; de qualquer forma, isso vai ajudar muito na dissertação, pois eu tenho que compor um trabalho. Muito obrigada, professor Costella, por me receber em um dia de domingo... Leda... Essa é uma situação ímpar, num domingo desse, maravilhoso, e a pesquisadora aqui também, porque não é fácil.

Antonio F. Costella - Para nós foi muito agradável também, pois seria muito mais trabalhoso se você não estivesse aqui. Talvez estivéssemos trabalhando (*risos*). Foi como uma hora de lazer.

Professor Antonio F. Costella e
Leda Campestrin, na biblioteca do Museu

Leda Campestrin, professor Antonio F. Costella
e Maria Cristina Blanco

Maria Cristina Blanco e a monitora Maria Clotilde,
em visita técnica ao Palácio do Governo
do Estado de São Paulo - janeiro de 2010

Dia 16/06/2008
9h00 - 10h15

Transcrição da gravação em áudio realizada por Maria Cristina Blanco no Museu da Xilogravura de Campos do Jordão.

Escola Municipal Pres. Tancredo de Almeida Neves – Campos do Jordão
Alunos da 7ª E - Ensino Fundamental II

Professoras que acompanharam os alunos:
Nayla Guimarães (disciplina de Matemática)
Luciene Marques (disciplina de Língua Portuguesa)

Monitoras:

Rosana Oliveira Lima (acompanhou a visita ao atelier)

Thaís Renata de Lima (acompanhou o grupo relatado na transcrição a seguir)

Talita Joice Ferreira Lima (acompanhou o segundo grupo de estudantes)

Primeiro Momento

Recepção dos alunos feita pelo prof. Antonio F. Costella e explicações a respeito do desenvolvimento das árvores.

Antonio Costella (AC) – Vamos entrar, podem entrar isso, isso... Os mais altos pra frente e os mais baixos pra trás. Bom-dia!

Alunos – (em coro) – Bom-dia!

AC (Antonio Costella) – Vocês são...?

Alunos – (em coro) – da E.M. Tancredo de Almeida Neves.

AC – Isso mesmo! Tancredo de Almeida Neves. Bem... Vocês têm mais ou menos entre 12 anos, por aí. Então, como vocês já são grandinhos, eu não preciso explicar umas coisas que eu explico quando vêm crianças pequenas. Por exemplo, eu não preciso explicar o que é um “museu”. Vocês sabem que um museu é um lugar onde se guardam coisas, objetos, documentos que são antigos ou que vieram aqui para o museu e... guarda-se... o de hoje para que, no futuro, se saiba como era hoje.

Os museus mostram objetos, que mostram como, como, como... (*o prof. Costella repete a palavra diversas vezes como uma maneira indireta de chamar a atenção de alguns alunos falantes*)... Como o homem vivia antigamente e, no futuro, poderemos mostrar como ele vivia. Isso eu não preciso explicar. Agora eu preciso explicar uma coisa. Existem museus que são específicos para mostrar as coisas. E existem museus para mostrar todo tipo de coisa. Alguém já foi ao Museu do Ipiranga?

Aluno – (P.) – (*levanta a mão*) – Eu já fui!

AC – Bom... O Museu do Ipiranga pertence à USP e fica no bairro do Ipiranga, por isso ficou conhecido como “Museu do Ipiranga”. Bom, quem foi ao Museu do Ipiranga viu que lá tem todo tipo de coisa, tem desde um carro de bombeiros do séc. XVIII, tem fotografias, tem um tijolo, tem pinturas, tem armaduras, tem todo tipo de coisa... Tem coleção de moedas... É um museu geral, que se guarda todo tipo de coisa. Agora existem museus que são específicos, especializados, eu quero dizer, ou seja, que guardam um só tipo de coisa, que privilegiam um tipo ou alguns tipos de coisas. Esse museu aqui, ele é específico, ele é específico sobre o tema xilogravura. Nós não guardamos carros de bombeiros, não guardamos moedas, nós guardamos xilogravuras. Nós preservamos a xilogravura e a exibimos para que as pessoas possam ver essas gravuras. No futuro, esse museu vai ser da Universidade de São Paulo. Hoje é uma instituição particular, que é mantida pela Editora Mantiqueira. A Editora só existe para que possa manter o museu. Tudo o que ela arrecada é para pagar as despesas do museu, mas, no futuro, vai ficar para a USP, isso tudo, e nós temos esperança de que, no futuro, as pessoas vejam essas obras.

Então, já que isso é um museu de Xilogravura, tanto que se chama *Casa da Xilogravura*, o que é xilogravura? Alguém sabe o que é uma xilogravura?

Aluno – (P.) – Xilogravura são escrituras feitas na madeira.

AC – É... É feita uma matriz na madeira, você pega uma madeira para fazer cópias de textos, ou imagens, é isso aí!

Não se espantem, não fiquem preocupados pelo fato de só um ter dado a resposta, porque a cada 30 pessoas que entram nesse museu, só uma sabe o que é xilogravura. E eu estou falando de adultos, não estou falando de crianças, estudantes. É normal as pessoas não saberem, as pessoas vêm aqui para saber o que é. Elas entram e, quando saem, elas ficam sabendo. Aí vocês lá dentro vão ver, poder tocar com a mão. Vocês vão ver uma matriz

xilográfica. Estão vendo aquele pedaço de madeira ali? Aquele pedaço de madeira foi entalhado para deixar uma imagem, passou-se tinta nele, foi prensado contra esse papel, então foi ele que imprimiu esse papel. Isso é uma xilogravura que foi impressa com aquele pedaço de madeira, ou seja, uma matriz xilográfica. Tudo o que vocês vão ver aí dentro do Museu foi feito usando uma matriz xilográfica; no fundo, o que é? ... É um carimbo de madeira. Carimbo todo mundo sabe o que é?

Alunos – (em coro) – Eu sei, eu sei, eu sei...

AC – Imaginem um carimbo, não é nem de borracha, nem de plástico, é um carimbo feito de madeira. Isso vai dar em uma... xilogravura... Com isso se faz uma xilogravura. Então tudo o que vocês vão ver dentro do museu foi feito assim, com exceção de uma sala que se chama “a magia da multiplicação”, onde a gente explica outras técnicas gráficas, lá tem outros materiais. Em todo o restante do museu, o que vocês vão ver exposto são xilogravuras... Tudo feito com madeira, nada foi feito com lápis, nada foi feito com pincel e tinta, tudo foi feito por esse processo da xilogravura. Quer dizer, se não houvesse a madeira, não haveria esse museu, por isso que logo aqui na entrada nós temos esse tronco de madeira, que é uma homenagem à madeira. Esse disco de ipê, a gente imagina que tenha nascido em 1660. Como é que a gente calcula isso? Ele foi encontrado aqui em Campos em 1980. Como é que se chegou à conclusão que ele nasceu em 1860? Alguém sabe?

Aluna – Tem que plantar a árvore, tem que crescer...

AC – Mas, em 1660, nós não estávamos vivos para saber. Ele não tinha uma etiqueta dizendo “foi plantado em 1660...”. Quem sabe me dizer como sabemos a idade disso aqui?

Aluna – Pela aparência?

AC – Que aparência?

Aluna – ... Os anéis?

AC – Isso! Os anéis. Nem toda planta é exatamente assim, mas o ipê é bem característico: quando vem o inverno, perde as folhas, e quando vem o verão, ele solta as folhas... Quer dizer, o ipê segue marcadamente as estações do ano. Aqui no mapa está cheio de ipê, geralmente é amarelo. Cada anel desse aqui marca o período em que ele ficou parado e depois cresceu... Parado... Cresceu... Cada anelzinho desse é um ano. Então, contando os anéis, tomando como referência que aqui (aponta o último anel) é 1980, esse ipê tem 300 e tantos anéis, ou uns 250 anos. Essa árvore ao longo dos anos acompanhou a história do país... Quando Antonio Dias, que era um bandeirante aqui de Taubaté, descobriu ouro na Serra da Mantiqueira, ela era “desse tamanho”, foi em 1698, quando Tiradentes foi enforcado; em 1792, ela já “tava” maior, quando foi Fundado Campos do Jordão, em 1874, ela já estava maior e, quando o homem chegou à lua, em 1969, ela já “tava”... quase... um pouco como antes de ser cortada. Essa é uma homenagem à madeira, mas também serve como uma lembrança de que nós não podemos destruir as plantas, porque, se alguém tivesse cortado arrancado, matado essa planta quando ela era pequenininha, ela não teria chegado a este tamanho; até ela ficar dessa grossura, ela devia ter uns trinta metros de altura. Quanta madeira ela forneceu para assoalho, para móveis, para um monte de coisas... Se tivessem cortado antes, ela não iria fornecer essa madeira. Então fica aqui como uma espécie de alerta para a gente não destruir as plantas.

Vocês têm alguma dúvida, alguma pergunta? ... Alguma dúvida, alguma pergunta?

Certo... Eu queria agradecer à professora pela presença de vocês, antes de passar aqui para a menina do ateliê. O museu fica muito contente toda vez que vêm visitantes. Porque o museu é como um livro, é como uma aula, é uma maneira de explicar alguma coisa... A aula explica alguma coisa, o livro explica alguma coisa e o museu também explica alguma coisa. Se o museu não recebe visita, é como se você tivesse um livro que ninguém abre, ninguém lê ou a aula que o professor dá e não tem aluno. O visitante é muito importante para o museu cumprir a função dele, é isso que ele quer; por outro lado, a gente

fica mais contente ainda quando são estudantes, porque essas informações vocês vão guardar na cabeça pela vida inteira, daqui uns trinta anos pra frente, e depois vocês podem vir quando quiserem, não é só com a escola... Vocês podem vir sozinhos, com os pais, podem trazer o vizinho, os amigos, enfim, podem vir sempre. O museu abre quase todos os dias, menos de terça e quarta-feira. Ele fecha às terças e quartas. O museu abre às 9h00 da manhã e fecha ao meio-dia, e reabre às 14h00 e fecha às 17h00. Voltem quando vocês quiserem.

Está pronto? ... Agora vocês vão passar aqui para a Rosana (*funcionária que faz a monitoria no ateliê*).

Segundo Momento

Ateliê de xilogravura - demonstração

Monitora Rosana – Por favor, fiquem os mais baixos na frente e os mais altos atrás. Está dando para todo mundo ver? Bom, primeiro, bom-dia!

Alunos – (*em coro*) – Bom-dia!

Monitora Rosana – Vocês sabem o que nós precisamos para fazer uma xilogravura? Papel e madeira. Então nós vamos pegar essa madeira (ela pega um matriz já entalhada), nós vamos entintar muito bem essa madeira, deixar “ela” bem lisinha como um espelho mesmo; depois de entintada, nós vamos pegar um instrumento, que pode ser a goiva... A xilogravura pode ser feita de duas maneiras: a xilogravura de fio e a xilogravura de topo, quando ela é cortada de topo. Quando a xilogravura é ao fio, nós utilizamos a goiva para poder entalhar o desenho. Quando a xilogravura é de topo, nós utilizamos o buril, ele tem um corte mais fininho, mais delicado, a madeira cortada de topo permite uns traçados bem finos porque ela é mais dura, você pode trabalhar com os traços mais finos. Feito isso, entalhada a nossa madeira, eu vou entintar a minha matriz, vou usar uma tinta tipográfica, que é uma tinta para a impressão de jornal, ela é uma tinta a base de óleo bem espessa, ela tem que ser aplicada num vidro; eu pego o rolinho, eu vou entintar o meu rolinho, depois eu venho e descarrego na matriz... Tem que entintar bem a minha matriz para poder imprimir o meu desenho. Depois de entintada a minha matriz, eu preciso fazer uma “caminha” para poder fazer a minha impressão, então eu pego um pedaço de madeira, o feltro e coloco o papel sobre a matriz... Sobre o feltro, desculpa... Venho com a minha matriz, coloco sob o papel, e venho para essa máquina que se chama prensa. Está dando para todo mundo ver?

Aqui está a máquina e a matriz está embaixo, então eu vou apertar aqui e ela vai descarregar um peso. Ela vai imprimir o meu desenho no papel. Eu dou uma apertadinha, não é? E vamos ver o que aconteceu com o meu desenho... Está dando para todo mundo ver?

E... Retiro a matriz... Eu tenho lá a impressão do desenho no meu papel. Tem alguma dúvida sobre isso? Todo mundo entendeu? Feito isso, eu vou levar lá para o varalzinho para essa tinta secar, porque essa tinta demora muito para secar, às vezes semanas, vou deixar “ela” aqui secando. E se vocês resolverem fazer uma xilogravura em casa, vocês têm esse material em casa?

Alunos – Não, não... não...

Monitora Rosana – Não é? Ninguém tem uma prensa em casa. Então eu vou utilizar a colher de pau para fazer a minha xilogravura. Faço a mesma coisa, entalho meu desenho na madeira, carrego a matriz com a tinta, esfrego bem porque eu quero que o meu desenho fique bem bonito, aí vai da preferência também, se você gosta bem carregado ou menos, isso depende de cada um. Eu vou fazer bem carregadinho que é para vocês verem aí; no caso, eu vou utilizar outro papel, é o papel de seda. Então o papel de seda tem dois

lados, um lado poroso e um lado liso, eu vou utilizar o lado poroso para poder absorver a tinta. Eu pego o papel, coloco sobre a matriz, dou uma leve apertadinha que é para ele não deslizar, seguro, pego a colher de pau e vou passando aqui no papel. Então eu tenho a impressão do desenho no papel. Eu vou pressionando, nesse caso eu vou bem devagar, vocês não podem fazer isso rápido, façam com calma; lá embaixo nós temos uma carruagem que foi feita com colher de pau; ele entalhou o desenho e foi feita a impressão todinha com colher de pau. Aí eu tenho a impressão do desenho, entenderam como é com colher de pau? Alguém tem dúvidas? E se eu quiser fazer uma xilogravura colorida? Alguém sabe me dizer como que eu faço? Não, ninguém sabe? A xilogravura colorida eu não posso pintar as mesmas cores na mesma matriz, eu tenho que fazer uma matriz para cada cor, porque eu quero fazer uma edição, eu quero fazer várias cópias, se eu pintar todas as cores na mesma matriz, a minha matriz vai se tornar nula, eu só vou poder fazer uma impressão, e eu quero fazer um monte, eu não quero uma só, eu quero 300, sei lá, 500. Então vocês olham para esse painel, a primeira matriz é correspondente à cor amarela.

Ela entalhou o desenho que ela queria, entintou e imprimiu; pegou outro pedacinho de madeira, entalhou as outras cores e imprimiu; a terceira matriz ele entalhou só onde ele queria a cor preta e imprimiu sobre as outras cores que já estavam secas. É uma matriz para cada cor, começando pela cor mais clara e acabando com a cor mais escura. Ali nós consideramos as duas cores a mesma matriz porque elas estão longe, se estivessem perto não poderia, teria que ser uma para cada cor. Depois de feita essa impressão aqui, ele assina e põe o número do lado 1/50; 50 no caso é o número de edição, quantas cópias ele tem. O primeiro número é correspondente àquela xilogravura, então fica 1/50, 2/50, e assim por diante. Alguém tem alguma dúvida? Entenderam? E então, agora, vocês vão acompanhar a outra monitora, porque ela vai apresentar o resto do museu para vocês. Tudo o que vocês vão ver aqui no museu foi feito assim, como eu expliquei para vocês.

Terceiro Momento

Sala da xilogravura utilitária e as demais salas

Monitora Thaís – Bom, gente, a Rosana já explicou pra vocês o que é a xilogravura. A Rosana fez lá para vocês uma xilogravura. Essa aqui é a sala da “xilogravura utilitária”. O que é utilitária, o que é uma coisa útil?

Aluna – Uma coisa que é para se usar.

Monitora Thaís – Uma coisa para ser usada, essa aqui é a tal da xilogravura utilitária; o que é utilitário, o que é uma coisa útil? Uma coisa para se usar. A xilogravura começa como uma coisa utilitária. Nessa sala aqui vocês verão a xilogravura utilitária. A xilogravura fazendo um livro, aqui tem um livro *Xilopoemas*, do Prof. Antonio Costella. Esse livro foi feito todo em xilogravura; você imagina lá bem antigamente, que tinha que fazer 200 livros, mas não tinha máquina de escrever e não tinha computador, o que se fazia? O livro era feito à mão, imagina, escrever 200 páginas, 200 livros, tudo à mão, aí o que fizeram? A xilogravura é uma forma de impressão, não é?

Alunos – (em coro) – É!

Monitora Rosana – Então, eles começaram a escrever na madeira, então aqui, olha, você vê, tudo foi escrito na madeira, só que, para escrever na madeira, como a Rosana mostrou, você escreve ao contrário, a gente escreve da direita para a esquerda, só que eu tenho que escrever ao contrário na madeira. O prof. Costella escreveu e ilustrou esse livro, então, para produzir 200 livros, eles começaram a fazer isso na madeira, tinha que ser uma madeira resistente senão ela não aguenta a impressão de 200 páginas, não pode ser uma madeira mole.

Aqui, depois, vocês podem ver com calma os xilopoemas do prof. Costella. Isso era utilizado para fazer cartazes, para brasões de família, para fotos, quando não tinham a foto, entalhava o retrato. Aqui do lado tem o jornal, aqui da cidade de Campos do Jordão; esse jornal é de 1953, não existia a fotografia, só o quiche metálico, e nós estamos aqui em Campos do Jordão e, quando lançavam alguma coisa em São Paulo, demorava muito para chegar aqui; agora não, agora tem a Internet e chega rapidinho, o professor Costella escreve um livro aqui, manda pela Internet e chega rapidinho lá. Mas antigamente era muito difícil. Então, em 1953, já existia o clichê metálico, a fotografia, mas aqui em Campos do Jordão não. E então, para ilustrarem o jornal, ele fez aqui um jornal do dia das mães, e ele não tinha uma fotografia da mamãe com o bebê. Então, o que ele fez? Ele entalhou a mamãe com o bebê, entintou e imprimiu no jornal; esse jornal foi feito tipograficamente, então lá a gente vai ver a tipografia do Joaquim. Foi Joaquim Correa Santos, que depois deu o nome ao colégio CPP. A xilogravura, pode ser feito o tarô, ali tem um baralho, aqui do lado tem o cordel. Vocês conhecem o que é o cordel?

Alunos – (em coro) Não!

Monitora Thaís – O cordel são livrinhos, sabe aqueles poemas em “repente”, bem rapidinhos?

Aluno – Hum... hum...

Monitora Thaís – Geralmente o cordel tem esses versinhos, hoje isso não é impresso assim, mas alguns ainda são ilustrados com a xilogravura. Do lado ali tem um rótulo de vinagre, um bem-te-vi, ali tem um calendário, um cartão. Então essa sala é da xilogravura utilitária, então eles usavam a xilogravura como uma forma útil. Alguém tem alguma pergunta sobre essa sala?

A Rosana explicou lá para vocês que a xilogravura pode ser impressa em qualquer tipo de papel, tanto papel reciclado como um papel melhor, como o canson e o fabriano. Também pode ser impressa em pano, olha um tecido, aqui essa xilo, eles fizeram no tecido, eles fizeram um painel, depois aí lá na Índia eles fazem a xilogravura e imprimiam no tecido, daí originou a chita, sabe a chita?... Aquele pano bem colorido? Lá embaixo a gente vai ver uma estamparia... Originou a chita, foi daí que saiu, foi imprimindo a xilogravura no pano, daí... montou a chita

(A monitora sai da sala “xilogravura utilitária” e vai para o corredor dos gravadores profissionais).

Bom, gente, nesse corredor aqui são os pioneiros da xilogravura artística no Brasil, são os primeiros artistas brasileiros que fizeram a xilogravura para pôr em um quadro, então é uma forma artística da xilogravura. Esse painel aqui é o destaque da vez, esse painel sempre muda, geralmente nós temos um grande xilógrafo, um grande amante da xilogravura. Dessa vez nós estamos com a gravura do Ukiyo-e. O Ukiyo-e é uma escola japonesa... É uma técnica japonesa. Elas saem todas coloridas. As que estão aqui são reproduções. A Rosana mostrou para vocês que, quando não tem a prensa, usa a colher de pau; os japoneses, os orientais, os chineses, os coreanos usam esse instrumento, que é o “barém”. O barém é como se fosse uma “bolachinha” assim, feita com palha de bambu, então ele entalha o desenho, entinta, põe o papel sobre ela, pega o barém e vai raspando até sair o desenho, bem parecido com a técnica da colher de pau. A colher de pau é só usada aqui no ocidente, o barém, lá no oriente; eles usam também esse papel aqui que nós chamamos de “papel de arroz”, esse aqui é papel “koso”, ele é feito com fibra de koso. Vamos lá embaixo... Cuidado com a escada.

(A monitora Thaís dirige-se para outro espaço: um mostruário de madeiras.)

Aqui é uma madeira de topo. Ali tem alguns mostruários de madeira. Depois vocês vão lá, qualquer madeira vocês podem fazer xilogravura, até aquela ripa de caixa de feira vocês podem fazer xilo, fica uma gravura linda, então qualquer tipo de madeira serve. Mas

se você quiser fazer umas 500, 600 impressões, você vai ter que usar uma madeira mais resistente, uma peroba. Nesse corredor amplo aqui são xilogravuras brasileiras, mas algumas têm uma técnica diferente, não é como a Rosana explicou lá, a maioria é. Agora eu vou explicar, vou chamar a atenção só para aquelas que têm um detalhe diferente e as demais, se vocês tiverem dúvidas, podem perguntar. Essa aqui é da Tarsila do Amaral... Todo mundo conhece a Tarsila do Amaral? Quem foi a Tarsila do Amaral?

Alunos –... Aquela professora do ano passado explicou...

Monitora Thaís – O, Pedrão, fala lá, Pedrão...

(o menino acaba não respondendo à pergunta)

Monitora Thaís – é uma pintora, brasileira, mundialmente conhecida; lá no Palácio tem quadro dela, aquele quadro “Operários”... A Tarsila do Amaral também fazia xilogravura, mas não tinha tanta expressão como as pinturas dela. Essa aqui é uma xilogravura da Tarsila do Amaral, vocês podem ver... Só vê um “contorninho”, é uma impressão a seco; o que é uma impressão a seco? Que não leva tinta. Ela entalhou a madeira, imprimiu, só que ela não passou tinta, por isso ela ficou transpar... Ela ficou a seco. Então como que ela fez isso? Ela pegou a madeira, entalhou, mas ela não passou tinta, ela fez “a seco”, o que ela fez? Ela molhou o papel, pois, em cima da madeira entalhada, sabe aquela prensa de cilindro, aquele rolo de macarrão que geralmente as mulheres usam às vezes quando elas têm problema no casamento? Ela pega aquela lá. Tem um rolo aqui embaixo e um rolo aqui em cima, certo, aí o que ela fez? Ela entalhou o desenho, molhou o papel e colocou no meio daqueles dois cilindros; ela foi com a matriz entalhada e o papel aqui ó! Os dois cilindros fazem uma força enorme, daí fica esse “alto relevo”, então é uma prensa de cilindro, tem uma outra, do Sérvulo Esmeraldo, que foi feita assim. Isso é uma impressão a seco, quando eu falar isso para vocês... É uma impressão sem tinta. Agora eu vou explicar para vocês a tipografia, a linotipo, mas é uma sala bem pequenininha, é uma explicação bem rápida, aí quem quiser voltar... Eu vou liberar vocês, vai ser uma explicação bem rápida.

Então, vamos lá...

(ela se dirige para a Sala “A Magia da Multiplicação”).

Monitora Thaís – Vamos entrar. Esta sala é a sala da multiplicação gráfica, então nós temos a história da multiplicação, um pouco da história nessa sala, tem aqui como foi o manuscrito, a xilogravura e aí surgiu a tipografia, é o que eu vou explicar para vocês. Aqui em Campos do Jordão, lá naquele jornalzinho do Joaquim Correa Cintra. Estão vendo essa gaveta aí? Ela é totalmente cheia de letrinhas, então são “tipos”, todos são “tipos”, em cada quadradinho tem um quadradinho com a letra “A”, “A”, um com a “B”, um com a “C”, então são todos separados com as letrinhas; para escrever “Campos do Jordão” tem que pegar a letrinha “C”, a “A”... São todas separadas, se você quiser escrever “Campos do Jordão” é só entintar. No cantinho aqui do lado isso foi feito todo escrito tipograficamente, ou seja, eles pegavam as letrinhas, uma a uma, que são os “tipos”. Vocês estão vendo esse móvel que está a tipografia aí? Parece um lugar para pôr as gavetas, então aí vão todas as gavetas nesses quadradinhos, então tem uma gaveta com letra maiúscula, com letra minúscula, uma só com vírgula, uma só com pontuação, uma só com exclamação... “tá” bom? São vários tipos de gavetas e vai colocando aí. Essa tipografia era a tipografia do Joaquim Correa Cintra, depois passou para a Casa da Xilogravura, daí o professor Costella viu que tem uma história em isso tudo. Então trouxe aqui para vocês; bom... ali tem a lineografia, o linóleo é um plástico mais resistente, então ele entalhou, passou a tinta em cima, é uma técnica diferente de impressão.

A estereotipa, bem, eu vou explicar bem rapidinho para vocês e, se vocês tiverem dúvida, depois a gente volta. A estereotipa é... Sabe aquele negativo quando a gente tirava foto, antes da câmera digital, a gente colocava na luz e ele aparecia? Eles faziam assim,

mais ou menos: sabem o negativo que dá “sombriinha”... Pegou? Tem um “hominho” lá, aí ele colocou aqui o negativo e põe no local do negativo; embaixo ele colocou um metal e jogou um produto químico. Sabe esse negativo aqui? Ele jogou uma luz, lá onde está aquela sombra do homem, aquela foto do homem, ele vai corroer lá, luz e o produto químico vai sair dali. Ali onde tem aquele produto químico, tem a sombra, vai corroer, vocês estão entendendo mais ou menos? Então, aqui, eu vou mostrar para vocês... Tudo o que está corroído aqui foi o negativo, foi o negativo, então ele colocou o negativo aqui e essa placa não tava... Não tinha nada disso, essa placa foi posta aqui e onde bateu a luz corroeu. Depois que ele fez essa placa, ele passou a tinta e imprimiu. Vocês estão vendo aqui? O Frei Orestes com o Papa? Então, isso é uma fotografia, antigamente a gente não ia na _____ (trecho inaudível) e mandava revelar. Então eles faziam isso: pegavam o negativo, corroíam, entintavam e imprimiam, olhando a foto como era feita, olhando o negativo da foto, veja o que virou! Depois, se vocês tiverem alguma dúvida, eu explico com mais calma para vocês. Bom, essa é a linotipo, bom, eu apresento para vocês... Muitos dizem que é o primeiro “computador” do Brasil (ela nos mostra uma máquina de datilografia). Lá na tipografia eu expliquei para vocês que está “tudo separado”, tinha que pegar cada quadradinho, letrinha por letrinha... E escrevia “Campos do Jordão”... A informação que eu fiz “Campos do Jordão”, ele vinha aqui para a prensa; vocês estão conseguindo ver aqui? Bom...

Tem um espaço aqui... Ele pegava letrinha por letrinha, ele vinha aqui na caldeira que tinha um chumbo muito quente e fazia os moldes aqui e as letrinhas, ele não saía como no computador: Digita e sai no papel. Aqui não! Aqui saía a tira toda, escrita com as letras de metal.

Então aqui eu escrevo “Campos do Jordão”, na outra linha “bom-dia, o meu nome é Thaís”. Lá na tipografia imprimia tudo separado, já a linotipo imprimia tudo junto. Esse aqui é trabalho da linotipo, vocês estão vendo lá o fio e a tomada lá embaixo?

Alunos (diversos alunos) – Eu “tô”, eu “tô”, eu não...

Monitora Thaís – Então, depois, quem não viu, depois vocês dão uma olhada; então essa linotipo, ela funciona, é só ligar na tomada. Só que acontece o quê? Não tem o linotipista, então se tiver alguém que saiba mexer nela, aí sim; bom... aqui... Tem o linóleo lá que eu expliquei para vocês, e aqui tem a calcogravura. A gravura é feita no metal, então ele entalhou no metal, passou a tinta e imprimiu, é outra. Do lado aqui tem a litogravura, que é feita na pedra... Só que ele não consegue entalhar na pedra, não é?

Alunos – É, é...

Monitora Thaís – Ele pegou um bastão, que é uma forma diferente, é como se fosse um giz de cera, mas tem pigmento e óleo. Ele desenhava em cima da pedra, essa pedra é uma pedra porosa. Depois que ele desenhava, ele jogava uma água em cima, sobre a pedra, o desenho... O bastão que é feito com pigmento... E óleo e a água não se combinam: o óleo subiu e a água molhou toda a pedra, aí ele passou na prensa. Então o que ele fez ali, ele desenhava o desenho, depois imprimiu. Ele molhou a pedra para o desenho levantar, porque óleo e água não se juntam. Aí aqui tem o *off set*... A Rosana não explicou lá que cada cor é uma madeira? O *off set* também, é assim que faz o jornal, cada... Por exemplo, ali tem a placa preta, aqui tem a magenta, aqui a amarela e aqui tem a azul, então esse foi feito para o guiazinho que é feito pela editora Mantiqueira, que é ela que mantém o museu, foi feito numa máquina imensa, as placas são maleáveis, então ela fica rodando assim até imprimir as claras até as escuras. Aqui é um quadro também de litogravura, que vocês viram também que é na pedra, então tudo isso aqui foi feito na pedra. Agora vamos lá para a estamparia, depois vocês veem com calma.

Monitora Thaís – Pessoal... É aqui, aqui, aqui... Eu não expliquei para vocês que lá na Índia a chita era impressa tudo no pano? Isso aqui é uma chita, só que é muito colorido. Na estamparia tem uma máquina imensa com vários rolos... Esse rolo que está aqui corresponde à cor rosa-escuro. Então tudo o que está lá é correspondente ao rosa-escuro. Tem um rolo para o rosa-escuro, para o rosa-claro, um para o verde-escuro, um para o verde-claro, então é uma máquina imensa. Esse pano entra branquinho; onde o prof. Costella colocou a lâmpada, entra um jato de tinta, e onde a gente vê a florzinha “tá” furado, é onde tem o jato de tinta, ele entra e onde tem a flor, sai a tinta. Então vai sair o molde da flor no pano. Então esse pano estava limpinho, branquinho, aí ele entra nesse cilindro e tinge primeiro o rosa, depois o verde. É uma máquina imensa, “tá”? Então, para fazer estamparia, é essa técnica de multiplicação aqui. Agora, vamos lá para a outra sala.

(A monitora entra na sala que contém gravuras com técnicas diferenciadas.)

Monitora Thaís – Esta aqui é outra técnica, é uma gravura da Maria Bonomi. Vocês estão vendo que todas as molduras do museu são iguais e essa é a única que é diferente? Por quê? Porque foi um presente da artista; ela emoldurou e mandou para o museu, então essa é a única moldura diferente. Então ela entalhou o desenho, entintou e imprimiu. Entintou a primeira cor... clara, até a escura, “tá”? Ela usou a mesma matriz, daí ela limpou aquela tinta... Ah! Essa gravura se chama *Medusa*... Pegou outra tinta, usou uma mais escurinha e entintou a matriz e imprimiu, e foi virando... Senão não dá esse efeito todo e, por último, o vermelho, que é mais escuro; entintou e imprimiu; então essa é uma técnica diferente, lembra que eu falei para vocês que eu ia mostrar as técnicas diferentes? ... Então, todas essas outras são como a Rosana mostrou, eu só “tô” mostrando as técnicas diferentes; depois, se vocês tiverem alguma dúvida, eu mostro para vocês, olhem essa aqui... Cada cor é uma matriz diferente, essa aqui é a do prof. Costella. Lembra que eu falei para vocês que cada matriz é uma cor diferente? Aqui o prof. Costella usou só uma cor e pode ser usado com qualquer tipo de papel e qualquer tipo de madeira. Aqui o prof. Costella fez com um plátano. O plátano é essa árvore que nós temos muito aqui em Campos do Jordão, não é? Só que aí... Só que o plátano é uma madeira fácil de trabalhar, é molinha, fácil de trabalhar, só que acontece o quê?

Aluna – Ela estraga?

Monitora Thaís – Não, ela não estraga, ela racha; a prensa aplica um peso muito grande, então, o que acontece? A madeira acaba rachando; então ele só conseguiu 15 impressões. Se você quiser fazer umas 200 impressões, você tem que ter uma madeira resistente, qualquer tipo de madeira pode fazer xilogravura, mas, para isso, você precisa pegar uma madeira resistente, que foi o caso do prof. Costella, ela acabou rachando. Vamos lá para frente da carruagem?

Monitora Thaís – Bom, gente, essa aqui é a maior e a menor xilogravura do museu. No museu nós temos mais de 2000 xilogravuras, só que não é o caso daqui... Nós não temos todas expostas aqui. Seria uma glória ter todas expostas aqui, infelizmente não tem espaço para todas. Nós temos artistas que não estão expostos aqui. A maioria dos brasileiros estão expostos aqui na *Sala dos Brasileiros*. Lá na outra sala nós temos muito mais chineses, franceses e mais japoneses do que tem lá. Então, de todos os artistas, nós procuramos colocar um de cada. Nós temos mais da Tarsila do Amaral, nós temos mais da Renina Katz e da Yara Tupinambá. Essa aqui foi outra exceção (ela aponta uma gravura bem pequena), essa aqui é do Rubem Grillo, olha só o tamanho da madeira que ele usou aqui. Ele entalhou o desenho, entintou e imprimiu. O Rubem Grillo é o único artista que tem duas gravuras expostas aqui no museu, tem muito mais guardada, porque você, olhando aqui, você vai poder ver as técnicas de vários artistas, então, lá, aquela primeira ao lado, da Tarsila do Amaral, na outra sala, vocês vão ver a outra gravura, o Rubem Grillo. Agora eu vou explicar porque essa é a... *Carruagem* do Airton Marinho.

A Rosana explicou para vocês que não existe uma máquina muito grande, uma peça dessas para imprimir, ela falou para vocês que essa foi impressa toda em colher de pau... Moço, vai ficar aqui na frente, ele é muito interessado e vai me ouvir *(ela ironiza sobre o comportamento de um aluno que conversa muito e se distrai durante a explanação)*.

Monitora Thaís – O, amiguinho, vai ficar aqui na frente, que ele é um garoto muito interessado e vai me ouvir... Então ele entalhou o desenho, só que vocês imaginam: para ele entintar e imprimir tudo isso daqui, ele fez de uma forma diferente. Ele entalhou, depois ele... Vocês tão vendo que há um destaque entre o vermelho e o preto? Um espaço bem grande, então o que ele fez? Ele fez um recorte como se fosse um quebra-cabeças, que a gente vai juntando as pecinhas, ele entalhou o vermelho, entintou e tirou, depois pôs no lugar, o laranja, ele tirou, entintou e pôs de novo o papel e foi com a colher de pau.

(a mediação ocorrerá agora na sala dos artistas estrangeiros.)

Monitora Thaís – Bom, gente, esta sala é de estrangeiros, todo mundo sabe o que é estrangeiro, né? Isso... Todo mundo aqui na minha frente...

Esta é a sala da xilogravura estrangeira, tem muito mais, eu já falei para vocês que tem mais de 2000 xilogravuras, temos japoneses, mais italianos, mais franceses, só que é mais vantajoso para o museu mostrar a história da xilogravura no Brasil. Temos muitos xilógrafos franceses... Porque nós não vamos conseguir ter todos os xilógrafos chineses, todos os xilógrafos argentinos, todos os xilógrafos franceses, mas os brasileiros nós procuramos ter quase todos e, cada dia mais, temos mais xilógrafos, quem sabe amanhã talvez vocês sejam mais um aqui... Um dia de amanhã começam a fazer uma xilogravura por aí, é claro que a xilogravura é muito perigosa nas suas idades ainda... bom...

Eu expliquei para vocês que qualquer tipo de papel pode ser utilizado, agora vocês olham essa aqui e me digam que tipo de papel foi utilizado. Aceito sugestões...

Aluna – Papel-cartão?

Monitora Thaís – Papel-cartão não... Professora?

Aluna – Manteiga?

Monitora Thaís – Não, não... ih... Ninguém sabe? Almoço não, sulfite não, alguém tem mais... alguma sugestão? ... Cartolina não! Agora eu vou explicar, no arroz também não! Sulfite não! Cartolina não... Agora eu vou explicar, já que não vai sair mesmo. Essa aqui foi feita no papel higiênico. Eu adoro esse trabalho; bom, vocês estão vendo umas listinhas aqui? Ele pegou a folha do papel higiênico e colocou aqui, daí a outra ele colocou aqui, e ele foi montando, é claro que não é um papel higiênico neve, era mais resistente, aquele tipo “lixa” que a gente encontra. Ele colocou aqui... E foi colocando; então ele entalhou o desenho e imprimiu. Esta aqui é uma xilogravura da Tailândia, gravura da Tailândia, por isso, fica na sala dos estrangeiros; é anônimo, por que é anônimo? Porque a gente não conhece o artista, aí ele entalhou e entintou, não, ele entalhou e imprimiu, aí ele conseguiu esse efeito, vocês estão vendo?

Só que ele é anônimo, como nós descobrimos essa técnica? Essa técnica foi feita...

Esse artista é anônimo, a gente não conhece o artista. A nossa diretora, a Leda, foi fazendo técnicas, técnicas, mais técnicas, mais técnicas até chegar a uma xilogravura equivalente a essa. Ela foi fazendo teste, teste, teste, por isso ela descobriu que é feito no papel higiênico. Ela entalhou, imprimiu e fez com um papel em relevo. Só que ela não conseguiu fazer com uma matriz de cada cor, ela não conseguiu esse “efeito de cor”, então o que ela fez? Ela pegou um pouquinho de pano... de algodão e molhou lá no verde e foi entintando, depois ela pegou outro algodão e foi entintando no vermelho, pegou outro amarelo e foi entintando. E então, essa aqui se supõe, porque é anônimo, porque não foi feito aqui, então se chegou a esse resultado porque a professora Leda foi fazendo os testes até chegar a essa experiência. A francesa não, cada cor é uma matriz diferente. Bom, aqui tem uma chinesa, uma japonesa, essa aqui é coreana, nós não conhecemos a história.

Brasileira é muito mais fácil de conhecer a história, não é? Imagina como seria ir lá à Coreia para descobrir como foi feito isso? Essa aqui então foi feita assim: entalhou o desenho e imprimiu e ele fez o contorno em preto, com um pincelzinho, ele foi pintando essa xilogravura, foi pintada à mão; essa aqui é uma xilogravura japonesa, essa gravura toda vez que eu olho eu me lembro daquele desenho do Jackie Chan, eu me lembro daquele grandão... o Horu? Goru...

Alunos – (em coro) Tohru!

Monitora Thaís – Ah, isso... Tohru. Essa me lembra o Jackie Chan. Então são várias técnicas, vários jeitos. Cada xilogravura vai descrever um país. Essa aqui é japonesa, mas me lembra o Jackie Chan. Agora vamos para aquela ali, é uma gravura japonesa. Ei, a bonitinha que está dançando aí! Vem dançar aqui para nós?

Bom, essa aqui é japonesa, ela foi feita daquele tipo lá que a Rosana mostrou, nós fomos contando as cores aqui e tem mais de 15 matrizes de madeira, cada cor exige uma matriz, uma cor diferente.

Aluna – Mas está “meio” para o branco?

Monitora Thaís – Então ele fez um contraste, ele pegou o preto, aí deu esse contraste na hora que ele entintou, ficou mais forte aqui e bem clarinho aqui e imprimiu, por isso deu esse contraste, depois eu vou mostrar a gravura da Lyria Palombini que tem esse mesmo contraste, ela fez outra técnica, olhem, o barquinho, a carrocinha, os homenzinhos, cada cor exige uma matriz diferente, “tá”? Então, ali você tem chinesa, tem da Inglaterra, tem americana, do lado dessa nossa companheira tem italiana, tem portuguesa. Agora vamos prestar atenção nesse móvel aqui (mostra um móvel expositivo com reproduções de xilogravuras de Hans Staden). Lembra que eu falei que a xilogravura era utilitária, não existia a fotografia e tal... Essas aqui são as primeiras imagens do Brasil vistas pelos europeus lá... É claro que o xilógrafo não veio lá no barquinho, na caravela junto e descobriu o Brasil, via a imagem e entalhou o desenho, claro que não, foi um francês, Hans Staden, que veio junto aqui numa das expedições. Ele viu como era o Brasil, ele chegou lá na Europa, ele explicou para o xilógrafo, o xilógrafo entalhou o desenho, imprimiu e mostrou para os europeus; então essas são as primeiras imagens do Brasil, é claro que não são as originais feitas há muitos séculos... São as primeiras imagens feitas do Brasil, “tá”? Depois eu deixo vocês com calma aí.

Monitora Thaís – Bom, aqui são duas salas nordestinas. Uma é de xilogravuras nordestinas e uma é como uma reprodução de uma “casinha sertaneja”. Muitos alunos e até mesmo os adultos estão vindo aqui e vendo aquela casinha ali no fundo estão pensando que no Nordeste só existe casa daquele jeito, pelo amor de Deus, gente! Aquilo lá é uma casa sertaneja, vocês sabem muito bem que o Nordeste tem mansões e mansões e tem muitos hotéis que são melhores que os que tem aqui em Campos do Jordão; essa é uma casa nordestina, uma casa sertaneja, “tá”? Essas xilogravuras são xilógrafos nordestinos, eles moram ainda no Nordeste, tem muitos nordestinos que vieram aqui para São Paulo e trabalham aqui fazendo arte... Aqui vocês vão ver a xilografia nordestina que mexe com religião, com o dia a dia, vocês vão conhecer... Tem o cordel aqui... O cordel é feito com a xilogravura, vocês vão ver como é montado e depois desmontado. “Tá”, então fiquem à vontade! Aqui é um cordel desmontado, é a “via sacra”, mexe muito com religião. Podem ir lá ver a “casinha”, viu, pessoal, é uma casa “sertaneja”... “tá”, pessoal? Estão vendo tudo que tem nessa casinha, a rede, o pilão, tem o “azulão”, o pássaro... É um pássaro que está em extinção... Então essa sala retrata muito o “dia a dia”, tem o “padinho” Cícero lá, ó! Tem também o “padinho” Cícero lá na xilogravura, vocês vão ver que tem muito o cotidiano, o dia a dia. Vamos lá!

(ela se dirige à frente da mesa com tampo de vidro, onde estão expostas três garrafas de vinhos com rótulos xilogravados e um livro.)

Monitora Thaís – Bom, gente, lembra que eu expliquei para vocês sobre a xilogravura utilitária? A xilogravura ainda é utilizada como forma utilitária. Esses são uns vinhos que os rótulos são feitos de xilogravura, mas esses vinhos são de agora, e o livro, ele é alemão e também foi ilustrado com a xilogravura. Lembra que eu expliquei para vocês que, antes do tipo lá da tipografia, eles começaram a separar as letrinhas e juntar para entalhar na madeira... Então, eles começaram a fazer assim, “tá”? O professor Costella fez os xilopoemas, que é tudo feito na mesma técnica.

Agora vamos lá para aquela sala, ó!

Monitora Thaís – Bom, pessoal, esta sala aqui é a sala de xilogravura temporária. Tudo o que vocês viram no museu é uma amostra, digamos, “permanente”, geralmente muda... Por exemplo, tem uma xilogravura, às vezes tem uma xilogravura que tem muito interesse pelo público, daí o professor Costella põe na mostra permanente. Tudo o que vocês viram lá, ele muda, mas muda de uma forma mais lenta. A tailandesa está lá, essa não muda, é um “show”, na hora que a gente fala que é papel higiênico o pessoal diz: – Ah! Mas tem algumas que são agregadas, que são somadas à exposição permanente. Nessa sala aqui é a exposição temporária; lá eu falei para vocês que muda de uma forma lenta, essa aqui não, muda sempre, é temporária por isso: muda de uma forma mais rápida. Aqui nós estamos agora com sete obras de xilógrafos nordestinos, aí, desculpa, argentinos. Então, daqui a três meses vocês vão voltar aqui e terá outra mostra temporária, geralmente de três a quatro meses, depende da receptividade do público; se o público gosta da exposição, a gente deixa um pouquinho a mais. Bom, agora eu vou juntar todos vocês, bom, gente, eu expliquei para vocês as diferentes técnicas do museu, então vocês estão vendo que tem uma segunda turma que está passando aí; agora vocês fiquem à vontade no museu, eu peço para vocês não correrem, eu vou “tá” aqui, se vocês tiverem alguma pergunta eu respondo, não dá para gente explicar todas as técnicas senão nós vamos passar dois dias aqui no museu; então, se vocês tiverem alguma dúvida, vocês me perguntem, por favor, vocês não corram e não toquem nos quadros; então, vocês podem ficar à vontade.

Texto (roteiro) do vídeo didático que é exibido, esporadicamente, para os grupos escolares, elaborado e apresentado pelo professor Antônio Fernando Costella

Vídeo em VHS – duração: 3 minutos

Antonio Fernando Costella – Sem a árvore, não existe xilogravura. “Xilo”, do grego, significa “madeira”. Xilogravura é uma gravura feita com madeira... de madeira. Para preparar uma matriz xilográfica, o artista precisa de um pedaço de madeira. Essa madeira deve ser entalhada com instrumentos apropriados, que são: a goiva, cuja lâmina é arredondada, o buril, muito útil para produzir cortes longos, e o formão, que é usado para desbastar áreas.

Aqui vemos o artista trabalhando numa tábua, a qual usa técnica da xilografia ao “fio”: a árvore foi cerrada de alto a baixo, no entanto a matriz pode ser feita com disco de madeira, quando a árvore é cortada transversalmente; chama-se essa técnica de xilografia de topo. Na xilografia de topo, o artista entalha a madeira com o buril, um instrumento de aço que permite cortes finíssimos. Terminado o trabalho de entalhe, o artista passará a imprimir as xilogravuras, com o auxílio de um rolo de borracha. Ele passa a tinta na matriz, coloca o papel sobre a matriz, ou a matriz sobre o papel e leva o conjunto para a prensa. Na prensagem a matriz funciona como um carimbo, transferindo a imagem gravada para o papel. A xilogravura está pronta. O artista, em seguida, imprime certo número de cópias e o conjunto chama-se “edição”. Ele numera essas gravuras, ele conta quantas foram impressas e assina cada uma das cópias. Quando se quer produzir gravuras coloridas, o artista precisa entalhar várias matrizes, as diversas cores são transferidas para o papel, por meio de

sucessivas impressões que são feitas em diferentes matrizes. A xilogravura é um mundo vasto e fascinante que o espera, aproveite as maravilhas que ele lhe oferece.

Anexos – Capítulo 2

Transcrição da entrevista 2 com o professor Antonio Fernando Costella, em 17 de Fevereiro de 2011

Maria Cristina – Olá, professor, hoje é dia dezesseis.

Antonio Fernando Costella – Hoje é dezessete.

MC¹⁶² - Isso, dezessete. Nós estamos aqui, em uma conversa quase informal na verdade, com o professor Costella, a fim de investigar a obra dele.

AFC¹⁶³ - Olha, eu trouxe aqui algumas coisas. Eu tenho aqui um trabalho que fiz quando eu era aluno do Vicente Mecozzi, feito com uma técnica que ele ensinou, e se chamava “texturismo”, e consistia em aplicar guache sobre papel espelho, e esse guache era trabalhado sobre o papel, ou com uma espátula, ou com um pedaço de plástico como, por exemplo, um esquadro, ou um cilindro, ou coisas assim. E isso produzia uns efeitos abstratos muito criativos em termos de “nuances”. Então, quando saiu o meu quarto livro, e na verdade foi o primeiro em que eu pude dar palpite, pois os outros foram editados por editoras que faziam só o que elas achavam que deveria ser. Neste, eu participei da produção do livro. E, para a confecção da capa, aproveitei um trabalho dessa técnica de texturismo que o Vicente Mecozzi me ensinou. E vou arrumar um livro desses para você.

MC - Certo, aí eu faço uma cópia digital dessa imagem.

AFC - Eu vou anotar aqui... *(ele anota na agenda)*. Chama-se *O Chão e a Nuvem*. E com relação aos trabalhos da Ana Russo Morrone, eu vou arrumar uma foto, que já marquei aqui: “foto da primeira pintura”. Sobre a produção durante o curso do Romildo Paiva, preciso procurar material. Deixa ver aqui, as questões, as suas perguntas: *O senhor esteve um tanto atarefado enquanto o senhor exercia a profissão de professor da USP e trabalhava em seu escritório de advocacia em São Paulo, e com isso ficou uns tempos sem produzir trabalhos em arte.*

Aqui tem uma coisa... *(risos)*

MC - Esse trecho eu tirei da entrevista dada em agosto do ano passado, está correto?

AFC - “Como foi o retorno às atividades artísticas no curso com o pintor da região, o Camargo Freire?”. Aqui, talvez eu não tenha falado naquela entrevista que, durante o tempo em que eu advoguei, só pintei dois quadros, que eu fiz para colocar no escritório de

---

¹⁶² Onde se encontra “MC”, entenda-se Maria Cristina.

¹⁶³ Onde se encontra “AFC”, entenda-se Antonio Fernando Costella.

advocacia, o escritório lá em São Paulo. Eu tenho esses quadros... Puxa! Preciso saber onde estão esses quadros. Inclusive, na ocasião, eu assinei com pseudônimo de “*Yung Lo*”, pois eu achava que os clientes iam ficar sem confiança no advogado, caso soubessem que eu era pintor. Agora, com o Camargo Freire, foram desenhos e pinturas. “*Tem alguma foto disso?*”.

MC - Era bom preservar essas coisas, registrar.

AFC - Eu acho que isso aqui não tem importância nenhuma em qualidade artística. Eu acho que eu tenho uns retratos...

MC - Eu fui a uma exposição do Mário de Andrade ali no IEB, junto com os alunos da disciplina da profª. Christina Rizzi, do estágio graduação, que, por sinal, eu achei muito interessante essa experiência. E a exposição se chamava *Mário de Andrade e as crianças*, então, quando a Elly Ferrari, a museóloga que organizou a exposição, e reuniram fotos, documentos, rascunhos, caderninhos de notas do Mário, por exemplo, ele pautou uma série de dados, em uma espécie de “Excel” feito à mão, ele fez aquilo tudo “na unha”, eu acho que é uma informação super importante para nós hoje, como é que o Mário de Andrade organizou uma porção de dados antes de existir o programa do Excel?

AFC - Deve ter sido muito interessante essa exposição do Mário de Andrade, pois eu nunca vi nada do Mário de Andrade relacionado a crianças. E ele morreu solteiro, que interessante.

MC - Ele colecionou mais de 2800 desenhos de crianças na época que ele foi Secretário da Cultura em São Paulo.

AFC - Puxa! E o que o Mário de Andrade não fez?

MC - E toda a coleção dele, como livros, fotos documentos, a família dele doou para o IEB. Então é importante guardar esses documentos, pois eu gostaria, eu vou bater aqui na madeira, eu gostaria que o senhor durasse mais 20 ou 30 anos, mas não é assim.

AFC - Eu também gostaria... (*risos*).

MC - Então, algum dia, amanhã, todas essas coisas podem entrar em um processo de curadoria, para que possa se organizar uma exposição.

AFC - Esse retorno à produção de artista com o curso do Camargo, na verdade, não foi bem um curso, foram algumas aulas. O Camargo morava aqui na praça, só que do outro lado. Então, quando eu soube que ele era artista, fizemos amizade, ele passou a vir na minha casa, almoçou muitas vezes em casa, ele era um “bom garfo”, ele gostava de comer bem, ele era também um artista culinário. E, conversando com ele nesses encontros, ele me fez ficar com vontade de voltar a pintar. Aí, eu combinei com ele de ele me dar aulas. E eu disse: vamos fazer o seguinte, faz de conta que eu não sei absolutamente nada, que eu nunca fiz um exercício de coisa nenhuma. E o senhor vai me dar algo que daria para alguém que nunca teve aula de desenho. E, de fato, ele começou a me dar aulas como daria para um escolar, um iniciante. E isso foi muito útil, e isso foi assim por algumas semanas, um dia por semana e basicamente era desenho. Coisas básicas, por exemplo, sobre a linha,

sobre a composição, aí fiz alguns exercícios, para confirmar aquilo que ele explicava. As linhas inclinadas, as linhas verticais, as horizontais, a sensação que elas transmitem.

MC – Perspectiva?

AFC - Perspectiva, eu acho que não. Não, isso era uma coisa que a gente aprendia no colégio. Porque as aulas iam em parte pela conversação, e eu dizia: isso me interessa mais, e isso também... E foi assim. Mas foi mais na linha de “desenho” e da “composição”.

A pintura em si eu retomei, mas não necessariamente junto com as aulas. Aí parou...

Eu não lembro exato quantas foram as aulas, mas eu acho que de três a meia dúzia de aulas.

MC - É que o senhor tinha que juntar tudo isso às aulas da USP, da Casper Líbero, do escritório. Não tinha um tempo só para isso?

AFC - Sim. Isso era só de domingos; em 1976, eu não tinha um contato assim forte com a arte. Então isso acontecia de final de semana, quando eu vinha a Campos para escrever livros, eu vinha para cá todo final de semana para isso. Essa foi uma primeira chance de eu me desligar daquela agitação toda de São Paulo e, aqui, tive a chance de começar de novo. E depois disso, eu e o Camargo continuamos em contato, e eu voltei a pintar. Inclusive fomos uma vez juntos, eu acho que tenho uma foto disso, nós fomos pintar num lugar onde se tem uma vista muito boa da Pedra do Baú.

MC - Ai, que lindo!

AFC - Aí eu fui lá... E lá pintei dois quadros, e um deles pintei assim: uma paisagem com um vale profundo e lá embaixo é São Bento de Sapucaí. Ali era um lugar onde havia umas trincheiras da Revolução de 32. E eu tenho uma foto em que eu e ele fomos lá, mas eu já tinha estado antes, assim eu estava com o meu quadro mais avançado. Então é uma foto em que a pintura do Camargo ainda está em forma de uma “mancha” e o meu era também uma “mancha”, mas de qualquer modo estava mais avançado. Mas isso é muito detalhe e eu acho que não vai interessar.

MC - Não se preocupe professor, se isso não ficar na dissertação, isso vai virar um documento. A gente deixa isso aqui de referência. Se o senhor me conseguir essas fotos eu escaneio e reservo.

AFC - Tem mais fotos que eu acho que eu vou arrumar fácil para você, porque, há algum tempo atrás, a TV da USP fez um programa sobre mim, inclusive eles devem ter lá cópia se você quiser. E, nessa ocasião, eles me pediram algumas coisas como fotos, coisas assim, nesse caso eu nem lembro, acho que eles pediram para a minha mulher coletar. Eu acho que eles queriam fazer surpresa, sem que eu soubesse. Eu só sei que tenho essas fotos separadas em algum lugar, inclusive até no computador. Preciso escrever aqui na agenda: “fotos TV USP”.

MC - O senhor sabe o título do vídeo, assim podemos achar no sistema de arquivos *Rebeca USP*.

AFC - Foi um programa longo, foi de uma hora.

AFC - “*Quanto tempo durou o curso com o pintor Camargo Freire?*” Assim, vamos dizer... Eu não lembro bem, mas, eu acho que tem um caderno que diz isso, porque eu fui anotando, é meia dúzia de aulas. E “*Onde eram as aulas?*” Na casa do Camargo.

MC - É essa casa que tem aqui nos fundos do Museu da Xilo?

AFC - Isso, aí na praça.

MC - Ele mora aqui ainda?

AFC - Não, ele morreu. A casa ficou de herança para uma sobrinha e ela vem pouco aqui.

MC - Existe uma pintura logo na frente da casa, assim como uma palheta e um pincel.

AFC - Aquilo é um afresco.

MC - Tem um também na Escola Municipal Tancredo de Almeida Neves, estava em reforma da última vez que eu vim, e não pude fotografar.

AFC - Sim, tem. E ali era a casa dele. O ateliê era embaixo da casa, é uma garagem e a continuação desse espaço era o ateliê. Era lá.

“*As suas xilogravuras estão organizadas em ordem cronológica? Ou, caso não estejam, qual foi o critério para a distribuição das obras?*”

Não, elas não estão. Mas eu tenho um fichário em que elas estão em ordem cronológica, um fichário, eu tenho.

MC - Além dessas xilogravuras expostas aqui, existem mais na reserva técnica? Quanto aos tipos de madeira que o senhor utiliza...

AFC - Quanto à disposição das obras, não tem um critério, mesmo. Vamos lá ao espaço.

MC - Eu lembro que, quando a gente terminou a entrevista em agosto, o senhor estava me dizendo sobre aquelas obras aqui no museu; eu não sei se é uma percepção minha, mas tinha bastante pesquisa em diferentes madeiras. Eu queria que o senhor falasse sobre isso.

AFC - Essa aqui é castanheira. A minha pesquisa foi mais relacionada à madeira para a xilo de topo. Para a xilo ao fio, em princípio, você pode usar qualquer madeira, depende do que você queira como resultado. Por exemplo, o Picasso utilizou madeira de caixa de tomate, sem lixar, nem nada, assim bruta, para mostrar as marteladas que aquela madeira levou. Na xilo ao fio, com qualquer madeira você pode trabalhar. Você vai ter resultados diferentes; por exemplo, se você pega uma cerejeira, ela tem mais veios. Para a xilo ao fio pode-se usar quase todo o tipo de madeira e para a xilo de topo não. A madeira precisa ser extremamente resistente ao corte; quando você trabalha com o topo, você trabalha com a madeira cortada transversalmente, você trabalha com uma *bolacha*.

MC - Todos esses casos aqui são de topo?

AFC - Todos esses menos dois casos aqui.

MC - Só uma pergunta, a xilo de topo, ela te dá mais recurso para trabalhar todas essas linhas, detalhes curvos...

AFC - A xilo de topo permite trabalhar linhas brancas, linhas. Tanto que, no século XIX, fazia-se com xilo de topo ilustração de jornal e revista. O camarada podia produzir qualquer tipo de detalhe no trabalho de topo. Na xilo ao fio, menos detalhes, mais os contrastes de áreas de branco e preto, ou de cor.

Essa aqui é ao fio, foi feita de madeira de um pé de louro. (ele se refere à xilogravura *Marinha no louro*).

MC - Aquele louro que é usado como tempero?

AFC - Não, não, é outra madeira, que era muito comercializada. Eu ganhei esse pedaço de madeira e eu aproveitei, mas eu não usaria mais.
Essa aqui foi peroba.

MC - E o título já diz *Nu na peroba*.

AFC - Essa aqui, eu fiz, eu fiz, ah... Eu tenho no meu fichário, mas de qualquer forma eu vou lembrar! (ele se refere à xilogravura com um caminho, como uma estrada, montanhas ao fundo e duas araucárias em segundo plano).

Essa aqui é pera.

MC - Do pé de pera mesmo? Do fruto?

AFC - É, isso mesmo, era um pé que eu tinha aqui no meu quintal.

MC - Será que é uma impressão minha ou a facilidade de arrumar madeira variada é porque o senhor estava aqui em Campos, ou em São Paulo seria a mesma coisa?

AFC - Existiu um tempo em que a peroba, isso faz uns vinte ou trinta anos, era muito fácil de achar, você ia a uma construção qualquer e toda a estrutura do telhado, as terças, era feito com peroba, mas não existe mais peroba. Pelo menos aqui, nessa região, o que se utiliza em construção é garapeira, que não aguenta muito a pressão, mas, se você imprimir na colher, dá.

Mas em São Paulo, há uns vinte anos atrás, você ia à Rua do Gasômetro, ou na Rua Paes Leme e encontrava madeira nobre, mas hoje em dia não se acha mais. Então, para isso, aqui em Campos fica mais fácil. Por exemplo, a pera, como você vai achar um pé de pera em São Paulo? Por exemplo, essa pereira estava no quintal e caiu, tombou.

Essa aqui é goiaba. (ele se refere à xilogravura *No garimpo*). Eu fui a um sítio aqui em Quiririm e um vizinho derrubou uma goiabeira que estava atacada de broca. E eu trouxe um pouco dessa madeira do pé para mim. Eu fatiei o tronco e trouxe. Inclusive, está vendo essa bolinha branca, aqui?

MC - Eu “tô” vendo sim.

AFC - Isso aqui era o buraco da broca que atravessava o tronco inteiro, de alto a baixo. Aí eu tive que bolar uma gravura em que eu pudesse ter uma bolinha branca.

MC - O senhor teve que camuflar o defeito da madeira.

AFC - É, e aí eu desenhei uns detalhes de coisas pequenas e, no meio, existe essa bolinha branca que representa algo de relevante, que ele, o garimpeiro, encontrou na peneira. A madeira de goiaba é muito boa para a xilogravura.

Essa aqui é copaíba. *(ele se lembra da madeira da xilogravura que mostra um caminho como uma estrada, montanhas ao fundo e duas araucárias em segundo plano).*

MC - É da mesma planta do óleo de copaíba que nós usamos para misturar nos pigmentos de pintura em cerâmica e vidro?

AFC – Sim, é isso, isso.

MC - Vamos para aquelas ali. Essa aqui é da igreja da Nossa Senhora da Saúde. *(essa xilogravura também foi gravada ao topo).*

AFC - Essa aqui foi o seguinte: em 92, eu fui ao gasômetro para procurar madeira e aí eu encontrei lá dois tocos de madeira branca, no chão; era pau marfim, eles usavam para fazer varal de charrete, é uma madeira muito dura, muito forte e esses dois pedaços tinham vindo do Norte servindo de calço para uma tora, para ela não tombar dentro do caminhão. Então eu disse: esses pedaços posso levar? E aí ele me deu. Eram toquinhos, por isso deu um formato pequeno, compreende?

MC - E essa *Cronos*?

AFC - Essa aqui é peroba, e não foi teste não, eu já conhecia essa madeira. Essa é de topo.

MC – Professor, e esse preto bem chapado, como se dá esse efeito?

AFC - Essa é uma vantagem do topo, pois, quando você lixa bem, a superfície fica parecida com um vidro. Então ela vai dar com a impressão no papel um preto total. Depois eu vou mostrar uma de topo em cujo fundo aparece alguma textura.

MC - E essa aqui?

AFC - Essa é pera. *(uma obra com dois trabalhadores na roça em um ambiente que contém uma pequena casa ao lado direito da xilogravura e um caminho em perspectiva).*

Eu me referia a uma avenca, em madeira de pera, é uma folha de avenca e uma tesoura em peroba. O que está por baixo é ao fio, é uma cerejeira. E a tinta ao fundo é prateada.

MC - *Folha condenada*, por que esse título?

AFC - Porque lá está a folha de avenca e aqui a tesoura para podar, “condenada”.

MC - Eu gosto dessa obra aqui, isso é um homem?

AFC - É o martírio de San Pietro, é um santo. Isso tem a ver com uma obra ali do Palácio do Governo e, se não me falha a memória, com uma exposição na Itália da qual participei, que era alguma coisa ligada à xilo sacra, sei lá, já faz tanto tempo que eu não me lembro. Aqui, é o São Pedro, pois ele foi crucificado de cabeça para baixo, ele está de cabeça para baixo. E essa marca Yale era uma marca de fechadura americana, e eu achei que era uma forma de protestar contra os americanos.

AFC - Essa aqui é araucária, ela tem esses nós que, na verdade, são os galhos que saem do tronco principal, como você vê ali, olha. (ele me mostra um ornamento na arquitetura do caseiro onde um grande tronco da araucária serve como pilar na área de entrada do caseiro). Cada olhinho daqueles é um nó, dele sai um galho, e esse é o nó de pinho. O único problema dessa madeira é que o nó de pinho tem um oco no meio e ele vai dar um branco. Aqui tem uma chave e os peixes; aqui tem o São Pedro crucificado de cabeça para baixo; e também aqui tem o São Pedro recolhendo uma rede em um barco.

MC - Elas têm uma comunicação, essas duas.

AFC - Têm sim, essa chave diz respeito aos EUA, porque era uma marca de fechaduras e chaves chamada Yale, e é como se fossem os EUA crucificando o São Pedro, então tem um pouco de ironia nisso.

MC - Essa xilogravura de temática grega, que madeira que é?

AFC - Essa aqui é pera, a do fauno é peroba, e tudo isso é de topo.

MC - Mas como fica bonito com a técnica do topo!

MC - E essa série dos trabalhadores?

AFC - Essas são... Todas mostram colheitas: uma de cana de açúcar, uma de cacau e uma de café. São em ipê. Ele é muito bom, só que o ipê não aguenta pressão. O ipê, você tem que imprimir na colher.

MC - Mas o senhor imprimiu na colher em papel canson ou fabriano?

AFC - Eu não sei, eu acho que alguns eu tirei na prensa, mas vi que não aguentava, e depois tirei outras na colher.

MC - E essa obra aqui do “dinheiro”, com símbolos de cifrão?

AFC - Essa aqui eu fiz na aroeira, que é uma madeira duríssima, que é uma madeira dura demais, e eu acho que nem é bom para a xilo. Ela é tão dura que o buril acaba escapando, entende? Dá para trabalhar, mas é difícil.

MC - E essa obra *Infância*?

AFC - Essa daí eu fiz para ilustrar um livro...

MC - O *Xilopoemas*?

AFC - Não, não, foi para o livro *Currículo do tempo*, e lá há uma poesia que fala de uma criança e de um barquinho de papel. Eu achei que iria criar as conexões entre o que eu falava no poema com o barquinho de papel, a brincadeira.

Então, esta aqui é de topo, foi feita em guatambu, não, guatambu não, jatobá! (ele se refere à obra que tem uma mulher com uma criança e ela caminha com uma lata na cabeça). O nome dessa obra é *Lá vai Maria*, inclusive essa edição eu vendi para uma agência de publicidade, para eles darem para os clientes como presentes de final de ano etc...

Aqui você pode ver que tem uns sinaizinhos brancos, como você pode ver, ela é de topo, mas em algumas impressões, dependendo da madeira, podem aparecer uns riscos e pontinhos brancos nesse chapado.

Essa aqui foi feita em jatobá. Ele até que é bom para trabalhar, só que ele tem o veio tão aberto, não é o mesmo da pera, que dá esse preto aqui. O jatobá, se você não carregar de tinta, ele vai dar uns branquinhos. Quando você não desejar isso, ele não será uma madeira ideal para topo. Neste caso, foi até engraçado, inclusive aqui, nesse meio do chão aqui, até ajudou a dar esse meio tom, na verdade não é uma madeira boa para topo.

Essa aqui é uma gravura ao fio, mas eu não lembro que madeira que é essa. (*ele se refere a uma obra com três pássaros voando*). Eu, na verdade, não gosto muito dessa aqui.

MC - Este é um fauno?

AFC - É um sátiro; aqui deu para explorar os tons de claro-escuro, que é isso que dá a vida na xilo preto e branco.

Essa se chama *Problema*, aqui ele fica “entre grades”, todo encurvado na mesa dele, intrigado. Esta é o *Novo Deus*.

(*ele se refere à obra onde ha vários homens correndo atrás do símbolo de cifrão*).

Estas são todas em pera. E eles estão super valorizando o dinheiro, na verdade eu dei uma continuidade àquelas ali. Eu dei uma continuidade... Esta aqui é *Poder e glória*... E esta aqui é sobre prostituição, a mulher como se fosse um produto de consumo, algo como comida enlatada ou algo assim.

MC - Esse é o Chiquinho...

AFC - Ele eu fiz em nó de pinho.

Esta aqui (*ele se refere à cena natalina, com Maria, José e o menino Jesus; ao fundo aparece a Pedra do Baú*) eu fiz na imburana, ela é boa para cavar, ela não tem fibras para cortar, ela não dá problema. Essa imburana é muito utilizada pelos xilógrafos do Nordeste, é uma chapa que está ali, pois ela é muito utilizada por eles, tem muito dessa madeira por lá.

MC - É uma chapa que está espetada em um ferro, que está exposta no começo da sala dos xilógrafos nordestinos?

AFC - Sim. Esta aqui é plátano (*ele se refere à obra “Madrugada”, que está na sala do ateliê*), é uma madeira que se encontra muito fácil aqui em Campos, mas em corte de topo ela começou a rachar, veja aqui.

MC - Professor, nós podemos ir até a sala de exposição de madeiras? De todas as que o senhor pesquisou quais que estão expostas aqui?

AFC - Sim, sim, vamos lá. Olha, aqui nós temos vinhático, é uma madeira tão rara que ficou apenas como referência. Esta aqui é uma aroeira, como eu disse, ela é muito dura, demais. Aqui é um ipê.

MC - Mas essa madeira de ipê está escura?

AFC - Aí, no caso, acho que foi a cera que eu passei, mas ele varia porque tem o ipê amarelo, o roxo, e o tom da madeira varia de acordo com o tipo, tem branco, tem roxo... Este é pequi. Essa madeira dá muito no serrado do Mato Grosso.

MC - O escultor da *Casa do Artesão*, o Sr. Cavalli, gosta de entalhar numa madeira chamada quiri, mas tem aqui na mostra?

AFC - Não tem não, é uma árvore de origem japonesa. É muito mole, leve.

MC - E essa outra?

AFC - Este é um guatambu, que é uma madeira que o Kohler considerava a melhor para xilo de topo na flora brasileira.

MC - O Adolf Kohler? Aquele que deu cursos no Horto de São Paulo?

AFC - Sim, ele mesmo. Esta é uma amostra de plátano, esta é maçã. Esta é laranjeira, é muito boa, mas o inconveniente desta é que o formato é meio complicado. Esta é a goiaba, está vendo aqui o furo da broca?

MC - Estou vendo, sim.

AFC - Todos os discos dela saíram assim, é do mesmo tronco da matriz da xilo *Garimpo*.

MC - Posso tocar essas madeiras?

AFC - Pode, pode, sim. Elas estão lixadas como se fosse para usar para a xilo de topo, você passa a mão e vê aqui.

MC - As crianças podem tocar quando elas vêm aqui durante a monitoria?

AFC - Não é proibido não, eles podem tocar.

MC - Se você fecha os olhos e toca dá uma sensação. Mas precisa ver do ponto de vista da conservação se isso dá certo. Fica o suor aí na peça, imagina 30 crianças, a cada vez colocando a mão aí?

AFC - Para deixar isso assim lisinho, precisa de horas e horas de lixa.

Anexos do Capítulo 4

Transcrição da entrevista com a gravadora Iole Di Natale, em seu ateliê em São Paulo, no Bairro da Consolação, em 16 de Março de 2011.

Maria Cristina Blanco¹⁶⁴ – Boa tarde, hoje é dia 16 de março, eu estou aqui no ateliê da gravadora Iole Di Natale, em São Paulo, na Rua Avandava, aqui no centro de São Paulo...

Iole Di Natale – Por sinal, uma rua muito charmosa e muito feminina, porque é toda curva! (*risos*).

MCB - O espaço aqui é muito agradável e, inclusive, ela tirou aqui para mim a obra, a mesma que tem lá no Museu da Xilo... Como é o nome desta obra?

Iole Di Natale, em seu ateliê, em São Paulo

IDN - *Opressão*. Aqui eu tenho uma prova de “impressão”; a que vocês têm lá deve ser uma prova de edição ou uma prova de artista.

Opressão, obra em xilogravura, de Iole Di Natale, 1983¹⁶⁵

¹⁶⁴ Optamos por colocar as iniciais MCB para Maria Cristina Blanco, e IDN para a entrevistada Iole Di Natale.

¹⁶⁵ Essa xilogravura foi fotografada no ateliê da artista Iole Di Natale, em São Paulo; outro exemplar da mesma xilogravura está exposto no *Museu Casa da Xilogravura* de Campos do Jordão.

MCB – Perdão, o nome da obra, a senhora pode repetir para mim?

IDN - Ela é de 1971 e ela se chama *Opressão*. Na verdade, é um pássaro que tenta se levantar com todo o peso de uma morsa; isso daqui é um objeto no qual se colocam coisas, pode-se apertar...

MCB - Em geral, nós vemos isso em oficinas...

IDN – Sim, em oficinas. A janela aqui era da casa de solteira, da época do meu ateliê, era a minha casa.

MCB - E esse fundo que se vê aqui na janela, onde é?

IDN - Esse fundo era a rua que tinha da vista dessa janela.

MCB - E onde era essa casa?

IDN - Era na Av. Pompeia, no número 1756. A gente morou lá desde quando veio da Itália até... antes de encontrar o Frederico, que foi depois disso, em 71. De 1950 a 1971, a gente morou na Av. Pompeia, e tinha o meu ateliê, que ficava no fundo da casa.

MCB - A senhora grava desde menina, como a arte fez parte da sua vida?

IDN - O meu primeiro encontro com a arte foi em 62, na Belas Artes. Eu fiz um curso no mês de janeiro, um cursinho.

MCB - Como um curso de férias?

IDN - É, foi um curso de férias e foi muito importante, porque eu fiz uma xilo, um autorretrato, que esse autorretrato eu apresentei no Salão Paulista e, naquela época, eu tirei uma medalha de bronze; então, a gravura ficou caminhando na minha mente, mas eu só fui retomar a gravura quando eu fiz um curso de gravura em metal no ateliê do Carelli, mas, na verdade, o ateliê era do Carelli, mas quem dava o curso era o Evandro Jardim, assim eu fui iniciada no metal pelo Evandro Jardim. Mas esta xilo, existia um desenho dela e eu também fiz em metal. Durante um bom tempo, eu trabalhei bastante paralelamente entre a xilo e o metal, mas, em 76, eu deixei um pouco a xilo.

Essa xilo, o tema dela está mais relacionado com momentos de opressão mesmo, então essa xilo nasceu junto com a minha iniciação do metal.

MCB - Me recorda, por favor, a senhora me disse ali fora, antes de iniciar a gravação em metal, que houve uma exposição no Museu da Xilo em 90?

IDN - Eu acho que foi em 91 ou 92. Foi feita a exposição por um grupo, que era chamado *Graffion*, que era formado pelo Guido Personi, Ana Brandt, Marina Hertz, Zoravia Bertiol, Iole Di Natale, que sou eu... (*risos*)

MCB – É, tem obra dela (*da gravadora Zoravia Bertiol*) lá no Museu, que está perto da obra da senhora!

IDN - A gente esteve lá em 92 eu acho que temos fotografias dessa exposição, me lembro também que a Hadda Abramo nos levou para ver o acervo do Palácio do Governo, a gente passou uns dias bons lá.

MCB – É, tem também o Museu Felícia Leirner lá em Campos, que parece que agora vai ser cuidado pela Fac. Santa Marcelina.

IDN - Eu dou aula lá, de gravura em metal para o terceiro ano e aula de aquarela.

Amoré, aonde vai? Senta aqui comigo. *(ela chama o marido, o Sr. Frederico, que vai saindo da sala).*

Fica aqui comigo!

Em 80, nós abrimos o ateliê aqui na Avanhanda. Foi logo depois que a gente fez curso na calcografia de Roma. E então nós abrimos esse espaço para gravadores, pois, naquela época, havia dificuldade para ter prensas, de um local para trabalhar.

MCB - Não sei se é impressão minha, mas a xilo é mais fácil para fazer sem ateliê apropriado...

IDN - Mas o ateliê calcográfico não. Tem que ter ácido, precisa de espaço!

MCB - Outra coisa que eu queria falar... Muito obrigada pelo depoimento desta obra...

IDN - É isso, é uma “opressão”, é um pássaro todo deprimido, eu acredito que fosse eu mesma na época, foi um período político difícil, mesmo, e depois, nesse mesmo período, eu encontrei a minha parte afetiva, que foi o meu marido, o Frederico. Esse pássaro depois criou mais músculos, penas e sobreviveu a tudo isso... *(risos)*

MCB – Então, isso é a metáfora de um *marido*. *(risos)*

A senhora permitiria nós incluirmos esse depoimento para o educativo do Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão, pois são coisas bem pessoais, não?

IDN - Eu acredito que arte e vida é uma coisa só, e ela tem que ser divulgada, tem que ser divulgada sim. Principalmente os jovens, eles precisam saber como as coisas são.

MCB - Eu posso explicar para as crianças, então?

IDN - Pode, pode sim, pode sentar no chão e contar tudo!

MCB - Professora Iole, eu posso bater uma foto da gravura *Opressão*, esta aqui da senhora? Pois a foto que eu tenho lá do acervo está bem ruinzinha, porque eu não posso bater com *flash*, lá no Museu.

IDN - Pode, vai lá na mesa que o meu aluno bate as fotos para nós.

_____ - É melhor a gente pôr em outro lugar, vem aqui que eu te levo.

(o aluno me encaminha até a outra sala onde há uma luz boa e mesa escura; assim, tiramos uma boa foto da gravura da artista Iole Di Natale.)

IDN - A orientadora dela é a profª Dra. Maria Christina de Souza Lima **Rizzi**, com dois “Zs”. Ela é italiana também? *(risos)*

MCB - Não é italiana, mas é descendente.

(nesse momento, a gravadora me mostra um pouco do ateliê; ela verifica o meu relatório de qualificação e comenta sobre a importância do livro antigo; eu explico que, no Museu pesquisado, existem reproduções de páginas desse livro, não os originais de fato).

IDN - Você havia me perguntado da prensa?

MCB - Sim, sim, eu fui ao curso que o Nelson Maldonado usou, lá na Galeria da Caixa Federal. Ele usou uma prensa pequena da *Trident*, modelo T-300, eu acho que é isso. A senhora acha que podemos imprimir xilos de tamanho pequeno nelas?

IDN - Essas prensas que precisam ser tangenciais, ou seja, para correr ripa de madeira, você tem que fazer dois trilhos, e também fazer um *paspatur*. Então, na verdade, a madeira corre onde? Nos trilhos, deu para você entender?

MCB - Então a largura da matriz deve ser um pouco menor do que a largura do rolo?

(nós fomos até a prensa de rolo que ela tem no ateliê).

IDN - Veja, você tem que colocar um papelão-paraná ou um compensado aqui, porque senão a força do rolo vai cortar o papel nas bordas na matriz. Entendeu?

MCB - Entendi!

(uma aluna chamada Claudia Burque vem me auxiliar com explicações da prensa de rolo e algumas dicas de trabalho com crianças, como, por exemplo, as ferramentas, como trabalhar com madeira virola de cinco mm, os cuidados e outras informações.)

Eu finalizo a entrevista e agradeço muito à gravadora, que se dispôs a dar um depoimento de 30 minutos, pois ela precisava sair para lecionar na Faculdade Santa Marcelina em São Paulo, capital.

Transcrição da entrevista com a Diretora Técnica e artista plástica Leda Campestrin - 17 de Fevereiro de 2011

Maria Cristina – Oi, bom dia, hoje é dia 17 de fevereiro de 2011, então hoje eu vou ter uma conversa com a Leda sobre a obra dela. Nesse espaço expográfico tem só uma xilogravura sua, que é essa aqui. Tem nome essa gravura?

Leda Campestrin – Não, ela não tem título. O tema desta gravura é folhas e galhos de liquidambar que fiz porque estávamos no outono. Podemos observar que ela tem os galhos quase sem folhas, pois, no inverno, a árvore entra em hibernação. Essa xilo é isso, um

galho de liquidambar no outono. A matriz foi produzida com um pedaço de maracatiara ou muiracatiara, madeira que vem da região Norte do Brasil. A técnica é de xilogravura ao fio. O fundo foi rebaixado com goivas para destacar o formato das folhas e dos galhos.

MC¹⁶⁶ - Uma pergunta: você fez essa xilo em um papel preto e essa tinta que cor é, branca?

LC¹⁶⁷ - É um branco transparente.

Xilogravura de Leda Campestrin,
V.C. – Variação de Cor, 2004 (acervo do Museu Casa da Xilogravura)

MC - Olha que interessante, parece azul. Acho que é o papel de fundo que é preto. Essa tinta transparente é tinta própria de impressão mesmo.

LC - Sim, o papel é preto e a tinta é própria para impressão, à base de óleo.

MC - Você fez isso em 2004?

LC - Sim, essa série foi em 2004.

MC - E você fez 20 impressões. E o que significa “V.C.”, que está marcado aqui?

LC – “V.C.” significa “variação de cor”.

MC - Existe uma série delas ou é somente essa obra presente aqui no Museu?

LC - Dessa série existem 20 impressões. Veja, no canto inferior esquerdo, embaixo da mancha, você pode ler a numeração 02/20. Isso quer dizer que esta gravura é a segunda de uma série de 20 impressões. No Museu, colocamos apenas uma obra de cada artista, desta forma o visitante pode ter uma visão do mundo da xilogravura sem ficar cansativo.

MC - Eu não sei se é impressão minha, mas a mostra temporária serve para isso.

LC - A mostra temporária não tem que ser necessariamente xilogravura, mas tem que ser gravura. Gravuras produzidas com outras técnicas, tais como metal, linóleo etc.

¹⁶⁶ “MC” significa Maria Cristina

¹⁶⁷ “LC” significa Leda Campestrin

MC - E as outras obras em xilogravuras suas, existe uma quantia delas na reserva técnica, para título de documentação, e as matrizes?

LC - Ainda não, preciso providenciar, mas tenho todas as matrizes guardadas.

MC – Então, já que as outras xilogravuras estão na lojinha, vamos para a lojinha.

LC - Nós temos aqui uma quantidade de público bem variada que frequenta o Museu. Tem gente que entra e não sabe o que é xilogravura, depois sai daqui encantada quando descobre. A ideia da lojinha é para isso, elas podem levar para casa uma obra de arte por um preço que cabe no bolso, por exemplo, temos xilogravuras que variam de R\$12,00 até R\$180,00.

MC - Os preços são populares.

LC - São, e inclusive eu não numero, é como “tiragem chinesa”, tem muitas delas.

MC - Olha esses cisnes, são seus.

LC - Sim, e esta são folhas de plátano. *(ela mostra outra gravura que está na loja do)* Nós colocamos um preço acessível, pois a pessoa vem ao e pode comprar uma. Leva uma lembrança e fica feliz porque está levando uma obra de arte.

MC - De quem é essa xilo aqui?

LC - É do Susumo Harada, ele mora em Itapevi. Ele sabe cortar a madeira que é um espetáculo.

MC - Veja esse par de botas aqui! Lembra-me uma obra de pintura a óleo do Van Gogh.

LC - Nós temos aqui para vender um livro dele todo impresso em xilo, olha aqui, é lindo! Esse livro é todo montado artesanalmente.

Às vezes, as meninas me falam: “Olha, Leda, precisa fazer mais xilos, acabou”. Assim as matrizes vão ficando cansadas, preciso fazer novas, e eu vou tratar de deixar cópias delas no acervo, como você bem lembrou. A minha intenção não é ser uma artista renomada, mas sim permitir que as pessoas levem uma obra de arte e a lembrança da Casa da Xilogravura.

Conversa com Leda Campestrin sobre a “flora de plátano” e a “folha de liquidambar”

LC - Você está vendo aqui essa folha, em um determinado momento do outono ela fica inteirinha vermelha e cai ao chão (ela se refere à folha de liquidambar, da árvore situada na praça Nossa Senhora da Saúde). Se você observar aquela xilo que eu tenho, é justamente isso, é quando as folhas vão se soltando e, antes de ficarem somente os galhos nus, é esse o momento, “algumas folhas”.

MC - E como é bonito o pé! Um pé elegante.

LC - Porque não foi podado.

MC - Esses pinheiros ali do fundo faz parte do terreno de vocês?

LC - Faz. Quer dar uma volta lá embaixo?

MC - Vamos, vamos.

LC - Nós combinamos que, agora, chega de reformas, nós temos que colocar em ordem o acervo que está lá dentro. Tem muito trabalho para se fazer, por exemplo, uma das cobranças que as pessoas fazem é informar o local e a data de nascimento do autor. O prédio é de 1928 e, para a inclusão de cadeirantes, nós tivemos que adaptar às novas normas. Nós estamos adaptando para que os cadeirantes possam chegar a todas as salas do Museu, ele entra pelo portão da garagem e sobe essa rampa para chegar até a entrada do Museu.

MC - Essa casa eram aquelas que tinham porão embaixo? Em São Paulo tem ainda umas casas assim.

LC - O objetivo disso é para não passar a umidade do chão para a casa.

MC - Olha a casinha do caseiro. Que bonito isso, a gente vê muito isso por aqui. *(um tronco de araucária bruto, que serve de pilar para a área externa da casa.)*

LC - Aqui vai ficar uma divisória formando um quarto e uma sala e, aqui, uma cozinha e uma lavanderia bem divididas. Quando o pessoal da USP vier, eles podem se hospedar aqui.

MC - E essas pedras aqui de onde são?

LC - Essas pedras todas aqui saíram do muro de pedra para poder construir esta casa. A casa principal foi construída em cima de um alicerce de pedra. E essas pedras que saíram do muro, todas serviram para fazer os passeios do jardim. E essas pedras todas são daqui; logo na entrada da cidade, tem uma pedreira desativada, essas pedras são daqui de Campos do Jordão.

(nós vamos ao antigo fundo do Museu, que está sendo reestruturado, com novos caminhos e acesso para cadeirantes; diversos canteiros de flores estão sendo replantados e os grandes pinheiros serão preservados.)

LC - Aqui nós vamos ter um patiozinho, onde a pessoa, quando chega, pode ver todo o parque aqui embaixo. Essa semana o rapaz começou a fazer esses suportes.

MC - Olha esses ciprestes, que lindo!

LC - Esses pinheiros eram a cerca viva que marca a divisa e foi abandonada há 70 anos, agora formam o bosque. As pereiras são do tempo das freiras. Aqui já é a praça, nós vamos conversar com o pessoal da prefeitura, para ver se dá para fazer uma integração com a praça, porque é incrível, o pessoal acaba jogando lixo ali, bem na divisa.

MC - Vocês já viram como está a cachoeira do Véu da Noiva? Está marrom, deveria trocar de nome.

AFC¹⁶⁸ - Vai se chamar o véu da viúva.

AFC - Aqui nós vamos plantar copos de leite.

LC - Aqui nós vamos colocar aquelas pedras, que você viu lá, formando um canteiro e, lá embaixo, vamos fazer um lago seco com os copos-de-leite.

MC - O copo-de-leite é uma flor própria desse clima?

LC – É, ele é como a hortênsia. Eles suportam bem o frio.

**Transcrição da entrevista com os artesãos Ercílio Cavalli e Gessé Alves da S. Nunes –
Local: Campos do Jordão
16 de Fevereiro de 2011**

Maria Cristina – Boa tarde, nós estamos aqui em Campos do Jordão, hoje são 16 de fevereiro de 2011, eu sou a pesquisadora Maria Cristina, eu estou com o artesão, o Sr. Ercílio. Qual o nome inteiro do senhor?

Ercílio Cavalli – Ercílio Cavalli.

Maria Cristina – Eu vim aqui realizar essa entrevista aqui, pois o interesse aqui é aproximar as crianças que visitam o Museu da Xilogravura, com toda a produção de madeira que tem aqui da região. Então vou explicar o motivo que me traz aqui: nós estamos escrevendo uma proposta para o educativo lá, pois a ideia é aproximar o que existe de madeira aqui e o que existe de madeira lá, no do professor Costella. Gostaria de saber se as crianças das escolas vêm aqui visitar a Casa do Artesão...

Ercílio Cavalli trabalhando - Casa do Artesão

¹⁶⁸ “AFC” significa Antonio Fernando Costella.

Esculturas em madeira de Ercílio Cavalli

Frei Orestes - escultura em madeira de Ercílio Cavalli

Maria Cristina – Quantos anos o senhor tem?

Ercílio Cavalli – Eu tenho 63.

Maria Cristina – Há quantos anos o senhor trabalha com madeira?

Ercílio Cavalli – Eu nasci fazendo isso. Você disse, as crianças visitam aqui nosso lugar de trabalho? Eu nunca vi nenhuma escola por aqui! As crianças não vêm aqui.

Maria Cristina – Não vêm? Eu preciso saber algumas coisas sobre o senhor: o senhor nasceu fazendo isso? Ai, que bárbaro!

Ercílio Cavalli – É, eu nasci em águas de São Pedro, em São Paulo, perto de Piracicaba, a 30 quilômetros de Piracicaba. Meu avô veio para fabricar pinga, a pinga cavalinha. E nós éramos na nossa casa em onze irmãos. E todos os onze faziam alguma coisa dentro da usina ou dentro da fazenda e eu era o menorzinho, eu também tinha a minha função. Eu era então agueiro, agueiro é aquele camarada que leva água para os trabalhadores na roça, para os trabalhadores.

Maria Cristina – E que idade o senhor tinha nessa época?

EC¹⁶⁹ – Eu acho que eu tinha uns seis anos. E depois, com sete anos, eu fui estudar na escola rural, e a professora disse que eu era um menino diferente dos outros meninos. Ela deu uma lição que eu tinha que escrever “a pata nada em uma lagoa” e eu passei tudo para outro caderno, e desenhei tudo aquilo, escrevi tudo aquilo, então ela resolveu então me mandar para uma escola que se chamava Escola Salesiana de Piracicaba.

MC¹⁷⁰ – Essa é uma escola famosa e boa, não é?

EC – Uma escola famosa e boa, eu saí de lá com curso técnico em edificações, um curso técnico em mecânica.

MC – E o senhor gostava de arte desde essa época...

EC – Escute só, então, quando eu não estava na roça como agueiro, enquanto eles estavam colhendo ou plantando, eu tinha uma segunda função, eu levava comida para dar para o porco, eu tinha que picar aquelas abóboras, um monte de chuchu... Só que, quando chegava aquela abóbora linda, ao invés de cortar “ela”, eu fazia um barco viking, fazia um reminho para ele e brincava para caramba...

MC – E de onde você trouxe a idéia do “barco viking”?

EC – Eu acho que meu avô, e a minha avó contavam uma história que eles vieram de navio, e eu via as fotos, e então eu inventava com aquilo.

MC – De quem é esse cachorro?

EC – É nosso, nós achamos aqui na rua e demos comida e carinho e ele ficou. É que quem é da roça gosta de bicho. E outra coisa, você pode sair da roça, mas a roça nunca vai sair de você.

E aí eu pegava aquele chuchu e fazia um porquinho lindo, e eu brincava, eu fazia um terreiro, fazia as vaquinhas, eu esculpia em tudo que eu tinha lá. Eu fazia um terreiro completo. Eu pegava uma mandioca toda retorcida e fazia um jacaré e assim eu ficava brincando. Sabe o que eu “tô” fazendo até agora? Eu “tô” brincando, eu não “tô” trabalhando.

MC – Parece que esculpir, desbastar a madeira é uma coisa que desopila, que descarrega, distrai. É algo muito bom. Certa vez, perguntaram para o Michelangelo como ele fazia aquelas esculturas tão lindão e aí então ele respondeu: “*Eu só tiro o que está sobrando do bloco de mármore*”.

EC – É, é fácil, você quer saber uma coisa, eu não consigo sair de casa sem pensar o que eu vou esculpir no dia seguinte.

MC – Então o senhor sai de casa com uma ideia na cabeça, uma imagem?

EC – Sim, é como se eu tivesse uma mente fotográfica, eu já vejo a escultura na minha cabeça, ela pronta. Então, eu olho aqui (*ele aponta o cérebro*) e transfiro isso aqui para cá. (*ele aponta o tronco de madeira de quiri*)

¹⁶⁹ Onde se encontra a abreviação “EC”, subentenda-se Ercílio Cavalli.

¹⁷⁰ Onde se encontra a abreviação “MC”, subentenda-se Maria Cristina

Pé de quiri, aos fundos da loja - Casa do Artesão

MC – O senhor faz um desenho antes de esculpir ou não?

EC – Não. Quando eu comecei a fazer os personagens do Monteiro Lobato, eu comecei pelo Saci; pega “ele” na mão para você ver que saczinho mais lindo!

MC – Que bonito, que levinho, que madeira é essa?

EC - É a mesma madeira quiri, olha ela aqui sem pintura como ela é diferente.

MC – Essa madeira é da região?

EC – É, é da região. Disse que é uma árvore chinesa que se adaptou muito bem aqui. Essa peça aqui eu tirei de uma árvore que eu peguei lá no Emoabe, ali perto da Ordem dos Advogados.

MC – Perto do Mercado Municipal? Eu fui até lá uma vez encontrar o Pedro Paulo Filho.

EC – Ele é uma pessoa maravilhosa. Ele é uma pessoa folclórica aqui na cidade. Perto do Mercado Municipal. Uma vez eu vi a árvore lá, eu peguei uma semente, um galho, peguei um galho com todo o jeito e plantei aqui nos fundos, faz... uns seis anos.

MC – E onde é essa plantação que o senhor falou?

EC – É bem aqui atrás.

MC – Não diga! Posso ver?

Local aos fundos da Casa do Artesão

EC - Pode, pode, vamos lá.

MC - Nossa, que lugar lindo! A sua matéria-prima está aqui!

EC – Eu tirei dois galhos e fiz treze personagens.

MC - Que rio é esse aqui?

EC - Esse é o Rio Capivari.

EC - Essa é uma árvore conífera e dá uma flor azul. Eu tenho o hábito de plantar. Aqui tem um monte de mudas aqui, olha aqui, eu tenho um canteiro cheio de mudas, tem umas trinta mudas aqui. Tem ipê, tem araucária. Eu plantei várias araucárias aqui para chamar os esquilos para cá!

Esse é um pé de oliva, tem couve, tem chuchu, e eu levo isso para casa! Não precisa comprar!

MC – E essa muda é o quê?

EC - É uma cerejeira, está pronto para pôr no campo. Já tem um ano que está aí nesse pote.

MC - E o senhor aproveita até a embalagem de leite para pôr as mudas? E como aqui é bem úmido fica mais fácil as plantas vingarem, não é?

EC - Eu tenho até cedro plantado aqui. Tenho ameixa vermelha. Você conhece marmelo?

MC - Aquela fruta que se faz a marmelada?

EC – Sim, ela mesma.

MC - E a quem pertence esse terreno?

EC - Pertence ao estado. E é administrada por nós aqui. E nossa presidente é a Mônica, ela é nossa presidente aqui. Ela é nossa Dilma. Ela fez Arquitetura, ela é uma moça muito boa... [...]

Então aqui tudo fui eu que plantei, tem pitanga, tem goiaba, tem rosas, tem ipê, tem cedro, tem castanha portuguesa, romã, pitanga...

MC - Essa planta rasteira aqui, o que é?

EC - É abóbora.

MC – O pessoal lá em Dois Córregos, a minha mãe é de lá, chama isso de “esconde rato”.

EC - Essas abóboras aqui me lembram quando eu era criança, me dá uma saudade do caramba.

MC - O que é aquilo lá? Uma cabeça de bicho?

EC - É uma cabeça de cavalo. É feita na motosserra. Tem até um racho aqui, o sol que fez. [...].

MC - Que madeira é essa na escultura do cavalo?

EC - É eucalipto. ... Esse aqui é ingá. Lá na sua roça não tinha ingá? Lembra disso? Ele dá uma fruta muito saborosa, deliciosa... É uma fruta.

MC - E esse banco aqui, que madeira que é?

EC - Essa é araucária.

MC - Eu vi ali na outra banca de madeira uma escultura feita com uma madeira linda, uma madeira cheia de texturas. Que madeira é aquela?

EC – Tina, tira uma foto desse banco aqui. Essa madeira é de uma árvore chamada podocarp, e a árvore tombou ali, eu acho que foi com o raio, e ela continua ali, vai brotar de novo, e os galhos nós estamos trabalhando nele.

MC - E para deixar lisinho assim, bonito, vocês tratam com seladora ou outra coisa?

EC - A gente passa seladora mesmo. Mas, se você quer conservar muito tempo mesmo, você passa querosene ou óleo diesel. Olha só o que é o artista.

MC - Eu quero ver essas ferramentas, vamos bater umas fotos dessas ferramentas.

Gessé - A gente aproveita as madeiras caídas. A gente aproveita tudo.

MC - Essas ferramentas são importadas? Que ferramentas são essas? São diferentes.

Gessé- Não, a maioria dessas ferramentas é artesanal. Aquelas lá de cabo preto são industriais, essas de cabo de tronco de madeira são feitas à mão, isso é feito com cabo de amortecedor, tudo feito na lima e no esmeril, é artesanal.

Ferramentas feitas pelos próprios artesãos

MC – Qual é o nome deste aqui?

Gessé– Macete. Ele funciona como um martelinho de madeira. O certo é colocar uma borracha aqui para não fazer muito barulho e amortecer a pancada.

MC – Qual a diferença de usar um martelo comum e usar esse aqui?

Gessé - O martelo arrebenta muito e faz muito barulho também. Quebra muito o cabo. O certo mesmo é pregar uma borrachinha aqui para ficar melhor.

MC - E esses outros aqui são formões. Eu vi uma exposição lá em São Paulo de um gravador chamado Fabrício Lopes, ele é de Santos, ele só trabalho com ferramentas grandes. Ele faz umas xilos grandes em madeira de compensado. Ele trabalha com matrizes de tamanhos grandes, dois metros por três. Então, ele trabalha com essas ferramentas grandes. E essa peça aqui, que madeira é essa?

Alan - É cedrinho do norte. Essa madeira é típica da região aqui.

MC – Deixa “eu” tirar umas fotos gerais daqui. E o senhor tem as mesmas ferramentas que o Alan usa...

EC – É, eu também fabrico minhas ferramentas.

MC - O senhor tem que fechar a loja, não é? Eu gostei muito da nossa conversa, estou agradecida pelas suas informações que vocês me deram, foi muito bom.

EC – É, eu tenho que ir, pois meu filho vai chegar hoje de Ouro Preto e faz tempo que eu não vejo “ele”. Mas eu espero que você volte amanhã e a gente continua a nossa conversa.

Autorizações

Documento de Autorização

Eu, ANTONIO FERNANDO COSTELLA, R.G.
número 2.820.152 SSP/SP, autorizo a publicação da entrevista
concedida a pesquisadora, Maria Cristina Blanco, R.G. 18.785.172-4, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para o trabalho de mestrado na
área de Artes Visuais. Assim como as imagens fotográficas por ela registradas. Não
sendo este dois itens utilizados para nenhum outro fim.

Antonio Fernando Costella
Campus de Jorda, 7 de julho de 2011

_____
Assinatura do autorizador

São Paulo, _____ de _____ de 2011.

Documento de Autorização

Eu, Leda Campestrin, R.G.
número 6.896.294, autorizo a publicação da entrevista
concedida a pesquisadora, Maria Cristina Blanco, R.G. 18.785.172-4, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para o trabalho de mestrado na
área de Artes Visuais. Assim como as imagens fotográficas por ela registradas. Não
sendo este dois itens utilizados para nenhum outro fim.

_____

Leda Campestrin

Assinatura do autorizador

São Paulo, 07 de Julho de 2011.

Documento de Autorização

Eu, Rosana Oliveira da Silva, R.G. número 33.207.826-0, autorizo a publicação da entrevista concedida a pesquisadora, Maria Cristina Blanco, R.G. 18.785.172-4, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para o trabalho de mestrado na área de Artes Visuais. Assim como as imagens fotográficas por ela registradas. Não sendo este dois itens utilizados para nenhum outro fim.

Rosana O. Silva
Assinatura do autorizador

São Paulo, 08 de julho de 2011.

Documento de Autorização

Eu, Taísa Fari Ferreira Lima, R.G. número 34.501.638-5, autorizo a publicação da entrevista concedida a pesquisadora, Maria Cristina Blanco, R.G. 18.785.172-4, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para o trabalho de mestrado na área de Artes Visuais. Assim como as imagens fotográficas por ela registradas. Não sendo este dois itens utilizados para nenhum outro fim.

Taísa Fari Ferreira Lima
Assinatura do autorizador

São Paulo, 03 de julho de 2011.

Documento de Autorização

Eu, Petícia Silvestre Gabner, R.G.
número 47.319.498-7, autorizo a publicação da entrevista
concedida a pesquisadora, Maria Cristina Blanco, R.G. 18.785.172-4, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para o trabalho de mestrado na
área de Artes Visuais. Assim como as imagens fotográficas por ela registradas. Não
sendo este dois itens utilizados para nenhum outro fim.

Petícia Gabner
Assinatura do autorizador

São Paulo, 08 de Julho de 2011.

Documento de Autorização

Eu, Jose Cecilio Galati, R.G.
número 6.641.603, autorizo a publicação da entrevista
concedida a pesquisadora, Maria Cristina Blanco, R.G. 18.785.172-4, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para o trabalho de mestrado na
área de Artes Visuais. Assim como as imagens fotográficas por ela registradas. Não
sendo este dois itens utilizados para nenhum outro fim.

Jose Cecilio Galati
Assinatura do autorizador

São Paulo, 08 de Julho de 2011.

Documento de Autorização

Eu, Geri Alves da Silva Nunes, R.G. número 41306294-6, autorizo a publicação da entrevista concedida a pesquisadora, Maria Cristina Blanco, R.G. 18.785.172-4, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para o trabalho de mestrado na área de Artes Visuais. Assim como as imagens fotográficas por ela registradas. Não sendo este dois itens utilizados para nenhum outro fim.

Assinatura do autorizador

São Paulo, 08 de Julho de 2011.