



UFRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

RICARDO ANTONIO BARBOSA PEREIRA

**ADIR BOTELHO E O MURAL DA TERRA:
DA ENBA À EBA, DA GRAVURA À PINTURA – UMA OBRA
INTERCONNECTADA**

Volume I

Rio de Janeiro

2021

RICARDO ANTONIO BARBOSA PEREIRA

**ADIR BOTELHO E O MURAL DA TERRA:
DA ENBA À EBA, DA GRAVURA À PINTURA – UMA OBRA
INTERCONECTADA**

Volume I

2 Volumes

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais (História e Crítica da Arte)

Orientador: Professor Dr. Carlos Gonçalves Terra

Coorientador: Professora Dra. Angela Ancora da Luz

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

BP436a Barbosa Pereira, Ricardo Antonio
 ADIR BOTELHO E O MURAL DA TERRA: da ENBA à EBA,
 da Gravura à Pintura - Uma Obra Interconectada /
 Ricardo Antonio Barbosa Pereira. -- Rio de Janeiro,
 2021.
 618 f. 2 v.

 Orientador: Carlos Gonçalves Terra.
 Coorientadora: Angela Ancora da Luz.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
 de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós
 Graduação em Artes Visuais, 2021.

 1. Adir Botelho. 2. Mural da Terra. 3. Pintura.
 4. Gravura. 5. EBA. I. Gonçalves Terra, Carlos ,
 orient. II. Ancora da Luz, Angela, coorient. III.
 Título.

Ricardo Antonio Barbosa Pereira

**ADIR BOTELHO E O MURAL DA TERRA: DA ENBA À EBA, DA GRAVURA
À PINTURA – UMA OBRA INTERCONECTADA**

2 Volumes

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais (História e Crítica da Arte)

Aprovada em:

Dr. Carlos G. Terra (Orientador) – Escola de Belas Artes – UFRJ

Dra. Angela Ancora da Luz (Coorientadora) – Escola de Belas Artes – UFRJ

Dra. Maria Luisa Távora – Escola de Belas Artes – UFRJ

Dr. Hélio Márcio Dias Ferreira – Cenografia e Indumentária – UNIRIO

Dr. Arthur Vale - Departamento de Artes – UFRRJ

Dr. Mauro Trindade – Instituto de Artes - UERJ

A todos os artistas do passado, do presente e do futuro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade de estar vivo e aprendendo continuamente.

Agradeço postumamente aos meus pais, Dr. Ermenegildo e D. Zezé, tanto por terem me trazido à vida quanto pelo esforço que fizeram para educar a mim e aos meus irmãos, pois o que somos e alcançamos devemos, em grande medida, ao exemplo dado por eles.

Agradeço às minhas queridas esposa e filha, Bete e Maria Rúbia. À primeira por sua paciência, apoio e sugestões dadas ao longo da escrita da tese, e à segunda pelo auxílio que me proporcionou com algumas questões técnicas ligadas à informática e por ter lido algumas partes deste trabalho.

Agradeço ao Museu Nacional de Belas Artes, em especial à ex-diretora Mônica Xexéo e à museóloga Cláudia Ribeiro, pelo acesso que me deram à Reserva Técnica do referido Museu, onde pude estudar diretamente algumas obras importantes para a compreensão do objeto de meu estudo.

Agradeço ao professor Adir Botelho por ter me dado todo apoio necessário, fornecendo-me as imagens de suas pinturas, gravuras e desenhos, e pelas muitas horas de conversa, seja ao telefone, seja pessoalmente, para falar sobre sua imensa obra.

Por fim, agradeço a todos os professores que tive na vida, especialmente à minha orientadora, professora Angela Ancora da Luz, que tanto durante o mestrado quanto agora no doutorado conseguiu, pacientemente, me guiar com seus conselhos certos pelos complexos caminhos da pesquisa e da escrita, mantendo-me no equilíbrio correto para que eu conseguisse ser claro e não prolixo naquilo que pretendia dizer.

*O que é um artista? Um grande ser humano.
Uma coisa está intimamente ligada à outra.
Nenhum artista inventa uma experiência de
vida. É impossível. Em arte, só
expressamos a nossa experiência de vida e
não outra coisa. É preciso ler a vida na obra
de arte. Esta não é só ilustração de
problemas teóricos, de equações. A obra
existe antes da teoria, é o resultado de
alguma vivência.*

Fayga Ostrower

*O papel do artista não é criar uma obra, mas
criar a criação.*

Louis Hautecoeur

RESUMO

PEREIRA, Ricardo Antonio Barbosa. *Adir Botelho e o Mural da Terra: da ENBA à EBA, da gravura à pintura – uma obra interconectada*. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Estudo da obra pictórica do professor aposentado Adir Botelho, da Escola de Belas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, reconhecido especialmente por sua produção xilográfica e por seu trabalho docente à frente do Curso de Gravura da EBA-UFRJ. Nesta tese são apresentados conjuntos de pinturas de Adir Botelho realizadas desde os anos 50 até a atualidade (séc. XXI), as quais são submetidas a análises críticas e cotejamentos tanto com suas próprias gravuras quanto com a obra de outros artistas do passado ou de contemporâneos seus, visando apontar até que ponto tais pinturas, nunca expostas pelo autor, podem ser consideradas apenas como estudos preparatórios para sua produção gráfica ou podem ser vistas como obras totalmente autônomas dentro de seu gênero. Com isso, a pesquisa busca responder à questão a respeito da maneira como um gênero artístico – a pintura, formação inicial de Adir Botelho – influenciou o outro – a gravura, plástica e semanticamente, levando o artista a desenvolver em suas xilogravuras características pictóricas. Por outro lado, os cotejamentos aplicados às suas pinturas também têm como objetivo entender possíveis influências advindas tanto do passado quanto do presente, capazes de inseri-las no escopo da produção artística brasileira moderna. Também são estudadas as influências de sua formação na Escola Nacional de Belas Artes em sua obra tanto pictórica quanto gráfica, algo que pode ter sido determinante para a combinação, explícita ou implícita, do Formalismo com o Expressionismo, seja na sua pintura, seja na sua gravura, gerando um hibridismo de linguagens de caráter original. Por fim, é apontada a presença de marcantes elementos da cultura popular em sua obra de maneira geral, tudo isso confluindo para dar forma a seu projeto muralista intitulado *Mural da Terra*, publicado em 2007 no calendário da UFRJ.

Palavras-chave: Adir Botelho; *Mural da Terra*; Pintura; Xilogravura; EBA; ENBA.

ABSTRACT

PEREIRA, Ricardo Antonio Barbosa. *Adir Botelho e o Mural da Terra: da ENBA à EBA, da gravura à pintura – uma obra interconectada*. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Study of the pictorial work of retired professor Adir Botelho, from the School of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro, recognized especially for his woodcut production and for his teaching work leading the EBA-UFRJ Printmaking Course. This thesis presents sets of paintings by Adir Botelho, made from the 1950s to the present (21st century), which are subjected to critical analysis and comparisons both with their own engravings and with the work of other artists from the past or contemporaries his, aiming to point to what extent such paintings, never exposed by the author, can be considered only as preparatory studies for his graphic production or can be seen as totally autonomous works within his genre. With this, the research seeks to answer the question of how one artistic genre - painting, Adir Botelho's initial formation - influenced the other - engraving -, both plastic and semantically, leading him to develop pictorial characteristics in his woodcuts. On the other hand, the comparisons applied to his paintings also aim to understand possible influences from both the past and the present, capable of inserting them in the scope of modern Brazilian artistic production. Also, the influences of his formation at the National School of Fine Arts in his pictorial as well as graphic work are studied, something that may have been determinant for the combination, explicit or implicit, of Formalism with Expressionism, either in his painting or his engraving, generating a hybridism of languages of original character. Finally, the presence of striking elements of popular culture in his work in general is pointed out, all of which converge to give shape to his mural project entitled *Mural da Terra*, published in 2007 in the UFRJ calendar.

Keywords: Adir Botelho; *Mural da Terra*; Painting; Woodcut; EBA; ENBA.

SUMÁRIO

Volume I

Introdução.....	15
-----------------	----

Capítulo I

A ENBA e o Desenho – Os Dois Pilares da Obra de Adir Botelho.....	21
--	-----------

Aprendendo a Desenhar na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA.....	21
---	----

O Curso de Pintura na Década de 50.....	24
---	----

Os novos cursos.....	27
----------------------	----

Arte Decorativa – Quirino Campofiorito.....	27
---	----

Arte da publicidade e do livro – Waldomiro Christino.....	29
---	----

Gravura de talho-doce, da água-forte e xilografia.....	31
--	----

Raimundo Cela.....	31
--------------------	----

Oswaldo Goeldi.....	32
---------------------	----

Comunicação e expressão no desenho de Adir Botelho.....	37
---	----

Duas fortes referências literárias – Euclides da Cunha e Guimarães Rosa.....	43
--	----

Análise dos desenhos – Anos 60.....	44
-------------------------------------	----

Anos 2000 – Antonio Conselheiro Desenhado a Carvão.....	69
---	----

Desenhando a nanquim as Narrativas de Guimarães Rosa.....	87
---	----

Estudos para Pintura Mural – Mural Rosa e Mural Preto e Branco.....	102
---	-----

Os músicos – Homenagem à cultura nordestina.....	105
--	-----

O diagramador.....	108
--------------------	-----

Adir Botelho e o Carnaval – Uma breve menção aos seus laureados trabalhos...	116
--	-----

Capítulo II

A Pintura – Campo de Experimentação, Prazer, Rigor e Fantasia no Universo Criativo de Adir Botelho	123
Uma decisão para (quase) toda a vida.....	123
O prazer de pintar.....	125
Outros exemplos.....	127
A abordagem das pinturas de Adir Botelho.....	129
A pintura de Adir Botelho e seus eixos temáticos.....	130
Transcendência (religiosidade e morte).....	131
À sua imagem.....	132
Condição humana.....	136
Calvário.....	141
Padre Cícero.....	144
Estudo (A freira e o enfermo).....	147
A barca dos exus.....	151
Referências populares.....	157
Carranca.....	158
Pedra-sabão.....	161
Procissão.....	163
Conflitos coletivos.....	166
A história não é tudo.....	167
Do fundo das pedras.....	171
Estudo VI (Combate entre prédios).....	175
Estudo II (Repressão policial).....	178
Estudo IV (Protesto de rua).....	179
Estudo V (Enforcado).....	179
O bairro do Catumbi.....	184
Morro da Coroa (Catumbi).....	185
Fábrica de Açúcar Brasil, Catumbi.....	187
Uma referência ao Carnaval.....	194
Arlequim.....	194

O	
Índio.....	197
Carajás – Carajás, o povo do fundo das águas.....	198
Terra livre – Terra livre II.....	199
Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais – I.....	200
Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais – II.....	201
O povo do meio.....	202
Comunicação.....	205
Natureza humana I e II.....	205
Diálogo entre estrelas – Qualquer outro lugar – Falar é inevitável.....	206
Reminiscências (retratos e fantasias eróticas).....	212
Um só rosto – Retrato.....	213
Essencial – Ausência – Aquarela.....	215
Primavera.....	217
Sol a sol.....	217
O espetáculo da vida (atletas, atores e dançarinos).....	222
Homem Rei – Tudo calmo.....	223
Vermelho e verde.....	225
Rio de Janeiro.....	225
Três	
personagens.....	227
Teatro.....	228
Mulheres	
“empoderadas”.....	230
Enfurecida pela vida.....	231
Angústia.....	231
Ouvida por todos - Diante do mundo-.....	232
A influência do pintor sobre o xilogravador.....	240
Capítulo III	
Mural da Terra: Convergência de uma	
Vida.....	248
Uma paixão	
reconhecida.....	248

Também pintor e muralista.....	249
Breve contextualização.....	252
Muralismo no México.....	253
Muralismo no Brasil.....	255
Uma experiência mural que desapareceu.....	256
Projetos murais de Adir Botelho – Mural da Terra.....	258
Análise das 11 partes do Mural da Terra.....	274
Aspectos semânticos – os personagens da narrativa.....	274
Bruxa feiticeira.....	277
Korupira, rei dos bichos.....	278
História de animais.....	279
Missa das almas.....	279
O lobisomem.....	281
O poronominare.....	281
Estórias indígenas.....	283
O homem das sete dentaduras.....	283
Boiuna, mãe de todas as águas.....	284
Animais fabulosos.....	285
O fantasma do velho escravo.....	285

Aspectos formais – a estrutura visual do projeto.....	287
Versão 1 – Partes juntas.....	288
Versão 2 – Partes separadas.....	289
Configurações lineares.....	291
Variações de luminosidade.....	293
Aspectos técnico-pictóricos do projeto.....	296
O processo de execução escolhido para o Mural da Terra.....	298
Conclusão.....	301
Referências.....	307
Anexo I – Depoimento dado por Adir Botelho.....	312
Anexo II – Entrevista com Walter Pereira.....	325
Índice de Figuras – Volumes I e II.....	330
Notas.....	368
 Volume II	
Apresentação – Imagens Complementares.....	382
Parte I.....	383
Capítulo I.....	383
Capítulo II.....	423
Capítulo III.....	505
Parte II – Desenhos-Pinturas-Gravuras	527-528-560-588
Parte III – Desenhos em P & B – Aquarelas e outras técnicas.....	595-596-605

INTRODUÇÃO

Na juventude é natural que tenhamos mais dúvidas do que certezas sobre os caminhos a seguir, especialmente no que diz respeito à futura carreira profissional. Para alguns, a primeira escolha poderá significar um acerto corroborado com o passar do tempo, já para outros ela poderá se mostrar equivocada e, portanto, frustrante. Todavia, na vida de Adir Botelho (1932), artista plástico e professor aposentado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), se a sua primeira escolha, o Curso de Pintura, ao entrar na antiga Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em 1949, não foi aquela que determinou a sua carreira, também não significou um equívoco. Na verdade, sendo um interessado pela arte em geral e pela pintura em particular, não obstante teve logo sua atenção e curiosidade despertadas pela gravura ao se deparar, em 1951, com o surgimento do primeiro ateliê voltado para este gênero de arte na ENBA¹, tornando-se seu primeiro aluno². Assim, sem abandonar seu curso principal, mas cumprindo-o com pleno êxito, Adir Botelho paralelamente mergulhou tão fundo no universo gráfico que, em breve, veio a se tornar um de seus expoentes dentro da arte brasileira.

Devido a esta profunda imersão na gravura e por ter também logo se tornado professor do ateliê onde a aprendeu, assumindo uma responsabilidade herdada de seus dois mestres nesta arte, Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi, a pintura praticada por Adir Botelho passou a um plano inteiramente particular. Portanto, entre o fim dos anos 50 e o ano de 2007, ninguém fora de seu círculo de familiares teve a menor ideia de que aquele premiado xilogravador e dedicadíssimo professor de gravura vinha há décadas, de maneira metódica, também realizando conjuntos de pinturas. Contudo, quando esta obra pictórica

¹ Ainda na época da Academia Imperial de Belas Artes aconteceu um concurso para selecionar um professor que desse início ao ensino das técnicas de gravura naquela instituição (somente existia o ensino da gravura de medalhas), mas que não logrou resultados práticos. Só no século passado, com o surgimento do **Curso de Gravura de Talho-Doce, da Água-Forte e Xilografia**, em 1951, sob a responsabilidade inicial de Raimundo Cela, efetivamente a gravura entrou para o ensino da Escola.

² O professor Adir Botelho me informou sobre sua grande vontade de entender o que vinha a ser gravura, por isso, quando soube do surgimento do novo curso, sua curiosidade fez com que fosse o primeiro a nele se inscrever. Segundo ele, durante o primeiro ano foi o único aluno do curso, situação que só mudou quando, por sua própria iniciativa, começou a pôr cartazes nos corredores da Escola anunciando a existência do novo curso.

finalmente se tornou pública, foi através de um meio inusitado e – por que não dizer? – espetacular: a publicação do belo calendário **Mural da Terra** – uma homenagem da UFRJ ao artista que havia sido um dedicado professor de gravura por quase meio século.

Foi, portanto, como professor de gravura que conhecemos Adir Botelho, quando, cursando pintura na EBA, em meados da década de 80, aprofundamos com ele uma experiência obtida no ateliê do MAM-RJ, no qual frequentamos por um semestre a Oficina de Xilogravura³. Na Oficina de Gravura⁴ da EBA, pudemos conhecer algumas de suas xilogravuras, que tanto nos impressionaram por sua originalidade e expressividade. Essa impressão foi tão impactante que, muitos anos depois, sua obra xilográfica tornou-se nosso objeto de estudo no mestrado, com foco na sua conhecida série **Canudos**⁵. Porém, foi um pouco antes disso, em 2007, que descobrimos a parte incógnita de sua obra – a pintura. Isso se deu por conta do calendário referido acima.

Foi folheando este calendário, sob o impacto do que estávamos vendo, que tomamos conhecimento do lado pintor de Adir Botelho. Naquele momento, começamos a compreender certas características de suas xilogravuras que nos intrigavam desde que conhecêramos algumas delas, características que fazem pensar não apenas em gravura, mas também em pintura. Por esse motivo, em nossa dissertação foram apontadas tais características existentes em seu trabalho gráfico, mas, não sendo esse o foco do trabalho, a questão ficou para estudo futuro⁶.

Por isso, nos cinco anos seguintes à conclusão do mestrado, em meio a nossa própria lida com a criação e o ensino⁷, amadurecemos a ideia de fazer o

³ Em 1984, no Salão da EBA, ganhei como prêmio um curso de gravura de um semestre nas oficinas de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Lá aprendi a técnica da xilogravura com a professora Sonia Santos.

⁴ Naquela ocasião, a disciplina que cursei no ateliê de gravura se chamava Oficina de Gravura, sendo oferecida para alunos de vários cursos. Nesse sentido, ela tinha o mesmo caráter de introdução à técnica artística que tinham as demais oficinas existentes na EBA na minha época de estudante, entre as quais estavam as oficinas de cerâmica, madeira e estamperia, que também cursei.

⁵ **Canudos – Tragédia e Arte na Xilogravura de Adir Botelho** (PPGAV-HCA-EBA-UFRJ, 2012).

⁶ Como a obra de todo grande artista, a do professor Adir Botelho permite muitas abordagens em seus aspectos técnicos, formais e semânticos. E não apenas sua gravura é assim, mas tudo o que ele tem criado ao longo da carreira.

⁷ Sempre fiz questão de me manter produtivo como artista plástico, buscando meu sustento e da minha família com a minha atividade como pintor, gravador e ceramista. Paralelamente a isso, dei início à carreira como professor em 1995, como substituto no Curso de Pintura da EBA, onde,

doutorado tendo como objeto de estudo a pintura de Adir Botelho, cujo único exemplar mostrado ao público era aquele impressionante projeto para pintura mural⁸. Essa ideia surgiu porque não nos parecia verossímil que um trabalho tão maduro tivesse nascido em decorrência do ócio proporcionado pela aposentadoria relativamente recente⁹. Tinha que haver por trás de tanta riqueza pictórica uma longa experiência como pintor. Contudo, onde se encontravam as obras que antecederiam aquele projeto?

Com tal indagação em mente, valendo-nos da proximidade que havíamos adquirido com o professor Adir Botelho, que nos dera todo apoio durante a pesquisa de mestrado, resolvemos indagá-lo sobre esta produção pictórica. Sem negar que ela existia, inicialmente não se mostrou, todavia, tão entusiasmado em apresentá-la como se mostrara em falar e apresentar suas xilogravuras. Mesmo assim, aos poucos, de conversa em conversa¹⁰, fomos descobrindo a existência de uma via artística paralela sendo percorrida por aquele artista já octogenário, da qual ele nada falava publicamente. Tal descoberta nos convenceu de que estávamos diante de uma pesquisa inédita e que, por meio dela, poderíamos vir a conhecer e apresentar um material relevante sobre um artista cuja obra muitos acreditavam, equivocadamente, conhecer na sua totalidade¹¹.

Assim, após convencer nosso antigo professor de que havia chegado a hora de tornar sua obra pictórica conhecida pela via acadêmica, fomos apresentados por ele, através de fotografias, a uma coleção de desenhos e pinturas realizadas desde o final dos anos 50 até o início do atual século¹². Trata-

desde 2014, me tornei efetivo após ter conquistado o primeiro lugar no concurso público para ocupação deste posto.

⁸ Na verdade, em 1954 Adir Botelho expôs uma pintura no 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, que ficou conhecido como **Salão Preto e Branco**. Depois dessa experiência, só voltou a expor pintura como professor aposentado convidado numa coletiva do departamento BAB da EBA, ocorrida em 2018 no Centro Cultural Light, no Rio de Janeiro. Ele queria expor no setor de gravura, mas o convenci a expor duas pinturas.

⁹ O professor Adir Botelho se aposentou em 2002, aos 70 anos.

¹⁰ Embora tenha entregado um questionário com perguntas ao professor Adir Botelho, a maioria das informações que obtive sobre seu trabalho me foram passadas por ele em conversas informais ao telefone ou em encontros em restaurantes no centro do Rio, onde durante horas me narrou fatos de sua vida como artista e professor, fazendo muitas menções à época de seu aprendizado e sobre seus próprios professores e artistas que conheceu ao longo da carreira. Nada disso foi gravado, pois ele não dá entrevistas gravadas.

¹¹ Até então o professor Adir Botelho era especialmente conhecido como xilogravador e, para os mais antigos, como criador de famosas decorações carnavalescas para as ruas do Rio de Janeiro entre meados dos anos 60 e início dos anos 80.

¹² Com exceção de 20 originais que pude ver na Reserva Técnica do Museu Nacional de Belas Artes, doados pelo prof. Adir Botelho, e outras quatro pinturas a óleo que conheci fortuitamente

se de um conjunto de obras desenvolvidas em técnicas como caneta hidrográfica, bico de pena, aquarela, guache, acrílica e óleo, deixando visível uma pesquisa profunda com temas e procedimentos diversos, em muitos dos quais são encontrados pontos de contato não apenas com sua obra xilográfica, mas também com tudo o mais que ele produziu nas outras áreas em que atuou¹³. É igualmente relevante que em tais trabalhos também se observem relações importantes com o ensino da ENBA, responsável por sua formação inicial, além de seus encontros, diretos ou indiretos, com a arte de seu tempo e a de tempos mais remotos.

Assim, após a obtenção de imagens fotográficas suficientes, com base na sua análise e nas conversas com seu autor, desenvolvemos a atual pesquisa sobre tal obra pictórica, mantida, por cinco décadas, resguardada do público em geral. Esta obra, portanto, está apresentada nesta tese, organizada nos seguintes capítulos:

Capítulo I A ENBA e o Desenho – Pilares da Obra de Adir Botelho

Como era a ENBA em que se formou Adir Botelho na década de 50? No que seu ensino foi importante para o desenvolvimento de sua linguagem? Como se reflete em suas criações um dos fundamentos principais de tudo o que se ensinava naquela Escola – o desenho? Quais são as características formais, técnicas e semânticas de seu desenho e como elas estão presentes em suas gravuras, pinturas e tudo o mais que ele tem criado? O que pode nos dizer o cotejamento de tais desenhos com as obras de outros artistas contemporâneos ou predecessores de Adir Botelho? Estas serão algumas das questões tratadas neste capítulo.

Capítulo II A Pintura – Campo de Experimentação, Prazer, Rigor e Fantasia no Universo Criativo de Adir Botelho

Tendo como base uma seleção de imagens de obras produzidas por Adir Botelho entre o fim da década de 50 e o primeiro decênio do atual século, várias

por meio de um colecionador, os demais originais estão espalhados Brasil afora em casas de amigos e familiares do artista.

¹³ Além do trabalho com o carnaval, o prof. Adir Botelho atuou na área editorial como diagramador, capista e ilustrador, tendo executado importantes trabalhos em jornais como O Globo e trabalhado para grandes empresas da área da propaganda.

questões puderam ser levantadas sobre sua obra pictórica e gráfica: até que ponto a narrativa é um elemento fundamental em suas criações? Existe relação direta entre suas gravuras e suas pinturas – formal, semântica e técnica? O expressionismo presente em suas xilogravuras também está presente em suas pinturas? Os aspectos marcadamente formalistas de alguns exemplares de sua obra gráfica também participam de sua obra pictórica? Outro ponto investigado diz respeito à influência da cultura popular, presente em sua gravura, como algo visível em sua pintura – existiriam semelhanças quanto a este aspecto? Por fim, mas não menos importante: como sua pintura se encaixa na arte do século XX, especialmente no contexto da pintura brasileira?

Capítulo III Mural da Terra – Convergência de uma Vida

Sendo o **Mural da Terra** um projeto da plena maturidade de Adir Botelho, é natural que se veja nele uma possível síntese de toda sua obra pregressa. Até que ponto isso acontece? Quanto tudo aquilo que o artista desenvolveu na gravura e na pintura teve influência na concepção desse projeto? Sobre que bases, no contexto da pintura mural, ele se desenvolveu? Que tipo de narrativa é nele desenvolvida e quais são as suas fontes? Na hipótese de vir a ser executado, quais serão os procedimentos técnicos aplicados pelo artista? Qual é a principal função deste projeto em relação ao local para onde foi concebido – as empenas laterais da Faculdade de Letras, na Cidade Universitária? Este, portanto, será o capítulo em que confluirão pontos importantes levantados e analisados nos dois anteriores, objetivando dar uma visão, se não absoluta, ao menos esclarecedora do conjunto da obra deste professor-artista, de certa forma sintetizada neste projeto de pintura mural.

Então, as várias questões suscitadas pelas pinturas a serem analisadas, o motivo por que seu autor as manteve longe dos olhos do público, quanto o papel do gravador interfere no do pintor e vice-versa, a aparente contradição entre seus aspectos formalista e expressionista, tudo isso será apresentado e discutido ao longo desses três capítulos. A intenção principal é que emergja desses entrecruzamentos, ilustrados com um grande conjunto de imagens¹⁴, um

¹⁴ Para permitir uma maior fluidez da leitura, optei por dividir a tese em dois volumes, sendo o segundo dedicado às imagens complementares, ou seja, imagens de obras de outros artistas cotejadas com as obras de Adir Botelho. Nesse segundo volume, numa outra seção, também

panorama amplo da obra de Adir Botelho e de suas conexões com o universo artístico de seu tempo e do passado. Assim, será apontada a relevância de sua obra tanto no âmbito da arte produzida dentro da Academia quanto no da arte e da cultura brasileiras em geral, incluindo sua pintura até agora incógnita.

Mas ainda cabe aqui destacar desse conjunto de questões uma que considero a mais importante: será a pintura de Adir Botelho apenas um campo de estudos, de esboços, para a sua atividade mais conhecida, a gravura? A minha hipótese é que não, ou seja, penso que ela foi praticada pelo artista, na maior parte de seus exemplares, como uma forma de expressão em si mesma, independente da gravura, mesmo que mostre similaridades importantes com ela. Procurarei corroborar tal hipótese.

Para entender a pintura de Adir Botelho, na falta de referências teóricas específicas – pois a sua obra pictórica, por não ter sido exposta, jamais foi comentada por críticos ou historiadores da arte –, foi necessário que nos baseássemos, primeiramente, na nossa própria capacidade de observação e de transformação do que deduzimos em explicações analíticas objetivas, capazes de traduzir o que tais obras expressam. Para tanto, também tomamos como apoio importante a nossa experiência prática de artista e professor de pintura da EBA-UFRJ.

Mas o que particularmente almejamos é lançar luz para uma produção que Adir Botelho preferiu deixar relegada à sombra – a da sua pintura. Com isso, queremos colocá-la no mesmo patamar de importância, dentro de sua carreira, que têm sua xilogravura e a docência, além de suas outras atividades artísticas.

É essa a força motriz que nos moveu a escrever esta tese.

estarão presentes as imagens das pinturas do autor que não puderam ser incluídas no texto principal, além de 20 imagens das suas obras, por mim selecionadas, pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes e examinadas pessoalmente durante uma visita que fiz à sua reserva técnica (fevereiro de 2020). Já dentro dos três capítulos que compõem o primeiro volume, somente estarão presentes as imagens de desenhos, gravuras e pinturas do próprio artista que escolhi para comentar e cotejar. Estou convicto de que só é possível se falar com clareza de arte diante dos próprios objetos artísticos mencionados ou, na impossibilidade de se vê-los ao vivo, diante de suas reproduções fotográficas, com isso evitando-se o hermetismo.

CAPÍTULO I

A ENBA E O DESENHO – OS DOIS PILARES DA OBRA DE ADIR BOTELHO

*A arte começa pelo desejo de delinear – e ainda
é por aí que começa na criança.*

Herbert Read

Aprendendo a desenhar na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA

Como acontece na vida muitos artistas, Adir Botelho (1932 – Catumbi – RJ)¹, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), aposentado desde 2002, descobriu seu interesse pelo desenho ainda na infância, observando seu irmão mais velho desenhar¹⁵. Mais tarde, quando adolescente e aluno do Colégio São Bento, passou a frequentar as aulas noturnas de desenho no Liceu de Artes e Ofícios¹⁶. Também visitava constantemente o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), que na década de 40 dividia o mesmo prédio com a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), na Av. Rio Branco, Centro do Rio¹⁷. Embora tivesse como objetivo estudar naquela tradicional Escola, podendo se iniciar como “aluno livre”, aguardou completar 18 anos e, após passar no vestibular, se matriculou no Curso de Pintura¹⁸.

Abraçou os estudos com toda a curiosidade e energia de sua juventude, olhos e mente abertos para aquele enorme cabedal de ensinamentos artísticos que tanto ambicionava absorver. Logo as aulas de Desenho Artístico e de Modelo Vivo se tornaram as suas prediletas, nas quais praticava diariamente os exercícios exigidos pela rígida disciplina da época. Sempre participativo e atento

¹⁵ N. A. – Esta informação consta em um currículo resumido que acompanha o calendário de 2007 que a UFRJ publicou com imagens do projeto intitulado **Mural da Terra**, criado pelo Prof. Adir Botelho.

¹⁶ N. A. – O prof. Adir Botelho nos informou que as aulas de desenho no Liceu de Artes e Ofícios, assim como acontecia na ENBA, tinham como método inicial o desenho de observação de moldagens de gesso, principalmente de cabeças.

¹⁷ N. A. – Segundo o prof. Adir Botelho, era-lhe muito agradável passear entre as esculturas e pinturas pelos longos corredores da ENBA, em cujo prédio já funcionava o Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁸ N. A. – Contudo, o professor Adir Botelho, segundo nos informou, cogitou se inscrever no Curso de Arquitetura, que naquela época ainda pertencia à ENBA.

a tudo o que ocorria, pouco depois, quando já dentro do ateliê de pintura como aluno de Augusto Bracet (1881-1960), Adir Botelho não deixou de observar a movimentação estudantil que havia pelos corredores, no Centro Acadêmico e por parte de alguns professores em prol de mudanças modernizadoras no ensino da ENBA, com as quais também simpatizava¹⁹.

Porém, reagindo a que tipo de ensino vinham surgindo estas propostas modernizadoras? Embora a ENBA da década de 50 já estivesse bastante modificada quando comparada com seus primórdios na época de sua fundação, em 1816, ou em relação aos tempos em que fora a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), daqueles dias ainda trazia traços marcantes em seus métodos de ensino, como, por exemplo, a forte presença do desenho, seja de modelos de gesso, seja do modelo vivo, como meio de treinar a mão e o olhar do estudante de seus cursos na observação e captação dos objetos da realidade. Portanto, Adir Botelho imergiu profundamente nesta metodologia dentro da qual o desenho era um fundamento a ser amplamente dominado, cujos exemplos acabados podem ser vistos através das Fig. 1 a 14 (Volume II), obras de artistas-professores da ENBA, alguns deles em atividade na década de 50.

Este interesse na prática contínua do desenho que visava, entre outros objetivos, proporcionar ao estudante o completo domínio da representação da forma humana, com base num pensamento cuja fonte vinha desde o Renascimento, também pode ser visto através da Fig. 15 (Volume II), um bloco de imagens que reproduz desenhos de um dos professores de Adir Botelho, Alfredo Galvão, extraído de sua obra didática **Noções de Anatomia Artística e Proporções**.

Todavia, a grade de disciplinas da ENBA não se limitava ao desenho de modelo vivo, apresentando outras disciplinas, várias delas igualmente relacionadas ao desenho. O quadro completo era o seguinte: Desenho “Figurativo” (Artístico) – Georgina de Albuquerque (e auxiliares); Desenho “Figurativo” (Artístico) – Carlos Del Negro (2ª cadeira); Desenho “Figurativo” (Artístico) – Onofre Penteado (3ª cadeira); Perspectiva e Sombras – Gerson

¹⁹ N. A. – Sobre a disputa “acadêmicos X modernos”, o prof. Adir Botelho nos informou que a enxergava com naturalidade, pois “o momento era de efervescência política”. Mas pelo que percebemos, ele não era de tomar partido nestas disputas, preocupando-se mais com seus próprios estudos. Contudo, fazia parte do Diretório Acadêmico, onde se responsabilizava pela parte cultural.

Pompeu Pinheiro; Anatomia (Desenho Anatômico) – Fróes da Fonseca; Modelo Vivo – Marques Júnior; Arquitetura Analítica – Lucas Mayhofer; Modelagem – Celita Vaccani; Plástica – Zaco Paraná; Geometria Descritiva – Roberto Muniz Gregory; História da Arte – Flexa Ribeiro; Pintura – Augusto Bracet e Henrique Cavalleiro (2ª cadeira)^{II}.

Certamente cada uma destas disciplinas, à época chamadas de “cadeiras”, teve importância para a formação de Adir Botelho, porém parece-nos que as que lhe foram mais significativas são: Desenho “Figurativo” (Desenho Artístico), Anatomia (Desenho Anatômico), Modelo Vivo, Arquitetura Analítica, Modelagem e Pintura.

Georgina de Albuquerque (1885-1962), sob cuja responsabilidade estava o Desenho Artístico, foi uma influência decisiva na formação de Adir Botelho, inclusive em sua futura atuação docente^{III}. Em suas aulas, o exercício contínuo das diversas técnicas de desenho – carvão, sanguínea, nanquim e aguada – confirma a grande importância que essa prática tinha no ensino da ENBA, algo que prossegue atualmente dentro da EBA-UFRJ²⁰. Segundo o próprio Adir Botelho, a professora Georgina não tinha um pensamento dogmático, permitindo que seus alunos, para além de realizarem os exercícios estipulados pelo programa, dessem vazão às suas próprias experimentações se assim o desejassem. Também ensinava de maneira individualizada, sempre buscando nos exercícios dos estudantes os aspectos positivos para fazer suas análises. Portanto, tal forma de atuação coloca-a no escopo daqueles professores-artistas que tinham interesse na modernização do ensino da ENBA.

Por outro lado, ainda no campo do desenho, uma disciplina que teve importância no desenvolvimento da obra geral de Adir Botelho, por conta de seus aspectos técnicos, formalistas e de determinação do domínio espacial, foi a Arquitetura Analítica, ministrada por Lucas Mayhofer (1902-1982). Neste mesmo contexto, embora com menor peso, Perspectiva e Sombras, dada por Gerson Pompeu Pinheiro (1910-1978), também deve ser citada (Fig. 16 – Volume II).

²⁰ N. A. – Devido a nossa própria experiência como graduado e professor do curso de Pintura da EBA-UFRJ, verificamos que prossegue o contato permanente dos nossos alunos com o desenho, seja nas disciplinas específicas – Desenho artístico I, II e III, Modelo Vivo e Representação da Terceira Dimensão –, seja no desenvolvimento de seus próprios projetos em Cadernos de Estudos. Na disciplina sob nossa responsabilidade, Criação Pictórica I, dedicada aos calouros, o curso tem início a partir dos fundamentos da linguagem do desenho.

Por outro lado, além da representação da forma no plano bidimensional, os alunos da ENBA, assim como os da anterior AIBA, praticavam diretamente no plano tridimensional com materiais como argila, pedra-sabão, madeira e mármore. Desta maneira, na década de 50, nas disciplinas Modelagem, sob responsabilidade de Celita Vaccani (1913-2000) – (Fig. 17 e 18 – Volume II), e Plástica, ministrada por Zaco Paraná (1884-1961), se aprendia a modelar objetos em relevo ou em volume pleno, sendo o exercício inicial a cópia em argila de relevos clássicos de gesso (adornos vegetais), dos quais se faziam formas que depois eram preenchidas com gesso ou cimento, criando o chamado “positivo”²¹.

O Curso de Pintura na década de 50

Em linhas gerais, quanto ao ensino do desenho foi apresentado acima o que era oferecido pela ENBA nos anos 50, na qual Adir Botelho teve seu aprendizado, ou seja, um ensino acadêmico, mas já em processo de mudança. Este ensino lhe serviu como base sólida para alçar futuros voos em todos os campos artísticos com os quais se envolveu, incluindo a carreira como gravador e o magistério da gravura.

Tal aprendizado do desenho está presente na sua obra pictórica. Por isso, é necessário que se fale agora sobre a cadeira de Pintura, a mais importante do curso escolhido por Adir Botelho. Na década de 50, ela ainda era dividida em apenas duas cadeiras, uma regida por Augusto Bracet (1881-1960) e a outra por Henrique Cavalleiro (1892-1975).^{IV} Pode-se dizer que estes dois mestres tinham maneiras diferentes de entender e ensinar a pintura na ENBA. De acordo com o próprio Adir Botelho, que foi aluno do primeiro²², o segundo tinha “pincelada mais livre e colorida” (Fig. 19 e 20 – Volume II); Bracet, por sua vez, como se pode depreender de alguns exemplos de sua obra, era conservador e mantinha-se

²¹ N. A. - Atualmente as disciplinas Plástica I e II não são mais obrigatórias para o curso de Pintura, mas enquanto existiu a obrigação, elas foram aplicadas praticamente dentro da mesma metodologia que vigorava desde a época da professora Celita Vaccani.

²² N. A. – Lendo a relação dos professores da década de 50 nos **Arquivos da ENBA**, nos deparamos com a informação de que Augusto Bracet já estava aposentado naquela década. Portanto, levando em consideração o que nos informou o prof. Adir Botelho, ele deve ter sido de uma das últimas turmas daquele professor.

bem mais próximo dos aspectos acadêmicos da pintura (Fig. 21 e 22 – Volume II).

Ressalte-se neste ponto que tanto a propensão ao moderno em Henrique Cavalleiro quanto o apego à tradição apresentado por Augusto Bracet, junto com as tensões do momento histórico-cultural da época, somaram-se na formação do pensamento plástico de Adir Botelho. Uma prova disso é que um dos aspectos mais importantes do lado mais tradicional deste ensino de pintura, a ênfase na figuração e na narrativa²³, mantém-se presente até hoje nos seus trabalhos, mesmo os de maior liberdade com a representação da forma e com o uso da cor. Sobre esse ponto vale mencionar que, em fins dos anos 50 e início dos anos 60, ainda persistia, dentro da cadeira de Anatomia e Fisiologia Artísticas, o ensino do que no passado era conhecido como “Fisiologia das Paixões” (Fig. 23, 24, 25 e 26 – Volume II). Este era um tema muito antigo dentro do ensino acadêmico e tinha como fim permitir ao estudante de pintura alcançar verossimilhança na expressão de sentimentos e paixões humanas em suas pinturas de caráter narrativo²⁴. Tal interesse em expressar sentimentos e paixões fortes é muito presente tanto nas gravuras quanto na pintura de Adir Botelho.

Mas, além de Henrique Cavalleiro, em quais outros professores podemos encontrar essa inclinação para a modernização na ENBA? Um exemplo bastante interessante e antigo nos é dado pelo professor Rodolfo Chambelland (1879-1967) e sua pintura **Baile à fantasia** – um dos ícones do acervo do Museu

²³ “Para compreender a insistência do ensino acadêmico no domínio técnico da representação da figura humana, é preciso lembrar que toda a tradição da pintura ocidental, desde o Renascimento, está ligada à função narrativa. Fica estabelecido desde Alberti, em seu *Tratado da Pintura de 1435*, que o objetivo da pintura é contar história. O desafio do pintor, portanto, era representar uma história, que, em geral, tinha uma sequência temporal, no espaço imóvel da tela. Para conseguir o necessário caráter expressivo à narração, contava, sobretudo, com o corpo humano – sua movimentação, seus gestos, suas expressões faciais. Daí, a preocupação constante com os exercícios de modelo vivo, usualmente conhecidos como academias”. PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016, pg. 179.

²⁴ “O grande desafio dos pintores, portanto, era transpor para o espaço único e imóvel da pintura uma história que se passa sequencialmente, escolhendo um episódio que seja simbolicamente potente do sentido geral de toda a narração. Além disso, era preciso dotar a representação do pathos específico da cena: para isso, contribui naturalmente toda a composição, mas um lugar específico tem a composição corporal. Tornava-se imprescindível estudar as diferentes atitudes da figura humana de acordo com as emoções – aquilo que se chamava, na época, a fisiologia das paixões. [...] A disciplina continua com a Reforma de 1890, com o nome de Anatomia e Fisiologia Artísticas, e vai permanecer muito tempo nos currículos: nos Regimentos da ENBA de 1948, 1957 e 1965 ainda faz parte de todos os cursos: Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Professorado de Desenho. O prof. Alfredo Galvão assumiu essa disciplina na ENBA em 1938 e escreveu um livro sobre o tema em 1960”. Ibid., p. 184 e 185.

Nacional de Belas Artes – óleo com uma composição muito dinâmica e uma fatura bem ousada para os padrões do momento em que foi realizada, certamente foi conhecida e admirada por Adir Botelho quando estudante (Fig. 27 – Volume II)²⁵. A própria Georgina de Albuquerque, professora já citada, mostra em suas obras, sobretudo aquelas não diretamente relacionadas com as questões acadêmicas, uma busca por maior liberdade pictórica, seja na fatura, seja no colorido, apresentando grande sensibilidade na abordagem dos temas que envolvem figuras femininas em ambientes ensolarados (Fig. 28 e 29 – Volume II). Quirino Campofiorito (1902-1993) foi outro professor que desempenhou um papel fundamental no sentido de atualizar a ENBA, cujos ensinamentos também foram importantes para Adir Botelho. Em seus desenhos, pinturas e gravuras exhibe sua aproximação com o Modernismo em aspectos temáticos, estilísticos e técnicos (Fig. 30 a 34 – Volume II)²⁶. Abelardo Zaluar (1924-1987), que tomou posse da segunda cadeira de Desenho Artístico em 11-02-58, foi um dos novos professores que se propuseram a modernizar o ensino aplicado na ENBA. No seu pensamento e nas suas obras (Fig. 35 e 36 – Volume II), ficam claros este forte interesse em fazer a ENBA se atualizar:

²⁵ N. A. – **Baile à fantasia** é uma das pinturas mais populares da exposição permanente do MNBA – RJ, tendo sido conhecida por Adir Botelho na época de seu aprendizado, quando a ENBA dividia o mesmo prédio com o museu. Aborda um tema caro ao carioca, o Carnaval, mostrando-o no contexto dos tradicionais bailes em clubes da alta sociedade que ocorriam no século passado. Seus personagens dançam o “maxixe” vestindo fantasias carnavalescas tradicionais e distribuem-se numa composição dinâmica, desenvolvida em movimentos oblíquos que se opõem. O colorido é quente e saturado, possuindo a luz muita importância no destaque dos elementos principais da composição, modelando formas, dobras de tecidos, fazendo brilhar serpentinas, confetes e lantejoulas. Além disso, uma característica de suma importância deve ser destacada nesta pintura – sua riquíssima fatura. Através dela, em tratamento técnico que lembra os futuros efeitos gestuais obtidos por Jackson Pollock e sua tinta “respingada” (*dripping*), foi simulada a chuva de serpentina que cai sobre os foliões. Assim, a abordagem de Rodolpho Chambelland do tema “baile de Carnaval” se torna muito atrativa pelos variados recursos que foram empregados em sua execução, alguns bastante modernos para a Academia em 1913, ano da execução da obra. Por este motivo, essa pintura pode ser colocada entre as que estão num nexo de atualização da produção e do ensino da ENBA.

²⁶ Quirino Campofiorito desenvolveu um conceito e uma técnica que denominou “pictografia”, ou seja, “pintura gráfica”. “Eu pintava usando a tipografia como nas composições vegetais, fazendo da folha um clichê, impressa diretamente”, depois de entintar a folha cuidadosamente com um rolo. Muitas pictografias eram impressões com pedaços de papel, como as abstrações do início da década de 1950. Já em 1945, Campofiorito realizara uma série abstrata, com planos pretos e linhas. [...] Seguramente, essas obras discretas alinham-se entre as primeiras manifestações de arte abstrata no Brasil. [...] Para além da experiência pictográfica, Campofiorito parece ter um desejo mais forte. “Se eu pudesse fazer pintura impressa, eu gostaria mais do que a pintura pintada. Gosto muito da tinta impressa, porque há um caráter gráfico que me atrai. É essa certa matéria particular que cada técnica gráfica tem: a lito, a xilo ou o metal. Se eu pudesse, faria minhas ilustrações em monotipias e não em aquarela, por causa dessa marca”. HERKENHOFF, Paulo. **Quirino Campofiorito: uma paixão gráfica**. Niterói: Niterói Livros, 2012, p. 56.

Não podemos, no entanto, deixar de levar em conta os acontecimentos artísticos de nosso século, ao procurarmos formar uma consciência artística no aluno de hoje. A maior característica de autenticidade do valor artístico é a oposição ao já realizado, ao gasto pelo uso. A experiência do passado só nos é útil na medida em que possa ser refundida por nossa experiência atual.²⁷

Os novos cursos

Dentro da ENBA, o movimento em direção à atualização era crescente e inevitável. O surgimento de novos cursos na década de 50 também comprova isso. Portanto, foi justamente este interesse pelo novo, pelo atualizado, que levou Adir Botelho a se inscrever neles. Mas o que ensinavam exatamente esses cursos intitulados Arte Decorativa; Arte da Publicidade e do Livro; Gravura de Talho-Doce, da Água-Forte e Xilografia? E, principalmente, quais foram suas influências nos rumos que a obra de Adir Botelho tomou?

Arte Decorativa – Quirino Campofiorito

A este curso, preexistente, nota-se que Quirino Campofiorito visou dar rumo novo e mais atuante, inclusive preferindo chamá-lo de Composição Decorativa. Seu objetivo maior era mostrar ao estudante da ENBA como produzir uma arte que não fosse apenas para contemplação, mas que pudesse se engajar no dia a dia, ligando-se à produção industrial e a um estilo de vida contemporâneo. Para isso propunha que o conhecimento técnico das artes em geral e das antigas “artes menores” (por ele não consideradas assim) fosse disponibilizado em oficinas diversas – pintura mural, cerâmica, vitral, tapeçaria, cenografia, mosaico, artes gráficas, mobiliário, estampagem etc. –, de forma que o aluno, aprendendo o conteúdo prático destas oficinas com seus professores específicos, estivesse apto a desenvolver grandes projetos sob sua orientação. Tinha como base de suas proposições aquilo que a Bauhaus havia realizado na Alemanha antes da guerra, buscando mudar a concepção acadêmica do ensino ainda vigente na ENBA, atualizando-a para integrá-la num todo maior, ligando-a

²⁷ ZALUAR, Abelardo. Discurso. In: **Arquivos da ENBA**, 1958, p. 93.

tanto aos grandes projetos arquitetônicos como aos dos objetos do cotidiano^V. Contudo, sua visão nunca desprezou o conhecimento herdado da tradição, mas buscava integrá-lo nos novos tempos. Assim, Quirino Campofiorito é visto como uma das mais fortes expressões a favor da mudança na maneira de ensinar e do que ensinar na ENBA²⁸.

Não temos dúvida de que Adir Botelho sofreu influência decisiva de tal mestre, cujos ensinamentos habilitaram-no a ter uma visão amplificada da arte. Da mesma forma inculcaram no jovem artista um grande interesse pela monumentalidade da Pintura Mural, algo que se reflete tanto na sua obra xilográfica como em seus atuais projetos murais, objeto do último capítulo desta tese.²⁹

Por fim, e não menos importante como influência decisiva sobre Adir Botelho, deve-se ressaltar a grande valorização que Quirino Campofiorito dava

²⁸ “O QUE É? DENOMINANDO-SE ARTE DECORATIVA, a cátedra que nos cabe exercer na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, endereça-se realmente ao ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA, como aliás futuramente deverá chamar-se. O ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA implica no tratamento, embora de maneira empírica, de todos os ofícios referentes às artes decorativas. Não seria possível ensinar essa matéria sem ligá-la à prática das seguintes especializações conhecidas como: vitral, tapeçaria, mosaico, cenografia, cerâmica, artes gráficas (incluindo a estampagem de tecidos), mobiliário, vidro, decoração de interiores, etc. Teremos que incluir também a pintura e a escultura murais ou diretamente destinadas à ornamentação, isto é, incorporadas à conjunto arquitetônico. [...] A indústria moderna oferece sempre novas oportunidades que urge conhecer, para que delas se possa tirar o melhor partido artístico possível. Cada técnica de acordo com o material ou materiais que emprega, necessita de um partido formal conveniente, sem o que não atingirá uma total expressão artística nem tão pouco superará o simples ofício para se tornar criação artística. [...] Conquanto a nossa Escola pareça, por várias razões, ligada ainda, tenuamente que seja, a métodos passados de ensino, por condições mesmo de rigores que regem o ensino oficial, não será mais possível desconhecer e [deixar de] aceitar novos princípios que agucem a criação artística. Com respeito às artes decorativas, isto é imperioso. SERIA INTEIRAMENTE ESTÉRIL PENSAR NO ASSUNTO COM AS MESMAS IDEIAS DO PASSADO. A famosa “Bauhaus”, fundada em Weimar em 1919 pelo não menos famoso arquiteto alemão Walter Gropius, abriu caminhos outros e lógicos para o ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA. Para o ensino e a compreensão das artes plásticas em geral também, mas a nós, neste momento, interessa a arte decorativa. Não resultou dessa escola a vontade de fazer um estilo pré-determinado para os nossos dias, mas sim alcançar um método que resultasse na criação contínua e evolutiva e sempre capaz de ter condições atualizadas. O desejo sem dúvida, e bem-sucedido, de substituir os velhos padrões, ou seja, sistemas de ensino que caracterizavam as chamadas academias de belas artes e ofícios. Urgia constituir um instituto novo, que visasse só e claramente a forma artística e estabelecesse um ponto total para todo o complexo das artes – a pintura e a escultura ligadas à arquitetura e ao objeto de uso comum. Todo o ambiente em que vive o homem num mesmo e total alcance da arte”. CAMPOFIORITO, Quirino. Discurso. In: **Arquivos da ENBA**, 1959, p. 51-53.

²⁹ N. A. – Esse aprendizado com Quirino Campofiorito proporcionou a Adir Botelho, por exemplo, a necessária amplitude de visão e o interesse pelo conhecimento de técnicas que lhe permitiriam desenvolver e executar os grandes projetos de decoração carnavalesca para as ruas do Rio de Janeiro entre as décadas de 60 e 80.

às artes de outras civilizações para além da Greco-Romana com suas continuidades renascentistas e neoclássicas³⁰. Portanto, foi um professor que abriu seus olhos para a diversidade de estilos existente na arte mundial, das ancestrais à arte popular³¹, algo que lhe permitiu realizar interessantes interligações entre épocas, estilos e linguagens em suas futuras criações tanto gráficas quanto pictóricas.

Arte da Publicidade e do Livro – Waldomiro Christino (1901-1987)

Esse curso teve para Adir Botelho um especial interesse, já que, ao ingressar na ENBA, concomitantemente começou a trabalhar como aprendiz em escritórios de publicidade no centro do Rio, com isso aprendendo na prática e na teoria o que é fazer diagramação de textos, criar capas de livros, realizar ilustrações para literatura e publicidade³². Por este motivo, sua inscrição no curso

³⁰ “Como obter essa independência dos moldes convencionais e dar à arte decorativa uma posição ativa no presente? Pode-se isto fazer, cortando de vez essa prática esterilizante que constitui o aprendizado convencional dos velhos elementos dados por clássicos, como únicos realmente belos, racionalmente estéticos. Aprender, sim, a lição que todos os tempos e todos os povos nos dão sobretudo nos períodos arcaicos ou primitivos, de que é sempre possível criar quando se pode seguir aquelas forças imponderáveis do sentimento e aquelas leis imutáveis que não pertencem particularmente a este ou aquele estilo, que não são privilégios desta ou daquela civilização. É um patrimônio humano, está sempre com o próprio homem e a ele lhe cabe tirar de si próprio”. Ibid., p. 54.

³¹ “Uma coisa, porém, deve ser sempre lembrada. A decoração não pode escapar a um gosto e a um interesse absolutamente atualizados para atingir a gravidade da criação. O ensino, por conseguinte, deve portar-se de modo que o estudante fique capacitado para isto. Não será trabalhando na base de modelos antigos que tal possa ser obtido. Não será entulhando a memória de velhas formas dos estilos passados que um decorador pode hoje satisfazer a legítima exigência da sua época. Saber os elementos básicos que devem estar presentes aos pensamentos e ideias dos artistas e poder desenvolvê-los com inteiro critério pessoal, [é] a única maneira de chegar às expressões que fundamentarão a criação. [...] Para o espírito que rege a criação, cuja matéria nos cabe ensinar sob a forma específica da COMPOSIÇÃO, as citações que viemos fazendo [de trechos do 1º Manifesto da Bauhaus] são ilustrações vivas e convincentes e dão-nos confiança para levar avante as nossas intenções, mesmo tropeçando nos mais agressivos escolhos que vão ainda no caminho” (grifo nosso). Ibid. p. 64.

³² N. A. – O interesse que o professor Adir Botelho tem pela diagramação, ilustração, criação de capas e tudo o que se refira à produção do livro é algo que fica visível na atenção que ele dá a cada detalhe quando vai publicar um livro. Foi assim, por exemplo, quando deu formato de livro a sua série de xilogravuras **Canudos**, em 2002, realizando todo o projeto gráfico e acompanhando pessoalmente a impressão na gráfica para que tudo ficasse exatamente como havia projetado. Isso também ocorreu com seu segundo livro, dessa vez sobre seus desenhos a carvão, tendo como tema: **Canudos – Vida e Morte de Antonio Conselheiro** (2006). Sua obra **O Teatro da Gravura no Brasil**, a sair pela Pinakothek, é outro trabalho arduamente elaborado por mais de 20 anos, tanto na criação do texto quanto em toda diagramação, escolha das imagens e organização geral. Igualmente isso se dá com um livro sobre a obra de Guimarães Rosa, todo ilustrado com desenhos a bico de pena e a carvão, do qual pudemos conhecer a “boneca” inteiramente montada à maneira tradicional, ainda sem editora para lançá-lo. Enfim,

dirigido por Waldomiro Christino foi um ato inteiramente coerente com aquilo que ele já estava praticando tanto para ganhar o próprio sustento³³ quanto para aprender tudo o que lhe era possível aprender naquele momento. Mas qual era o pensamento daquele professor? O que existiu no seu curso que pode ter também influenciado o trabalho artístico de Adir Botelho?

Pelo que se depreende da leitura de sua palestra publicada nos **Arquivos da ENBA**, percebe-se uma busca de equilíbrio entre a Arte, a Ciência e a Técnica, na qual a Intuição se une ao estudo e à contínua prática, sem os quais não se obtém os resultados esperados tanto no campo da publicidade e da produção do livro, objetivo central de Waldomiro Christino, quanto no da arte em si³⁴. Também aponta para um interesse na precisão da imagem, em que muito deve ser dito, mas de maneira concisa e direta (Fig. 37 – Volume II), algo que se tornará uma das características de determinadas obras de seu aluno. E como

este envolvimento total com todos os aspectos que constituem um livro, o cuidado que o prof. Adir Botelho tem com sua formatação, é tão apurado quanto o cuidado com que executou cada uma de suas gravuras e pinturas. São – literalmente – Livros de Artista.

³³ N. A. – Sobre este ponto, o prof. Adir Botelho me informou que visava principalmente atender a sua necessidade de aprender tudo o que era do seu interesse. Foi com este pensamento que se ofereceu para trabalhar durante os horários livres, enquanto estudava na ENBA, nos escritórios de propaganda que existiam bem próximos à Escola.

³⁴ “A Arte é intuição; com ela podemos resolver situações que a técnica não alcança. [...] Temos, assim, as razões pela qual se afirmam que *Publicidade é Arte, Ciência é Técnica*, pois o seu desenvolvimento, hoje, só é possível paralelamente. A Arte é intuição; a Ciência é o conhecimento que se adquire pela leitura e pela meditação, cujos conhecimentos, coordenados e determinados segundo seus objetivos, produzem os resultados lógicos conhecidos. A Técnica é razão; é a parte material ou conjunto de processos de uma prática. [...] É na ilustração de um livro que o artista revela seus conhecimentos científicos e artísticos. Pois, não há negar que numa boa composição há ciência e arte e, esta, não existe sem a técnica. Existem composições tipográficas que parecem feitas para os que querem ler, isto é, para aqueles que, qualquer letra de forma os atrai à leitura, porém, ao artista, cabe buscar meios e modos de atrair ainda mesmo aos indiferentes. [...] Já li, não me lembro onde, que os livros são como os dias, longos ou breves, conforme o de que se enchem e assim é que, embora as ilustrações nada acrescentem aos textos, podem, no entanto, prejudicar-lhes sobremodo quando despida de atrativos, pois, é justamente no conjunto de um bom texto e de uma boa ilustração que encontramos o Ideal da Arte que é a Beleza; a Beleza agrada. E agradando atrai. Considerando que a beleza é de três espécies: da Forma, da Ideia e da Expressão, conclui-se que toda essa teoria está intimamente ligada aos ensinamentos da Arte da Publicidade e do Livro [...] Vemos, assim, que o artista-pintor, o desenhista e os gráficos em geral, prestam a mais preciosa colaboração no setor publicitário. [...] Ao artista-pintor ou ao desenhista, cabe a tarefa mais delicada quando na criação do original para o fim a que se destina; [...] Todos os fundamentos psicológicos, aliados à arte, devem atuar na confecção dos originais. Nesta ocasião, todo seu esforço criador deve se concentrar não só na parte artística, mas também na técnica que está intimamente ligada à parte econômica. [...] Por melhor vontade ou poder de assimilação que se tenha, os conhecimentos técnicos só se adquirem com o estudo, com a prática e muita imaginação. Considerando, pois, estas observações, o artista-publicitário deve procurar atrair, com sua arte, aqueles a quem se destina a publicidade, originando, com ela, argumentos, atração e recordação, pois, uma das maiores virtudes de um cartaz, folheto ou qualquer outro processo de publicidade é gravar na memória das pessoas o que se quer divulgar” (grifo nosso). CHRISTINO, Waldomiro. Discurso. In: **Arquivos da ENBA**, 1960, p. 137-140.

Adir Botelho transitou a vida toda nesses universos – o do artista plástico (gravador/pintor) e o do publicitário/diagramador/ilustrador –, seus trabalhos, num e noutro lado, apresentam características visuais e semânticas interligadas.

Podemos, portanto, considerar que as disciplinas ensinadas na ENBA por Quirino Campofiorito e Waldomiro Christino, associadas àquelas mais técnicas como a ensinada por Lucas Mayerhofer (1902-1982) – Arquitetura Analítica –, além de explicitarem uma busca pela renovação do ensino da ENBA, foram decisivas, no caso de Adir Botelho, na maneira como influenciaram seu aprendizado, especialmente por reforçarem o aspecto racionalista de seu caráter, apoiando-o em criações nas quais se evidencia um marcante formalismo. Esta característica caminhou paralelamente ao expressionismo intrínseco de suas obras – em um jogo de tensão e integração contínuo –, o que será apontado em algumas das suas obras pictóricas, objetos desta pesquisa, assim como já apontamos sobre suas xilogravuras³⁵.

Gravura de Talho-Doce, da Água-Forte e Xilografia -

Raimundo Cela (1890-1954)

Inicialmente o contato entre Adir Botelho e a gravura se deu por meio de Raimundo Cela, primeiro professor do primeiro curso de gravura a efetivamente funcionar na Escola³⁶. Cela, formado em Pintura na ENBA e vencedor do Prêmio

³⁵ N. A. – Sobre a questão do “Formalismo”, ou seja, a maneira como entendemos essa palavra no escopo da arte em geral e, particularmente, em relação à obra do prof. Adir Botelho, os termos seguintes expressam nosso entendimento: *Todas as tendências que, de uma maneira ou de outra, colocaram a forma e os processos configurativos no centro dos seus interesses inserem-se numa grande família morfológica a que chamamos linha da formatividade. É evidente que, quando se fala de uma arte “formal” não se pretende negar a essa arte outros valores, tais como o valor expressivo, o valor utilitário, social, etc. (como dizer, por exemplo, que o Picasso da fase cubista mais pura não produziu obras que são também expressivas, se não verdadeiramente expressionistas?). Ao estudarmos a tipologia da formatividade, como fizemos em relação às outras tipologias, referimo-nos a tendências que são mais acentuadas num aspecto que noutro, donde a eventualidade de encontrarmos os mesmos artistas com obras que ora se integram nesta linha, ora se integram noutra.* FUSCO, Renato de. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Editorial presença, 1988, p. 87.

³⁶ *O primeiro grande acontecimento da década seguinte seria a abertura do ateliê de gravura, em 1951, com Raymundo Cela à frente do projeto e do ensino. Com sua morte em 1954, assume a cadeira o artista Oswaldo Goeldi, escolhido pela Congregação, que vai imprimir uma liberdade nova no processo de criação, compreendendo a necessidade de sintonia com seu tempo. Goeldi já era moderno. Ele trouxe para o ateliê uma didática voltada à descoberta da identidade de cada*

de Viagem em 1917, aprendeu as técnicas de gravura na França com o inglês Frank Brangwyn (1897-1956). Na ENBA, seu método de ensino era tradicional e se baseava na cópia de gravuras dos grandes mestres³⁷, ao qual Adir Botelho se submeteu com disciplina e a intenção de aprender o máximo possível da técnica. Mas, para além dos processos técnicos da gravura em metal^{VI} (a xilogravura, embora estivesse no programa, não era ensinada por Cela³⁸), o mais proveitoso para Adir Botelho, nesse contato inicial, foi a temática pessoal de Raimundo Cela em suas próprias gravuras, primeiramente voltada para a representação de paisagens pitorescas das cidades europeias, tipos populares, trabalhadores pobres, além de mendigos esquecidos à beira do Sena e, em seguida, dedicada à representação dos tipos e costumes do Ceará, sua terra natal. Assim, jangadeiros, vaqueiros, paisagens praianas com barcos, festas e sertanejos povoam suas matrizes de cobre, tudo gravado com grande apuro técnico³⁹. Esse contato com obras gráficas cujos temas abordam a cultura nordestina foi um dos estímulos à formação de Adir Botelho, certamente, reforçando seu gosto por tais assuntos e seu interesse por desenvolver um trabalho ligado às nossas raízes populares (Fig. 38, 39 e 40 – Volume II).

Oswaldo Goeldi (1895-1961)

gravador e sua potencialidade. Ele não só fez gravuras, mas também gravadores. Entre eles destaca-se Adir Botelho, seu aluno e assistente até sua morte, em 1961, ano em que Adir assume o lugar do mestre e dá continuidade ao seu projeto. LUZ, Angela Ancora da. Breve História da Escola de Belas Artes em seus 200 Anos. In: TERRA, C. Gonçalves; GRIMALDI, Madalena. **200 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019, p. 47.

³⁷ *A metodologia de ensino no ateliê de gravura de Cela estava comprometida com sua formação acadêmica. Baseava-se na cópia de modelos e estampas estrangeiras. Por outro lado, com as imagens gravadas no metal libertava-se desta herança, produzindo estampas voltadas para uma temática regional nordestina.* TÁVORA, Maria Luisa. Gênese da gravura moderna na Escola Nacional de Belas Artes. In: CUNHA, Almir Paredes (Org.). **Arquivos da EBA**, n. 15, 1999, p. 123.

³⁸ N. A. – Isso foi o que nos informou o próprio prof. Adir Botelho a respeito do que Raimundo Cela ensinava no ateliê de gravura da ENBA.

³⁹ *A obra de R. Cela é fundamental na evolução da arte da gravura no Brasil, pois o conceito de sua linguagem vigorosa encarna a procura de uma sincera experiência da realidade, sempre voltada para a perfeição do espírito. Há em troca muita imaginação, fantasias que refletem a vontade interior do artista como raramente se vê.* BOTELHO, Adir. Raimundo Cela pioneiro da gravura no Brasil. In: ESTRIGAS et al. **Raimundo Cela**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004, p. 51.

Devido ao falecimento de Raimundo Cela em 1954, Oswaldo Goeldi foi contratado pela ENBA, assumindo o ateliê de gravura em 1955⁴⁰. Portanto, entre 1955 e 1961, ano do falecimento de Goeldi, Adir Botelho pôde estudar com um dos mais renomados xilogravadores brasileiros em atividade, tornando-se seu Auxiliar de Ensino (como tinha sido de Raimundo Cela). Deste convívio próximo tirou lições que levou para a vida toda, especialmente no tocante à liberdade criativa, à linguagem expressionista e ao seu modo totalmente diferente, espontâneo e não intrusivo de ministrar as aulas na ENBA⁴¹.

O contato com os desenhos e gravuras de Goeldi colocaram Adir Botelho diante de uma das linguagens mais intensamente expressionistas surgidas no Brasil⁴² (Fig. 41 a 44 – Volume II) e, principalmente, lhe abriram os olhos para o profundo poder expressivo da xilogravura e do prazer de realizá-la⁴³. Goeldi, que gostava de perambular pelas ruas do Rio de Janeiro com um caderno de desenhos, anotando em traços nervosos e ágeis tudo aquilo que via e lhe estimulava a imaginação, tinha como temas prediletos personagens comuns, gente do povo que, como ele, circulava pelas vielas ladeadas por antigos casarões. Além desses temas urbanos, cenas de pescadores trabalhando ou reunidos em grupos, peixarias, fundos de quintal, tudo carregado de drama

⁴⁰ “Para assumir a orientação do ateliê em substituição a Cela, foi contratado Oswaldo Goeldi (rio de Janeiro, 1895-1961). Ao chegar à Escola, este artista, homem maduro, às vésperas dos 60 anos, já desfrutava de prestígio por sua xilogravura, que além de ser amplamente utilizada em ilustrações de livros e periódicos, participava da representação brasileira da Bienal de Veneza de 1950, fora premiada na I Bienal de São Paulo, em 1951, e obtivera a Medalha de Ouro no Salão de Belas Artes da Bahia, em 1950. Desde 1951, até o ano de sua contratação, Goeldi atuara como membro da Comissão Nacional de Belas Artes, contribuindo para a seleção e premiação de artistas no Salão Nacional”. TÁVORA, Maria Luísa, op. cit., p. 126.

⁴¹ “Não sou propriamente um professor, mas sim um orientador. Há uma parte técnica em toda manifestação artística que deve ser ensinada por quem tem mais experiência; mas a parte da criação é puramente interior e querer guiá-la ou dar-lhe orientação seria mutilar a personalidade do artista. Faço assim não só com as crianças da Escolinha [de Artes do Brasil], mas também com os alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Cada um deve seguir suas próprias tendências”. JUNIOR, José Maria dos Reis. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 43.

⁴² N. A. – O professor Adir Botelho nos informou que já admirava os desenhos, as ilustrações e gravuras de Goeldi, publicadas nas revistas e jornais da época, antes de conhecê-lo pessoalmente.

⁴³ N. A. – Só quem já teve a possibilidade de gravar uma imagem na superfície de uma prancha de madeira, entintá-la, realizar a impressão e depois ver a cópia obtida na folha de papel, pode saber o que é a sensação mágica que se experimenta na produção de uma xilogravura. Não só é intensa a força dos contrastes entre luz e sombra que se pode obter, como grande é o prazer de se lidar com todo o processo artesanal envolvido. Foi essa poderosa experiência que arrebatou Adir Botelho para o campo da gravura.

humano, eram anotadas nesses cadernos, transformando-se posteriormente em poderosas xilogravuras marcadas pelo contraste intenso entre luz e sombra.

Mas diferentemente de Raimundo Cella, Goeldi não estudara em academia de arte. Por isso, sua maneira de criar não passava pelos métodos tradicionais, sendo muito mais intuitiva do que racionalizada, ou seja, seus temas, seu tipo de figuração, sua forma de ver a paisagem, o mundo, eram antes filtrados por seus sentimentos, muito mais do que por seu intelecto. Goeldi seguia seu íntimo e não conseguiria trabalhar segundo métodos aprendidos numa academia, embora, quando bem jovem, tenha tentado durante sua estadia na Suíça^{VII}.

O caminho escolhido por Goeldi, portanto, foi outro, sendo seu grande mentor, mesmo que à distância, o artista expressionista Alfred Kubin (1877-1959)^{VIII}, com quem tivera contato em 1919, sendo por ele incentivado a prosseguir sozinho suas pesquisas através do desenho. Desta forma, Goeldi desenvolveu-se como um artista independente e expressionista num momento em que esta linguagem ganhava muita força na Europa⁴⁴. Então, após seu retorno ao Brasil, foi sob a égide do Expressionismo que seu olhar abarcou a paisagem do Rio de Janeiro, onde passou a viver – seu mar, suas montanhas, seus ainda existentes casarões, seus moradores, especialmente os andarilhos, os solitários e os esquecidos. E esta carga expressionista se reforçou depois que Goeldi aprendeu a técnica da xilogravura com o escultor Ricardo Bampi (?-?)^{IX}, tornando-se sua principal marca artística.⁴⁵

É no contato direto com tal fonte expressionista que podemos ver a origem e o incentivo mais evidente ao expressionismo na obra de Adir Botelho, ou seja, algo que já era latente nele e que pode se manifestar com toda intensidade a

⁴⁴ “Goeldi estudou na Europa no momento em que as vanguardas históricas eram construídas e o expressionismo alemão se tornava o grito de toda uma juventude contra um mundo que se precipitava no abismo”. LUZ, Angela Ancora da. **A modificação da impressão ótica do mundo na obra gráfica de Goeldi e Adir Botelho**. 1975. Monografia (Licenciatura em Desenho e Plástica) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1975. p. 2.

⁴⁵ *Oswaldo entusiasmou-se: a execução é mais lenta do que a do desenho, porém sedutora – utiliza material variado, com qualidades e formas táteis, como madeira, ferramentas e demais petrechos. O simples trato com os utensílios proporcionava-lhe grande prazer, um prazer infantil, que lhe servia de derivativo às preocupações: procurar a madeira adequada, prepará-la, lixá-la; descobrir goivas, formões e afiá-los, fabricar rolos e espátulas para impressão. Tarefas que o distraíam e às quais se dedicava com entusiasmo, carinho, paciência e método.* JUNIOR, José Maria dos Reis. Op. cit., p. 18.

partir daí.⁴⁶ Contudo, mesmo sob essa marcante influência, o discípulo desde o início buscou ter sua própria assinatura, ainda mais que sempre foi estimulado em tal sentido por Goeldi, permanentemente preocupado em não tolher a criatividade de seus alunos.

No espaço do atelier os dois iriam se aproximar cada vez mais. O confronto destes dois artistas nos parece significativo para que se possa apreciar, em primeiro lugar, algumas nuances da estética expressionista. As angulações agudas, os fortes contrastes usados pelos artistas alemães, pervagam na obra de Goeldi, amenizados por sua brasilidade, onde se destacam os traços de uma presença naturalista, atávica, que responde pela modificação ótica do mundo que o cerca. Em segundo lugar, o encontro de uma estética expressionista nitidamente brasileira, em Adir, não só pela forma, como pelo tipo de questionamento que desenvolve, revelando, numa outra lente de aproximação, o homem e seu destino, sua história e sua nação.⁴⁷

Ainda que tenha recebido pouca atenção da direção e dos catedráticos da ENBA⁴⁸, Goeldi, pessoa dada a introspecção⁴⁹, era um professor muito procurado pelos estudantes, aceitando, inclusive, alunos não matriculados oficialmente. Portanto, foi neste clima de descoberta da gravura e muito interesse em aprender que Adir Botelho e os demais alunos daquela nova disciplina que viria a ser transformada, na década de 70, pelos esforços do próprio Ari Botelho, no atual curso de graduação em gravura, deram seus primeiros passos em direção a uma grande valorização deste meio de expressão dentro da própria

⁴⁶ N. A. – Trata-se de um forte impulso natural que alguns artistas apresentam e que acaba por os levarem a desenvolver uma linguagem de teor expressionista, variando de intensidade segundo as características particulares de cada um. Algo que vemos surgir ao longo da História: “*Existe um dogma básico no Expressionismo que afirma que os impulsos criativos verdadeiros brotam das profundezas do indivíduo, a um nível primitivo da vida emocional ainda não atingido pelo conhecimento da arte acadêmica, da história da arte e pela história como um todo. Dessa forma, o desejo de criar é identificado a um impulso atemporal que, a princípio, pode manifestar-se a qualquer momento, em qualquer cultura e em qualquer parte do mundo. Expressionismo, neste sentido trans-histórico, é o mais flexível dos conceitos*”. CARDINAL, Roger. **Expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 9.

⁴⁷ LUZ, Angela Ancora da, op. cit., p. 2.

⁴⁸ *Embora a intenção de oferecer o ensino da gravura plana (metal ou xilo) nas Belas Artes datasse de sua fundação, somente em 1951 este se efetivou numa atuação não mais interrompida por decretos oficiais, porém marcada por uma singularidade. Tratamento que materializa o lento processo de assimilação da gravura como meio expressivo e sua total integração ao ensino oficial através dos procedimentos administrativos de legitimação dos cursos da então Escola Nacional de Belas Artes*. TÁVORA, Maria Luísa, op. cit., p. 121.

⁴⁹ N. A. – Segundo o professor Adir Botelho, Goeldi preferia ficar trabalhando no ateliê de gravura, participando pouco do convívio com os demais professores.

ENBA⁵⁰. Foi dessa maneira que tal proximidade com o mestre, numa época crucial de suas vidas – Goeldi no auge do reconhecimento artístico pela crítica da época e Adir Botelho no início de sua carreira –, determinou-lhe a escolha de um caminho principal na Arte – o do gravador.

Assim, Goeldi e sua obra realizada com ágeis traços a bico de pena e intensos contrastes de luz e sombra, reveladores de uma visão artística capaz de enxergar, para além da realidade dura, o cerne transcendente das coisas e dos seres, contribuiu – com sua discreta maneira de ser – para as mudanças que já vinham ocorrendo no ensino da ENBA, na qual se formou Adir Botelho. Tal ambiente marcou indelevelmente este artista-professor que, ainda que considerado incluído no escopo moderno da arte brasileira, revela ter raízes profundas no ensino tradicional da Escola, conseguindo, como se verá adiante, reunir, tencionar, equilibrar e ligar esses dois polos. Portanto, ele era alguém para quem a criatividade deve ser totalmente livre, mas apoiada em uma base sólida e numa disciplina diária sem as quais não é possível desenvolver um trabalho consistente.

Enfim, a ENBA na qual Adir Botelho teve seu aprendizado de pintura e gravura foi a dos catedráticos vestidos com suas togas nos dias de gala no salão nobre, dos grandes mestres e seu cortejo de professores auxiliares, do bedel na porta das salas conferindo os nomes dos alunos na lista de presença, dos discursos cerimoniais durante as aulas magnas, do ensino constante das técnicas tradicionais do desenho, do ensino da pintura com todas as suas regras compositivas, de distribuição organizada das cores na paleta, da maneira adequada do uso do pincel, da limpeza e acabamento impecável nas obras – falamos aqui de professores como Gerson Pompeu Pinheiro, Alfredo Galvão, Augusto Bracet, Calmom Barreto (1909-1994), Carlos Del Negro. Mas também nesta mesma ENBA o jovem Adir Botelho ouviu as proposições por uma arte moderna, mais aberta à criatividade, na qual o ensino deveria ser antes uma base para os voos da imaginação e não um conjunto de regras intransponíveis; modernidade, portanto, presente no pensamento de professores como Quirino Campofiorito, Abelardo Zaluar, Celita Vaccani, Mario Barata (1921-2007), Georgina de Albuquerque, Henrique Cavalleiro e Onofre Penteado (1928-?).

⁵⁰ N. A. – Recentemente o curso de Gravura da EBA passou por mais uma reformulação, ganhando novas disciplinas e um novo nome: Artes Visuais-Gravura.

Tais professores, com suas visões de mundo, são citados por serem pessoas que não devem ser esquecidas, assim como muitos outros antes e depois. Todos se aplicaram seriamente para construir uma Escola que tivesse o mais alto nível de excelência em seu ensino e produção artística. Participaram de um debate que teve início antes da geração de Adir Botelho, prosseguiu depois e, com novas questões, atinge a contemporaneidade na atual EBA-UFRJ (Fig. 45 – Volume II).

Não à base de uma ruptura, mas de crescente consenso, dentro da coletividade, realizou-se em 1954 o que se configurou como ano-chave da segunda implantação modernizante na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, efetuado não como explícita ruptura interna, mas se exprimindo, como acentuei, pelo consenso da instituição, ante as pressões da nova realidade, que se formara e se instalara em pontos básicos do país, incluindo de modo evidente a própria capital. Isso levou a que nesse ano fosse contratado pela escola, em maio, o pintor Tomás Santa Rosa, para lecionar Cenografia; em outubro eu fui nomeado catedrático interino de História da Arte, por indicação ao Governo Federal feita pela Congregação da Escola (em sua maioria), e em dezembro foi contratado o prof. Oswaldo Goeldi para ensino de Gravura de Talho-Doce, Água-Forte e Xilografia, por votação da mesma Congregação em dezembro, da qual eu participei. Na Congregação atuavam bastante por essa modernização mestres como Quirino Campofiorito, Carlos Del Negro, Henrique Cavalleiro e Georgina de Albuquerque.⁵¹

Comunicação e expressão no desenho de Adir Botelho

As imagens das obras de Adir Botelho a serem utilizadas para realizar as análises pertencem a um conjunto de 191 fotografias digitalizadas de pinturas e desenhos que foram cedidas para esta pesquisa pelo próprio artista. As obras originais, em sua grande maioria, encontram-se espalhadas em endereços diversos, muitos deles fora do Rio de Janeiro⁵². Sabemos da importância do

⁵¹ BARATA, Mario. 1954: Ano-chave da segunda implantação modernizante na ENBA. In: 180 anos de Escola de Belas Artes. 1996. **Anais do Seminário EBA 180**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 389-390.

⁵² N. A. – O professor Adir Botelho informou-nos que costumava presentear seus parentes com obras suas, especialmente seus sobrinhos, por ocasião de seus casamentos e por outros motivos. Por isso, várias de suas pinturas não se encontram mais em seu poder. Contudo, um conjunto de aquarelas, desenhos e xilogravuras, totalizando 253 obras, foi doado por ele para o Museu Nacional de Belas Artes, incluindo toda série Canudos (120 cópias), algumas xilos avulsas e os 22 desenhos a carvão sobre Antonio Conselheiro. Deste conjunto, cuja listagem e diversas imagens me foram cedidas pela museóloga Claudia Ribeiro do MNBA (a quem agradeço, assim como à ex-diretora Monica Xexeu), selecionei 20 obras, entre aquarelas e desenhos, para estudá-las pessoalmente na Reserva Técnica daquela instituição. Estas 20 imagens encontram-se na terceira parte do Volume II da tese.

contato direto com obras originais para uma pesquisa sobre arte, mas imagens fotográficas também permitem ao pesquisador desenvolver leituras, comentários e criação de sentido relativos àqueles originais. Sobre essa questão, Jorge Coli (2010) afirma:

A história da arte moderna afirmou-se com a fotografia, ou seja, com algo que reproduz um original. São fotos de quadros, de estátuas, de edifícios, que permitem aos historiadores os estudos comparativos. Eles trabalham com imagens de imagens. Os grandes centros internacionais de estudos em história das artes possuem grandes mesas. Grandes mesas são necessárias e indispensáveis: sobre elas podem-se dispor várias fotografias e comparar. Comparar é uma forma de compreensão silenciosa da relação entre imagens. [...] Num estudo de história da arte, as imagens nunca são secundárias, ilustrações destinadas a embelezar um texto. Elas são nucleares, porque carregam em si o próprio processo de raciocínio (COLI, 2010, p. 268).⁵³

Assim, a partir de uma *compreensão silenciosa* das imagens, conduziu-se, por comparação, *o próprio processo de raciocínio* pelo qual se buscou entender os princípios, as intenções e os resultados a que chegou Adir Botelho por meio de seus desenhos e pinturas. Desta maneira, pelo cotejamento entre as imagens do próprio autor e também destas com as de outros artistas, emergiu um sentido para elas, paralelamente trazendo à discussão sua linguagem plástica, linguagem essa com a qual o artista construiu suas narrativas, seus temas, enfim, buscou nos passar suas ideias e sentimentos.

Dito isso, qual é o grau de importância que o próprio Adir Botelho atribui ao desenho, ou melhor, qual é a função que vê para o desenho na gênese dos diversos gêneros das artes visuais? O próprio responde:

A arte do desenho como força artística é [...] uma linguagem que centraliza a totalidade dos meios de expressão visual. Assim, é possível considerar que as forças que movem pontos, linhas e manchas fazem da arte do desenho uma inquestionável base de comunicação e de aproximação entre os homens.⁵⁴

A chave para a compreensão desta afirmativa, levando em consideração a obra de Adir Botelho, está justamente na passagem: “fazem da arte do

⁵³ COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 268.

⁵⁴ BOTELHO, Adir. **Canudos: agonia e morte de Antonio Conselheiro**: desenhos a carvão. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes-UFRJ, 2006, p. 73.

desenho uma inquestionável base de comunicação e de aproximação entre os homens”. Isso porque a comunicação – *a aproximação entre os homens* – está no centro dos interesses deste artista⁵⁵, cujas gravuras, pinturas, desenhos e todas as outras formas de expressão com que lida, somando-se aí sua experiência docente, visam transmitir ao seu interlocutor uma mensagem impactante. Vem daí sua ligação com o Expressionismo, cujo poder comunicador está comprovado ao longo da História, seja como uma das grandes correntes estilísticas que se alternam no decorrer da História, seja como o chamado Expressionismo Histórico, surgido a partir do fim do século XIX⁵⁶.

Reafirmando este forte caráter comunicador do desenho, associando-o, inclusive, com a origem da palavra escrita, Edith Derdyk (2007) afirma o seguinte:

Da intersecção entre a representação gráfica que fixa e a fala fugaz que escapa, a escrita foi sendo elaborada ao longo das primeiras tentativas humanas por meio de registros visuais em direção à formalização do conhecimento. O desenho do signo, aos poucos, foi

⁵⁵ N. A. – Nosso contato pessoal com o prof. Adir Botelho, desde meados dos anos 80, seja como aluno, seja como colega na docência, seja principalmente desde nosso mestrado, nos colocou numa posição de perceber o quanto ele gosta de conversar por longos períodos. Essa troca de informações, face a face, entre as pessoas, lhe é tão significativa que foi representada em diversas de suas gravuras, havendo, inclusive, dentre suas pinturas um conjunto de obras que representa explicitamente o diálogo humano, o qual será apresentado no Capítulo II desta tese.

⁵⁶ *As manifestações da Arte Nova, do Expressionismo, do Futurismo, do Abstracionismo expressionista, do Informalismo, da Action Painting, da Body Art, assim como personalidades isoladas, de Schiele a Kokoschka, De Modigliani a Rouault, de Giacomoetti a Dubuffet, de Kooning a Bacon – para citar apenas alguns nomes –, são tendências e artistas que podem ser incluídas na família morfológica mais ampla, ou tipologia, a que chamamos “linha de expressão”. Dado que toda arte é, de uma forma ou de outra, expressão, para se identificar uma supercorrente que tenha precisamente este nome, será evidentemente necessário procurar as principais constantes existentes nas obras e nas poéticas que, embora datadas de diferentes acentos, se caracterizam predominantemente pelo expressivo. A primeira constante de toda produção artística susceptível de ser definida como linha de expressão é a mudança de atitude do artista em relação ao objeto da sua inspiração, aquilo a que se chama o “referente”. Com efeito, no início do nosso século, devido a uma série de causas socioculturais e técnicas e em virtude, também, da difusão dos novos meios de reprodução automática, nomeadamente a fotografia, a ideia de que a comunicação artística podia continuar a basear-se num referente exterior, na cópia ou mimese da natureza, pode considerar-se fortemente comprometida. Começam então a procurar motivos e temas de inspiração no mundo dos sentimentos, nos impulsos da vida íntima, que já não encontravam correspondência nas formas da natureza, mas nas leis que as animavam. Diga-se desde já que, com a linha da expressão, se assiste à passagem do naturalismo ao organicismo. A teoria estética que permitiu tal passagem, e que constitui a primeira reflexão moderna sobre a expressão, foi a **Einführung**, que se pode interpretar literalmente como “introdução ao sentimento” e, posteriormente, foi definida como “intuição”, “simpatia simbólica”, “comunicação fisiopsicológica”, etc., e pode ser traduzido entre nós pelo termo “empatia”. Desde o início do séc. XX até aos nossos dias, a “empatia” constitui o principal elo invariante de todas as tendências que se podem inserir na linha da expressão. DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988, p. 13.*

se desencarnando da imagem-figura para adquirir um valor fonético, abstrato, universal. Mas, em seus primórdios, o desenho da palavra – os pictogramas, os hieróglifos, os ideogramas, escritas analógicas e visuais – explicita sensivelmente a natureza mental e inteligível do desenho como ato e extensão do pensamento. Segundo a experiência criativa do artista, dramaturgo, poeta e cineasta Jean Cocteau, que alavancava um leque amplo de criação, “escrever, para mim, é desenhar, entrelaçar as linhas de maneira que se façam escritura, ou desentrelaçá-las de um jeito que a escritura vire desenho, evidenciando as fronteiras sutis entre desenhar e escrever.”⁵⁷

Esta colocação não só reforça a ideia do poder comunicador do desenho – como percebe-se na fala e vê-se expressa na obra de Adir Botelho –, como chama-nos a atenção para outro aspecto pertencente ao desenho, o qual foi afirmado, pela primeira vez, por Vasari (1511-1574)^x e reiterado seguidamente por diversos outros artistas, historiadores e teóricos da arte como Gustave Hocke (2005)⁵⁸, ou seja, “a natureza mental e inteligível do desenho como ato e extensão do pensamento”. Desta maneira, desenhar é uma forma de expressão direta de ideias e sentimentos, uma linguagem intelectual que nasce diretamente do pensamento humano. Neste sentido, analisando o desenho a partir do seu componente básico, a linha, Fayga Ostrower (1991)⁵⁹ nos diz:

⁵⁷ DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007, p. 23.

⁵⁸ *Inicialmente nasce em nosso espírito um **concetto**, uma “representação ideal”, um **disegno interno**. Em seguida passamos para a fase da concretização, isto é, ao **disegno esterno**. O **disegno interno** compara-se a um espelho. As “ideias” de Platão são um **disegno divino interno**, ao passo que Deus é o “seu próprio espelho”. Deus cria os objetos “naturais”, o artista cria os objetos “artificiais”. A imaginação humana, à semelhança do sonho e de Deus mesmo, cria “novos gêneros e novas coisas”. A imaginação do artista, conseqüentemente, é detentora de um poder demiúrgico. A mera imitação da natureza não é senão uma cópia da cópia, pois o “desenho interno” é o reflexo divino de todas as coisas e a “forma de expressão da nossa alma”. O “desenho externo”, primeiramente, **seria aquilo que se manifesta**, ou aquilo que é “sem objeto”, isto é: o contorno, as linhas, a configuração “de uma coisa representada e real”. Para Leonardo da Vinci e para Klee (“a primeira coisa a ser desenhada é uma simples linha”). Para Zuccari a “linha” transforma-se na substância visível do “desenho interno” de qualquer **maneira** que lhe dá forma. Uma definição abstrata sobre a Arte pode soar assim: “trata-se de uma representação espiritual através da linha ou expressa por outra **maneira**” e que desta forma se torna algo concreto. Em outras palavras: a teoria platônica das ideias se combina com o conceito aristotélico de **entelecheia**, princípio formal do mundo interior. Zuccari distingue três formas de **disegno esterno**, ou seja, de **concetto concretizado**. 1. **Disegno naturale**: a arte imita a natureza. 2. **Disegno artificiale**: o espírito, partindo da natureza, cria uma imagem artificial. 3. **Disegno fantástico-artificiale**: dá origem a tudo quanto é insólito e surpreendente, isto é, **capricci** (caprichos), “invenções”, “fantasias” e coisas bizarras (*ghiribizzi*). HOCKE, Gustave René. **Maneirismo**: o mundo como labirinto. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 81-82.*

⁵⁹ N. A. – Considero as explanações da artista e teórica Fayga Ostrower como estando entre as mais claras sobre questões que envolvem o campo das artes plásticas, especialmente em relação ao desenho e à pintura. Suas definições sobre os elementos visuais que compõem a “gramática visual” – linha, cor, volume, superfície e luz – são capazes de nos fazer entender mais facilmente os processos criativos dos artistas plásticos em geral.

Com respeito ao clima expressivo, vale notar ainda que, no fundo, as linhas nascem do poder de abstração da mente humana, pois não há linhas corpóreas no espaço natural. Sem dúvida, percebemos a linha do horizonte, assim como também percebemos linhas em figuras humanas ou em rostos. Mas, fisicamente, essas linhas não existem. [...] Ao percebê-las, no ato mesmo da percepção, as interpretamos variadamente, como manifestação de energias naturais, de forças que se expandem ou se contraem, ou como pessoas e objetos presentes. Muitas vezes, porém, nem partimos de observações diretas. Para nós, pode haver “linhas” que provenham do registro mental de certos acontecimentos e que estão sendo comparadas mentalmente em nossa memória, com o alcance e a direção de novos acontecimentos. Eventualmente interpretamos tais linhas como processos que se desdobram. Produzidas pela mão humana, as linhas se tornam fato físico. [...] Sempre, porém, elas preservam certas características da origem mental imaginária. Se compararmos, por exemplo, linhas com cores, sentimos de imediato o clima expressivo diferente. Enquanto que a *linha* evoca toda uma *ambiência intelectual*, a *cor* é antes de tudo *sensual* (grifo da autora).⁶⁰

Desta maneira, esta *ambiência intelectual* evocada pela “linha” – componente básico do desenho – está estruturalmente presente na obra de Adir Botelho, algo do qual não abre mão ao desenvolver suas criações. Assim, para permitir a realização das análises de sua obra começando, portanto, pelo desenho, foram cedidas pelo artista 9 imagens de trabalhos feitos nos anos 60, não havendo nenhuma pertencente às décadas de 50, 70, 80 e 90. Já do início do atual século, utilizamos parte de um conjunto de 22 imagens de desenhos a carvão publicadas em livro de sua autoria – **Canudos: Agonia e morte de Antonio Conselheiro – Desenhos a carvão** (UFRJ-EBA-2006). Além dessa série, trabalhamos com outra composta por 40 desenhos, a maioria realizada em nanquim a bico de pena, baseada na obra de Guimarães Rosa, sendo 15 destes desenhos publicados no livro **Rosa Centenário – Três contos de Sagarana** (Confraria dos Bibliófilos do Brasil – 2008). Completam o conjunto um políptico composto por 9 partes, **Projeto Rosa**, e outro composto por 8 seções, **Projeto Preto e Branco**⁶¹ além de mais 2 desenhos representando músicos sertanejos. Sendo assim, trata-se de um total de 90 imagens de desenhos, das quais algumas foram destacadas para serem comentadas. Elas pertencem a grupos que, somados a dois outros igualmente importantes, organizamos pelos títulos:

⁶⁰ OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991, p. 67-68.

⁶¹ N. A. – **Projeto Rosa** e **Projeto Preto e Branco** não são títulos dados pelo prof. Adir Botelho. Nós os criamos para facilitar a sua menção e para diferenciá-los um do outro de forma mais rápida.

Desenhos dos anos 50; Série Antonio Conselheiro; Série Guimarães Rosa; Projeto Rosa; Projeto Preto e Branco; Músicos; O Diagramador; Adir Botelho e o Carnaval.

Da série dos **Desenhos dos anos 50** estão reproduzidas e comentadas todas as imagens. Das séries **Antonio Conselheiro** e **Guimarães Rosa** estão apresentadas 7 imagens do primeiro conjunto e 5 do segundo conjunto, todas também comentadas. O **Projeto Rosa** e o **Projeto Preto e Branco** estão reproduzidos e comentados na íntegra, assim como as duas imagens dos desenhos sobre músicos sertanejos. Este capítulo conclui-se com a apresentação de algumas imagens do trabalho de Adir Botelho referentes à área editorial e aos seus projetos carnavalescos. Isso se justifica porque tais realizações também nasceram do desenho e, de uma forma ou de outra, atravessam o restante da sua produção. Os demais trabalhos, não reproduzidos ao longo do texto, serão apresentados na segunda parte do Volume II⁶².

As análises destes desenhos serão direcionadas primeiramente aos aspectos semânticos, seguidos dos formais e dos técnicos, podendo haver modificação nessa ordem. Sendo inegavelmente um artista do campo moderno, Adir Botelho, devido ao seu temperamento⁶³ e à formação que teve na ENBA, naturalmente possui laços fortes com a tradição, como é o caso da sua necessidade de narrar acontecimentos através de suas obras. Mas isso não o impede de criar narrativas muito pessoais e ousadas, tocadas pela emoção típica de um expressionista e pelo amor à cultura popular, que muitas vezes influencia fortemente a conformação dos seus desenhos, gravuras, pinturas e outras de suas manifestações criativas. A partir da soma de tudo isso – do artista metódico formado na erudição acadêmica da ENBA, da sua inclinação ao Expressionismo e da sua vontade de aproximar suas criações à arte do povo –, surgiu o gravador Adir Botelho que conhecemos e aquele que é apresentado nesta tese: o Adir

⁶² N. A. – A nossa primeira intenção foi reproduzir e comentar ao longo da tese todas as imagens que o professor Adir Botelho nos cedeu, mas logo percebemos que isso tornaria o trabalho extenso demais. Assim, ao fazer escolhas, as fizemos com base no maior impacto visual e emocional que algumas das obras têm sobre nossa sensibilidade e no quanto são representativas da sua própria poética plástica.

⁶³ N. A. – Aqui nos referimos aos aspectos particulares ao caráter do prof. Adir Botelho: marcante racionalidade, erudição, riqueza de ideias, denotando uma personalidade que medita muito antes de tomar qualquer atitude, especialmente sobre o que diz e faz. A esses aspectos acrescento bondade, bom humor, fina ironia e obstinação.

Botelho pintor. Sob tal perspectiva será agora apresentada e analisada sua obra gráfica inédita – os desenhos. Antes, porém, é necessário conhecer suas principais referências literárias.

Duas importantes referências literárias – Euclides da Cunha e Guimarães Rosa

Na obra de Adir Botelho, existe um fato histórico que praticamente motivou, direta ou indiretamente, toda sua produção ao longo da vida. Este fato é a Guerra de Canudos, da qual o artista tomou conhecimento ainda na adolescência, quando era aluno do Colégio São Bento. Lá recebeu de um dos seus professores um exemplar de **Os Sertões**⁶⁴, escrito por Euclides da Cunha (1866-1909). Tal significativo presente marcou o jovem estudante de maneira definitiva, pois o colocou em contato com uma poderosa narrativa sobre um tremendo conflito e um povo peculiar, o nordestino, que foi capaz de mobilizar sua imaginação por todos os anos seguintes em que desenvolveria seu aprendizado artístico e sua carreira profissional⁶⁵. Assim, a questão do conflito, não apenas durante a Guerra de Canudos, mas como uma característica humana, tornou-se um assunto importante para Adir Botelho, que o explorou tanto nas suas séries xilográficas quanto nos seus desenhos e pinturas. Portanto, é sob este amplo guarda-chuva temático – o conflito – que deve ser encarada a obra de Adir Botelho inicialmente.

⁶⁴ N. A. – Uma curta resenha de os Sertões poderá ser encontrada em: <https://www.todamateria.com.br/os-sertoos-de-euclides-da-cunha/>. Acesso em: 09 de abr. de 2019.

⁶⁵ N. A. – Contudo, o que possui essa narrativa de tão impressionante para ter servido como referência tão poderosa à obra de um artista plástico por praticamente toda sua vida? Acreditamos que, em primeiro lugar, isso se deu pela grande qualidade da escrita de Euclides da Cunha, que a desenvolveu num estilo muito próprio, intenso e poético, criando uma verdadeira epopeia para narrar a Guerra de Canudos. Em segundo lugar, o seu tom jornalístico, muitas vezes denunciatório, foi outro fator determinante para o prof. Adir Botelho ter se apegado com tanta força a esta referência, já que através dela se “vivenciam” situações de intensa emoção relativas à miséria e à guerra no sertão tanto por parte dos sertanejos quanto por parte dos soldados que os combatiam. Também, ao apresentar os indivíduos que tiveram papel preponderante naquela terrível guerra, Euclides da Cunha o faz com profundidade psicológica, sendo exemplares as descrições dos tipos do sertanejo, de Antonio Conselheiro (1830-1897) e do Coronel Moreira César (1850-1897) entre outros personagens do conflito. Desta maneira, em todas as partes da narrativa de **Os Sertões**, intituladas **A Terra, O Homem, A Luta**, o prof. Adir Botelho pode encontrar uma inesgotável fonte de inspiração de onde surgiram xilogravuras – mas também desenhos e pinturas –, ricas em expressividade e originalidade, as quais ultrapassam o sentido usual da simples ilustração.

Também convém mencionar que, além de Euclides da Cunha, outro importante escritor brasileiro que exerce forte influência na obra de Adir Botelho é Guimarães Rosa (1908-1967). Foi inspirado pela obra deste autor que toda uma série de desenhos a nanquim foi realizada pelo xilogravador. Mas o que nela lhe despertou o interesse? Seu inusitado estilo de narrar acontecimentos do mundo sertanejo. Buscando explicá-la, Graciliano Ramos (1892-1953) afirma o seguinte sobre a escrita de Guimarães Rosa:

Esse doloroso interesse de surpreender a realidade nos mais leves pormenores induz o autor a certa dissipação naturalista – movimentar, por exemplo, uma boiada com vinte adjetivos mais ou menos desconhecidos do leitor, alarga-se talvez um pouco nas descrições. Se isto é defeito, confesso que o defeito me agrada. A arte de Rosa é terrivelmente difícil. Esse antimodernista repele o improvisado. Com imenso esforço escolhe palavras simples e nos dá impressão de vida numa nesga de caatinga, num gesto de caboclo, numa conversa cheia de provérbios matutos. O seu diálogo é rebuscadamente natural: desdenha o recurso ingênuo de cortar “ss”, “ll” e “rr” finais, deturpar flexões e aproximar-se, tanto quanto possível, da língua do interior. Devo acrescentar que Rosa é um animalista notável: fervilham bichos no livro, não convenções de apólogo, mas irracionais direitos, exibidos com peladuras, esparavões e os necessários movimentos de orelhas e rabos. Talvez o hábito de examinar essas criaturas haja aconselhado o meu amigo a trabalhar com lentidão bovina. Certamente ele fará um romance, romance que não lerei, pois se for começado agora, estará pronto em 1956, quando os meus ossos começarem a esfarelar-se.⁶⁶

O trecho final desta apresentação, datada de 1946, aponta-nos aspectos da literatura de Guimarães Rosa que tocaram profundamente a imaginação de Adir Botelho, levando-o a desenvolver a série de desenhos comentada mais adiante. Assim, a partir de tais referências, será possível compreendermos a tragicidade presente em muitas de suas criações desde a juventude até sua maturidade, envolvida por um toque de ironia, alcançando a maior intensidade em algumas xilogravuras da série **Canudos**.

Análises dos desenhos

Anos 60

⁶⁶ RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: ROSA, **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 38.

Há, na maioria desses 9 desenhos dos anos 60, independente dos temas que abordem, um ponto em comum: apresentam esqueletos como personagens. Isto, provavelmente, possui como motivo inicial o prazer que Adir Botelho sente ao desenhar ossos, prazer derivado de seu aprendizado da Osteologia, conhecimento adquirido durante as aulas na ENBA. Todavia, o artista não se limita a demonstrar seu domínio do desenho da estrutura do corpo humano, ele transforma seus esqueletos em “seres vivos”, cheios de vitalidade e expressão, estilizando as formas, alterando proporções e tomando liberdades criativas que alguns artistas do passado já tomavam, em graus diversos, com a representação da figura humana e seu esqueleto, visando torná-las mais expressivas e virtuosísticas ou expressar preceitos morais (Fig. 46, 47 e 48 – Volume II).

A outra característica notável neste conjunto inicial de desenhos é o fato de eles tratarem de conflitos, corroborando o que foi afirmado acima. Assim, o próprio fato de esses personagens serem esqueletos tem relação não só com os conflitos e tragédias que vivenciam como com a constante referência que Adir Botelho faz à morte – uma ameaça onipresente aos vivos. Esta constante presença de uma preocupação com a morte e com a transcendência, mostrada muitas vezes num tom sarcástico, se dará em grande parte da obra do artista, marcadamente em suas xilogravuras, assim como se fará presente em algumas de suas pinturas, como será mostrado oportunamente.

Tudo acontece ao mesmo tempo



Fig. 49 Adir Botelho
– **Tudo acontece ao mesmo tempo**,
caneta hidrográfica,
32 x 47 cm, 1962.
Col. particular.

Ainda que seja possível ver no desenho **Tudo acontece ao mesmo tempo** (Fig. 49) a influência dos ensinamentos recebidos sobre Anatomia Comparada nas aulas do prof. Alfredo Galvão (Fig. 50 – Volume II), não estamos diante da mera representação de esqueletos de cavalos e seres humanos, mas sim da aplicação criativa destas formas estruturais com o objetivo de se obter a narrativa de certa ação dramática.

Assim, o que se vê na imagem é uma louca cavalgada de esqueletos animais e humanos. Indo no sentido da direita, prestes a saírem da cena, estão os dois maiores esqueletos de cavalos. Sob suas patas, transformados numa massa negra, os restos de outros equinos apodrecem. Percebe-se um sentido escatológico e angustiante neste desenho prenunciador de desgraças. Pensando-se na Guerra de Canudos, tragédia histórica que Adir Botelho já conhecia bem quando realizou este desenho, pode-se ver aí uma referência direta àquela guerra nordestina ou uma alegoria à humanidade enlouquecida pelas guerras em geral. No primeiro caso, este trabalho antecipa xilogravuras como **Cavalos de Batalha** (Fig. 51) e **Recontro** (Fig. 52), ambas da série **Canudos**. Já no segundo caso podemos fazer aproximações com Dürer (1471-1528) e Goya (1746-1828), pelo tom dramático e apocalíptico que ambos conseguem mostrar em suas obras (Fig. 53 e 54 – Volume II). Igualmente nota-se a grande fluidez com que as linhas são realizadas e o aspecto de esboço que a obra possui, algo que a caneta hidrográfica (material recente à época⁶⁷) naturalmente propicia. Há vibração no ágil desenho deste bizarro tropel. Tem-se a impressão de uma urgência que, em grande parte, é advinda do nervosismo do seu traço vivo e expressivo. Desta forma, tal obra da juventude do artista já demonstra a presença de forte personalidade.

⁶⁷ N. A. – A princípio consideramos que esses e outros dos desenhos iniciais do prof. Adir Botelho fossem feitos com nanquim, a bico de pena, por causa da agilidade e variedade no uso da linha negra. Contudo, ao olhar com mais cuidado, percebemos nestas linhas certa textura que as diferenciava do traço a nanquim. Ao ser perguntado a respeito, o professor nos explicou que se trata do uso de uma nova caneta importada, que ele comprara à época para experimentar e que não era abastecida com tinta nanquim. Concluímos que se tratava de um tipo de caneta hidrográfica de alta qualidade, já que está resistindo por tanto tempo sem perder a intensidade, embora isso possa ser devido, também, ao fato de que esses desenhos tenham sido mantidos ao longo dos anos em mapoteca, ao abrigo da luz.



Fig. 51 Adir Botelho – **Cavalos de Batalha**, xilografia, 41 x 55,5 cm, 1989. Série Canudos. Acervo MNBA.



Fig. 52 Adir Botelho – **Recontro**, xilografia, 40 X 50,5 cm, 1996. Série Canudos. Acervo MNBA.

Calvário

Fig. 55 Adir Botelho – **Calvário**, nanquim, 50 X 31,5 cm, 1962. Col. particular.

Possuindo o mesmo traço vigoroso do desenho comentado anteriormente, **Calvário** (Fig. 55) mostra uma representação radicalmente horripilante da Crucificação⁶⁸. Nesta imagem, o corpo do Salvador, voltado para o lado esquerdo da composição, já é um esqueleto. Seu crânio, ao invés da coroa de espinhos, apresenta um mancha negra que mais parece um monstruoso ferimento aberto. Logo acima, onde deveria ficar a tabuleta com a inscrição latina *Iēsus Nazarēnus, Rēx Iūdaeōrum* (I. N. R. I), o que se vê é outro crânio. A própria cruz, por sua vez, parece também ser um esqueleto de braços abertos. Aumentando o estranhamento, no lugar dos tradicionais personagens que compõem a cena – a Virgem Maria, Maria Madalena, José de Arimatéia e os soldados romanos –, um tétrico cão, todo ele também um feixe de ossos, ronda os pés do Crucificado. Esta, certamente, é uma representação muito drástica da crucificação e nos fala de solidão, morte e sofrimento num tom muito agudo, parecendo apontar que, ao contrário do que diz a mensagem evangélica, não há salvação para a humanidade nem antes e nem depois da morte, apesar do sacrifício de Cristo.

Para conseguir efeito tão dramático e macabro, Adir Botelho, trabalhando com a técnica do nanquim⁶⁹, desenhou com linhas bem realçadas todas as costelas e demais ossos do esqueleto pendurado na cruz, mas deixando ver ao seu redor as leves marcas lineares de outras possibilidades não levadas adiante. Apenas o massacrado Cristo e o infernal cão que o espreita receberam maior definição. No mais, pode-se dizer que até a passagem do tempo teve participação importante para acentuar a expressividade da obra, pois o papel utilizado como suporte, muito escurecido pela acidificação, realça seu tom absolutamente macabro⁷⁰. Neste nexos de dor excruciante e morte inapelável, se procurarmos uma interpretação artística antecessora que mostre algo próximo deste nível de sofrimento, talvez o melhor exemplar seja a pintura de

⁶⁸ N. A. – Na verdade, este desenho se afasta tanto da narrativa bíblica e das suas representações tradicionais que só pode ser associado à crucificação de Cristo porque mostra uma cruz e um personagem preso a ela.

⁶⁹ N. A. – Neste desenho, apesar da má qualidade da fotografia, percebe-se uma densidade maior nas linhas, caracterizando a técnica como nanquim a bico de pena. Tal técnica de desenho sempre foi bastante praticada pelo prof. Adir Botelho, que se orgulha de dizer que a aprendeu na ENBA.

⁷⁰ N. A. – Recentemente, ao verificar pessoalmente 20 das obras que o professor Adir Botelho doou para o Museu Nacional de Belas Artes, percebemos em alguns dos desenhos do mesmo período deste **Calvário** a presença de uma camada de verniz. Este verniz, ao envelhecer, contribuiu para o escurecimento que hoje percebemos neles.

Mathias Grünewald (1470-1528) intitulada **A crucificação**, porém mais conhecida como **Retábulo de Issenheim** (Fig. 56 – Volume II).

É este sentido de sofrimento absoluto e dor infinita aquilo que mais transparece tanto no desenho de Adir Botelho quanto na pintura de Mathias Grünewald, deixando claro, pela via do sentimento religioso e da compaixão, a aproximação que existe entre os dois artistas separados por cinco séculos.

Vinte e cinco anos depois de ter realizado este desenho, encontraremos outro Cristo – igualmente agredido – na xilogravura **Sufrimento** (Fig. 57), da série **Canudos**, reforçando a impressão de que este é um tema muito caro ao autor, pois lhe permite expressar o quanto a humanidade é algoz e vítima de si mesma.



Fig. 57 Adir Botelho – **Sufrimento**, xilogravura, 54 X 39,5 cm, 1987. Série Canudos. Acervo MNBA.

Celebração

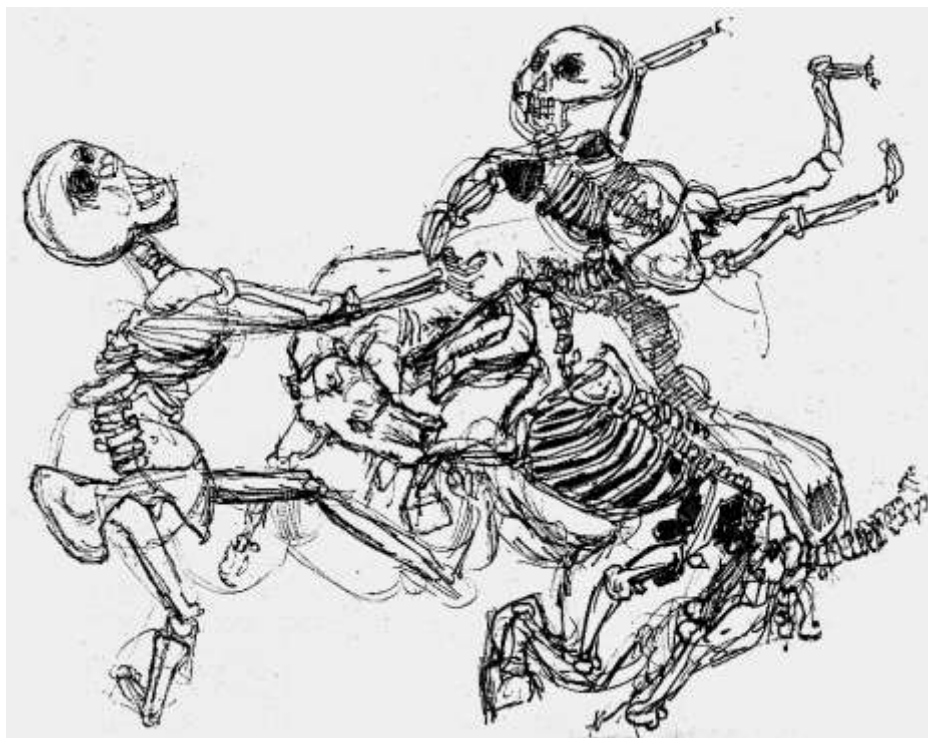


Fig. 58 Adir Botelho – **Celebração**, caneta hidrográfica, 35 X 47,5 cm, 1962.
Acervo MNBA.

O tom pesado e dramático dos desenhos anteriores perde intensidade na obra **Celebração** (Fig. 58), pois entra em cena o humor irônico que caracterizará muitas das criações de Adir Botelho. Agora o que se vê são dois esqueletos humanos às voltas com dois cavalos, estes igualmente exibindo seus ossos. O tétrico quarteto parece executar uma animada dança com saltos e piruetas, sendo o esqueleto da direita jogado para os ares por sua montaria. A forte dinâmica no trato com a linha, realizada agilmente com caneta hidrográfica, contribui muito para a animação festiva deste desenho. Portanto, suas linhas são variadas em sua conformação, mudando bruscamente seus direcionamentos. Nesse jogo de entrelaçamentos lineares, percebe-se a indicação suave das formas principais, seguida da execução de linhas mais densas que definem limites, partes internas e um sintético sombreado. Como nos desenhos anteriores, estamos diante de um esboço, um estudo preparatório para trabalhos

futuros, provavelmente gravuras. Todavia, na sua condição de esboços já são carregados de grande expressividade, sendo plenamente válidos como obras nas quais a técnica do desenho é um meio de linguagem importante em si mesma.

Além da influência das aulas na ENBA, outra possível influência para o surgimento destes esqueletos, especialmente os festivos e dançantes, pode ser encontrada na obra do mexicano Posada (1852-1913), artista que, além de muito envolvido com as questões revolucionárias, era, como Adir Botelho, muito ligado à cultura popular de seu país (Fig. 59 – Volume II).

Na obra madura de Adir Botelho, dentro de sua série **Canudos**, reforçando o tom irônico que se tornou peculiar em suas criações, além de sua explícita estima pelas manifestações populares, encontraremos outros esqueletos “fazendo festa”, a exemplo dos esqueletos de Posada:



Fig. 60 Adir Botelho – No compasso, xilogravura, 55 X 40,5 cm, 1994. Série Canudos.

Na xilogravura intitulada **No compasso** (Fig. 60), tudo é ironia e dinamismo, a começar pelo movimento das pernas e pés que se cruzam, passando pelo aperto dos braços – um verdadeiro “quebra ossos” –, terminando nas expressões escancaradas em esgares pavorosos, imitação de sorriso, onde se misturam terror e, pode-se dizer, um toque de ternura no doce olhar de parte a parte. Trata-se, pois, dos sertanejos de Canudos que, como “mortos-vivos entrelaçados”, se divertem, indiferentes às desgraças da guerra que os destruiu.^{XI}

Indo do desenho à gravura, passado e presente se ligam no fazer criativo do artista, tanto pelas questões da morte e do conflito, numa desolação imensa, quanto, contraditoriamente, pela celebração da vida, da alegria, do prazer de viver, paradoxo presente tanto na obra de Adir Botelho quanto na de seu colega mexicano.

Ponto de partida



Fig. 61 Adir Botelho – **Ponto de Partida**, caneta hidrográfica, 32,5 X 45,5 cm, 1962. Acervo MNBA.

Com o sugestivo título de **Ponto de partida** (Fig. 61), este desenho de 1962 mostra um esqueleto feminino (o gênero é indicado pelos “seios”) em tradicional pose de Modelo Vivo – figura sentada, torso virado para frente, cabeça ligeiramente inclinada para o lado, uma perna esticada, a outra dobrada, servindo de apoio para um dos braços. No canto inferior direito, um crânio no solo fecha a composição fazendo eco ao crânio da modelo, pois liga-se àquele por uma diagonal que une dois cantos opostos do espaço compositivo, o superior esquerdo e o inferior direito. Contudo, a “modelo” não se encontra no interior de um ateliê, mas sim num ambiente aberto, já que ao fundo vê-se um casario limitado por montanhas. Portanto, trata-se de uma curiosa “academia figurada” sobre a qual pode-se perguntar se também não é uma antecipação, um estudo, de futuras xilogravuras sobre a Guerra de Canudos. O caráter de esboço se evidencia pelo traço rápido e ágil através do qual o tema central e seu entorno foram realizados – linhas fortes e definidas sobre outras leves, quase sem peso. Já todos os elementos paisagísticos do fundo – as casas e as montanhas – surgem de hachurados verticais que criam rápidos ritmos na altura do horizonte. Por fim, as manchas mais escuras acrescentam peso e estabilidade ao desenho.

Os dois exemplos comparativos seguintes, retirados justamente da série **Canudos**, indicam esta ligação entre o passado e o futuro. Em **Mão estendida** (Fig. 62) vemos um esqueleto que, em pungente pose, pede piedade enquanto ampara um companheiro caído sobre seu colo. **Angústia** (Fig. 63), por sua vez, eleva ainda mais o tom patético da narrativa ao apresentar uma esquelética mãe sertaneja segurando o igualmente esquelético e deformado filho, vitimado pela sangrenta guerra. Portanto, mais uma vez percebe-se a persistência do interesse por temas dramáticos na obra de Adir Botelho, um artista da geração moderna brasileira, mas cujos interesses por trabalhar a partir de narrativas de conflitos também o caracterizam⁷¹.

⁷¹ *Adiante atordoava-os assonância indescritível de gritos, lamentos, choros e imprecções, refletindo do mesmo passo o espanto, a dor, o exaspero e a cólera da multidão torturada que rugia e chorava. Via-se indistinto entre lumaréus um convulsivo pervagar de sombras: mulheres fugindo dos habitáculos em fogo, carregando ou arrastando crianças e entranhando-se, às carreiras, no mais fundo do casario”. Ibid., p. 424.*



Fig. 62 Adir Botelho – **Mão estendida**, xilogravura, 42,5 X 50,5 cm, 1993. Série Canudos. Acervo MNBA.

Fig. 63 Adir Botelho – **Angústia**, xilogravura, 41 X 52,5 cm, 1993. Acervo MNBA.



Advertência



Fig. 64 Adir Botelho – **Advertência**, caneta hidrográfica, 32,5 X 47,5 cm, 1962. Acervo MNBA.

O desenho intitulado **Advertência** (Fig. 64) alude à opressão: uma “mulher-esqueleto”, totalmente “bêbada”, literalmente leva uma “puxão de orelha” de um assustador esqueleto masculino – “oficial” em aparatoso uniforme militar. Ambos caminham lado a lado por uma rua, em direção ao plano frontal da imagem. Na sua retaguarda, dois cavalos avançam em disparada enquanto uma multidão heterogênea, que inclui cangaceiros e animais, observa a cena na lateral esquerda como se assistisse a uma parada.

Provavelmente este esboço inspira-se na narrativa da Guerra de Canudos, mas pode ser também uma antevisão do que ocorreria no Brasil apenas dois anos depois da sua realização – o golpe militar. Seja como for, possui as mesmas características dos desenhos anteriores no que se refere às influências do ensino da ENBA, seja pelos bem elaborados esqueletos, seja por uma composição bem resolvida na distribuição dos personagens e aplicação segura da perspectiva. Também se relaciona aos anteriores por ser um croqui rápido, desenvolvido em linhas movimentadas e ágeis que são mais densas na construção das duas figuras do primeiro plano e mais suaves ao fundo, onde dão forma e movimento à disparada dos dois cavalos. Se formos procurar desdobramentos deste desenho envolvendo personagens militares, os encontraremos nas pinturas dos anos 70 (a serem comentadas no Capítulo II) e nas xilogravuras das séries **Canudos** e **Caldeirão**, das décadas de 80 e 90, como se observa nos exemplos seguintes (Fig. 65 a 68).

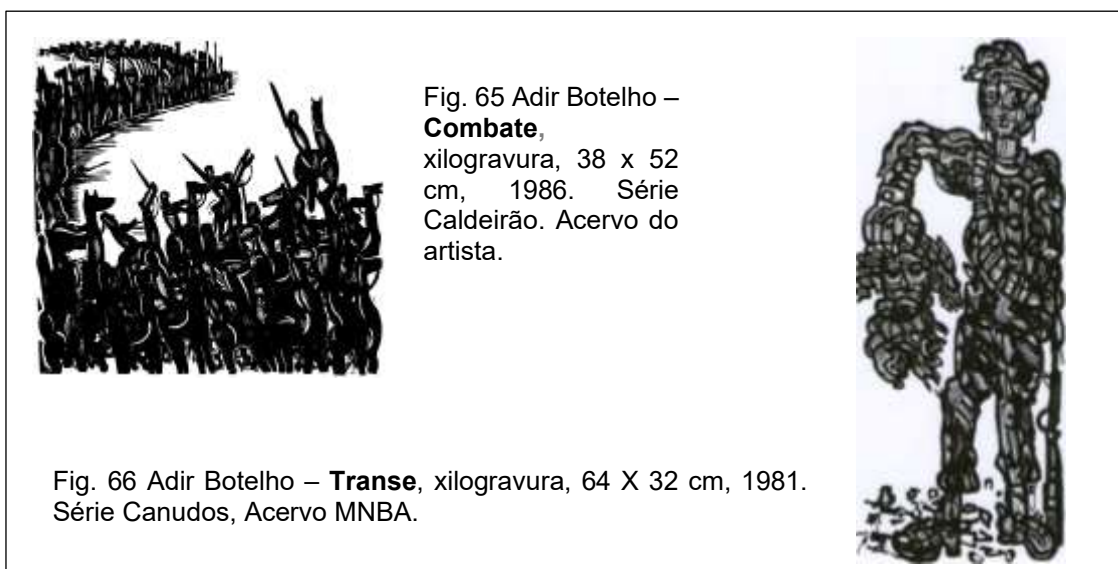


Fig. 67 Adir Botelho –
Soldados,
xilogravura, 28,5
X 54 cm, 1985.
Série Canudos.
Acervo MNBA.



Fig. 68 Adir Botelho –
Conjunto de soldados,
xilogravura, 28,5 X 54 cm,
1985. Série Canudos. Acervo
MNBA.

Heroísmo, tensão psicológica, ironia e fantasia são visíveis no conjunto destas xilogravuras escolhidas como exemplos. Tais características, presentes nas obras de Adir Botelho, especialmente quando o artista trata de conflitos, visam traduzir graficamente a imagem literária que Euclides da Cunha criou do exército republicano que participou da Guerra de Canudos⁷².

⁷² “No banquete, preparado na melhor vivenda, ao mesmo tempo se ostentava o mais simples e emocionante gênero de oratória – a eloquência militar, esta eloquência singular do soldado, que é tanto mais expressiva quanto é mais rude – feita de frases sacudidas e breves, como as vozes de comando, e em que as palavras mágicas – Pátria, Glória e Liberdade – ditas em todos os tons, são toda a matéria-prima dos períodos retumbantes. Os rebeldes seriam destruídos a ferro e fogo... Como as rodas do carro de Shiva, as rodas dos canhões Krupp, rodando pelas chapadas amplas, rodando pelas serranias altas, rodando pelos tabuleiros vastos, deixariam sulcos sanguinolentos. Era preciso um grande exemplo e uma lição. Os rudes impertinentes, os criminosos retardatários, que tinham a gravíssima culpa de um apego estúpido às mais antigas tradições, requeriam corretivo enérgico. Era preciso que saíssem afinal da barbaria em que escandalizavam o nosso tempo. Entrassem repentinamente pela civilização adentro, a pranchadas. O exemplo seria dado. Era a convicção geral. Dizia-o a despreocupação e todo o arrebatamento feliz de uma população inteira; e a alegria ruidosa e vibrante de oficiais e das praças; e toda aquela festa – ali – na véspera dos combates, a dois passos do sertão referto de emboscadas...” Ibid., p. 189.

Um só corpo



Fig. 69 Adir Botelho – **Um só corpo**, caneta hidrográfica, 32, X 47 cm, 1962. Acervo MNBA.

O desenho **Um só corpo** (Fig. 69) apresenta uma cena inusitada: sobre uma cama de pedra, instalada entre altos rochedos, um casal de esqueletos faz sexo. Poderia se tratar apenas de um estudo à maneira clássica – primeiro se desenha a estrutura óssea, para depois vesti-la com músculos e pele –, mas não se trata disso e sim da busca de se criar uma circunstância incomum, algo que cause forte estranhamento. Sob essa perspectiva, talvez seja uma metáfora sobre a rapidez com que os prazeres da vida passam, pois quando se vê, já se está morto, mesmo em pleno ato sexual. Neste sentido, este desenho lembra certas gravuras alemãs, do século XVI, de caráter moralista, nas quais a vaidade, a beleza, a juventude, o erotismo e o sexo andam de braços dados com a morte (Fig. 70 a 73 – Volume II).

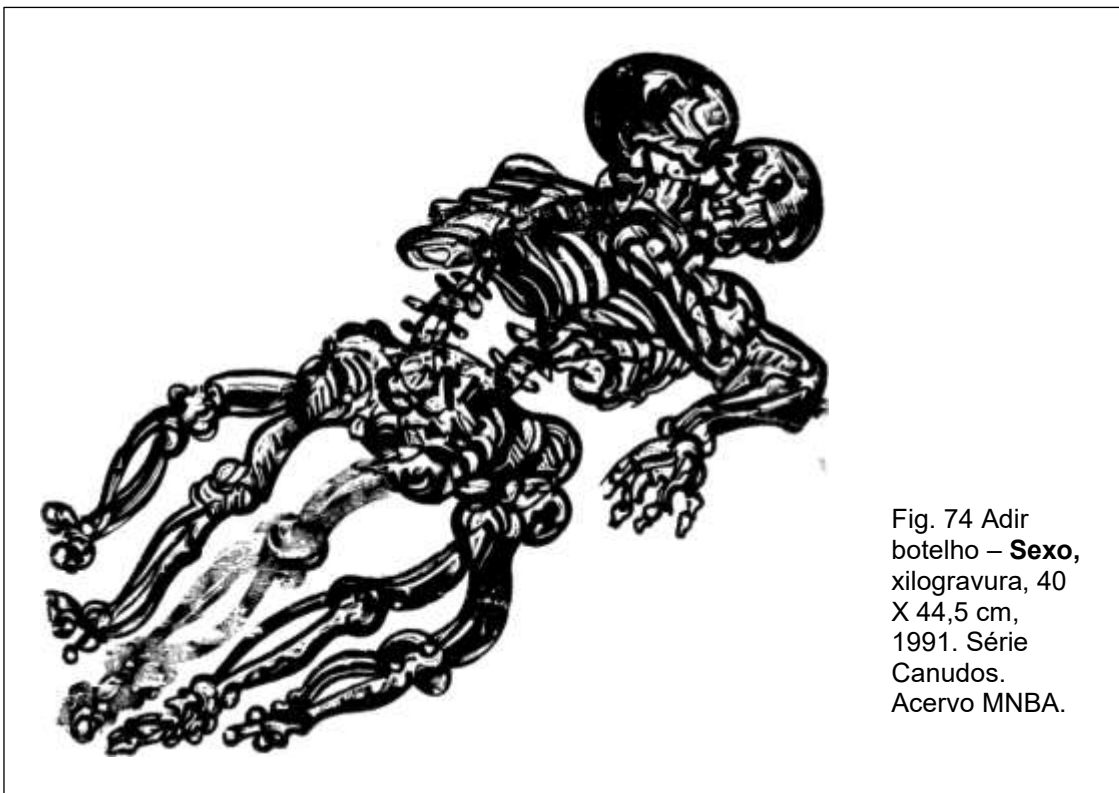


Fig. 74 Adir
botelho – **Sexo**,
xilogravura, 40
X 44,5 cm,
1991. Série
Canudos.
Acervo MNBA.

Possuindo as mesmas características de traço dos desenhos anteriores feitos a caneta hidrográfica – linhas e hachurados vigorosos –, neste desenho o tema é destacado por uma densa mancha negra, que o separa do entorno. Este tipo de destaque será característico nas xilogravuras da série **Canudos**, mas a atualização do tema (Fig. 74) se faz de maneira mais sucinta, com a supressão de toda a paisagem rochosa, concentrando nossa atenção unicamente nos macabros amantes sertanejos contrapostos a um fundo branco. Assim, seus ossos são constituídos por espessas e dinâmicas linhas que, inicialmente pintadas com nanquim e pincel sobre a matriz, foram cuidadosamente respeitadas pelos cortes da goiva. Mas, acrescentando um elemento novo que aumenta a estranheza do que já é incomum, Adir Botelho incluiu uma perna extra nesta confusão apaixonada de ossos, apagando-a depois parcialmente⁷³,

⁷³ N. A. – Este procedimento de apagar levemente da matriz xilográfica um elemento já gravado pode ser realizado com uma ferramenta metálica de gravação conhecida como “ferro estriado”. Trata-se de uma haste metálica guarnecida por um cabo de madeira; ele tem na ponta metálica um conjunto de estrias paralelas afiadas que, ao serem friccionadas contra a superfície da matriz, criam linhas finas e paralelas que suavizam o elemento que se quer parcialmente apagar, tirando sua intensidade.

gerando com isso uma ideia de movimento, deixando visível ao observador uma parte do seu processo criativo⁷⁴. O resultado é uma imagem que, sob um olhar ligeiro ou inexperiente, poderia passar por um desenho em preto e branco, como realmente é seu antecessor feito com caneta hidrográfica, realizado 29 anos antes. De qualquer maneira, por suas características formais e profunda ironia, aquele desenho e, principalmente, esta xilogravura são muito contundentes na representação do que foi o massacre dos sertanejos em Canudos⁷⁵.

Transparência



Fig. 75 Adir Botelho –**Transparência**, caneta hidrográfica, 32 X 46,5 cm, 1962. Acervo MNBA.

⁷⁴ N. A. – Na verdade, a perna excedente foi gravada para criar um elemento a mais de estranhamento na imagem. Como o resultado obtido provavelmente não agradou completamente ao prof. Adir Botelho, ela foi parcialmente apagada, gerando um efeito mais adequado à já bizarra situação mostrada.

⁷⁵ *Percorria-se, ao cabo, quase todo o arraial. A 29 o general-em-chefe e o comandante da 2ª coluna realizaram, com os estados-maiores respectivos, esse passeio atraentíssimo. Seguiram a princípio pelo alto das colinas à direita do acampamento [...], avançaram até toparem as primeiras casas e, simultaneamente, esparsos, jazentes, os primeiros cadáveres insepultos do inimigo. [...] E a cada passo, passando junto aos casebres que ainda permaneciam de pé, oscilantes e arrombados, livres ainda das chamas, despontava ante o visitante atônito um traço pungente da vida angustiada que se atravessara ali dentro. Dizia-o, mais expressiva, a nudez dos cadáveres. Estavam em todas as posições: estendidos, de supino, face para os céus, desnudos os peitos, onde se viam os bentinhos prediletos, inflexos no último crispas da agonia, mal vistos, às vezes, caídos sob madeiramentos, ou de braços sobre as trincheiras improvisadas, na atitude de combate em que os colhera a morte. Em todos os corpos enegrecidos e nas vestes em pedaços liam-se as provações sofridas. Alguns ardiam, lentamente, sem chamas, revelados por tênues fios de fumaça, que se alteavam em diversos pontos, outros, incinerados, se desenhavam, salteadamente, nítidos, esbatida a brancura das cinzas no chão poento e pardo, à maneira de toscas e grandes caricaturas feitas de giz...*CUNHA, Euclides, op. cit., p. 412-13.

Transparência (fig. 75), tanto em seu tema quanto em suas figuras, apresenta marcante diferença em relação aos desenhos até aqui comentados – a ausência de esqueletos. Foram substituídos por figuras de mulheres jovens e criaturas aterradoras – assustadores “cães mecânicos” que as assediam. Mas, do ponto de vista técnico-formal, este desenho também é constituído por linhas finas de grande movimentação, propiciando leveza às formas. Largos hachurados que, quando concentrados, definem as áreas escuras e, por contraste, ressaltam as regiões claras. Os personagens se distribuem na composição formando um conjunto interligado por um formato quase retangular criado por seus corpos e sua ação. Ao fundo se percebe, imprecisa, uma paisagem que serve como cenário para a narrativa extravagante que transcorre no primeiro plano.

É difícil saber o que o artista pretendeu expressar com tal situação em que mulheres são agredidas e até engolidas por monstros. Tal imagem seria uma crítica ao machismo? Teria alguma relação com a posição da mulher no cenário de guerra em Canudos? Por que uma delas, a que está em pé, apresenta asas? Não tentarei desvendar estas questões, pois penso que elas e outras constituem o campo de mistérios e de magia que uma obra de arte naturalmente possui, algo que as torna o que são, uma fonte de estímulos à nossa imaginação. Explicar-lhes o significado diminuiria seu alcance artístico e semântico.

Contudo, buscando entender sua gênese, percebemos que, levando em conta o ano em que este desenho foi realizado, Adir Botelho, no ateliê de gravura, vinha tendo contato com os jovens talentos que lá ingressaram antes e depois do falecimento de Goeldi. Estes contatos podem ter influenciado sua imaginação, desviando-o um pouco dos ensinamentos recém-adquiridos na ENBA e lhe instigando a busca de novas formas e novos personagens. Um destes jovens estudantes de gravura, que veio a se tornar um dos mais reconhecidos gravadores brasileiros – e que também é um importante pintor –, chama-se Roberto Magalhães (1940)⁷⁶, cuja produção também girava ao redor de conflitos entre humanos e criaturas estranhas (Fig. 76 a 79 – Volume II), algumas parecidas com os dois monstros que vemos no desenho acima.

⁷⁶ N. A. – Também Antonio Dias (1944-2018) e Rubens Gerchman (1942-2008) foram alunos, durante algum tempo, no ateliê de gravura da ENBA à época em que Adir Botelho já havia sido efetivado como professor.

As semelhanças temáticas entre gravuras de Roberto Magalhães do início do anos 60 com o desenho **Transparência**, de Adir Botelho, da mesma ocasião, não podem ser ignoradas. Inclusive, dentro do campo específico da xilogravura, existem semelhanças técnicas entre os dois artistas, pois o primeiro também elimina do fundo de suas imagens todas as informações e, além disso, dá um tratamento à sua linha que faz pensar em nanquim aplicado com pincel, característica presente nas gravuras de Adir Botelho desde o início, como já apontado. Assim, surge a seguinte questão: até que ponto o aluno influenciou o mestre e vice-versa? As duas seguintes xilogravuras de Adir Botelho, tanto a da década de 60 quanto a pertencente à série Canudos, reforçam estes pontos de contato semânticos e formais.



Fig. 80 Adir Botelho – **Eco das sombras**, xilogravura (duas matrizes), 44 x 47 cm, 1963. Acervo MNBA.



Fig. 81 Adir Botelho – **Estrada para o céu**, xilogravura, 42 X 48 cm, 1985. Acervo MNBA.

Impressão



Fig. 82 Adir Botelho – **Impressão**, caneta hidrográfica, 31,5 X 47 cm, 1962. Acervo MNBA.

Impressão (Fig. 82) repete o tema do desenho anterior, mas desta vez é a mulher alada quem está sendo engolida. Portanto, a associação destes dois desenhos cria uma sequência narrativa, reforçando o que afirmamos sobre o interesse de Adir Botelho em narrar histórias. Formalmente, as mesmas linhas ágeis constroem a obra com hachurados finos e rápidos, além de faixas escuras e claras ao fundo. Mas se o significado de tais imagens continua duvidoso, ao serem comparadas com a gravura **Eco das sombras** (Fig. 80), torna-se notável que o teor de agressividade presente nos desenhos diminua bastante na versão xilográfica, pois, apesar do pânico paralisante expresso na face da mulher acoitada, seu algoz, ainda que ostente dentes enormes, nos faz lembrar um personagem infantil e não um real e furioso cão. Tal fato se dá devido à técnica empregada na realização da gravura, através da qual diferentes texturas gráficas são alcançadas pelo emprego de duas matrizes, uma para as figuras principais

e outra para o incremento dos valores tonais⁷⁷. Isso desvia nossa atenção da ação em si e a leva para os aspectos formais e técnicos desenvolvidos na imagem. Portanto, um mesmo tema tratado através de linguagens diferentes tende a ganhar novas características, mesmo que sua essência permaneça. Aí, pode-se ver também a presença do humor irônico de Adir Botelho que, tratando de um tema grave – a agressividade contra a mulher –, consegue apresentá-lo sob um olhar que, por ser diferenciado, atrai ainda mais a atenção sobre ele. Essa é uma das principais propriedades que tornam seu trabalho atrativo – a abordagem inusitada de assuntos muitas vezes cruéis e com forte apelo social.

Mensageiro



Fig. 83 Adir Botelho – **Mensageiro**, caneta hidrográfica, 32 x 46,5 cm, 1962. Acervo MNBA.

⁷⁷ N. A. – Nessa técnica, a impressão da segunda matriz xilográfica acrescenta mais uma textura ou cor à primeira que contém a imagem principal. Nas xilogravuras de Adir Botelho, tal processo cria sombreados mais fortes através da sobreposição de linhas que se cruzam de uma forma que é muito difícil de se alcançar apenas pela gravação com as goivas. Também é possível ao gravador atingir dramáticos efeitos de contraste entre sombra e luz como aqueles que xilogravadores do século XVI obtinham pela sobreposição de duas ou mais cores como se vê nas obras de Antonio da Trento (*d'après* Parmigianino), Domenico Beccafumi, Hendrick Goltzius entre outros artistas maneiristas. Com o nome de *Chiaroscuro*, esse processo complexo teve muita aplicação como conceito na pintura maneirista e, principalmente, na barroca (mas com procedimentos técnicos específicos).

O desenho **Mensageiro** (Fig. 83) nos mostra uma mulher nua, sentada em pose similar à do esqueleto observado no desenho **Ponto de partida** (Fig. 61). Seu rosto indefinido, encarando-nos, parece uma máscara escura. Sua atitude é a de ouvir o que lhe diz um grotesco “anjo” em pé, com face de caveira e braços cruzados, à sua direita. Tanto a mulher quanto o anjo ostentam asas de borboleta. Seus corpos estão definidos por tênues linhas feitas com caneta hidrográfica, o que lhes confere leveza, destacando-os contra a parte negra do fundo. Hachurados conformam o sombreado das rochas, as aparatosas asas do exótico ser e as auréolas que envolvem as cabeças de ambos. Tais adereços de significação sobrenatural e as atitudes dos personagens associam vagamente esta cena ao tradicional tema da **Anunciação** (Fig. 84 – Volume II). Mas esta versão, devido aos incomuns detalhes incluídos nela – como os ossos aparentes do quadril e das pernas do anjo –, acrescentam uma nova dimensão ao tema, algo do contexto extraordinário dos pesadelos, ao gosto de alguns simbolistas e surrealistas. Portanto, a aproximação de determinadas obras de Adir Botelho, como no caso destes desenhos, ao Surrealismo, mas por um viés expressionista, deve ser considerada. Desta forma, embora seja um exagero afirmar que Adir Botelho é surrealista, seria incorrer em erro não ver que elementos do surrealismo e do simbolismo transitam por sua obra, desde as mais antigas até as mais recentes. No mínimo é necessário que se admita que seu interesse pelo lado transcendental e fantástico da vida é algo inegável e que não pode ser ignorado em análises de seus trabalhos.

Porém, o início deste interesse pelo aspecto transcendental da vida pode estar na formação religiosa de Adir Botelho, que estudou no Colégio do Mosteiro de São Bento durante sua infância e adolescência. Assim, em muitos outros trabalhos posteriores a este, tanto em gravuras quanto em pinturas, os seres alados – “angelicais” – terão presença certa nas suas criações, embora em situações que fogem dos clichês religiosos, estando muito mais relacionados ao misticismo popular ou às fantasias derivadas da própria imaginação do artista⁷⁸. As três seguintes xilogravuras mostram a continuidade destas criaturas fantásticas em obras de diferentes épocas de sua carreira.

⁷⁸ N. A. – Também é possível que a origem desses seres angelicais na gravura do professor Adir Botelho tenha como origem, talvez subconsciente, um desenho de Goeldi, feito em 1940, intitulado “O anjo”. Nele se vê a figura de um bêbado com enormes asas presas nas costas, andando trôpego pelas ruas da cidade à noite.



Fig. 85 Adir Botelho – **Presença**, xilogravura, 35 x 30,5 cm, 1964. Acervo MNBA.

Fig. 86 Adir Botelho – **História da lembrança**, xilogravura, 31,5 x 47 cm, 1972. Acervo MNBA.

Fig. 87 Adir Botelho – **Interferência**, xilogravura, 37 X 51 cm, 1986. Acervo MNBA.

Desta maneira, as gravuras intituladas **Presença** (Fig. 85), **História da lembrança** (Fig. 86) e **Interferência** (Fig. 87) nos remetem para o mesmo mundo de fantasia religiosa que observamos no desenho **Mensageiro** (Fig. 83). Este mundo transcendente é simbolizado pelas figuras com asas, ou seja, anjos que fazem o contato entre o mundo superior e o inferior, entre o céu e a terra, entre Deus e o homem. Assim, os personagens se relacionam, conversam, se movimentam para construir uma narrativa sobrenatural. Se formos pensar no tema maior ao redor do qual gira a obra de Adir Botelho, a Guerra de Canudos, tais figuras aladas se encaixam perfeitamente naquele mundo nordestino que possuía uma religiosidade fanática sob a direção de seu profeta Antonio Conselheiro: “Deus disse no Evangelho: eu tenho um rebanho que anda fora

deste aprisco e é preciso que se reúnam porque há um só pastor e um só rebanho”.⁷⁹

Esse pastor era o próprio Conselheiro, e seu rebanho eram os miseráveis sertanejos, entre os quais, na visão de Adir Botelho, circulavam anjos – ora protetores, ora demoníacos.

Antes de se passar aos desenhos a carvão, é preciso realçar um aspecto destes desenhos dos anos 60 que diz respeito à sua marcante leveza visual, decorrente do uso da técnica do nanquim a bico de pena ou da caneta hidrográfica. Esses dois processos técnicos, quando utilizados com ponta fina – penas metálicas, pincéis finos ou canetas –, produzem traços leves, delicados, com os quais se pode mudar rapidamente o direcionamento das linhas ou criar hachurados diversificados, resultando em imagens de aparência tênue e movimentada. Esta delicadeza visual, inclusive, é indicada por alguns dos títulos dados pelo próprio artista às suas obras como, por exemplo, **Transparência** (Fig. 75) e **Impressão** (Fig. 82).

Este tipo de desenho, com linhas finas e movimentadas, se tornou tão do agrado de Adir Botelho que foi levado para sua xilogravura, tendo presença em algumas obras avulsas dos anos 70 e outras dos anos 80 e 90. Isso foi possível porque a técnica aplicada consistia em lançar na matriz, com tinta nanquim e pincéis de espessuras diferentes, a imagem a ser gravada. Tal procedimento proporciona linhas com diversos pesos, de bem finas até bastante grossas. A seguir tais linhas são preservadas durante a gravação feita com as goivas, o que as deixa em destaque como linhas positivas⁸⁰. Diante de cópias destas gravuras, parece que se vê não uma xilogravura, mas um desenho a nanquim com linhas rápidas e repletas de dinâmica espacial. Esta particularidade de várias de suas xilos concede originalidade ao seu trabalho, especialmente porque, quando tratando de narrativas dramáticas, provoca estranhamento pelo contraste entre

⁷⁹ CUNHA, Euclides, op. cit., p. 129.

⁸⁰ N. A. – “Linhas positivas” na xilogravura são aquelas deixadas em relevo na matriz, que surgem como linhas negras contra um fundo branco após a impressão. “Linhas negativas”, ao contrário, são aquelas gravadas em baixo relevo na matriz, que são vistas como linhas brancas, luminosas, contra um fundo negro. As linhas positivas, como as feitas com lápis, carvão ou pincel, podem ter espessuras e direções diversas, além de outras características. As primeiras xilogravuras eram realizadas essencialmente com linhas positivas (as xilogravuras de Dürer, por exemplo) pois buscavam reproduzir os desenhos exatamente da forma como eram feitos na superfície das matrizes, seguindo o desenho original.

o que é narrado e a leveza linear aplicada. Pode-se ver em tais obras o surgimento de uma espécie de trocadilho visual, como nos exemplos a seguir, cuja origem está na importância que o artista sempre deu à prática do desenho desde o início de sua carreira, quando ainda era estudante e Auxiliar de Ensino de Cella e depois de Goeldi, na ENBA.



Fig. 88 Adir Botelho – **O mundo é longe**, xilogravura, 51 X 51 cm, 1976. Coleção do autor.



Fig. 89 Adir Botelho – **Branco é a cor de todas as cores**, xilogravura 51,5 X 53 cm, 1976. Coleção do autor.



Fig. 90 Adir Botelho – **Na medida certa**, xilogravura, 44 X 33 cm, 1976.

Fig. 91 Adir Botelho – **Briga**, xilogravura, 38,5 X 47, 1984. S. Canudos. Acervo MNBA.

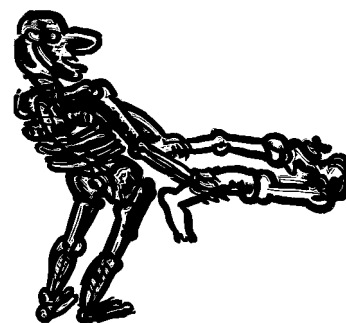


Fig. 93 Adir Botelho – **Corrupio**, xilogravura, 40 X 43 cm, 1992. S. Canudos. Acervo MNBA.

Fig. 92 Adir Botelho – **Machado**, xilogravura, 37 X 50 cm, 1985. S. Canudos. Acervo MNBA.



Anos 2000 – Antonio Conselheiro desenhado a carvão

Chegando ao século XX, penetraremos no excêntrico universo psicológico de Antonio Conselheiro, o guia espiritual do malfadado povo que viveu em Canudos. Isso se realizará através da análise dos desenhos a carvão reunidos na obra **Canudos: Agonia e morte de Antonio Conselheiro**, segundo livro produzido por Adir Botelho e editado, em 2006, pela EBA-UFRJ⁸¹. Mas antes se torna necessário dizer que o desenho a carvão é uma técnica pela qual este professor-artista tem muito apreço em virtude de seu grande potencial expressivo, sua secular tradição e por ter sido aprendida por ele, em profundidade, na ENBA:

O que distingue a técnica do carvão da maioria dos outros meios de expressão plástica é o alto grau de renúncia, sua extrema simplicidade, e um impulso criativo irresistível. A linguagem transmitida pelo carvão é completa; as forças que movem pontos, linhas e manchas anseiam por perfeição, harmonia e equilíbrio, isto é, tudo o que o prazer da forma oferece. Enquanto se desenha, transforma-se o pensamento, revela-se o alcance das faculdades intelectuais do homem e de sua capacidade de criar. Em outras palavras, o interesse humano pela linguagem do carvão é tão pertinente à natureza humana quanto qualquer outro interesse, seja em que domínio for. [...] No processo do carvão, o desenho se constrói de doação e renúncia. De certo modo, os obstáculos que conduzem às renúncias vão sendo criados no momento mesmo em que ocorrem. Sendo assim, sempre que renuncia a uma das inúmeras descobertas, o artista não só o tem sob seu domínio, como torna poderosa a sua essência. O desenho pode ser submetido a contínuo controle e autocrítica, o que dá ao autor as noções necessárias para a finalização da obra. Há, pois, um sistema de reintrodução de conquistas anteriormente alcançadas. O processo, apesar da sua simplicidade, age com um certo rigor e se, após uma renúncia e inevitável recomeço, o artista se defrontar com outros obstáculos, eles não foram ali postos deliberadamente, mas estimulados pelo próprio artista na sua busca por novas descobertas.⁸²

Com tais palavras, Adir Botelho deixa claro seu entendimento de como um artista deve se portar no ato da criação, ou seja, como um verdadeiro criador que, atento ao que lhe diz a própria obra no momento em que ela vai surgindo, durante o trato com os materiais, é capaz de voltar atrás e *renunciar* – apagar – possíveis momentos que não se harmonizem com o todo do conjunto. Esta afirmação é relativamente válida para todos os processos criativos no âmbito das

⁸¹ BOTELHO, Adir, op. cit.

⁸² Ibid., p. 73.

artes visuais. No entanto, colocada no escopo específico do desenho a carvão, funciona como um elogio à capacidade que tal técnica tem de permitir ao artista facilmente ir e voltar, quantas vezes forem necessárias, com formas que cria e recria sobre o papel, até chegar àquele instante mágico em que considera ter alcançado o melhor resultado, pois: *O desenho pode ser submetido a contínuo controle e autocrítica, o que dá ao autor as noções necessárias para a finalização da obra.*

Além de terem sido publicados em livro, estes desenhos foram expostos em 2012 na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, junto com toda a série xilográfica **Canudos**⁸³. Por isso mesmo, ao contrário de todos os demais desenhos apresentados nesta tese, estes receberam comentários de pesquisadores, todos publicados no referido livro. Tais pesquisadores são: Angela Ancora da Luz^{XII}, Paulo Herkenhoff^{XIII} e Mirian de Carvalho^{XIV}. Mas quanto à descrição de quem foi o “Profeta do Sertão” – aquela que inspirou intensamente a obra de Adir Botelho –, Euclides da Cunha é insuperável:

E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; [...] Aparecia por aqueles lugares sem destino fixo, errante. Nada referia sobre o passado. Praticava em frases breves e raros monossílabos. Andava sem rumo certo, de um pouso para outro, indiferente à vida e aos perigos, alimentando-se mal e ocasionalmente, dormindo ao relento à beira dos caminhos, numa penitência demorada e rude...Tornou-se logo alguma coisa de fantástico ou *mal-assombrado* para aquelas gentes simples. Ao abeirar-se das rancharias dos tropeiros, aquele velho singular, de pouco mais de trinta anos, fazia que cessassem os improvisos e as violas festivas. Era natural. Ele surdia – esqualido e macerado – dentro do hábito escorrido, sem relevos, mudo, como uma sombra, das chapadas povoadas de duendes...Passava buscando outros lugares, deixando absortos os matutos supersticiosos. Dominava-os, por fim, sem o querer. [...] A pouco e pouco todo o domínio que, sem cálculo, derramava em torno, parece haver refluído sobre si mesmo. Todas as conjeturas ou lendas que para logo o circundaram fizeram o ambiente propício ao germinar do próprio desvario. A sua insânia estava ali exteriorizada. Espelhavam-na a admiração intensa e o respeito absoluto que o tronaram em pouco tempo árbitro incondicional de todas as divergências ou brigas, conselheiro predileto de todas as decisões. A multidão poupava-lhe o indagar torturante do próprio estado emocional, o esforço dessas interrogativas angustiosas e dessa intuspecção delirante, entre os quais evolve a loucura nos cérebros abalados. Remodelava-o à sua

⁸³ N. A. – **Barbárie e Espanto em Canudos** – Nesta exposição tive a grata oportunidade de escrever um dos textos do catálogo principal e os pequenos comentários que acompanham as xilogravuras no mini catálogo.

imagem. Criava-o. Ampliava-lhe, desmesuradamente, a vida, lançando-lhe dentro os erros de dois mil anos.⁸⁴

Por conseguinte, é este “anacoreta sombrio, monstruoso”, que Adir Botelho, sob uma ótica expressionista – com algum acento surrealista –, está a nos mostrar. E o faz não só liberando sua intuição e fantasia, mas também aplicando uma técnica plenamente madura e absolutamente efetiva para conjurar “as forças que movem pontos, linhas e manchas [que] anseiam por perfeição, harmonia e equilíbrio”. Dessa forma, traz de novo à vida – com seu desenho contundente –, uma das mais estranhas e populares personalidades nascidas no Brasil em todos os tempos – Antonio Conselheiro. Dos vinte e dois desenhos, sete serão comentados. São eles: **Espírito da terra**; **Trazia consigo uma cruz**; **A multidão aclamava-o**; **Morte de Antonio Conselheiro**; **Guerra sinistra**; **O sertão é isso**; **Os cavalos se espantam**. Estes e os demais os demais podem ser encontrados na supracitada obra editada pela UFRJ em 2006.

Espírito da terra



Fig. 94 Adir Botelho – **Espírito da terra**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, 2000. Acervo MNBA.

⁸⁴ CUNHA, Euclides, op. cit., p. 122-123.

Se para a série xilográfica **Canudos** temos uma imagem que sintetiza os aspectos heroicos e combativos do povo sertanejo (Fig. 95), para a série de desenhos a carvão sobre Antonio Conselheiro temos o desenho **Espírito da Terra** (Fig. 94) resumindo a religiosidade fanatizada deste mesmo povo, que pereceu tragicamente sob o criminoso bombardeio de sua cidade. Tais símbolos confirmam uma das propriedades mais importantes das criações de Adir Botelho, em qualquer uma de suas vertentes: a notável capacidade que possuem de sintetizar ideias e emoções. E isso é visível neste desenho que abre a série, através do qual o autor consegue mostrar, de forma impactante, o mundo assombroso de Canudos, expondo-o como um conjunto de ícones embebidos de significações transcendentais. Em tal abordagem se percebe uma aproximação cerimoniosa, cheia de respeito e compaixão por aquela gente que foi sacrificada numa guerra que praticamente os varreu do mapa junto com sua cidade.



Fig. 95 Adir Botelho – **Canudos**, xilogravura, 37,5 X 50,5 cm, 1985. Acervo MNBA

Por conseguinte, se a xilogravura **Canudos** (Fig. 95) estampa diretamente a face material e dramática da guerra e do povo sertanejo em sua dinâmica disposição para a luta, o desenho a carvão nos mostra o resultado funesto do terrível conflito para o povo daquela fanática cidade – um conjunto de almas, seres extáticos, congelados no limbo à espera da redenção. Portanto, os moradores de Canudos – representados pela sertaneja que acena, ladeada por dois jagunços armados e uma série de signos místicos e “almas penadas” – posam todos já “no além”, enquanto nos fitam, contritos, na esperança de que seu trágico fim jamais seja esquecido pela História.

A técnica do desenho a carvão, utilizada em toda sua ampla gama de sutilezas tonais, é aqui aplicada para apresentar o verdadeiro caráter daqueles que viveram e morreram em Canudos – representantes de um povo sincero, miscigenado, forte, valente, ignorante e religiosamente fanático. Contudo, outro importante dado que destaca este desenho dentro da série é o tipo de estilização aplicada aos personagens, principalmente aos três centrais, uma simplificação da forma que será retomada por Adir Botelho, alguns anos depois e em contexto temático totalmente diferente, conforme será comentado no devido momento. Esta estilização e composição de caráter mais formalista⁸⁵ se afastam da movimentação intensa e da exposição de paixões brutais que se veem nos demais trabalhos desse grupo de desenhos a carvão.

Portanto, lançando mão de formas simplificadas, composição estática, sem gestos heroicos, Adir Botelho nos mostra uma reunião de seres hieráticos, imersos em uma eternidade sombria e triste, testemunhas mudas da destruição – do martírio – pela qual passaram em nome de seu fanatismo religioso e, principalmente, por haverem desafiado os donos do poder. Em seu arranjo frontal e clima lúgubre que faz lembrar, mesmo que indiretamente, as fotografias *post mortem* do século XIX (Fig. 96 e 97 – Volume II), trata-se de uma obra criada com técnica madura, sincero envolvimento emocional e plena capacidade de expressar profunda solidariedade para com aqueles que morreram na Guerra de Canudos.

⁸⁵ N. A. – Ainda que o desenho **Espírito da terra** expresse emoção, trata-se de uma emoção contida e meditada. Para melhor traduzir esta contenção de sentimentos, o prof. Adir Botelho realizou uma composição estática e centralizada, e desenhou seus personagens sem aplicação de linhas agitadas e multidirecionais. Trata-se de solução mais estática e contida, porém carregada de dramáticos significados.

Trazia consigo uma cruz

Fig. 98 Adir Botelho – **Trazia consigo uma cruz**, desenho a carvão, 70 X 50 cm, 2001. Acervo MNBA.

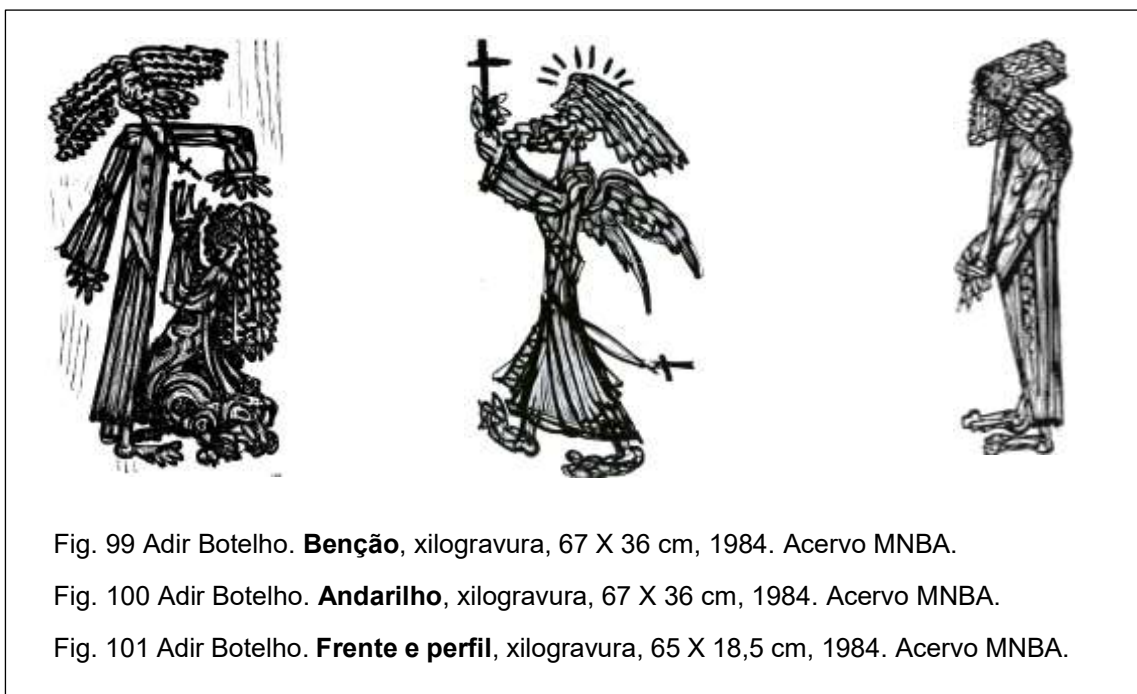
Antonio Conselheiro é apresentado no desenho **Trazia consigo uma cruz** (Fig. 98) como um ser esquelético com os ossos à mostra, uma espécie de “cadáver-dançarino” que flutua leve e solto no espaço. Seu olhar está focado no além, como o olhar vazio dos mortos, levando pendurado ao pescoço um crucifixo, símbolo de sua fé fanatizada. Trata-se da representação de um sertanejo fora do comum, que impressionava o povo simples pelos caminhos por onde passava, tanto por sua extraordinária arenga quanto por sua aparência estrambótica. Pois é desta forma que Adir Botelho quer, através do carvão, eternizá-lo: um homem diferenciado e sobrecarregado de mitos, capaz de fazer coisas extraordinárias como milagres.

E boa parte deste efeito arrebatador é conseguido por essa possibilidade que o desenho a carvão dá ao artista de trabalhar com suavidade o tom, ajustando-o desde o branco do papel até o negro mais profundo, dotando o

trabalho de uma marcante e sutil gradação, onde as áreas de sombra e de luz se fundem em suaves passagens, como se fossem misteriosos vapores.

Por outro lado, a exemplo das suas imagens xilográficas (Fig. 99, 100 e 101), o Conselheiro aqui também é mostrado em contraste com um fundo inteiramente limpo de informações visuais⁸⁶. Esse procedimento o destaca de maneira impactante, tal qual uma mancha escura numa parede branca, embora a figura não seja chapada, mas enriquecida pela variação tonal e pelo esbatimento dos contornos⁸⁷; estes, ao indicarem as extremidades – mãos e pés grotescos –, transformam-se em linhas etéreas e delicadas. Sobre este desenho, afirmou seu autor:

A imagem do profeta, que traz consigo uma cruz, domina a superfície da composição. E o faz com clareza, determinação e – por que não? – alguma expressão de sentimentos. O traço do carvão, leve e contínuo, fala do movimento, da sombra e da luz.⁸⁸



⁸⁶ N. A. – Na verdade é perceptível neste fundo um levíssimo acinzentado que nada mais é do que o registro do contato da mão do artista, impregnada pelo carvão, com a folha de papel, algo que pode ser considerado como típico do desenho realizado nesta técnica.

⁸⁷ N. A. – Um desenho a carvão, a menos que seja fixado pela aplicação de um leve verniz vaporizado, é extremamente frágil ao toque, pois as partículas do carvão não aderem totalmente à superfície do papel. Esta característica permite ao artista criar contornos difusos esfregando-os com o dedo, com um pedaço de algodão ou com um instrumento chamado “esfuminho”. Tal procedimento corresponde ao que se chama “esfumar” ou “esbater” a figura que se desenha a carvão.

⁸⁸ BOTELHO, Adir, op. cit., p. 76.

A multidão aclamava-o



Fig. 102 Adir Botelho – **A multidão aclamava-o**, desenho a carvão, 70 X 50 cm, 2001. Acervo MNBA.

Lá vem o adorado Antonio Conselheiro, em **A multidão aclamava-o** (Fig. 102), pendurado entre dois mastros – como um estandarte – pelas mãos amarradas e espalmadas. Os que o aclamam são seres estranhos, animais, o povo místico de Canudos transfigurado pela imaginação de Adir Botelho em criaturas de pesadelo: uma massa heterogênea e agitada que não esconde sua descendência das criaturas multiformes e horripilantes que povoam as pinturas de Bosch (1450-1516) (Fig. 103 e 104 – Volume II). Este povo encantado venerava seu líder e por ele estava disposto a qualquer sacrifício – inclusive morrer sob o bombardeio dos canhões republicanos. Levado em procissão, oscilando no espaço em um curioso movimento pendular, o Conselheiro se parece com um grande símio negro que, ardorosamente ostentado, segue na sua medonha via-crúcis inteiramente entregue ao fanático amor de seu séquito.

Aliás, não é possível deixar de apontar aqui a crítica que Adir Botelho realiza aos fanatismos de toda ordem, especialmente aos do tipo político-religioso, cegueira que faz com que muitas pessoas – as ignorantes e parte das instruídas – se deixem enganar por “mitos” que propalam mentiras e falsas promessas, perdendo o controle de si mesmas e trazendo para toda coletividade uma situação de retrocesso: deterioração social, cultural, financeira e moral, além da morte. Neste sentido, o significado de tal imagem está quase *pari passu* com determinadas situações de cega obediência político-religiosa vistas atualmente.

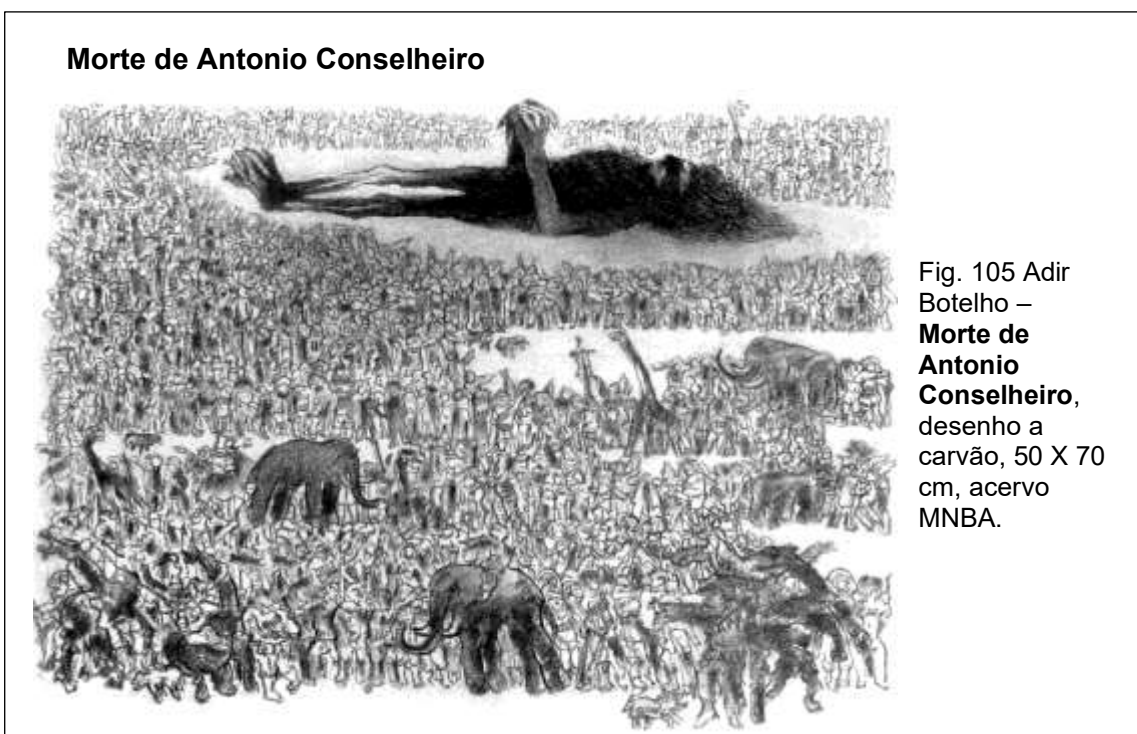
Como nos demais desenhos, Adir Botelho extrai da técnica do carvão toda a gama de possibilidades tonais que ela permite, criando inúmeras variações de cinza nos corpos que compõem a multidão. Já o Conselheiro destaca-se – para além de sua centralização compositiva –, por ser um elemento densamente negro contra o entorno luminoso. Contudo, suas mãos e pés tornam-se diáfanos, proporcionando impressão de leveza às extremidades de sua inopinada figura.

O efeito geral alcançado é dramático, funcionando as duas linhas encurvadas dos mastros como pontas de uma pinça torturante fechando o espaço ao redor do Conselheiro e aumentando-lhe o destaque. Este recurso composicional demonstra que, mesmo desenvolvendo seu desenho num estilo eminentemente expressionista e pleno de marcante fantasia, Adir Botelho está muito atento aos aspectos formais de suas criações. Com isso, evidencia que na

sua obra estão presentes, equilibrados, o expressionista⁸⁹ e o formalista,⁹⁰ somando-se num todo coeso. Esta afirmativa ganha respaldo nas palavras do próprio artista ao comentar sua obra:

Há no desenho “A multidão aclamava-o” linhas que se confundem no desvario, e na indecifrável multidão que aclama o Conselheiro. Não é só o conceito de espiritualidade que é importante, mas a plasticidade e a vibração (grifo nosso).⁹¹

Com *plasticidade e vibração* Adir Botelho se refere à estruturação da cena em uma composição visualmente atrativa que valorize o tema. Assim, dá especial atenção aos meios formais para atingir seus objetivos artísticos. Eis aí uma maneira de trabalhar temas dramáticos, exóticos, inesperados por um viés racional, mas sem abrir mão da intuição.



⁸⁹ **Expressionismo** – Termo popularizado, inicialmente, pelo crítico de arte alemão Herwarth Walden (1878-1941), editor da revista berlinense de vanguarda *Der Sturm* (1910-1932), para caracterizar toda arte moderna oposta ao impressionismo. Posteriormente, passou a designar apenas a arte cujas formas não são diretamente tiradas da realidade observada, mas de reações subjetivas em relação a ela. Hoje, denomina qualquer movimento artístico no qual as ideias convencionais do Realismo e proporção parecem ser ignoradas pela emoção do artista, com as resultantes distorções de forma e cor. CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas** – Guia para o estudo da história da arte. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019, p. 258.

⁹⁰ **Formalismo** – Diz-se da realização artística excessivamente preocupada com a análise da forma e com o uso de elementos formais, muito mais do que com o assunto. *Ibid.*, p. 260.

⁹¹ BOTELHO, Adir, op. cit., p. 82.

Estirado sobre o solo seco da caatinga, com as mãos postas em oração, o ser apresentado pelo desenho **Morte de Antonio Conselheiro** (Fig. 105) tem a imensa estatura de uma indizível tragédia. O homem incomum que, alçado ao posto de guia espiritual, congregou atrás de si, aos milhares, um povo vindo de todos os pontos do Nordeste, aqui é exposto em sua dimensão mítica de gigante caído – um ser quase sobrenatural, que trouxe a esperança de uma vida melhor para todo o sertanejo que o seguisse cegamente.

Assim, o que vemos através do desenho é um amplo plano cinematográfico, paralelo àqueles criados por artistas como Pieter Bureghel (*O Velho* – c. 1525/30-1569) para representar cenas apocalípticas (Fig. 106 – Volume II). Contudo, o que Adir Botelho quer nos revelar com esta cena dantesca é a profunda adoração que a gente de Canudos tinha por seu mentor. Fanatismo tão intenso como este nunca se viu, capaz de galvanizar irresistivelmente um sem-número de indivíduos, os mais diversos – incluindo “elefantes, “girafas” e “gorilas” –, todos representantes desta congregação de fidelíssimos adeptos, prontos para sacrificar a própria vida durante a guerra mais cruel ocorrida no mundo ao fim do século XIX⁹². Para melhor representá-los, o artista desenhou uma plethora de minúsculos e agitados signos, seres que, como formigas, cercam em procissão o corpo escuro e pesado do seu líder. Trata-se de uma massa anônima e quase transparente de criaturas cuja força emana desta justaposição, reunindo um poder que foi capaz de desafiar e derrotar exércitos, mas que ao fim sucumbiu sob o peso de armas mais poderosas que sua resistência – os assassinos canhões da civilização republicana.

Esta exposição das massas em procissão, hipnotizadas por um guia espiritual, sempre foi um tema caro a Adir Botelho, que as representou em mais de uma ocasião, por meio da xilogravura, tanto na série **Canudos** quanto nas

⁹² *A tragédia de Canudos é capaz de representar, um século mais tarde, o sertão brasileiro ferido por um episódio tão extraordinário quanto sangrento. ‘A guerra mais feroz do século dezanove aconteceu no Brasil, no coração do sertão. O sertão que se estende no interior do estado da Bahia é um fim de mundo’, escreve Gille Lapouge. O uso da textura xilográfica para sonhar a tragédia ocorrida no agreste baiano, neste caso surge como um fenômeno mais complexo, frente à atração misteriosa que envolve a arte e a longa tradição da gravura em madeira, uma das matrizes fundamentais da arte brasileira.* BOTELHO, Adir. **Canudos – Xilogravuras**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2002, p. 33.

séries **Caldeirão**⁹³ e **Pedra Bonita**⁹⁴, dois conjuntos gráficos que também têm como foco conflitos entre o povo e os poderes opressores (Fig. 107 e 108). Tal temática deixa claro o quanto seu autor manteve sempre uma visão artística socialmente atenta à gente mais simples, tanto em relação aos seus infortúnios quanto no que se refere à sua riqueza cultural.

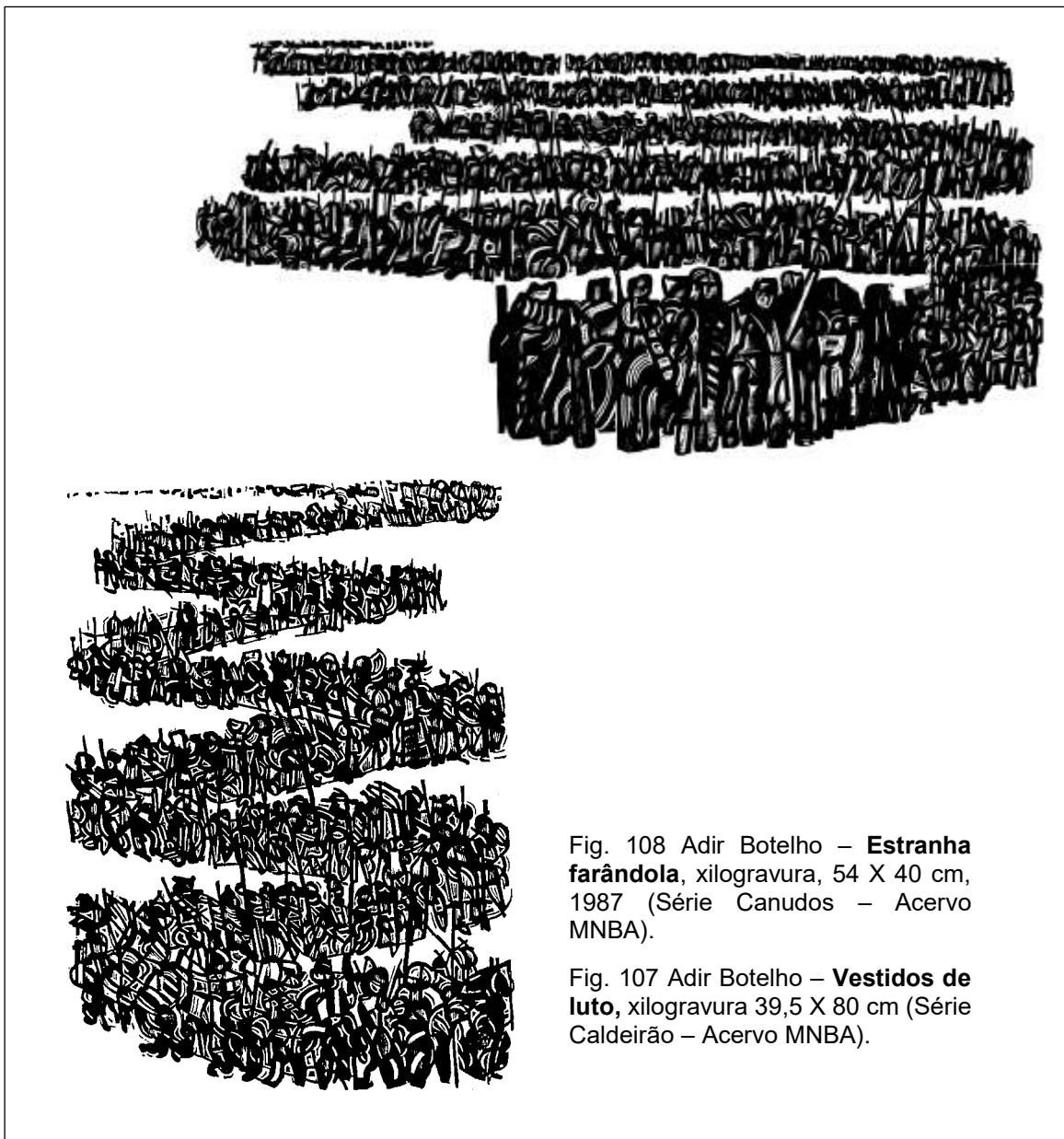


Fig. 108 Adir Botelho – **Estranha farândola**, xilogravura, 54 X 40 cm, 1987 (Série Canudos – Acervo MNBA).

Fig. 107 Adir Botelho – **Vestidos de luto**, xilogravura 39,5 X 80 cm (Série Caldeirão – Acervo MNBA).

⁹³ N. A. – Sobre o evento histórico que ficou conhecido como “Caldeirão”, pode-se encontrar informações em: <http://www.memorialdademocracia.com.br/card/comunidade-do-caldeirao-e-massacrada>. Acesso em: 12 de abr. de 2019.

⁹⁴ N. A. – Informações sobre “Pedra Bonita” e sobre o “Sebastianismo” podem ser encontradas em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=419&Itemid=1. Acesso em: 12 de abr. de 2019.

Guerra sinistra

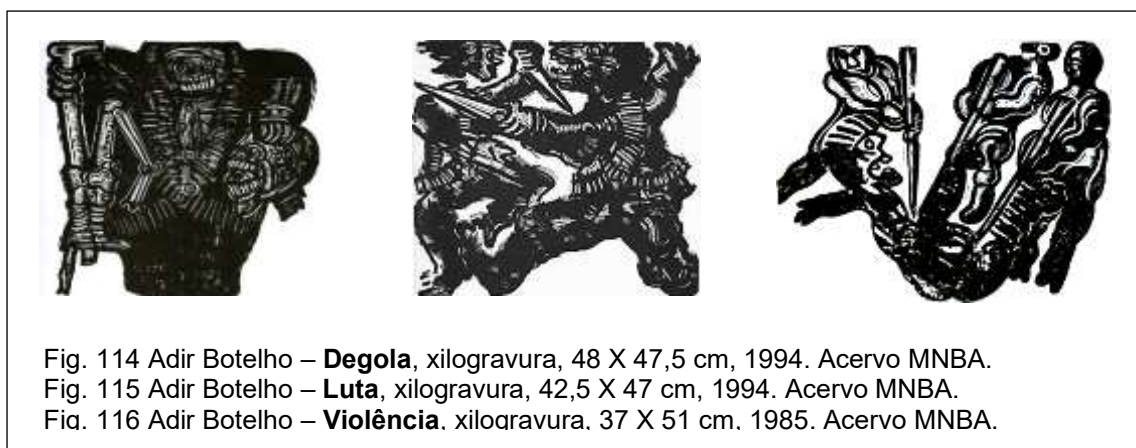
Fig. 109 Adir Botelho – **Guerra sinistra**, desenho a carvão, 50 X 70, 2001. Acervo MNBA.

Se formos levar em consideração que em uma guerra o objetivo básico é matar o máximo possível de inimigos e, ao mesmo tempo, conseguir se manter vivo, podemos dizer que toda guerra, definitivamente, é sinistra. Contudo, diante do fato de que a espécie humana tem grande capacidade de ser complacente com a violência, mesmo a mais extremada – em situação de guerra ou não –, quando estão em jogo interesses próprios, os absurdos cometidos em campos de batalha ou no dia a dia acabam por se tornar coisas corriqueiras para mentes anestesiadas. Sabedores disso, grandes artistas se esforçaram ao máximo para, de maneira contundente e muitas vezes irônica, tocarem nossas mentes e corações. Seu propósito: nos arrancarem da letargia ao denunciarem as atrocidades acontecidas sob quaisquer pretextos, trabalhando para que novos horrores, como a Guerra de Canudos, por exemplo, não mais aconteçam. Artistas como Goya, Grosz (1893-1959), Max Beckmann (1884-1950) e Otto Dix

(1891-1969) exemplificam com suas criações, de maneira inequívoca, este tipo de situação limite (Fig. 110 a 113 – Volume II).

Certamente tendo tais importantes antecessores em mente, portanto movido por sentimentos próximos aos daqueles artistas expressionistas e visando apontar a crueldade inominável que grassou em Canudos, quando soldados e jagunços se destroçaram em plena caatinga, Adir Botelho também nos legou a sua denúncia visual de tais barbaridades. **Guerra sinistra** (Fig. 109) mostra três monstruosos “soldados-jagunços”, com faces de caveira, a oprimirem outras duas criaturas, igualmente pavorosas, ajoelhadas diante de um travessão. Uma já foi degolada e sua cabeça é exibida como horrível troféu sorridente. À sua esquerda, outra vítima da loucura aguarda pelo mesmo fim.

Desta forma, a técnica do carvão se mostra um meio adequado para o artista criar tal exibição da crueldade, pois, através de gradações, torna mais leve ou mais pesado cada um destes emissários da morte, dotando-os de uma aparência irreal, entre o material e o imaterial, como se fossem entrevistados dentro de uma estranha penumbra. Também deve ser notada a gesticulação de cada personagem, os quais exibem a desenvoltura de atores hollywoodianos. Isso aponta para a fluente habilidade que Adir Botelho tem para criar narrativas visuais convincentes, baseadas em composições bem arranjadas e dinâmicas, como se fossem *storyboards*⁹⁵ De forma igualmente marcante, encontraremos na série **Canudos** exemplares deste mesmo tema, nos quais a goiva do artista se mostra tão afiada quanto o fio dos facões, lanças e machados que os desesperados personagens empunham (Fig. 91 e 92 /114, 115 e 116).



⁹⁵ Sobre o termo **storyboard**, informações resumidas serão encontradas em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Storyboard>. Acesso em: 06 de mar. de 2010.

O sertão é isso



Fig. 117 Adir Botelho – **O sertão é isso**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, 2001. Acervo MNRA

A apresentação da mulher como vítima da brutalidade masculina aparece desde muito cedo nas criações de Adir Botelho (Fig. 64, 75, 80 e 82), assim como em sua obra xilográfica posterior, atestando que tal tema surge como algo central nas suas preocupações. Desta maneira, para este artista, dentro das narrativas visuais que constrói ao longo da carreira, a mulher desempenha um papel primordial, seja como um ser delicado e frágil, seja como figura robusta e aguerrida, porém muitas vezes como vítima impotente dentro dos conflitos nos quais homens e mulheres se envolvem no decorrer dos tempos.

Mas a expressividade com que esse tema se apresenta deriva das qualidades plásticas mostradas no desenho. Uma dinâmica de ação circular – lembrando certas composições barrocas – ocorre ao redor da apática donzela cativa, cujos algozes se portam como vilões agressivos nas suas montarias agitadas. Sendo soldados ou jagunços, tanto faz, são também malévolos “esqueletos vestidos” com chapéus aparatosos e armados com espingardas. Uma “poeira” se eleva por causa do tropear dos cavalos, efeito obtido pelo

esbatimento do carvão, que também se adensa para representar o negro profundo dessas montarias ou se esgarça ao representar o tom moreno da pele da vítima, além dos membros inferiores de todos os presentes. Como acontece nos desenhos anteriores, mais uma vez estamos diante de uma cena, pode-se dizer, de cinema.

Enfim, seja como for, vítima ou não, geralmente representada bela e sensual, mesmo em momentos dramáticos e bizarros como o descrito no desenho **O sertão é isso** (Fig. 117), veremos a mulher protagonizando cenas de forte impacto criadas por Adir Botelho. É o que nos mostra, também, diversos exemplares de sua xilogravura:



Fig. 118 Adir Botelho – **Sombras da noite**, xilogravura, 37,5 X 55 cm, 1986 (série Pedra Bonita). Acervo do artista.

Fig. 119 Adir Botelho – **Estamos sempre perdendo alguma coisa**, xilogravura, 39,5 X 51,5, 1986 (série Pedra Bonita). Acervo do artista.



Fig. 120 Adir Botelho – **Desalento**, xilogravura, 41,5 X 52,5 cm, 1987 (série Pedra Bonita). Acervo do artista.

Fig. 121 Adir Botelho – **Contraste**, xilogravura, 40 X 50,5 cm, 1998. Acervo MNBA.



Os cavalos se espantam



Fig. 122 Adir Botelho – **Os cavalos se espantam**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, 2001. Acervo MNBA.

Em **Os cavalos se espantam** (Fig. 122), temos um desenho cujo tema principal é o movimento. E o que pode ser melhor como meio para expressar movimento intenso, num contexto figurativo-narrativo, do que a representação de cavalos assustados? Portanto, através da disposição de várias figuras de cavalos postos em polvorosa, Adir Botelho, contrapondo direções e realizando sobreposições, nos mostra uma cena turbulenta, com muito movimento e, ao mesmo tempo, plena de elegância devida à destreza de seu traço e à aplicação hábil do carvão. Assim, ao dosar a intensidade dos tons, o artista criou planos sobre os quais cada animal se agita, de forma que temos a nítida impressão do terror que eletrifica os animais, indo de um a outro, fazendo-os saltarem para todos os lados, expressando seu desespero e pavor dentro do universo bélico em que está contida a narrativa.

Grande parte do efeito atrativo deste desenho acontece por conta do contraste entre leve e pesado que o artista põe em ação quando “desmaterializa”

as formas dos cavalos, deixando que algumas de suas partes se apresentem apenas contornadas por linha tênue, especialmente nas extremidades, como a grande pata que avança em nossa direção, no lado direito da imagem. Trata-se da aplicação de recursos da técnica do carvão que robustecem a história que nos é contada.

Por outro lado, é notável o gosto romântico que se revela neste interesse por cavalos em movimento, interesse que encontraremos em artistas do século XIX como, por exemplo, Delacroix (1798-1863) e Gericault (1791-1824), cujas representações de cavalos em ação denotam a procura pela aventura e pelo exótico. Destarte, mostra-se – pela destreza técnica, pela imaginação, pelo sentimento da aventura, da luta, do exótico e do heroísmo – a ligação entre os cavalos desenhados ou gravados por Adir Botelho (Fig. 127 a 131)⁹⁶ com aqueles pintados pelos românticos franceses (Fig. 123 a 126 – Volume II).



Fig. 127 Adir Botelho – **Cavalgada**, xilogravura, 40 X 68 cm, 1986. Acervo MNBA.



Fig. 128 Adir Botelho – **Para cima**, Xilogravura (duas matrizes), 45 x 59 cm, 1978. Acervo do artista.



Fig. 129 Adir Botelho – **Cavaleiro**, Xilogravura (duas matrizes), 70 x 41 cm, 1978. Acervo MNBA.

Fig. 130 Adir Botelho – **Salto**, xilogravura (duas matrizes), 47 X 68 cm, 1978. Acervo MNBA.



Fig. 131 Adir Botelho – **Cavalos negros**, xilogravura (duas matrizes), 47 X 94 cm, 1979. Acervo MNBA.



⁹⁶ N. A. – O prof. Adir Botelho nos informou que, quando estudante, por diversas vezes esteve com sua turma em um quartel da polícia militar, próximo da ENBA, para desenhar os cavalos que pertenciam àquela corporação. Tal experiência, não se pode ignorar, deixou fortes reflexos em seus trabalhos posteriores.

Esses breves comentários sobre os desenhos a carvão de Adir Botelho visam colocar em relevo a riqueza plástica e semântica desta série. Acreditamos que tais comentários tenham sido suficientes para indicar a grande importância que tanto o desenho em si quanto este meio técnico específico – o desenho a carvão – possuem na trajetória criativa do artista. Além disso, nunca será demais repetir, este seu amor pelo desenho e pela técnica do carvão teve origem no ensino ministrado pela ENBA e, a partir dele, todo um universo de possibilidades criativas se abriu e continua aberto não só para o próprio Adir Botelho como para todo estudante da atual EBA-UFRJ. É possível ver isso como uma marca específica do ensino da Escola, que continua construindo uma ponte entre a tradição e a contemporaneidade na formação de artistas no meio universitário.

A partir de agora serão apresentados exemplos de desenhos em que Adir Botelho utiliza a técnica do nanquim a bico de pena. Este é mais um processo ao qual ele dá muita atenção. Tendo sido igualmente assimilado nas aulas de Desenho Artístico, possui particular interesse devido à sua ligação com os procedimentos xilográficos que o artista desenvolveu, refletindo-se, sem dúvida, em suas pinturas, objeto principal desta tese.

Desenhando a nanquim as narrativas de Guimarães Rosa

Assim como o desenho a carvão, o desenho a nanquim tem forte presença na obra de Adir Botelho, especialmente porque, enquanto podemos afirmar que o carvão possui aspecto pictórico por suas amplas possibilidades de entonação e de esbatimento, o nanquim a bico de pena permite ao artista uma expressão mais propriamente gráfica, já que sua realização se dá fundamentalmente através do uso da linha. Portanto, no primeiro caso, são atendidos os interesses mais propriamente pictóricos de Adir Botelho, aqueles que o aproximam da sua primeira formação, que é em pintura; no segundo caso, temos uma forte ligação com o meio que o consagrou, que é o da gravura. Contudo, sempre é bom lembrar que estas definições não devem ser vistas como rígidas, pois o carvão também permite que se encontre soluções lineares e, portanto, gráficas, assim como o nanquim, especialmente quando aplicado em aguadas a pincel, se torna

um processo de caráter mais pictórico⁹⁷ Tudo depende do artista que está lidando com estes materiais, de suas intenções, de sua linguagem pessoal.

O escritor Guimarães Rosa, como é de conhecimento geral, desenvolveu uma linguagem muito singular. Essa característica e os temas ligados aos sertanejos do interior de Minas Gerais, seu universo matuto relacionado à lida com o gado e às dificuldades enfrentadas num meio adverso, atraíram Adir Botelho para sua obra, fazendo com que de sua imaginação brotassem interpretações criativas de frases extraídas dos textos do escritor mineiro. Para que se possa aquilatar o grau de singularidade da escrita deste grande autor brasileiro e como ela pode tocar a alma do artista-professor, nada melhor do que ler três breves passagens retiradas de sua obra. Primeiramente um trecho do conto **Conversa de bois**, extraído da obra **Sagarana**:

- Namorado, vamos!!!... – Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para adiante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho de cocão.

- Virgem, minha Nossa Senhora!... Ôa, Ôa, boi! Ôa, meu Deus do céu!...

Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga – assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar. Tanto mais que, do cabeçalho ao chão, a distância é pequena; e uma rodeira de carro, bem ferrada, chapeada nas bandejas e com aro ondulado de gomos metálicos, pesa no mínimo setenta quilos, mormente se, para cantar direito, foi feita de madeira de jacaré ou de peroba-da-miúda, tirada no espigão...

- Mô-oung!...Que é que estão falando os bois de trás?

- Que tudo o que se ajunta espalha...

⁹⁷ N. A. – Embora os conhecidos 5 pares de conceitos apresentados por Wöflin, em 1915, em sua obra **Conceitos Fundamentais da História da Arte**, dificilmente sejam aplicáveis à arte posterior ao Impressionismo, isto não significa que não possam ter validade para a obra de alguns artistas posteriores ao século XIX. Adir Botelho, possuindo uma formação que parte da tradição nascida na nossa Academia, utiliza os elementos formais em um contexto no qual, em determinadas obras, alguns destes pares de conceito podem ser aplicados a título de uma leitura de caráter formal. Este é o caso dos pares **Linear e o Pictórico: através destes termos, Wöflin busca diferenciar aquelas obras nas quais, no primeiro caso, prevalece a linha como principal elemento definidor da forma – obras “tectônicas” –, daquelas em que a linha deixa de ter importância ao ser substituída por soluções “pictóricas” nas quais prevalecem a mancha modelando massas dinâmicas de sombra e luz – obras “atectônicas”**. Neste sentido, as pinturas de Rafael e Leonardo da Vinci, por exemplo, artistas pertencentes ao Renascimento, são lineares e tectônicas. Já Rubens e Rembrandt se encontram, segundo este pensamento, dentro do contexto do pictórico, assim como o Barroco de forma geral. PEREIRA, Ricardo A. B. Sócrates afastando Alcebiades do vício: Pedro Américo e Le Chevreil – uma análise formal com base nos cinco pares de conceitos de Wöflin. In: TERRA, Carlos G. (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 24, 2014, p. 76.

- Que tudo o que se ajunta espalha.
- Mú-u?... Que é que estão dizendo os bois da guia?
- Nenhum não sabe.

Arrepelando-se todo. Chorando. Como um doido. Tiãozinho. – “Meu Deus! Como é que foi isto?!... Minha Nossa Senhora!...” Sentado na beira dum buraco. Com os pés dentro do buraco. – “Eu tive a culpa... Mas eu estava meio cochilando... Sonhei... Sonhei e gritei... Nem sei o que foi que me assustou...” - Com os bois olhando. Olhando e esperando. Calmos. Bons. Mansos. Bois de paz. E sem atinar com o que fazer. – “Minha Virgem Santíssima que me perdoe!... Meus boizinhos bonitos que me perdoem!... Coitado do seu Agenor! Quem sabe se ele ainda pode estar vivo?!... “Fazer promessa. Todos os santos. Rezar depressa. E gente chegando. Os dois cavaleiros. – Sossega, meu filho! Nenhum gole d’água, p’ra dar a este menino. Sem água para a goela seca. Ajuda aqui, Nhô Alcides! Goela seca. Tremor. Já é de-tardinha. Desentala o corpo!... Quase degolado, o pobre do carreiro. Não quero ver. Chorando outra vez. – “Coitado do seu Agenor!... Era brabo, mas não era mesmo mau-de-todo, não... Tinha coração bom... Mas, não foi por meu querer... Juro, meu Nosso Senhor!... – Com jeito, seu Quirino! Credo, Nhô Alcides, já tinha outro defunto aqui dentro!... Meu pai. Não tem culpa. Tristeza. Frio. O sol foi-s’embora. Mas é preciso ajudar. Estou bem, não tive nada. Negócio urgente de Nhô Alcides. Seu Quirino carreia. A cavalo mesmo. Os bois querem caminhar. Vamos Buscapé! Namorado, va-âmos!...

E logo agora que a irara Risoleta se lembrou que tem um sério encontro marcado, duas horas e duas léguas para trás, é que o caminho melhorou. Tiãozinho – nunca houve melhor menino candeeiro – vai em corridinha, maneiro, porque os bois, com a fresca, aceleram. E talvez dois defuntos deem mais para a viagem, pois até o carro está contente – renhein... nhein... – e abre a goela do chumaço numa toada triunfal.⁹⁸

Do conto **O cavalo que bebia cerveja**, extraído de **Primeiras Estórias**, segue o trecho a seguir:

Demais que, uns dias depois, se soube de ouvidos, tarde da noite, diferentes vezes, galopes no ermo da várzea, de cavaleiro saído da porteira da chácara. Pudesse ser? Então, o homem tanto me enganava, de formar fantasmagoria, de lobisomem. Só aquela divagação, que eu não acabava de entender, para dar razão de alguma coisa: se ele tivesse, mesmo um estranho cavalo, sempre escondido ali dentro, no escuro da casa? [...] Sendo que foi de repente. Seo Giovânio abriu de em par a casa. Me chamou: na sala, no meio do chão, jazia um corpo de homem, debaixo de lençol. – “Josepe, meu irmão”... – ele me disse, embargado. Quis o padre, quis o sino da igreja para badalar as vezes dos três dobres, para o tristemente. Ninguém tinha sabido nunca o qual irmão, o que se fechava escondido, em fuga da comunicação das pessoas. Aquele enterro foi muito conceituado. Seo Giovânio pudesse se gabar, ante todos. Só que, antes, seo Priscílio chegou, figuro que os de fora a ele tinham prometido dinheiro; exigiu que se levantasse o lençol, para examinar. Mas, aí, se viu só o horror, de nós todos, com caridade de olhos: o morto não tinha cara, a bem dizer – só um buracão enorme, cicatrizado antigo, medonho, sem

⁹⁸ NETO, José Salles (Editor). **Rosa Centenário** – Três contos de Sagarana. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2008, p. 82-83.

nariz, sem faces – a gente devassava alvos ossos, o começo da goela, gargomilhos, golas. – “Que esta é a guerra...” – seo Giovânio explicou – boca de bobo, que se esqueceu de fechar, toda doçuras.⁹⁹

Por fim, segue um trecho do conto **Um moço muito branco**, também pertencente à coletânea **Primeiras Estórias**:

Estava nas altas atmosferas, aumentava sua presença. “Comparados com ele, nós todos, comuns, temos os semblantes duros e o aspecto de má fadiga constante”. Traços estes consignados pelo mesmo padre, em carta de punho e firma, para testemunho do esquisito, ao cônego Lessa Cadaval, da Sé de Mariana. Na qual igualmente dá menção do preto José Kakende, que na mesma ocasião se lhe acercou, com altas e despauteradas falas, por impor sua visão da beira do rio... “O rojo do vento e grandeza de nuvem, em resplendor, e nela, entre fogo, se movendo uma artimanha amarelo-escura, avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa, e que, pousando, de dentro, desceram os Arcanjos, mediante rodas, labaredas e rumores”. E, com o mesmo risonho José Kakende, veio Hilário Cordeiro trazendo de volta para casa o moço, num extrato de desvelo, como se o vero pai dele fosse.¹⁰⁰

Apresentados este três curtos exemplares da enigmática e instigante escrita de Guimarães Rosa, segue-se a realização dos comentários aos cinco desenhos de Adir Botelho inspirados nas narrativas deste escritor ímpar. Desta forma, dos 40 desenhos, cujas imagens foram cedidas para esta tese¹⁰¹, serão comentados os seguintes: **S/T** (Fig. 132), **Galope bravo** (Fig. 134), **O tempo passava** (Fig. 137), **Pássaros** (Fig. 140) e **No volver-voltear dos cavalos** (Fig. 148).

Tais imagens foram destacadas tanto com base em escolha pessoal quanto por reunirem os principais atributos de todo o conjunto. Dentre tais atributos, um que logo avulta é a ironia com a qual a maior parte dos personagens e narrativas é tratada. Através da jocosidade somos apresentados ao mundo do sertanejo e de suas fábulas, procedimento que faz da vida algo mais do que mera rotina de labuta. Portanto, Adir Botelho recria os contos de Guimarães Rosa, por si só inusitados, acrescentando-lhes uma nova dimensão

⁹⁹ ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 94-96.

¹⁰⁰ Ibid., p. 101.

¹⁰¹ N. A. – O professor Adir Botelho organizou estes desenhos em formato de livro, do qual, há uns 10 anos, nos mostrou uma “boneca”. Embora, a princípio, sua ideia fosse publicá-lo através de uma editora conhecida, recentemente nos informou que pretende doar todo o material para o MNBA.

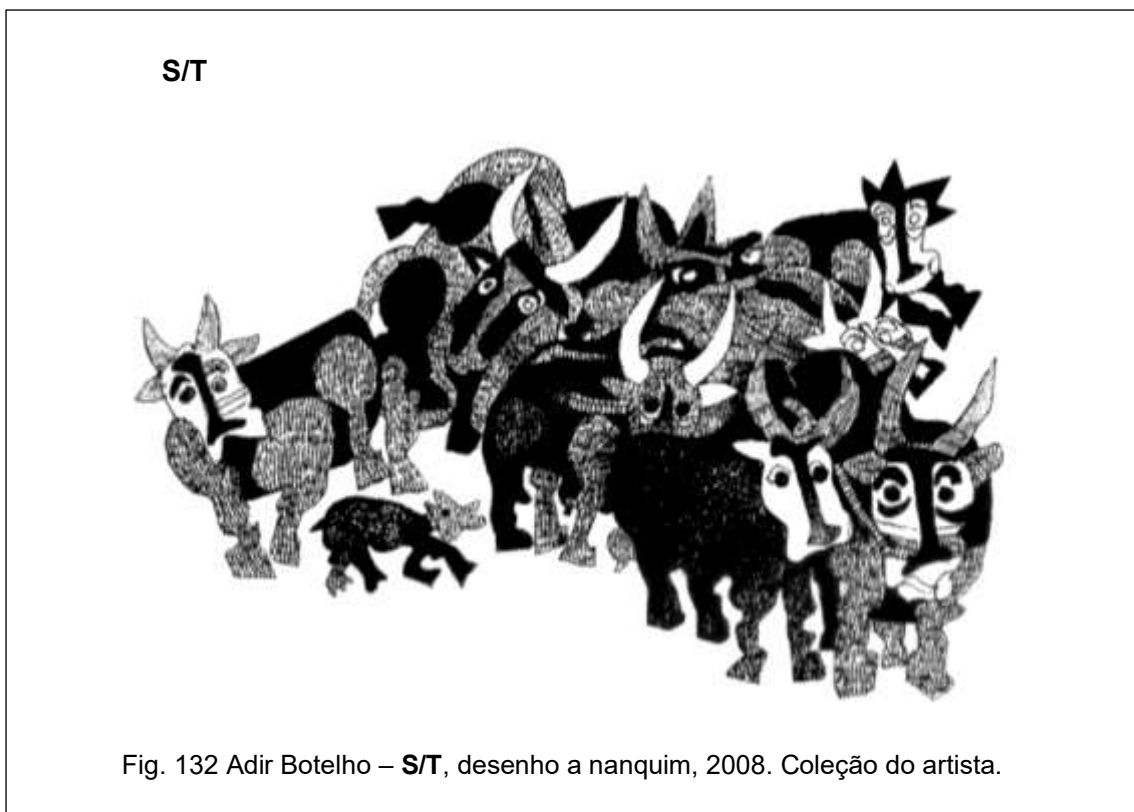
– torna-os sarcasticamente macabros. Isso, no fundo, faz todo sentido, pois tanto o escritor quanto a abordagem do desenhista apontam para o entrelaçamento entre vida e morte no cotidiano não só do sertanejo mas de todos nós; só que, nesta singular interpretação gráfica, a morte se apresenta de forma muito direta com seu sorriso descarnado e seus ossos em profusão.

Outro destaque neste conjunto de desenhos é a frequente referência aos animais. Isso também faz um claro paralelo com o que apontou Graciliano Ramos em seu comentário, referido no início deste capítulo: “Devo acrescentar que Rosa é um animalista notável: fervilham bichos no livro”. Da mesma maneira “fervilham bichos” nos desenhos de Adir Botelho, mas não apenas os bois e cavalos, tão presentes nos textos do escritor mineiro; além deles, toda uma fauna composta por estranhos animais, criaturas saídas da fantasia mais liberada, perambulam pelos sertões recriados pelo desenhista, muitas vezes misturados com os bem-humorados esqueletos já indicados. Pode-se afirmar que, atravessando a porteira aberta pela imaginação de Adir Botelho no universo do Fantástico, toda uma fauna exótica vem nos (re)contar as histórias que Guimarães Rosa escreveu sobre o povo que vive no sertão de Minas Gerais.

Por fim – mas poderia ser esse o primeiro item a ser mencionado –, nos deparamos com a cristalina destreza técnica e formal por meio da qual estes desenhos foram realizados, atingindo um grau de síntese visual impressionante. Como faz com as goivas em suas xilogravuras, no desenho Adir Botelho manipula as técnicas do desenho com pleno domínio. Lançando mão de hachurados, pontilhados e enrodilhados, faz com que seus personagens se materializem ou se desmaterializem diante de nossos olhos, às vezes numa massa de densa escuridão, outras evolvendo-se em vaporosos efeitos de desconcertante leveza. Trabalhando com sensibilidade e maestria a aplicação da intuição¹⁰² e do raciocínio, o artista harmoniza completamente em suas obras

¹⁰² N. A. – Para falar da intuição – faculdade mental que prescinde da análise intelectual e permite que se chegue de forma mais direta e rápida a um resultado diante de uma questão proposta – nos baseamos em nosso próprio ponto de vista como artista plástico que somos. Portanto, pensamos que se alguém deseja ser artista, em qualquer gênero de arte, caso não dê atenção ao que a intuição lhe diz, apoiando-se apenas no raciocínio lógico, jamais deixará de ser um mero aplicador de regras aprendidas, ou seja, o que produzir não será arte e sim, no máximo, exibição de virtuosismo técnico. No caso do professor Adir Botelho, percebemos que existe a presença de decisivos momentos intuitivos em sua obra – como acontece na obra de todo grande artista –, responsáveis pelo que nela existe de surpreendente e diferenciado. Mas tais lampejos intuitivos nunca dispensaram o conhecimento acumulado, pois este é o seu ponto de partida e o seu parâmetro para entender os resultados obtidos. É nesse sentido que entendemos ser a sua

tais importantes capacidades humanas. Com isso, desenvolve composições plenas de vida plástica e dinâmica espacial, criando formas que condensam toda a fantasia provinda não só dos contos que interpreta como de seu próprio subconsciente. É desta união de tendências, geralmente tidas como opostas, que nasce a força e a beleza desses desenhos realizados na plena maturidade do artista.



A imagem de uma manada de bois (Fig. 132) é utilizada como vinheta na entrada da obra **Rosa Centenário** (Fig. 133 – capa), livro semi-artesanal comemorativo dos 100 anos de nascimento de Guimarães Rosa e que teve Adir Botelho como ilustrador convidado¹⁰³. A escolha deste desenho, por parte do

obra fruto de uma atitude criativa equilibrada entre a presença de um grande conhecimento e a abertura para potentes *flashes* intuitivos.

¹⁰³ N. A. – O trecho seguinte foi retirado da carta aos confrades e congreiras da Confraria dos Bibliófilos do Brasil, escrita por seu presidente José Salles Neto, editor da obra **Rosa Centenário – Três contos de Sagarana**, com ilustrações do professor Adir Botelho: “O ilustrador não poderia ser mais adequado ao tema dos contos: o artista plástico de vasta experiência e competência na arte da gravura e ilustração, professor de artes da UFRJ e vasto currículo em exposições, ADIR BOTELHO, que dentro de uma temática extremamente original, basicamente

editor, se justifica pelo fato de que ele traduz claramente as referências aos bois que Guimarães Rosa fez em vários de seus escritos. Adir Botelho, por sua vez, ao recriar esta manada consegue caracterizar muito bem as expressões neutras destes animais e seu comportamento coletivo e irmanado. Assim, os bovinos são vistos formando um bloco coeso em que seus componentes se misturam confusamente numa mancha com contornos irregulares contra o fundo branco. No interior desta massa de dorsos, chifres agudos e olhos embasbacados, os corpos de alguns animais são destacados pela concentração do preto, enquanto os demais têm sua pelagem definida por um hachurado regular de tom médio. Também se salientam os longos chifres de alguns bovinos, plantados em suas caras compridas e absortas. Um pequeno filhote se destaca, próximo da mãe, sendo parcialmente amparado pelo movimento da manada.

Nota-se que o traço do artista flui sobre o espaço ao sabor de sua imaginação criando as formas de maneira natural, orgânica, num hachurado entrelaçado que aqui e ali se concentra no negro absoluto propiciado pela tinta nanquim, desenvolvendo uma dinâmica de contrastes entre claro e escuro que imediatamente atrai o olhar. Enfim, eis aí, conformados, bois e vacas, animais mansos e domesticados cujo comportamento muitas vezes nos parece errático, mas que, sob o domínio do homem – o vaqueiro –, é guiado do pasto para o curral e do curral para o abatedouro. É possível ver neste desenho, talvez, uma alusão do artista ao próprio comportamento das massas humanas que, algumas vezes, sob a influência de determinadas forças políticas, econômicas e religiosas, coordenadas por um “líder”, se deixam levar exatamente como uma manada de bois para onde quer que a queiram levar – inclusive para o abatedouro.

*com o uso de imagens de esqueletos, percorreu não só os contos selecionados, mas o espírito de toda a obra do autor, para dele retirar o fio condutor do seu trabalho. Neste sentido é bom frisar que nem sempre os títulos das ilustrações se referem diretamente ao texto próximo à imagem e mesmo ao conto onde ela se localiza. Adir buscou na verdade explorar a ressonância de uma frase, de uma expressão de GR – neste caso sempre retiradas dos contos que integram o SAGARANA – para então associá-la ao contexto da história a ser ilustrada”. NETO, José Salles (Editor). **Rosa Centenário** – Três contos de Sagarana. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2008 (carta impressa anexada à obra).*



Fig. 133 Adir Botelho – **Capa do livro semi-artesanal Rosa Centenário** – Três Contos de Sagarana. Exemplar nº 113, coleção Ricardo A. B. Pereira.

Galope bravo

Fig. 134 Adir Botelho – **Galope bravo**, desenho a bico a nanquim, 2008. Coleção do artista.

É difícil definir o que primeiro atrai o olhar em **Galope bravo** (Fig. 134), tão ampla é a gama de possibilidades que o observador tem para “entrar” neste desenho. Pode ser que inicialmente sejamos atraídos pelo forte contraste entre o preto e o branco presente na obra, contraste que se transforma em ritmo na parte inferior, revelando, com isso, outros elementos de forte interesse como as

vigorosas linhas paralelas e quase verticais que representam as patas de inúmeros cavalos. Contudo, percebe-se imediatamente o quanto a imagem é paradoxal, pois apesar das muitas patas temos apenas dois cavalos, um deles indicado por um interessante jogo visual entre fora e dentro, vazio e cheio, ausente e presente. Montado no pescoço do cavalo negro, vemos medonho cavaleiro com face de caveira que, arqueado, apresta-se para um furioso tropel. Porém, logo se verifica que nada se move neste encontro de absurdos, com exceção de uma longa pata negra que atravessa diagonalmente o conjunto das demais patas dando-nos a impressão de que vai ter início, finalmente, o galope anunciado – o que efetivamente não acontece. No mais, o que dizer daquelas cinco bizarras mãos ossudas – a quem realmente pertencem? À morte?

Surrealismo não falta à imagem, além de uma menção, talvez subconsciente, ao Futurismo, por conta das inúmeras patas do mesmo cavalo que parecem querer dar ideia de movimento, lembrando vagamente as criações de artistas como Umberto Boccioni (1882-1916) e Carlo Carrá (1881-1966) – (Fig. 135 e 136 – Volume II). Todavia, a aproximação é superficial, pois nesta imagem não é a impressão de movimento em si que realmente interessa ao artista mostrar, mas sim uma situação de *no sense* que desafia uma abordagem baseada na lógica. Portanto, apesar da aplicação de um efeito visual que sugere movimento, o resultado obtido é, como em um pesadelo, a paralisia.

Essa visível contradição entre o que o título indica e o que a imagem parece nos mostrar constitui o tipo de estratégia que Adir Botelho encontrou para interpretar, baseado em sua própria fantasia e marcante senso de humor, o estilo de escrita diferenciada – inventada – por Guimarães Rosa para contar as histórias sertanejas. Portanto, trata-se da tradução livre de ideias de um meio para o outro – da literatura para as artes visuais – num nexos de plena criatividade para outro de igual liberdade e fantasia. Não há, em Adir Botelho, interesse em uma narrativa coerente (ainda que narrativa exista) e, muito menos, em uma visualidade apoiada na lógica do “real”, assim como lógica ordinária não encontraremos no autor que lhe inspirou os desenhos (embora haja coerência na sua narrativa). Seu interesse se volta para o prazer de exercer com total liberdade a sua imaginação no trato com o desenho, com a linguagem plástica que domina com perícia tanto na aplicação dos hachurados quanto na construção compositiva. Esta, no que pese o jogo de contrassensos exibidos, é

inteiramente organizada, demonstrando a harmonia que o artista consegue manter entre sua fantasia surreal-expressionista e seu lado racional-formalista.

O tempo passava



Fig. 137 Adir Botelho – **O tempo passava**, desenho a nanquim, 2008. Acervo do artista.

Em **O tempo passava** (Fig. 137), um requintado tratamento gráfico dá forma e expressão a uma imagem que, inicialmente, poderíamos considerar relacionada a um tema tradicional na pintura do Ocidente – **A Madona e o Menino** (Fig. 138 e 139 – Volume II). Mas quão extravagante é esta versão criada por Adir Botelho! No lugar de uma suave Madona, observa-se, sentada sobre o vazio, uma surpreendente figura cuja transparência da pele deixa entrever seus ossos¹⁰⁴, e no lugar do semblante doce, sereno e idealizado que observaríamos num Rafael (Fig. 139 – Volume II), o que temos é o perfil de uma caveira exibindo em sua carantonha grotescos dentes pontiagudos. Fazendo as vezes do Menino encontramos um cômico “potro” que, sentado no colo materno, abre feliz os braços (ou melhor, as patas) e nos fixa com seus enormes olhos losangulares que saltam de sua face sorridente. Sua mãe, também exibindo um tétrico sorriso, meigamente o aconchega ao peito, segurando-o contra si com suas desconformes mãos ossudas, tão extraordinárias quanto seus “pés de pato”.

Esta descrição demonstra o quanto é difícil traduzir em palavras uma obra deste gênero, na qual a imaginação tem livre curso e a expressão de um humor satírico é um dos objetivos buscados pelo artista. Não há, nestas circunstâncias, como encontrar um sentido único e lógico, pois a obra é toda ela um convite para utilizarmos livremente a nossa própria imaginação, enquanto fruidores, para tentar decifrá-la. Portanto, se o desenho de alguma maneira traduz o título que ostenta (que é uma frase retirada da literatura de Guimarães Rosa), o faz com a mais plena liberdade. Assim, nos cabe escolher de que maneira nos aproximaremos da obra: pela via de suas evidentes qualidades técnicas enquanto desenho, apreciando a destreza que o artista emprega no uso do nanquim a bico de pena, criando sutis variações tonais em atraentes hachurados, ou pela via da pura fantasia, buscando decifrar e vivenciar estes extraordinários seres que se postam diante de nós, vindos de um mundo que é

¹⁰⁴ N. A. – Recentemente (2017), o professor Adir disse-nos que essa constante presença de esqueletos ou personagens com alguns os ossos aparentes em seus desenhos advém, em parte, de seu interesse por fugir do convencional. Para ele não basta, como nos antigos desenhos acadêmicos, fazer um modelado bem feito dos corpos dos personagens, é necessário torná-los atrativos por outros motivos que não apenas o virtuosismo técnico. Vem daí que transformá-los em esqueletos animados enriqueceria visualmente os personagens, através de uma atitude irônica, associando-os aos assuntos que costumam ser do seu interesse e que se referem aos conflitos e tragédias vividos pelo povo brasileiro, relacionando também tais imagens ao folclore, mitos e fantasias da cultura popular.

do puro capricho da arte. Seja por uma abordagem ou por outra, seja tentando pelas duas vias alternadamente, o que receberemos como recompensa é o mais autêntico deleite.

Pássaros



Fig. 140 Adir Botelho – **Pássaros**, desenho a nanquim, 2008. Acervo do artista.

O gosto pela pura elaboração da forma por pouco não fez com que Adir Botelho, no desenvolvimento do desenho **Pássaros** (Fig. 140), chegasse à plena abstração. Contudo, recortadas contra o branco do papel, flutuando no infinito, podemos ainda identificar os perfis de duas formas semelhantes a aves em pleno voo. No entanto, em breve se percebe que existem na imagem outras narrativas a serem apreendidas. Não é possível olhar tais figuras sem sermos atraídos pelo que acontece no interior de seus contornos e pelo quanto as formas destes dois “seres” se relacionam entre si e com o que acontece em seu interior.

Começando a leitura pelo “ser” mais simples e mais “aerodinâmico”, ele traz em seu bojo subdivisões geometrizadas e planas, prevalecendo o preto em suas superfícies, além dos meios-tons hachurados. Diversos elementos foram harmonizados na construção da figura. E dentre estes elementos, o que mais chama a atenção, seja pela diferença na forma, seja pela importância semântica, é uma pequena cabeça “humanoide”, em formato de “pétala”, na qual distinguimos claramente olhos e nariz.

Já a figura superior, que é bem maior, se abre amplamente em todas as direções, sendo composta por uma quantidade de elementos ainda mais variados, permitindo, inclusive, que se veja nela mais de um pássaro, em um verdadeiro amálgama de informações. Como na figura menor, esta ostenta elementos ornamentais geométricos, lembrando os frisos decorativos criados por diversas culturas ancestrais¹⁰⁵, como as dos nossos indígenas¹⁰⁶ (Fig. 141 e 142 – Volume II), as culturas pré-colombianas (Fig. 143, 144 e 145 – Volume II) ou etnias africanas (Fig. 146 e 147 – Volume II). Aliás, como uma referência à África, vemos na parte superior uma grande máscara formada por losangos, triângulos, listras e padrões geométricos, tudo em preto contrastando com

¹⁰⁵ **Arte étnica** – *Aquela produzida por um determinado grupo étnico, isto é, um conjunto de indivíduos com relativa homogeneidade cultural, formando uma unidade dentro de um contexto de relações entre grupos similares. A definição também é usada para designar a produção artística de uma civilização ou período histórico ou ainda para a arte dos povos de estrutura social dita primitiva, que estão fora da classificação de “civilizados”, tais como os da África negra, da Oceania e dos Índios Americanos.* CUNHA, Almir Paredes, op. cit., p. 238.

¹⁰⁶ N. A. – Também em conversa recente (2017), O prof. Adir Botelho nos informou de seu interesse pela arte corporal indígena, sua “geometria natural”, e de como ele lançou mão dela em vários momentos para enriquecer as suas próprias composições. Mas o que percebemos também é que o alcance desta “geometria ancestral” no trabalho dele vai além da arte dos nossos indígenas e alcança a arte pré-colombiana, a África e até o Oriente, mas neste caso de forma inconsciente.

branco e meios-tons. Replicando a máscara presente na “ave” menor, nesta também são visíveis olhos e nariz, porém estilizados de maneira diferente. Assim, indiretamente, uma atitude reverente à nossa ancestralidade também pode ser vista neste desenho.

No volver-voltear dos cavalos



Fig. 148 Adir Botelho – **No volver-voltear dos cavalos** desenho a nanquim, 29,5 X 23,5 cm, 2008. Coleção do artista.

Com a obra **No volver-voltear dos cavalos** (Fig. 148) Adir Botelho encontra, mais uma vez, uma síntese plena de expressividade. Para tanto, acerca-se do universo do Surrealismo para dar vida às suas extraordinárias criaturas (Fig. 149 – Volume II). Isso se deve à necessidade de proporcionar uma abordagem diferenciada à escrita originalíssima de Guimarães Rosa. Portanto, nota-se no artista o interesse em ser mais do que um “ilustrador” de temas, sejam eles literários, folclóricos ou pessoais. Ele é um narrador de histórias à sua

própria maneira. Tal posicionamento é responsável por tornar suas criações abertas às mais diversas leituras, o que também as torna universais.

Desta maneira, o que se percebe neste desenho é a fusão radical de dois personagens muito presentes na obra do autor de **Sagarana**: o cavalo e o vaqueiro. É como se chegássemos no instante em que os dois seres estão se fundindo em um só corpo, associação metamórfica (e metafórica) que, pelo visto, vai resultar em criatura ainda mais estranha do que o mitológico “centauro”. Nesta bizarra situação, os ossos dos braços e das ancas da curiosa criatura tornam-se visíveis sob uma pele diáfana, efeito que a diferenciação de texturas e de tons obtidas pelo hachurado miúdo permite. Mas, talvez, o maior atrativo desta imagem, motivo de sua aparência frenética, seja seu nítido recorte contra o fundo branco. Este recurso leva nosso olhar a viajar rapidamente pelos contornos angulosos do admirável metamorfo, captando seus movimentos velozes e formas inusitadas enquanto nos damos conta de que presenciamos a aparição de algo tão ou mais incrível do que a “mula sem cabeça”.

Portanto, possibilitada por uma imaginação livre e pelo domínio da técnica do desenho, a imagem criada por Adir Botelho, baseada em uma única frase de Guimarães Rosa, apresenta ampla polissemia. Isto condiz perfeitamente, tanto no caso do escritor quanto no do xilogravador, com seus interesses pela cultura popular, pois, se há um universo rico em histórias insólitas e narrativas extravagantes – onde realidade e ficção se misturam –, é o universo popular¹⁰⁷.

Estudos para Pintura Mural – Mural Rosa e Mural Preto e Branco

Quando se observam os conjuntos xilográficos de Adir Botelho, notadamente a série Canudos, chama a atenção certo aspecto monumental que

¹⁰⁷ [A América Latina é lugar de um rico imaginário, onde tudo pode acontecer] - *A realidade e a ficção confundidas se manifestam também na escolha de nomes para os filhos. Dessa forma, no Nordeste brasileiro podemos encontrar pessoas que se chamam Chave de Bronze, Dinossauro, Éter Sulfúrico, Magnésia Bisurada, Pif Paf, Lança perfume, Cólica de Jesus, Victor Hugo da Encarnação, Martin Luther dos Santos. Um funcionário da prefeitura de Garanhuns chamou seus dois filhos de John Kennedy e Robert Kennedy. Um certo Kuroki Bezerra de Menezes chamou seus cinco filhos de Kilza, Káthia, Keila, Kênia e Kdja. [...] Encontramos [igualmente no Nordeste] um rio de água fervente que vai dar no oceano. Vimos em Belém guarás que, de tanto comerem camarão, ficam com a cor do camarão. São camarões voadores. Em Comodoro Rivadavia, no sul da Argentina, o vento havia um dia levado pelos ares um circo inteiro. No dia seguinte, pescadores traziam nas redes tigres, leões e girafas.* TRINDADE, Liana; LAPLANTINE, François. **O que é o imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 35. (Col. primeiros Passos).

alguns exemplares pertencentes a tais séries exibem, em alguns casos aproximando-os de contextos visuais do muralismo moderno. Ao se aposentar como professor da EBA, o artista, voltando-se inteiramente para sua obra, deu início a estudos visando desenvolver obras murais. O **Mural da Terra**, tema a ser abordado no último capítulo desta tese, foi o primeiro destes estudos, mas logo a seguir vieram mais dois cujas imagens também nos foram cedidas pelo autor:

Mural Rosa



Fig. 150 Adir Botelho – **Mural Rosa** (políptico - estudo), guache e nanquim sobre papel, 2008. Coleção do artista.

Mural Preto e Branco



Fig. 151 Adir Botelho – **Estudo para mural** (Mural preto e branco - políptico), nanquim sobre papel, 2008. Coleção do artista.

Mural Rosa e Mural preto e branco (Fig. 150 e 151)¹⁰⁸ possuem proximidade inequívoca com as xilogravuras. Esta aproximação, todavia, não é apenas formal, ela também é semântica, já que as figuras que se comprimem umas contra as outras, movimentando-se em ritmos variados, são estilizações de sertanejos, jagunços e cavalos, alguns deles ostentando “cartucheiras”. Portanto, são os mesmos personagens que povoam a série **Canudos**. Por outro lado, tão animada figuração também pode ser encontrada nas narrativas de Guimarães Rosa, sendo esse o motivo porque, na falta de um título específico dado pelo autor, o primeiro deles foi aqui chamado de **Mural Rosa**, não apenas como uma alusão à forte tonalidade rosada do seu fundo, mas como uma homenagem ao escritor que muito inspirou o xilogravador.

Ambos os trabalhos são esboços desenvolvidos para serem executados em grandes dimensões, como obras murais, se caracterizando por serem compostos por módulos interligados, realizando narrativas conjugadas que transcorrem de um lado a outro nos dois conjuntos. Os personagens, desenhados com linhas negras e grossas, estilizam radicalmente seres humanos e animais numa interação agitada e contínua como acontece em muitas xilos de Adir Botelho. Porém, neste escopo de projeto mural, este estilo gráfico ganha ainda mais monumentalidade¹⁰⁹, permitindo se ter uma noção do forte impacto que alcançariam se fossem executadas sobre uma grande parede¹¹⁰.

Além do fato de que o primeiro estudo tem um fundo cor de rosa e o segundo foi totalmente realizado em preto e branco, pode-se notar outras diferenças com relação às figuras desenhadas. No **Mural Rosa** os personagens, mesmo que juntos e até sobrepostos, têm sua individualidade definida por seus contornos e suave sombreamento em cinza claro. Além disso, os “seres

¹⁰⁸ N. A. – Criamos estes títulos com o objetivo de podermos mais facilmente nos referir a estes projetos.

¹⁰⁹ N. A. – As xilogravuras da série Canudos, por exemplo, por possuírem um caráter monumental, permitiram que recentemente os alunos do ateliê de gravura da EBA, coordenados por seu atual professor, Pedro Sanches, ampliassem duas delas para dimensões murais. As matrizes foram gravadas em placas inteiras de compensado, obedecendo as proporções dos originais, e impressas em folhas de papel jornal que posteriormente foram coladas em paredes do prédio da Reitoria e da Faculdade de Letras, através de um processo de *Street Art* conhecido como “lambe-lambe”. Na exposição realizada em 2019, por nosso departamento (BAB), no Centro Cultural Correios – RJ (“Orientações”), uma destas ampliações foi também exposta.

¹¹⁰ N. A. – O professor Adir Botelho não mencionou as dimensões que tais projetos teriam quando executados e nem nos passou as dimensões dos estudos. Mas informou que os tinha imaginado executados em placas recortadas de aço inoxidável.

humanos” estão portando “cartucheiras”, adereço bélico que os liga tanto à Guerra de Canudos quanto ao universo literário de Guimarães Rosa. Portanto, sugerem figuras em atitude de conflito, muito agitadas e prontas para a luta. Já no segundo estudo, a individualidade dos personagens tende a desaparecer numa massa de formas que se interliga através da linha de contorno espessa, transitando sem interrupção através da imagem. Dessa massa agitada, um ou outro elemento emerge para depois se fundir no todo. Tal tendência à indiferenciação faz lembrar, vagamente, os relevos esculpidos dos murais maias, cujos glifos se misturam dentro de seus blocos (Fig. 152 e 153 – Volume II).

Por outro lado, nos dois estudos fica nítido o gosto de Adir Botelho pelo desenho a nanquim aplicado com pincel. Tal técnica é fruto de muitos anos de experiência lançando nas matrizes desenhos para gravação exatamente desta maneira. Isso evidência uma harmonia entre os procedimentos do pintor com o do gravador. Desta forma, ele nos traz dois projetos para pintura mural de grande impacto. Utilizando a linha como principal elemento formal, a sequência de pranchas dos estudos se apresenta repleta de ação, narrando um acontecimento que não é definido, mas eletriza os personagens, todos bastante exaltados como se estivessem prestes a explodir numa grande revolta. A linguagem é de síntese gráfica.

Toda esta carga emocional, principalmente a grande agitação e fusão das formas, tende a fazer com que, visualmente, os dois polípticos fiquem um tanto abstratos, mesmo que não seja essa a intenção de seu autor. Com isso, ambos também se aproximam da linguagem do grafite urbano¹¹¹, embora sejam muito mais concentrados, sem a dispersão que se vê na maioria dos exemplos que cobrem as paredes dos subúrbios metropolitanos (Fig. 154 e 155 – Volume II). Nesse sentido, estes dois projetos fazem parte do atual momento criativo de Adir Botelho, voltado para o campo da pintura mural.

Os músicos – Homenagem à cultura nordestina

¹¹¹ N. A. – Sobre “grafite urbano” sugerimos que se leia a página disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_urbana. Acesso em: 14 de abr. de 2019.

As duas imagens seguintes, únicas pertencentes ao início dos anos 90 e início do atual século, fazem referência direta à forte ligação que Adir Botelho tem com a cultura popular brasileira¹¹², já apontada por nós e por outros autores que abordaram a obra gráfica de Adir Botelho.¹¹³

Conseqüentemente, estes dois últimos desenhos, ambos coloridos¹¹⁴, nos apresentam músicos de bandas populares, daquelas que fazem a alegria das festas nordestinas, tocando os tradicionais instrumentos triângulo, sanfona, zabumba e píforo. Formam bandas de forró, música típica em todo nordeste brasileiro que, aqui no Rio de Janeiro, anima os encontros saudosistas de cearenses, pernambucanos, maranhenses etc. na famosa Feira de São Cristóvão. Esta alegria do nordestino, refletida em sua música e poesia, já foi notada e descrita por muitos autores que se dedicaram ao estudo de nossas tradições culturais, festivas e religiosas. Euclides da Cunha, por seu turno, também não deixou de apontá-la em os **Sertões**^{XV}.

É, portanto, este lado animado do nordestino, festivo e de bem com a vida, apesar da seca e das lutas diárias que enfrenta para sobreviver, que os **Músicos** (Fig. 156 e 157) estão apresentando. Na primeira versão, sobre uma base preparada com tons quentes, os personagens foram desenhados a nanquim com um traço espontâneo, fino e contínuo. As sombras são massas escuras e hachuradas, bem integradas às formas, ou seja, dando volume às roupas dos artistas que se apresentam a caráter. Da imagem emana uma sensação de calor intenso, como se o “baião” tocado pelos artistas se desse em plena caatinga, sob sol crepuscular, pois os vermelhos, laranjas e amarelos do fundo estão intrinsicamente ligados aos personagens. Nota-se alguma melancolia na

¹¹² N. A. – Em diversas oportunidades pudemos ouvir do professor Adir Botelho que, durante as suas muitas viagens do Norte ao Sul do Brasil, sempre fez questão de assistir a todo tipo de manifestação cultural popular e de visitar as oficinas dos gravadores, ceramistas, pintores e escultores populares que encontrava nas cidades que visitava, comprando-lhes obras para seu acervo pessoal.

¹¹³ *Nesse ponto, é necessário indicar que Adir Botelho encontra como proveito possível, a sabedoria comunicacional do cordel. A modéstia técnica das capas de xilo não perturbam sua responsabilidade de produzir índices do imaginário. Para Botelho – há certa redução das figuras humanas em sua Canudos – o cordel é o anúncio, por vezes epifânico, do fato extraordinário. Essa crença no potencial de comunicação da tecnologia simples da madeira gravada, é a política da linguagem. A xilo, que historicamente é a narrativa popular do Nordeste, da Bahia ao Pará, parece estar na matriz semiológica da série.* HERKENHOFF, Paulo. In: op. cit., p. 29-30.

¹¹⁴ N. A. – Classificamos essas duas obras, intituladas **Os músicos**, como desenho e não como pintura porque nelas a linha é o elemento visual preponderante, ainda que a cor tenha forte presença. Em outras palavras, consideramos tais trabalhos como sendo mais gráficos do que pictóricos, ou seja, desenhos coloridos.

expressão de cada um dos músicos, um indicativo do lado sofrido da vida no sertão.

Os músicos



Fig. 156 Adir Botelho – **Músicos**, nanquim e pastel, 31,5 x 38 cm, 1992. Coleção do artista.

Já na segunda versão, realizada com guache, sobre um fundo liso, colorido com amarelo de Nápoles, os instrumentistas sertanejos são definidos por contornos negros, contínuos e espessos, ligando-os fortemente. Suas roupas e chapéus são coloridos com vermelho, verde e amarelo. Esta poderosa coesão funciona como um indicador da relação indissolúvel do grupo com uma herança levada adiante por novas gerações, o que mantém vivas as tradições nordestinas.

Os músicos II



Fig. 157 Adir Botelho – **Músicos**, têmpera guache sobre cartão, 28,5 x 44 cm, 2000. Coleção do artista.

A ideia da continuidade das tradições do povo, expressa nestes dois desenhos coloridos, é visível também na produção dos artistas populares, nos quais Adir Botelho buscou inspiração. Em geral é o que nos mostra a cerâmica popular, por exemplo, reproduzindo poeticamente aspectos da vida do sertanejo, tanto tristes quanto alegres, seja do trabalho, seja do lazer, espelhando tanto sua realidade quanto sua fantasia (Fig. 158, 159 e 160 – Volume II).

O Diagramador

Como foi mencionado, Adir Botelho, no início de sua vida acadêmica, também começou a trabalhar em agências de publicidade e em jornais, pois buscava entender a fundo, também na prática, o que é este trabalho que lida tanto com a diagramação de textos e capas quanto com a ilustração para jornais, livros, revistas, folhetos etc. Assim, esta relação profissional longa, íntima e intensa com a diagramação¹¹⁵ também deixou marcas fortes nas suas criações puramente artísticas, ou seja, nas suas gravuras, desenhos e pinturas. Por esse motivo, serão brevemente comentadas algumas imagens de suas capas de livros e catálogos, exemplos suficientes para marcar o seu estilo nesta

¹¹⁵ **Diagramação** – Ato de organizar nos diagramas as especificações sobre a estruturação das páginas de jornais, revistas e livros, determinando os tipos e medidas com que devem ser compostas. CUNHA, Almir Paredes, op. cit., p. 217.

atividade, permitindo que se faça, posteriormente, correlações entre algumas de suas pinturas com este labor, cujos fins são muito direcionados.

Desta maneira, as imagens seguintes, todas cedidas pelo autor, atestam como seu envolvimento com o desenho também deu origem à criação de capas e ilustrações. Todas possuem vigoroso impacto seja pela composição, seja pela escolha das cores, seja pela diagramação. Representam o aspecto mais formalista de Adir Botelho, algo que também perpassa toda sua obra xilográfica e pictórica, e nos mostram um artista sempre criativo, que não quer repetir fórmulas prontas, que está continuamente procurando a surpresa como estratégia para atrair o olhar do público para suas produções – exatamente como apregoava seu professor Waldomiro Christino: “a Beleza agrada. E agradando atrai”. Mas no caso de Adir Botelho devemos entender *Beleza* como interesse não no seu significado clássico, mas sim o seu interesse pela boa forma¹¹⁶ Porém, se há precisão e limpeza visual em suas capas, assim como em suas gravuras e em muitas das suas pinturas, não faltam nelas o lado lúdico, o colorido forte, porém harmonizado, e, acima de tudo, a presença de uma imaginação irrequieta em busca de novos desafios, de novas fronteiras a serem ultrapassadas.

Artes Editoriais – capas e ilustrações



Fig. 161, 162, 163 Adir Botelho – **Três capas de livros**, publicados entre 1960 e 1962. Imagens cedidas pelo autor.

Fig. 164 Adir Botelho – **Capa para o programa do Concerto do 44º Aniversário de O Globo**, 1969. Imagem cedida pelo autor.



Fig. 165 Adir Botelho – **Capa para livro publicado em 1998**. Imagem cedida pelo autor.



¹¹⁶ N. A. – Enquanto artista plástico penso que todo artista está em busca de uma boa forma, mais do que da representação de um ideal de beleza. Ou, por outro lado, a beleza é encontrada quando se encontra aquilo que corresponde a uma boa forma para um determinado artista. “**Forma** – Termo usado para designar a configuração dos limites exteriores de uma superfície ou volume, com feição e aspecto particular. As formas são os elementos utilizados e apresentados em suas inter-relações em uma obra de arte do universo das Artes Visuais, tanto figurativas como abstratas. Por esse motivo, As Artes Visuais também são denominadas de Artes da Forma ou Artes Plásticas. Também pode referir-se ao modo como um assunto é tratado”. CUNHA, Almir Paredes, op. cit., p. 260.

As três primeiras imagens deste conjunto são de capas que Adir Botelho criou entre 1960 e 1962 (Fig. 161, 162, e 163). Apresentam formas simples, geometrizadas com suavidade, que se colocam como fundo para os títulos e nomes dos autores, produzindo um efeito de contraste, porém também de interação com as mensagens escritas. Na primeira delas (Fig. 161), tendo como base o título da obra, o artista cria um “mar” em que as “ondas” estilizadas, vazadas num quadrado negro de bordas irregulares, é sobreposto a um fundo de verde saturado. O título, impresso em branco e caixa baixa, e o nome do autor, impresso em caixa alta na cor laranja, oscilam na superfície da capa tal qual um “barco” com seu “mastro”, originando um resultado inusitado, atrativo e bastante ousado para a época¹¹⁷

A capa seguinte apresenta ao fundo um padrão gestual de triângulos laranjas e vermelhos contornados por espessa linha negra. Fazendo menção ao título da obra, tal padrão se aproxima do universo cultural brasileiro. Impresso em branco e em caixa alta, o título se destaca pela limpeza da fonte escolhida, gerando para a capa uma visualidade de documento oficial e erudito (Fig. 162).

Para a terceira capa (Fig. 163) Adir Botelho cria uma relação compositiva na qual formas geométricas arredondadas, dispostas sobre fundo branco, lembrando uma combinação de formas barrocas e neoconcretas, interagem com o título impresso em preto e numa fonte que se relaciona bem com tais formas abstratas. O eixo inclinado, sobre o qual se apoia o título, cruza o eixo inclinado em sentido contrário das formas geométricas, originando contraste de direções. Dentro dessa dinâmica, os nomes dos autores, impressos em caixa baixa, assentados sobre uma linha estreita que fecha o lado direito das formas abstratas, serve como delimitação. O resultado obtido é uma capa visualmente abstrata que expressa a ambiguidade do título da obra.

A imagem seguinte (Fig. 164) apresenta a capa de um folder criado para um concerto comemorativo ocorrido no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1969. Vemos a fachada frontal do teatro feericamente iluminada e com suas reentrâncias coloridas com vermelho, azul, verde e amarelo em saturação

¹¹⁷ N. A. – O prof. Adir Botelho nos informou que, ao apresentar esta capa, não tinha muita certeza de que seria aceita, justamente por causa da liberdade criativa com que a resolveu. Mas ela foi aprovada sem qualquer oposição, causando-lhe alguma surpresa.

máxima. Com isso, formam-se áreas planas e destacadas tanto contra o branco da fachada quanto pelo negro intenso do fundo e dos elementos gráficos que delineiam as formas arquitetônicas do prédio. De maneira um tanto “psicodélica”, o asfalto da rua, no primeiro plano da composição, apresenta-se recoberto por linhas oblíquas pintadas de vermelho, amarelo e branco, cores tão fortes quanto as da fachada. Com isso, o folder torna-se impactante e festivo, sem deixar de ser refinado e erudito¹¹⁸.

Para o próximo exemplar (Fig. 165), o artista reproduziu trecho de uma de suas xilogravuras, aplicando-a sobre fundo vermelho, mas em dois tamanhos diferentes, conseguindo com isso um efeito de profundidade. Tais trechos – manchas abstratas e gráficas – surgem como fortes elementos de contraste que valorizam o nome do autor impresso no lado superior esquerdo da composição, tendo suas iniciais destacadas tanto por uma dimensão maior quanto por serem brancas. Fechando a imagem no ponto de término da leitura, vê-se o nome da editora tal qual uma assinatura. Desta forma, por ser muito sugestiva, a capa, mais do que o título, fornece interesse à obra.

Capas para livros autorais

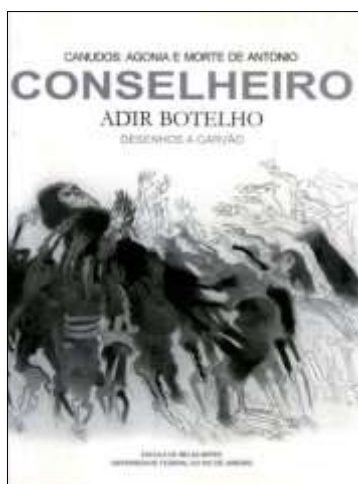
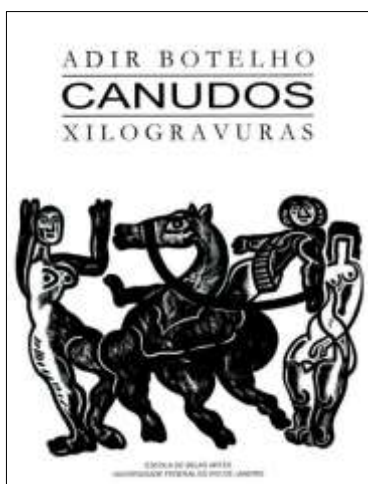


Fig. 166 Adir Botelho – Capa do livro autoral **Canudos Xilogravuras**, publicado em 2002 pela EBA-UFRJ. Imagem cedida pelo autor.

Fig. 167 Adir Botelho – Capa do livro autoral **Canudos Agonia e Morte de Antonio Conselheiro: Desenhos a Carvão**, publicado pela EBA-UFRJ em 2006. Imagem cedida pelo autor.

¹¹⁸ N. A. – Ao nos ceder esta imagem, o prof. Adir Botelho afirmou que na ocasião trabalhava para o Jornal **O Globo**, fazendo diagramação, quando foi incumbido de criar a capa do programa comemorativo do 44º aniversário daquele jornal. Quando apresentou a arte-final da capa, esta foi aprovada imediatamente, comprovando que todo o colorido contrastante nela aplicado foi bem recebido por aqueles que a pediram.

A Fig. 166 mostra a capa do primeiro livro autoral de Adir Botelho, que trata da série xilográfica **Canudos**, cujo projeto gráfico também é de sua autoria. A xilogravura escolhida para a capa pode ser considerada como a mais representativa de toda a série, aquela que sintetiza o conjunto. Por este motivo, encontra-se assentada na base da composição, sustentando o título da obra impresso em caixa alta e negrito. O nome do autor e o subtítulo surgem também em caixa alta, acima e abaixo do título, mas em cinza, reforçando o título ou, como gosta de dizer o próprio autor, “protegendo-o”¹¹⁹. Os nomes das duas instituições responsáveis pela publicação – a Escola de Belas Artes e a Universidade Federal do Rio de Janeiro – apresentam-se junto à margem inferior. O resultado alcançado – impactante e equilibrado – tem um caráter clássico.

A próxima capa (Fig. 167) segue características similares para apresentar os desenhos a carvão sobre Antonio Conselheiro, porém, com uma diferença evidente: a imagem impressa sangra as bordas laterais, dando a impressão de que a cena retratada tem prosseguimento indefinido. Além disso, enquanto a xilogravura na outra capa, ainda que dramática, é mais formalista, o desenho a carvão desta está na esfera do Expressionismo. Dentre os elementos informativos, todos impressos em cinza, harmonizando-se com os acinzentados da ilustração, o apelido do personagem central é destacado em caixa alta e dimensão maior, sendo “protegido”, acima e abaixo, pelo restante das informações (autor, subtítulo etc.). Por fim, o desenho escolhido, com seu personagem escuro, inclinado e acompanhado por diversos coadjuvantes agitados, torna esta capa um pouco mais dinâmica do que a anterior, mas no mesmo contexto de equilíbrio do todo.



¹¹⁹ N. A. – Toda vez que o prof. Adir se refere a um detalhe que merece destaque num desenho, gravura ou pintura em processo de criação, usa a expressão “proteger” no sentido de destacar este detalhe, evitando que se perca no meio de outras informações menos relevantes na composição.

As duas capas acima (Fig. 168 e 169) foram criadas, sob supervisão de Adir Botelho¹²⁰, para os catálogos da sua grande exposição ocorrida na Caixa Cultural – RJ, em 2012, na qual foram expostas toda a série **Canudos** e os 22 desenhos a carvão sobre Antonio Conselheiro. A de formato quadrado e fundo ocre pertence ao “grande catálogo”, enquanto a retangular, com fundo cinza-claro, é do “mini catálogo”. Ambas possuem a mesma ilustração de capa do livro **Canudos Xilogravuras** (Fig. 145), apresentando o mesmo tipo de estrutura compositiva, o que reforça o apreço especial que o autor tem àquele livro e àquela xilogravura.

Estudos para capas de catálogos de exposições individuais

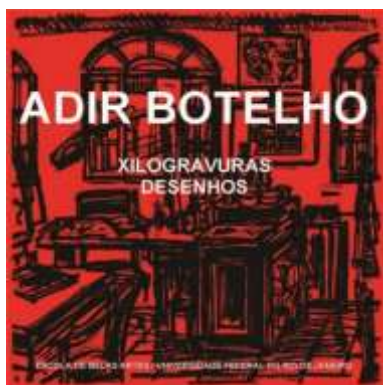


Fig. 170 Adir Botelho – **Projeto para capa de catálogo**. Imagem cedida pelo autor.

Fig. 171 Adir Botelho – **Projeto para capa de catálogo**. Imagem cedida

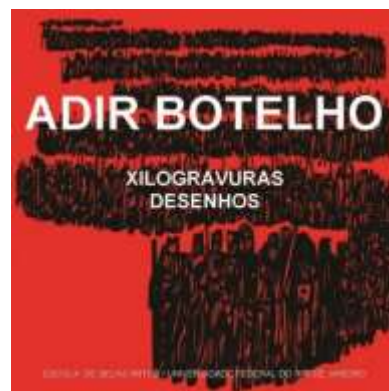


Fig. 172 Adir Botelho – **Projeto para capa de catálogo**. Imagem cedida

¹²⁰ N. A. - O professor Adir Botelho é muito exigente com relação à preparação de catálogos ou livros sobre sua obra (assim como é bastante observador com relação aos de outros artistas) e gosta de acompanhar de perto sua produção, mandando refazer aquilo que não esteja de acordo com seus critérios de qualidade.

As Fig. 170, 171 e 172 apresentam projetos de capas de catálogos para uma exposição individual que veio a se concretizar no Centro Cultural Correios – RJ, no primeiro semestre de 2012¹²¹. Como a ideia inicial previa a presença de obras de séries diferentes (menos da série **Canudos**)¹²², elas são ilustradas por xilogravuras oriundas dessa diversidade de conjuntos gráficos. Mas todas têm em comum o fundo vermelho, o formato quadrado e os títulos e subtítulos abertos em branco e caixa alta, dando destaque para o nome do artista. O intenso contraste gerado por tais escolhas resulta em projetos visualmente poderosos, particularmente o terceiro (Fig. 172), no qual se vê uma enorme mão que parece simbolizar a do próprio artista¹²³



¹²¹ N. A. – Esta exposição também possui um catálogo oficial, mas como a sua criação não foi realizada pelo prof. Adir Botelho (o qual ficou insatisfeito com o resultado) e sim pela produtora da exposição, não o reproduzi aqui.

¹²² N. A. – A ideia de expor toda a série **Canudos** numa só galeria ou Centro de Arte só se concretizou quando o prof. Adir Botelho, em 2012, conseguiu espaço, via edital, na Caixa Cultural RJ, possuidora de salas amplas o suficiente para receberem todas as 120 obras daquele conjunto de gravuras. No início daquele mesmo ano ele havia exposto, no Espaço Cultural Correios-RJ, gravuras de outras séries, inclusive algumas dos anos 60 e 70, mas sem incluir qualquer uma de **Canudos**.

¹²³ N. A. – Este trabalho, segundo o prof. Adir Botelho, inspira-se em uma mão esculpida em madeira que ele comprou de um artista popular, durante uma de suas várias viagens pelo interior do Brasil.

As Fig. 173 a 176 mostram as ilustrações do libreto de uma ópera encenada sob os auspícios da UFRJ em 2014¹²⁴, dando-lhe um caráter condizente com o tom cômico do enredo que a encenação musical possuía. Assim, na capa vemos o próprio **Diletante** (Fig. 173), personagem central da ópera, de braços abertos para o público, vestindo um terno impecável e chapéu à moda da época em que se passa a trama¹²⁵. No seu sorriso largo e tipo ingênuo se inscreve a alma do personagem. Na imagem seguinte (Fig. 174), uma fotomontagem mostra o mesmo personagem, agora com seu violão e terno azul, carregando uma criança aos ombros – quase um totem encimado pelo disco solar –, no antigo calçadão de Copacabana. Como na ilustração anterior, o colorido vivo espalhado em planos geométricos dá um tom alegre à imagem. A Fig. 175 apresenta os atores, sorridentes, agradecendo a presença do público; suas vestes são multicoloridas e marcadas por belos padrões geométricos. Por fim, temos a volta do personagem central (Fig. 176), transformado num vívido “mural de azulejos” em cores e tons sabiamente harmonizados. A partir destas ilustrações, realizadas quando Adir Botelho há muitos anos não trabalhava profissionalmente como ilustrador, o que se percebe é o grande prazer do artista em lidar com cores intensas e formas geométricas, prazer este que se vê ao longo de toda sua obra gráfica¹²⁶ e pictórica.

Por fim, deve-se destacar a semelhança do estilo destes personagens desenvolvidos para a ópera com os personagens centrais do desenho a carvão **Espírito da Terra** (Fig. 94), criados para apresentar o destino do povo de Canudos. Trata-se da mesma simplificação de formas, onde se procura ser

¹²⁴ N. A. – sobre as óperas produzidas pela UFRJ, procurar informações no **Portal de eventos da UFRJ**. Disponível em: <https://eventos.ufrj.br/evento/projeto-opera-o-elixir-do-amor/#targetText=O%20projeto%20%C3%93pera%20na%20UFRJ,fecundos%20compositores%20do%20Romantismo%20italiano.&targetText=Nemorino%20encontra%20no%20Elixir%20d%20o%20Amor%2C%20comercializado%20pelo%20charlat%C3%A3o%20Dr.> Acesso em: 11 de out. de 2019.

¹²⁵ N. A. – O texto original de Martins Pena foi modificado por João Guilherme Ripper para ser ambientado na década de 50 do século XX e não mais no século XIX, sendo mantido seu tom de comédia. O prof. Adir Botelho procurou fazer com que os personagens que recriou a guache expressassem tanto o tom farsesco da ópera quanto se enquadrassem no novo contexto urbano que ela recebeu.

¹²⁶ N. A. – Em relação à cor aplicada na obra gráfica, refiro-me aos trabalhos que o prof. Adir Botelho realizou como criador de capas e como ilustrador, mas não como xilogravador. Em suas xilogravuras, salvo algumas experiências muito sutis no início de sua carreira, ele não aplicou cor.

objetivo na mensagem que se quer passar – de comicidade para a ópera bufa e de melancolia no caso da trágica narrativa de uma guerra fratricida.

Adir Botelho e o Carnaval – uma breve menção aos seus laureados projetos

Concluindo este capítulo, é necessário mencionar, no que diz respeito ao que o desenho praticado por Adir Botelho é capaz de produzir, os seus premiados projetos de decoração carnavalesca para as ruas da cidade do Rio de Janeiro. O motivo desta citação baseia-se não só na importância artística e cultural destes projetos, mas também na ligação que eles possuem com toda a carreira criativa de seu autor, principalmente, como se mostrará adiante, com suas pinturas. Todavia, dado que para se fazer justiça à monumentalidade destes projetos – cuja execução exigiu, por anos seguidos, não só muita inventividade e conhecimento, mas também um sofisticado aparato técnico-administrativo –, seria necessária uma pesquisa específica, algo que foge ao escopo desta tese. Porém, para mostrar o alcance e importância dessa produção que se materializou em vários carnavais entre meados dos anos 60 e início dos anos 80, citaremos aqui algumas palavras da Professora Helenise Guimarães, pesquisadora no PPGAV-EBA-UFRJ do tema “Carnaval e Festas Populares”, destacando algumas imagens retiradas de sua obra **A Batalha das Ornamentações** (2015). Desta maneira, ao historiar os preparativos para as comemorações do **IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro**, nos informa a pesquisadora:

Em outubro de 1964, a Superintendência do IV Centenário regulamentou, através de portaria, o concurso para os projetos de decoração para o Carnaval de 1965, que deveria abranger a avenida Rio Branco em toda sua extensão, a Praça Marechal Floriano, a avenida Presidente Vargas, até a Praça da República, Praça Mauá e Largo da Carioca. O tema deveria “inspirar-se em motivos históricos e culturais do Rio de Janeiro, executando-se apenas o primeiro projeto selecionado”. O projeto vencedor foi apresentado pela equipe composta por Adir Botelho, David Ribeiro e Fernando Santoro e o tema escolhido foi *Jean Baptiste Debret*, que concorreu com outras 17 equipes. A imprensa destacou o fato da participação da Escola Nacional de Belas Artes na competição, pois o segundo lugar coube à equipe de Nilton Sá e o terceiro à de Plínio Cipriano, Mauro Monteiro e Fernando Pamplona, “todos professores ou alunos da Escola Nacional de Belas Artes e elementos jovens”. Realizado logo em seguida, o concurso para o cartaz que divulgaria no país e no exterior o Carnaval de 1965 repetiu a equipe da primeira colocação, que criou uma

composição com elementos extraídos do projeto para ornamentação unidos à figura de um cata-vento.¹²⁷

Essa é a narrativa do início de uma atividade que, junto com a de professor de gravura, artista plástico e diagramador, ocupou a vida profissional de Adir Botelho por muito tempo, sempre produzindo decorações carnavalescas que encantaram os cariocas e os turistas que afluíam para cidade para os três dias de folia, atraídos seja pelo aspecto lúdico que apresentavam, seja pela monumentalidade arquitetônica que exibiam ou por sua exuberante e colorida beleza¹²⁸. Porém, de momento, no âmbito desta pesquisa e deste capítulo, é suficiente afirmar o quanto na realização de tais projetos, do seu desenvolvimento através do desenho, da cor, dos diversos materiais e de suas temáticas, participava o emprego de um conhecimento sólido, adquirido na ENBA, tendo a criatividade e a intuição como luzes exploratórias. Tais conhecimentos e luzes foram capazes de propiciar ao artista uma ampla capacidade de lidar com muitas informações ao mesmo tempo, servindo como fios condutores para todas as formas de expressão do artista. É assim que, movido pela vontade de dar forma expressiva às suas ideias, veremos acontecer a interconectividade entre todos os gêneros de arte desenvolvidos pelas suas mãos e mente. Desta forma, conseguiu tornar os temas sobre os quais trabalhou claramente visíveis, vivos e intensos desde o seu primeiro Carnaval premiado – **Debret.**¹²⁹

¹²⁷ GUIMARÃES, Helenise. **A batalha das ornamentações**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015, p. 247-248.

¹²⁸ N. A. – Em mais de um momento o prof. Adir Botelho nos falou com orgulho e emoção desta sua experiência marcante como criador de decorações carnavalescas, explicando alguns detalhes de ordem técnica e logística envolvendo a colocação dos imensos postes de madeira que sustentavam as decorações, ou mencionando a instalação das luzes internas que as iluminavam durante a noite, outro poderoso atrativo para o público. Este já começava a admirar a decoração antes de sua conclusão e continuava admirando-a até o momento da desmontagem. Enfim, tratou-se de um trabalho realmente hercúleo que exigiu do prof. Adir Botelho, dos seus sócios e de suas equipes, nas quais estavam presentes alunos da EBA, muita disposição e garra para criar aqueles fantásticos cenários carnavalescos, cuja beleza rivalizava ou superava em impacto os desfiles das escolas de samba da época, na Av. Presidente Vargas.

¹²⁹ *Poder-se-á chamar “inspirado” o artista para quem o desenvolvimento orgânico do germe poético se oferece peremptoriamente, quase se impõe, de modo que sua iniciativa fica como que vencida pela dinâmica interna do processo bem logrado e a sua atividade fica como que dirigida, transportada, arrastada, pelo seu próprio resultado futuro; e poder-se-á falar de “trabalho” nos casos em que mais dificilmente se verifica aquela coincidência da finalidade interna do germe com a atividade própria do artista, e a univocidade do desenvolvimento, mais do que impor-se, emerge lentamente da venturosa trajetória das tentativas. Mas ambos os aspectos são necessários: o processo pelo qual a obra se faz de per si deve identificar-se com o processo pelo qual o artista faz a obra, e o artista deve chegar a fazer a obra como se ela se fizesse por si*

Antes de se entrar especificamente no universo pictórico de Adir Botelho, este capítulo será finalizado com uma seleção de imagens que permite uma rápida visão do que foram os carnavais cariocas vivamente coloridos por obra de sua grande imaginação e perícia técnica:

Projetos para decoração carnavalesca do Rio de Janeiro

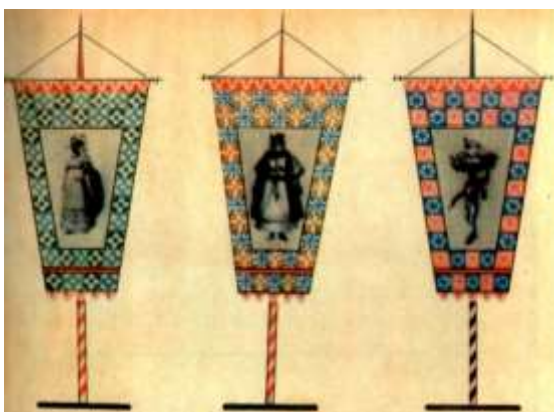
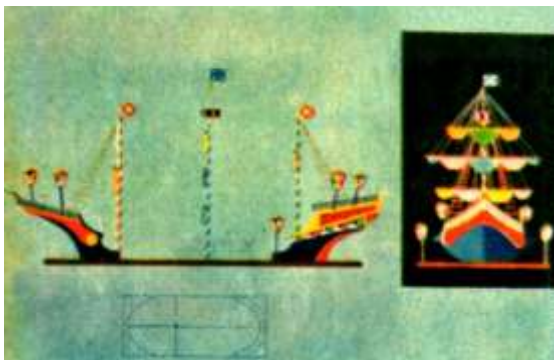


Fig. 178 Adir Botelho – **Desenho de caravela**, guache, 1965 (Projeto Debret). Fonte: A Batalha das Ornamentações.

Fig. 179 Adir Botelho – **Desenho de sobradinhos**, guache, 1965 (Projeto Debret). Fonte: A Batalha das Ornamentações.

Fig. 180 Adir Botelho – **Desenho dos estandartes**, guache, 1965 (Projeto Debret). Fonte: A Batalha das Ornamentações.

Fig. 181 Adir Botelho – **Perspectiva da Av. Presidente Vargas decorada**, guache, 1965 (Projeto Debret). Fonte: A Batalha das Ornamentações.



mesma. Na verdadeira arte, a inspiração nunca é tão determinante que reduza a atividade do artista a mera obediência, e o trabalho nunca é tão custoso que suprima toda a espontaneidade; e o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito, quer esta adequação seja lenta e difícil, quer fácil e imediata. PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 194,195.

O Carnaval do Rio decorado por Adir Botelho



Fig. 183 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas**, 1968 (Projeto Alegria, alegria!). Fonte: A Batalha das Ornamentações.

182 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas**, 1966 (Projeto Sol Maior). Fonte: A Batalha das Ornamentações.



Fig. 184 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas**, 1970 (Projeto Ô Abre alas!). Fonte: GUIMARÃES, Helenise. **A Batalha das Ornamentações**.

O Carnaval do Rio decorado por Adir Botelho

Fig. 185 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas, 1965** (Projeto Debret).
Fonte: A Batalha das Ornamentações.



Fig. 186 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas, 1965** (Projeto Debret).
Fonte: A Batalha das Ornamentações.

O Carnaval do Rio decorado por Adir Botelho

Fig. 187 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Detalhe da montagem da ornamentação da Candelária**, 1970 (Projeto Ô Abre Alas!). Fonte: A Batalha das Ornamentações.



Fig. 188 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Detalhe da ornamentação da Candelária**, 1970 (Projeto Ô Abre Alas!). Fonte: A Batalha das Ornamentações.



Fig. 189 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Detalhe da ornamentação da Candelária**, 1970 (Projeto Ô Abre Alas!). Fonte: A Batalha das Ornamentações.

Uma família carioca posando diante de uma decoração carnavalesca de Adir Botelho



Fig. 190 Foto: Susana Grillo – Família Grillo diante de ornamentação carnavalesca da Candelária criada por Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro em 1968. Fonte: Acervo Elisabete Martelletti Grillo Pereira

CAPÍTULO II

A PINTURA – CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO, PRAZER, RIGOR E FANTASIA NO UNIVERSO CRIATIVO DE ADIR BOTELHO

A pintura é uma poesia silenciosa.

Plutarco

Na pintura existem duas coisas: o olho e o cérebro. Os dois devem se entender: há um desenvolvimento mútuo durante o trabalho. O olho pela visão da natureza, o cérebro pela lógica das sensações organizadas que dão os meios de expressão.

Paul Cézanne, 1921

Uma decisão para (quase) toda a vida

Se a gravura representa para Adir Botelho uma verdadeira missão, algo como uma paixão que exigiu uma vida de dedicação plena, seja como artista, seja como professor, e se o desenho é a base sobre a qual toda sua produção visual se desenvolveu, de que maneira podemos entender o que significa para este artista-professor a pintura que ele também produziu durante anos e, não obstante, resguardou dos olhos do grande público? Esta não é uma pergunta fácil de ser respondida, pois a resposta está diretamente relacionada com seu universo pessoal, universo esse do qual é muito cioso. Sendo assim, a aproximação feita através desta pesquisa a este mundo particular e bem guardado se deu da forma mais cautelosa possível, sem pressa, sem arrogância, com respeito e humildade.

Quem conhece por dentro o que é a arte da pintura, especialmente aquela em que existe uma preocupação narrativa, além de plástica, sabe que muito da própria vida do artista pode estar ali, contada a cores, sobre a superfície de cada uma das telas pintadas. É desta forma que devemos perceber o tipo de envolvimento que Adir Botelho possui com suas criações pictóricas. Por meio delas, mesmo quando trata de temas universais, muito de si mesmo, de seus

próprios sentimentos, está sendo mostrado. Isso torna seu trabalho um repositório de subjetividade, de questões íntimas, algumas vezes tratadas com extravasamento emocional, em outros momentos sob uma capa de racionalismo e impecável apuro técnico – ou em uma personalíssima fusão destas duas características dicotômicas.

Desta maneira, para seu temperamento discreto e obstinado, tornar pública uma pintura tão intensa não significaria desviar a atenção do público da carreira de gravador, que já vinha construindo com uma dedicação ímpar desde que começara a manejar buris e ácidos com Raimundo Cela? E, enquanto docente, como isso impactaria sobre a enorme responsabilidade por ele assumida ao receber o cargo de professor efetivo do Ateliê de Gravura da ENBA, depois do falecimento de Oswaldo Goeldi em 1961?¹³⁰

Assim, apesar de ser um artista de múltiplos interesses e polivalente o suficiente para atuar concomitantemente em diversos campos, as carreiras entrelaçadas de professor de gravura e de gravador se tornaram a sua maior prioridade na vida artística e acadêmica. Desta maneira, se lhe tornou impensável apresentar-se como “pintor-gravador-professor”, mesmo possuindo formação de pintura e mesmo que continuasse a pintar tendo grande entusiasmo pelo que pintava. Em sua organização mental, se fizesse exposições individuais de pintura, se mandasse pintura para os salões de arte, se comentasse sua própria pintura diante do público, isso geraria confusão e, principalmente, desviaria a atenção deste mesmo público dos dois grandes objetivos que lhe cabiam alcançar: levar adiante o recente ateliê de gravura da ENBA (nascido com Cela em 1951) e valorizar a linguagem da gravura em nosso meio artístico e acadêmico. Portanto, tendo tomado a firme decisão de nunca “misturar alhos com bugalhos”¹³¹, jamais expôs publicamente suas pinturas enquanto esteve ativo como professor de gravura.¹³²

¹³⁰ N. A. – Não exatamente nestes termos, mas tal preocupação nos foi exposta pelo prof. Adir Botelho quando lhe perguntamos o motivo de ter mantido sua pintura longe dos olhos do público.

¹³¹ N. A. – Ouvimos esta conhecida expressão popular do próprio prof. Adir Botelho, por volta de 2011, ao participarmos de uma conversa dele com uma aluna da EBA, durante a qual afirmou que ela não deveria fazer uma exposição individual misturando trabalhos de gravura com pinturas em aquarela. Na opinião dele, tais linguagens são muito diferentes para serem expostas juntas, pois uma “atrapalharia a boa percepção da outra e não se deve misturar alhos com bugalhos”.

¹³² N. A. – Tal disposição de não participar de exposições como pintor só foi superada em 2017 quando, por ocasião das comemorações dos 201 anos de nascimento da EBA, o departamento BAB, que reúne os cursos de Gravura e Pintura (do qual somos membro), realizou uma exposição coletiva no Centro Cultural Light (RJ) com seus professores ativos e aposentados.

O prazer de pintar

Contudo, independentemente das decisões que tomamos na vida, o tempo passa, inexoravelmente as coisas se modificam e, principalmente, nos modificamos, uns de forma mais rápida e visível, outros mais lentamente e de maneira discreta. Com Adir Botelho não foi diferente. Ao se aposentar por força de seus 70 anos de idade, depois de 50 anos dedicados ao magistério da gravura (contando com os que fora Auxiliar de Ensino), e já sem possuir mais condições físicas para praticar sua tão amada xilogravura¹³³, seus pensamentos começaram a se voltar mais intensamente tanto para os aspectos históricos da arte brasileira¹³⁴ quanto para a sua primeira formação artística – a pintura.

Foi assim que seu interesse se redirecionou firmemente para a pintura em grandes formatos – a pintura mural –, técnica que Adir Botelho praticara na ENBA com o prof. Edson Motta, fazendo pinturas em afresco, depois removidas da parede para que outros alunos também a pudessem praticar¹³⁵. Mas agora uma explosão de ideias pictóricas surgia da combinação entre sua experiência como xilogravador e sua prática sigilosa de pintor, acrescidas de um cabedal de conhecimentos e práticas adquiridos em suas outras atividades. Assim, surgiram os estudos para murais. O primeiro deles, tratando do folclore brasileiro, chama-se **Mural da Terra**, e foi projetado para as empenas laterais da Faculdade de

Para esta exposição conseguimos convencer o prof. Adir Botelho, após bastante insistência, a participar não com gravuras, mas com pinturas, o que acabou ocorrendo com a exposição de duas obras feitas em relevo colorido de madeira (ambas comentadas nesta tese).

¹³³ N. A. – Diferentemente de Goeldi, o prof. Adir Botelho sempre preferiu produzir xilogravuras em grandes formatos. Para tanto, trabalhava com pranchas de peroba do campo ou canela medindo em média 50 X 40 cm (embora existam algumas de suas matrizes na faixa dos 60 cm ou mais de comprimento), muito pesadas e resistentes ao corte. Isso exige grande esforço físico tanto para gravá-las quanto para a impressão das provas de estado e cópias definitivas, todas feitas sem uso de prensa e sim com colher.

¹³⁴ N. A. – Tendo escrito e produzido dois livros sobre sua obra (**Canudos – Xilogravuras e Canudos: agonia e morte de Antonio Conselheiro**), o prof. Adir Botelho passou a escrever também sobre a obra de outros artistas. No momento tem uma história dramatizada da gravura brasileira no prelo (**Teatro da Gravura no Brasil**, a ser lançado pela editora Pinakotheke), um livro de desenhos a bico de pena baseados em textos de Guimarães Rosa (cujos originais ele está pensando em doar para o MNBA) e trabalha num livro de contos inspirados em desenhos e gravuras de Goeldi (sem qualquer previsão de editora para lançamento).

¹³⁵ N. A. – O prof. Adir Botelho nos deu essa informação numa das visitas que fizemos juntos ao MNBA-RJ, mostrando-me o local onde ficava a sala em que ocorriam a aula e as experiências com pintura mural em afresco. Infelizmente não restaram trabalhos realizados, pois a cada nova turma que entrava o trabalho da anterior era raspado da parede para que um novo fosse executado.

Letras da UFRJ, na Ilha do Fundão, tornando-se tema do calendário publicado pela Reitoria em 2007. Em seguida vieram dois estudos, muito gráficos, **Mural Rosa** e **O Mural Preto e Branco** (Fig. 150 e 151). O terceiro, ainda em progresso, intitula-se **Guerra do Contestado** e, como o título indica, refere-se ao conflito campesino que aconteceu na fronteira entre os estados do Paraná e de Santa Catarina no período de 1912 a 1916.¹³⁶

Mas antes de tratar de seus projetos para pintura mural, convém que seja abordado o desenvolvimento de suas pinturas de cavalete e aquarelas, como foi feito no caso do seus desenhos e gravuras (objeto de estudo da nossa dissertação de mestrado), partindo dos seus primórdios nos anos 50 até chegar aos referidos projetos murais criados no atual século. Para tanto, como fizemos em relação aos desenhos, utilizamos para este fim as fotografias cedidas pelo próprio artista, já que a maioria dos originais se encontra dispersa entre seus familiares e amigos Brasil afora. Não obstante, vimos alguns originais pessoalmente, para termos contato direto com os materiais e técnicas empregados, além da fatura pictórica¹³⁷.

Como foi realizado com os desenhos, as pinturas foram organizadas cronologicamente¹³⁸. Assim, ficam bem apontadas as possíveis fontes temáticas, as similaridades estilísticas com obras de outros artistas, mesmo que de épocas remotas, os tratamentos técnicos, as questões compositivas e suas ligações com a produção gráfica geral do próprio Adir Botelho. Além disso, indicaram-se nas obras os pontos de contato entre os aspectos expressionistas e formalistas, assunto esse de muita importância para a compreensão das criações deste artista-professor, tópico já referido.

¹³⁶ N. A. – Juntamente com as imagens de pinturas de cavalete, aquarelas e desenhos, recebemos todas as imagens referentes ao projeto **Guerra do Contestado**. Tínhamos a intenção de apresentá-las ao fim do Volume II desta tese, todavia o prof. Adir Botelho nos informou que já modificou todo o trabalho, alterando cores e personagens, após chegar à conclusão de que o que pintara antes não estava à altura da dramaticidade do trágico episódio. Por isso, decidimos não apresentar as imagens que estão conosco (e ele não nos cedeu as novas).

¹³⁷ N. A. – Muitos originais de pintura, assim como de desenho e gravura, foram doados pelo prof. Adir Botelho ao MNBA. Em fevereiro de 2020 pudemos ver pessoalmente 20 destes originais, a maioria aquarelas, em visita agendada à reserva técnica do referido museu. Também pudemos ver pessoalmente três pinturas a óleo (presentes entre as comentadas nesta tese) na casa de um colecionador que as adquiriu recentemente em leilão.

¹³⁸ N. A. – Essa organização cronológica é importante do ponto de vista metodológico, embora nem sempre dê conta plenamente do entendimento do conjunto da obra de um artista. A rigidez cronológica pode, em alguns casos, engessar a leitura feita pelo pesquisador. Seja como for, ela nos foi útil na construção de um panorama da obra do prof. Adir Botelho, que abrange seis décadas.

No entanto, se faz necessário mencionar a maior motivação de Adir Botelho para ter continuado pintando, mesmo que só para si mesmo. Trata-se do prazer de pintar, prazer este ao qual o artista, entusiasmado, reservadamente se referiu mais de uma vez, fazendo alusão ao gosto que sempre teve e continua tendo por estudar a composição, aplicar as cores, lidar com os materiais pictóricos, enfim, por estar envolvido com o *métier* próprio da pintura¹³⁹. Aqueles que têm experiência com o assunto sabem que para se fazer pintura é preciso que se goste de lidar com ela, que se sinta atraído por ela, por sua matéria e pelas infinitas possibilidades que proporciona como meio de expressão para qualquer assunto. Este gosto, esta atração, este prazer são inerentes ao pintor desde muito cedo, mesmo antes de ele entender o que é pintura ou o que é ser pintor.¹⁴⁰

Assim, se Adir Botelho sempre teve imenso prazer em realizar e ensinar a xilogravura, não é menor o prazer que tinha e tem ao pintar seus quadros e, por meio deles, expressar questões plásticas que só a pintura pode expressar plenamente. Desta maneira, como no caso da gravura, a pintura também representou uma grande paixão na sua vida, só que, enquanto a primeira se tornou pública, esta permaneceu em segredo – até agora.¹⁴¹ É por este motivo que, quando Adir Botelho mais se diz gravador, é o pintor que está por trás de suas gravuras, conferindo-lhes qualidades pictóricas mesmo que estas sejam expressas por meios gráficos.

Outros exemplos

¹³⁹ N. A. – Percebemos esse entusiasmo ao discutir com o professor Adir Botelho os processos criativos que ele aplicou em suas pinturas. Nesses momentos ele cita materiais utilizados, suas qualidades, técnicas aplicadas, os tipos de suportes preferidos, acabamentos etc. Ou seja, fica evidente que pintar lhe dá um prazer tão grande quanto gravar.

¹⁴⁰ N. A. – Aqui falamos com base em nossa própria prática como pintor e professor de pintura, pois lidamos com tintas e pincéis desde a adolescência.

¹⁴¹ N. A. – Na escolha do prof. Adir Botelho por dar visibilidade à sua gravura e não à sua pintura, também deve ser levado em consideração o fato de que a gravura – especialmente a xilogravura –, é capaz de dar respostas visuais mais rápidas e diretas às indagações plásticas do artista do que a pintura. Esta, com todo seu sofisticadíssimo repertório de possibilidades técnicas e formais torna-se um laboratório de experiências que demandam muito tempo do artista até que surjam os resultados que ele considere como sendo apresentáveis à opinião pública. Por isso, sendo muito exigente consigo mesmo e tendo seu tempo dividido em inúmeras tarefas, preferiu manter para si os resultados de suas pesquisas pictóricas continuamente reelaboradas, ao mesmo tempo em que tornava pública a sua produção gráfica, cujos resultados, naquele momento, lhe pareciam mais condizentes com seu alto nível de exigência.

Contudo, não se trata de um fato isolado, pois existem inúmeros exemplos históricos de gravadores-pintores e gravuras com características pictóricas, em alguns casos para simular ou copiar deliberadamente pinturas. O exemplo mais remoto de que temos notícia é aquele dado por gravadores italianos, holandeses e alemães do séc. XVI, quando o Maneirismo era já um estilo disseminado na arte europeia. Contudo, neste caso, deve-se ter em conta que a intenção principal daqueles gravadores, inicialmente os xilogravadores em *chiaroscuro*, era a de reproduzir na gravura os efeitos que a pintura pode proporcionar, já que a gravura ainda não era vista como um meio de expressão em si, mas principalmente como uma técnica para reproduzir desenhos e pinturas dos grandes mestres, visando difundi-las¹⁴². Assim, é impressionante ver como tais gravadores obtiveram efeitos que muito se assemelham às pinceladas feitas em estudos a óleo sobre tela ou, principalmente, semelhantes às aguadas de nanquim, bistre¹⁴³ ou aquarela, obtendo gradações e manchas que proporcionam belos modelados às suas obras, sejam elas representações de heróis mitológicos, personagens bíblicos, cenas eróticas, retratos, paisagens

¹⁴² O desenvolvimento da xilogravura *chiaroscuro* por um período de algumas centenas de anos depois de seu início no século XVI em Wittenberg e Augsburg, é rastreado aqui em nove seções contendo alguns dos mais importantes, melhores e valiosos trabalhos produzidos na técnica. Seguindo seus primórdios no trabalho de Cranach e Burgmair em 1507-08, ela foi rapidamente adotada por Hans Baldung Grien e Hans Wechtlin em Strasbourg e por Albrecht Altdorfer em Regenesburg. Albrecht Dürer ignorou a técnica, embora artistas do seu círculo, Hans Sebald Beham entre eles, a empregassem. Em 1516, apenas dez anos depois de sua invenção, a xilogravura *chiaroscuro* foi introduzida na Itália por Ugo da Carpi. Antonio da Trento e Niccolò Vicentino, ambos os quais provavelmente se formaram com Ugo e continuaram a praticá-la, como o fez depois Nicolò Boldrini e Andrea Andreani. Artistas italianos desenvolveram a técnica na direção de uma abordagem mais livre, gestual, que lembra uma pintura de pinceladas aparentes. Isso foi adotado por sua vez na segunda metade do século XVI nas regiões que falam alemão e nos Países Baixos, onde Hendrick Goltzius foi o melhor representante da técnica. Xilogravuras *chiaroscuro* foram produzidas para os mais vastos públicos. Algumas dirigidas para a mais sofisticada classe de conhecedores e colecionadores. Outras, contendo temas mais populares, foram amplamente distribuídas na forma de jornais. Ainda outras parecem ter servido como modelos a artistas. O efeito produzido por suas cores as tornou particularmente atrativas como decoração de parede, e algumas gravuras monumentais por Andreani provavelmente até mesmo atuaram como substitutas de pinturas. Formas eram similarmente variadas em sua origem. Enquanto alguns projetos foram produzidos especificamente para xilogravuras *chiaroscuro*, outros reproduzem estudos para pinturas. Outros ainda reproduzem desenhos após pinturas e esculturas finalizadas [tradução livre]. **Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna**. Royal Academy of Arts, London, 2014. (Introdução do catálogo).

¹⁴³ **Bistre** - Mistura de fuligem e goma empregada em pintura. De acordo com o tipo de fuligem são obtidos coloridos diferentes, que vão do ocre-amarelado ao marrom-escuro. CUNHA, Almir Paredes, op. Cit., p. 425-426.

etc.¹⁴⁴ Para se ter uma confirmação disso, basta que se observem xilogravuras como as apresentadas nas Fig. 47 e 191, 192, 193 (Volume II).

Daí por diante, serão encontrados entrelaçamentos entre a gravura e a pintura ao longo da obra de vários artistas, muitos deles vistos como referências nestes dois campos da arte, os quais, pode-se dizer, são complementares. Para exemplificar basta que pensemos em Rembrandt, Goya, Redon, Picasso, Carlos Oswald, Raimundo Cella, Iberê Camargo e vários outros que poderiam ser também citados (Fig. 194 a 200 – Volume II). Então, é possível afirmar que a obra de Adir Botelho se inclui em uma longa cadeia de pintores-gravadores, com a diferença que, no caso deste professor da EBA, sua “face de pintor” não foi por ele tornada pública.

A abordagem das pinturas de Adir Botelho

Sendo fruto de um fazer contínuo ao longo de seis décadas, durante as quais o artista desenvolveu diversas experiências, porém mantendo-se fiel ao figurativismo e à narrativa, as pinturas de Adir Botelho podem ser analisadas por ângulos variados, sejam eles formais, técnicos ou semânticos.

Sempre com base nas imagens cedidas, foram realizados cotejamentos com obras de artistas anteriores e contemporâneos ao autor, além de se também

¹⁴⁴ N. A. – Na verdade, os temas são variadíssimos, mas o que mais me chama a atenção é a habilidade que estes artistas possuíam de imitar através da xilogravura *Chiaroscuro* os procedimentos da pintura, demonstrando grande inventiva técnica – **Some artists, such as Ugo da Carpi and Beccafumi, cut their own blocks; others, presumably including Hans Wechtlin, had the blocks cut by specialist woodcutters. The term ‘chiaroscuro woodcut’ came to be used for these colour woodcuts by analogy with ‘chiaroscuro drawing’, employed by Vasari, Raffaello Borghini and Giovanni Batista Armenini to describe pen and ink drawings executed with addition of wash and White heightening on coloured paper that functioned as a neutral, middle tone. Tonal gradations and strong contrasts of light and dark in the drawings generated an effect resembling that of painted images. Chiaroscuro woodcuts partly imitated the appearance of such drawings.** – Alguns artistas, como Ugo da Carpi e Beccafumi, gravam suas próprias matrizes; outros, presumivelmente incluindo Hans Wechtlin, tiveram as matrizes gravadas por gravadores de madeira especialistas. O termo “xilogravura *chiaroscuro*” começou a ser usado para essas xilogravuras coloridas em analogia com o “desenho *chiaroscuro*”, empregado por Vasari, Raffaello Borghini e Giovanni Batista Armenini para descrever desenhos com pena e tinta executados na técnica da aguada e realce de branco no papel colorido que funcionou como uma tonalidade neutra, média. Gradações tonais e fortes contrastes de luz e sombra nesses desenhos geraram um efeito semelhante a imagens pintadas. A xilogravura *chiaroscuro* parcialmente imitou a aparência de tais desenhos [tradução livre]. **Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna.** Royal Academy of Arts, London, 2014. (Introdução do catálogo).

colocá-las em conexão com suas gravuras, como se fez em relação aos seus desenhos. Assim, tornou-se possível expor toda a riqueza existente na sua pintura, fonte de ideias para suas gravuras, mas também singular enquanto meio de expressão autônomo, exemplo de propostas próprias e de ligações ao longo dos tempos.

A pintura de Adir Botelho e seus eixos temáticos

Dentre as imagens recebidas, 83 são de pinturas, entre óleos e aquarelas. Pertencem a períodos diferentes de sua produção, abarcando os anos 50, 60, 70 e o século atual (nos anos 80 e 90 o artista esteve muito entregue à produção de xilogravuras). Na impossibilidade de reproduzir todas, serão apresentadas até 7 imagens de cada período, sendo que as da atualidade, referentes à sua obra mural, ficarão para o último capítulo.

Assim, dentre as 83 pinturas, serão expostas e analisadas aquelas que melhor expõem questões de ordem temático-narrativa, já que tais questões são de grande importância para o artista. Assim, somando óleos e aquarelas, identificamos, inicialmente, 10 temas principais. São eles:

- Transcendência (religiosidade e morte)
- Referências populares
- Conflitos coletivos
- O bairro do Catumbi
- Arlequim – Uma referência ao carnaval
- O índio
- Comunicação
- Reminiscências (retratos e fantasias eróticas)
- O espetáculo da vida (atletas, atores e dançarinos)
- Mulheres “empoderadas”

Em alguns destes conjuntos temáticos, encontram-se obras que são diferentes entre si estilisticamente, umas sendo formalistas, outras expressionistas, além daquelas que indicam uma transição ou busca de

harmonização dessas tendências. Tais diferenças são naturais em uma pesquisa artística que envolve questões semânticas e plásticas concomitantemente, além de refletirem: 1 - os diferentes interesses plásticos e temáticos do artista; 2 - o tipo de formação que ele recebeu e 3 - seus contatos com as mudanças estéticas, artísticas e culturais no meio em que estava inserido ao longo do século passado. Encontrar e apontar estas diferenças estilísticas em um mesmo conjunto temático se torna um fator importante para melhor apontar a riqueza visual e entender a diversidade semântica da obra estudada.

Transcendência (religiosidade e morte)

Fazem parte deste eixo temático as seguintes pinturas:

- **À sua imagem**
- **Condição humana**
- **Calvário**
- **Padre Cícero**
- **Estudo (A freira e o enfermo)**
- **A barca dos exus**

Embora não sejam tais pinturas as únicas de Adir Botelho que fazem menção à morte, à transcendência e à religiosidade, estas são, talvez, as mais diretas sobre estes contextos. Elas apontam para um dos aspectos que mais afligem a existência do ser humano – sua impermanência física. É a necessidade de lidar com a certeza de que um dia todos morreremos, de um jeito ou de outro, que nos faz buscar respostas para questões do tipo: O que a vida significa? Por que estamos neste planeta? Existe algum tipo de existência depois da morte? Deus existe? Para essas e muitas outras questões a Religião, a Filosofia e a Ciência buscam, dentro de suas visões específicas, dar respostas que, de alguma maneira, aliviem a tensão causada pelas incertezas da existência. Contudo, é a Arte – em muitos aspectos livre para encetar voos imaginativos – a responsável não por dar respostas exatas sobre a vida e a morte (ou sobre

qualquer outro assunto), mas por propor tanto reflexões a partir de ângulos inusitados quanto por aliviar a tensão e o sofrimento por via da fruição estética. No caso específico de Adir Botelho, seus desenhos, suas gravuras e pinturas, ao refletirem tais questões, o colocam claramente na esfera dos artistas expressionistas, para os quais o drama humano ao redor da morte e do significado da vida é uma das suas mais frequentes inspirações.

À Sua imagem



Fig. 201 Adir Botelho – **À sua imagem**, óleo s. tela, 100 X 76, 1952. Coleção particular.

Na pintura **À Sua Imagem** (Fig. 201) Adir Botelho nos apresenta a figura flagelada do Cristo em pé, no centro da composição. Suas mãos estão sobrepostas, como se estivessem amarradas, mas não há cordas prendendo-as. À sua esquerda vê-se a coluna onde foi supliciado, porém ela tem apenas metade de sua altura. Suas vestes se resumem a um pano de cetim vermelho ao redor dos quadris. O sangue escorre de sua testa, do pescoço, dos ombros e dos joelhos. Sua pele é amarelo-esverdeada como a coluna, mas num tom mais claro. O corpo é quase plano, já que os volumes estão indicados sumariamente. Dele projeta-se uma sombra densa à direita, ao mesmo tempo em que também emana, à esquerda, um vulto vermelho-alaranjado e acima, à direita, uma aura amarela – ampliações espectrais do seu contorno. O fundo é abstrato, pintado num tom neutro, escuro à esquerda e claro à direita. Sua expressão é de tristeza e resignação.

Observa-se que o Cristo não está desenhado segundo os cânones clássicos. A cabeça é muito grande em relação ao corpo, assim como as pernas são curtas em relação ao tronco largo e forte. Os braços são igualmente curtos e terminam em mãos cujos dedos estão apenas vagamente esboçados. Os pés acompanham estas liberdades anticlássicas com a forma, apresentando-se retos, planos, chatos, geometrizados. Pode-se dizer que a forma atarracada dada ao Cristo corresponde, porém de maneira inversa, à forma simplificada e plana da coluna que está mais para uma pequena pilastra (ela é mais larga na base do que no capitel). Portanto, existe manifesta relação formal entre o objeto onde ocorreu o suplício das chibatadas e o supliciado. Neste sentido, Cristo e coluna são dois personagens indissociáveis em cena, seja pela tradição desta narrativa, seja pela poderosa visualidade de ambos.

Com base nestes dados pode-se notar a busca do equilíbrio entre a tradição da pintura narrativa religiosa e uma abordagem moderna e expressionista. Junto a isso, também se percebe que Adir Botelho pesquisou soluções plásticas que compensassem essa forte estilização da imagem de Cristo de maneira a propiciar monumentalidade e carga dramática ao quadro, afastando-o da caricatura. Foi por isso que o artista amplificou a figura através dos desdobramentos de seus contornos projetados no fundo. Este importante recurso possui duas funções: 1ª - formal, já que aumenta artificialmente a estatura do personagem, além de dinamizar mais a composição; 2ª - simbólica,

pois estas projeções propiciam o caráter transcendente necessário à figura religiosa representada: Cristo flagelado - O Filho de Deus.

Quanto à técnica pictórica, a tinta a óleo foi aplicada de maneira relativamente simples e direta, em camadas não muito espessas¹⁴⁵. As pinceladas são discretas, mas visíveis, especialmente nas áreas de sombra. Não está presente na obra a intenção de um tratamento virtuosístico da fatura, com pinceladas vibrantes e autorais. Adir Botelho buscou a simplicidade, não quis desviar o foco do observador do drama religioso do qual estava tratando.

Tendo sido realizada quando o artista tinha apenas 20 anos de idade, esta pintura já demonstra certa maturidade no trato com a técnica, com a estilização da forma, com a composição e no trabalho com a cor. Outrossim, no campo semântico, a seriedade e dramaticidade com que aborda o tema são coerentes, respeitando o que no passado se chamava de “decoro”¹⁴⁶ no trato dos diversos

¹⁴⁵ N. A. – Por ser uma técnica muito versátil, a pintura a óleo permite que o artista a aplique de maneiras diferentes, segundo os resultados que pretende alcançar. O processo mais tradicional é o da “pintura indireta”, na qual, após resolvida a questão compositiva, com todos os elementos da narrativa desenhados sobre o suporte previamente imprimado com uma cor geralmente terrosa ou acinzentada, as cores vão preenchendo os diversos setores, do fundo para a frente, em camadas finas, dissolvidas em aguarrás ou terebintina. Depois de completamente colorida a composição e já com a secagem adiantada, retorna-se para a aplicação de novas camadas e para feitura do claro-escuro (alguns artistas iniciavam a modelagem de suas formas monocromaticamente para depois colori-las). Por este procedimento as camadas mais espessas são atingidas gradualmente, geralmente nos pontos mais iluminados da pintura, ficando as áreas mais escuras realizadas com camadas mais finas. Ao fim, finas veladuras podem ser aplicadas em partes determinadas para modificar cores e tons. Por este processo obtém-se uma pintura geralmente de aspecto liso, com poucos acidentes topográficos, ou seja, sem texturas muito evidenciadas, e com brilho característico. O outro processo é mais recente, porém já possui tradição. Trata-se da “pintura direta” através da qual, sobre a tela preparada apenas com a base branca, sem imprimadura de qualquer cor, após a marcação do desenho, que pode ser feito diretamente com o pincel, aplicam-se as camadas de cor umas sobre as outras sem tempo para secagem. Assim, as cores são justapostas ou misturadas sobre a tela, sendo todo o procedimento rápido e ágil, geralmente concluído numa sessão. Os pintores paisagistas do século XIX, especialmente os impressionistas, foram os que praticaram tal técnica com muita frequência, desenvolvendo-a. Esta maneira de pintar, conhecida como *alla prima*, foi adotada pelos pintores pós-impressionistas e pelos precursores do expressionismo, sendo Van Gogh um bom exemplo. Com o avançar dentro do século XX, variações e combinações entres estes dois processos entraram em uso (além de experimentações as mais diversas), não havendo hoje em dia respeito absoluto a qualquer procedimento específico (embora aos alunos do Curso de Pintura da EBA -UFRJ sejam explicados e postos em prática estes dois procedimentos, mas sem cerceamento à liberdade de escolha e desenvolvimento da linguagem pessoal). No caso da pintura de Adir Botelho **À sua Imagem**, dado que não temos acesso ao original e que a fotografia em que nos baseamos não é de alta qualidade, não há como ter certeza plena do processo empregado. Por isso, nos guiamos apenas pelo que conseguimos discernir na imagem fotográfica e por nossa experiência como pintor.

¹⁴⁶Outro aspecto muito importante a ser levado em consideração na análise do universo acadêmico é o longo compromisso da arte ocidental com a narração. Como já é bastante conhecida, a teoria para as artes visuais muito se apoiou no pensamento ligado à poesia – na teoria conhecida como *ut pictura poesis* (na pintura como na poesia) –, assim como nas regras da Retórica que, desde a Antiguidade, prescreviam o decoro – quer dizer, a adequação da forma

temas, principalmente os sacros e os históricos^{XVI}. Isto aponta para um sincero envolvimento religioso.

Desta forma, este “Cristo na coluna” pintado por Adir Botelho em sua juventude é um exemplo de sua capacidade de ser intensamente expressivo ao fazer a narrativa de um fato bíblico através da junção de elementos religiosos tradicionais com a visualidade moderna, com isso alcançando a atualização de um assunto abundante em exemplos (Fig. 202, 203 e 204 – Volume II).

Nesta temática religiosa envolvendo a flagelação e crucificação de Cristo, encontraremos outras realizações de Adir Botelho no campo do desenho (Fig. 55) e da gravura (Fig. 57). Sendo obras realizadas em momentos bem distantes entre si, apontam para um interesse frequente do artista pelo tema, como também nos mostra o exemplo seguinte:

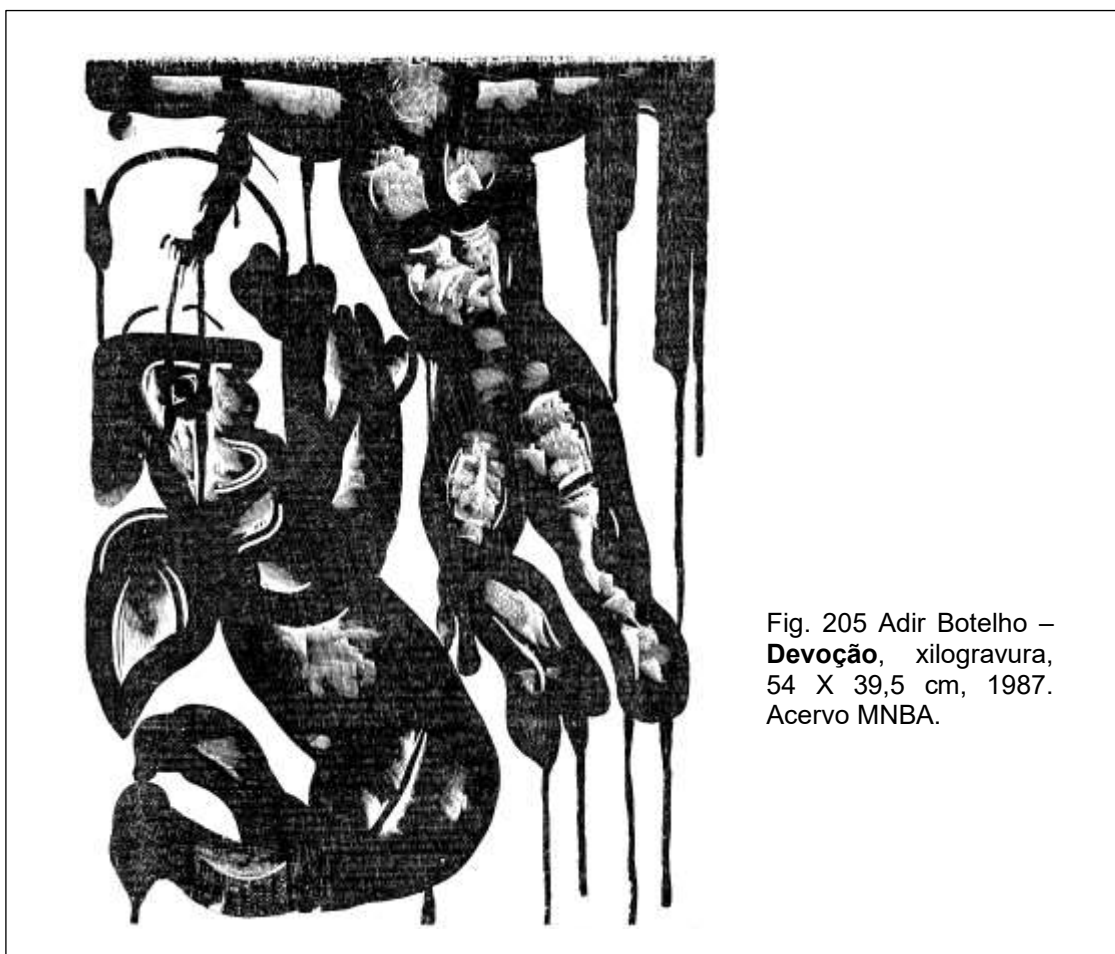


Fig. 205 Adir Botelho – **Devoção**, xilogravura, 54 X 39,5 cm, 1987. Acervo MNBA.

à finalidade do discurso. O Renascimento italiano reforçou a finalidade narrativa das artes visuais, como é colocado por Alberti em sua famosa afirmação de que 'o objetivo da pintura é contar história'. PEREIRA, Sonia Gomes. A Academia como espaço de formação. In: BORGES, Silvia (org.). **Artes visuais no Brasil**: registro de um ciclo de palestras. Niterói: Niterói Livros, 2012, p. 98.

Na xilogravura **Devoção** (Fig. 205), o “sangue” que escorre do corpo do Crucificado, assim como o personagem ajoelhado em adoração aos pés da cruz, são expressos gestualmente como que a nanquim aplicado com pincel grosso. Tal característica, que simula graficamente o efeito típico de uma técnica de pintura com tinta aguada, é um dos elementos que se pode considerar como “pictóricos” na gravura praticada por Adir Botelho.

Condição humana



Fig. 206 Adir Botelho – **Condição humana**, óleo s. tela, 71 X 113 cm. Coleção particular.

Na pintura **Condição humana** (Fig. 206), dois personagens de destacam. No lado esquerdo vemos o que parece ser um quadrúpede sentado de costas – um “burro zurrando”. À sua direita apresenta-se uma “criatura humana bicéfala”, aparentemente bissexual, cujo tronco se divide em duas partes: a metade esquerda está “morta”, descarnada, com os ossos e caveira à vista; já a metade direita “viva” ostenta um seio e possui cabeça negroide, encimada por um resplendor. Esta incongruente criatura, que aparenta estar totalmente desorientada, salta sobre uma grande mancha negra – um animal morto, um

buraco no chão? – tendo nas costas um grotesco “par de asas feitas de ossos”¹⁴⁷ Ao redor destes seres, espalhados por uma desolada planície, há indícios de outras criaturas: outro animal esquelético e mal definido à esquerda do burro e, bem junto ao canto superior direito, um vago “anjo” rosado. Mas os dois personagens centrais, por exibirem grande movimentação e mais detalhamento, sem dúvida são os atores principais de toda esta dramática e escatológica cena.

Este desfile macabro e seu ambiente nos remetem à imagem de um traícoeiro limbo, espécie de mundo infernal repleto de sofrimento e angústia. As próprias cores escolhidas – verde frio contrastando com vermelho terroso, ambos difusos sobre uma larga base esbranquiçada, interrompida por profundas manchas negras – intensificam o desespero e desolamento em que se debatem tais criaturas. O aspecto sobrecarregado de angústia exposto na imagem é reforçado pelo tratamento plástico-pictórico aplicado, no qual prevalecem linhas “agitadas”, “torturadas” e “agressivas” combinando-se com manchas avermelhadas e enegrecidas em uma fatura “suja”.

Sendo expressionista, tal pintura apresenta uma visão trágica, materialista e niilista da vida, na qual a nossa espécie em particular, por ser consciente, é vítima de uma condição inapelável onde o sofrimento, a falta de sentido e a morte se colocam como o triste destino de todos, não importando para onde se corra. Outra interpretação possível, de fundo religioso, é a de que se trata de um vislumbre dos sofrimentos no inferno, no qual a criatura humana, decaída pelo pecado, padece em aflição eterna após a morte. Também pode-se estar diante da expressão da loucura vista como um mundo caótico dentro do qual o ser, totalmente dividido¹⁴⁸, segue sem rumo certo, acossado por monstros imaginários e medos perpétuos.

Mas seja qual for a interpretação que se dê, o indiscutível caráter triste e trágico desta obra se tornará uma das marcas de algumas das criações de Adir Botelho, acrescidas de ironia, principalmente daquelas que tratarão dos embates

¹⁴⁷ N. A. – Nesse sentido essa estranha figura se parece com outra realizada num desenho cujo tema lembra uma “Anunciação” (Fig. 83). Neste desenho o “anjo” também ostenta um par de asas estruturadas por ossos.

¹⁴⁸ N. A. Sobre o fenômeno psicológico da ‘Dissociação’ leia-se informações em: **A mente é maravilhosa**. Disponível em: <https://amenteemaravilhosa.com.br/dissociacao-fenomeno-mente/>. Acesso em: 25 de jun. de 2020.

do povo contra a opressão das elites, como as presentes na série xilográfica Canudos.

Os aspectos fantasiosos que esta pintura apresenta encontram importantes antecedentes em uma longa cadeia que mostra relações com o “extraordinário”, o “transcendental”, o “sobrenatural”. Trata-se de uma corrente estilística que, além de possuir características expressionistas, tem na fantasia sua marca principal, abordando temas que envolvem religião, misticismo e superstição. Ela transcende às situações cotidianas, indo na direção do mundo dos sonhos, dos pesadelos, dos transe e do êxtase místico-religioso. Tais situações só podem ser representadas de maneira simbólica, originando uma vasta gama de símbolos¹⁴⁹ com os quais o homem lida desde os primórdios de sua consciência. Podemos, então, afirmar que quando a arte busca a via da expressão pelo símbolo, ela penetra num amplo campo de possibilidades interpretativas para aqueles que se propõem a fruí-la. Estaremos, assim, no escopo da “Arte Fantástica”:

Ainda algumas palavras sobre as artes fantásticas. Em si, elas não representam uma corrente estilística, e sim uma temática específica. Essa temática procura ilustrar a existência de aspectos imaginativos irracionais como parte da nossa realidade.¹⁵⁰

Com estas palavras, Fayga Ostrower (1991), ao falar da existência de correntes estilísticas ao longo da História da Arte (Correntes Naturalista, Idealista e Expressionista) apresenta também aquela forma de expressão na qual os artistas se voltam para o subjetivo e para o irracional ao trabalharem com temas ou situações que ultrapassam o usual, originando pinturas que tratam dos milagres dos santos, das aparições de anjos, das visões divinas, das visões do paraíso e do inferno etc. Enfim, um tipo de arte que, por diferentes tratamentos, sempre existiu em graus diversos e que no século XX veio a ser o foco central de um movimento específico – o Surrealismo. Portanto, percebe-se em determinadas obras de Adir Botelho, como na pintura acima, tanto a presença de um forte elo com a fantasia como seu interesse por se expressar

¹⁴⁹ “O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. [...] Assim uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão”. JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964, p. 20-21.

¹⁵⁰ OSTROWER, Fayga, op. cit., p. 328.

por meio de símbolos. Isto liga esta e algumas outras de suas criações ao universo de artistas que trabalharam no mesmo contexto transcendental. (Fig. 207 a 215 – Volume II).

Indicando esse contato de Adir Botelho com o fantástico, mas sem apontar-lhe vínculos explícitos com o Surrealismo, apresentamos no Capítulo I desenhos e xilogravuras suas ligadas ao universo do extraordinário. A estes exemplos, acrescentamos as gravuras seguintes, escolhidas dentre várias outras possíveis do mesmo escopo:



Fig. 216 Adir Botelho – **Catedrais**, xilografia, 50,5 X 40 cm, 1996. Coleção do artista.



Fig. 217 Adir Botelho – **O reino do céu aqui na terra**, xilografia, 38 X 41 cm, 1996. Coleção do artista.



Fig. 218 Adir Botelho – **Sertão**, xilografia, 41 X 51,5 cm, 1987. Coleção do artista.



Fig. 219 Adir Botelho – **Caos**, xilografia, 39,5 X 44,5 cm, 1989. Coleção do artista.



Fig. 220 Adir Botelho – **Condição humana**, xilogravura, 50 X 46,5 cm, 1986.

Calvário



Fig. 221 Adir Botelho – **Calvário**, têmpera sobre compensado, 160 X 160 cm, 1954.
Obra destruída por xilófagos.

Na versão criada por Adir Botelho para a “Paixão de Cristo”, pode-se observar três elementos tradicionais que marcam esse tema fundamental da narrativa cristã: o Salvador vergado sob o peso da cruz, o carrasco que o açoita e o povo que assiste ao lento desenrolar do martírio. Por outro lado, alguns

aspectos diferenciam **Calvário** (Fig. 221) de obras congêneres realizadas até o final do século XIX. Tais diferenças são de ordem principalmente formal. Contudo, antes de apontá-las, convém que se indique como foi construída a sua narrativa visual.

Cristo está localizado no centro geométrico do espaço pictórico de formato quadrado, avançando com a cruz em direção à direita. Um pouco para além do eixo vertical, o segundo personagem de maior presença, o carrasco, também avança no mesmo sentido, brandindo o chicote e olhando severamente para sua vítima. À esquerda, uma assistência composta por três “judeus carrancudos”, acompanhados por um grupo mais distante, observa o sofrimento do Salvador. A cruz, grande e pesada, destaca-se no centro da narrativa. Ao fundo, colunas delimitam o espaço cênico e marcam o ritmo dos passos do Messias. Impassíveis, uma criança e uma mulher, à direita do carrasco, contemplam o martírio.

Neste contexto narrativo, o que indica a intenção do autor de se diferenciar das versões tradicionais do tema é sua adesão ao Modernismo que, na altura em que este quadro foi pintado, já se tornara corrente no meio artístico mundial. Tal adesão é notada, em primeiro lugar, na estilização aplicada aos personagens, especialmente ao próprio Cristo, cujos contornos angulosos são bem delineados. Nesta circunstância, a linha tem a primazia, sendo ora leve, ora pesada. A cruz também tem importante destaque pelo contorno que lhe delinea as traves, expondo fibras e nós. A sombra espessa que o corpo do Salvador projeta sobre a cruz é outro elemento que ressalta o caráter gráfico da obra, sendo reta e angulosa. As expressões faciais de todos os indivíduos – a serenidade em Cristo, a malvadez e arrogância no carrasco e nos três judeus ao fundo, além da indiferença no resto do público – são mostradas de maneira tão frisada que se aproxima do caricato. Esta liberdade com o desenho se estende igualmente à anatomia das figuras, notadamente quanto à representação das extremidades dos corpos. Os pés e mãos de Cristo, por exemplo, foram deformados para ficarem mais expressivos. Com isso, o desenho torna-se o elemento formal mais importante nesta pintura para expressar o sofrimento, a resignação e a crueldade associados ao tema da Paixão. Tal importância do

desenho, deve-se ressaltar, é reforçada pela opção do artista por trabalhar apenas com uma escala de cinzas¹⁵¹.

Há ainda outro dado que indica a adesão de Adir Botelho ao Modernismo. Trata-se da estrutura geométrica da composição, associada à estilização dos personagens. Primeiramente ela se apresenta na maneira como as figuras se articulam umas com as outras e com o cenário, formando um todo onde as partes se correspondem entre si. Exemplos disso são a inclinação e a angulosidade das formas do Cristo em correspondência com a cruz, formas que também correspondem à inclinação do carrasco. Tal paralelismo se percebe entre os que assistem à cena – rígidos e eretos – e as colunas ao fundo. Portanto, tais figuras foram dispostas de maneira intencional para reforçar a ligação psicológica e formal de todos os que participam da narrativa bíblica. Esta estruturação geométrica se torna mais evidente pela presença de retângulos e quadrados em tons mais escuros, espalhados nas vestes de Cristo e em outros setores da imagem, os quais não se ligam à lógica da realidade e sim à construção plástica da cena. Neste ponto Adir Botelho revela a influência de Portinari (1903-1962), o qual utilizou este recurso em algumas de suas obras mais importantes.

A partir do que foi exposto, podemos concluir que esta pintura da juventude de Adir Botelho está bem na fronteira entre a aplicação do ensino tradicional recebido na ENBA e a influência do Modernismo brasileiro dos anos 50, pelo menos aquele associado ao figurativismo. Para corroborar essa afirmação, basta cotejar **Calvário** com uma pintura com o mesmo tema, realizada no mesmo período por um artista egresso da mesma ENBA muitos anos antes e plenamente consagrado nos anos 50: o já mencionado Candido Portinari (Fig. 222 – Volume II).

¹⁵¹ N. A. – **Calvário** participou do Salão Nacional de Arte Moderna em 1954, que ficou conhecido como “Salão Preto e Branco” por terem os artistas apresentado suas obras apenas nestas cores, em protesto contra os altos preços de importação das tintas e outros materiais artísticos. Essa pintura foi a única exposta pelo professor Adir Botelho durante sua carreira até o ano de 2017, quando o convencemos a expor pintura numa coletiva dos professores do departamento BAB, no Centro Cultural Light, em comemoração aos 201 anos da EBA-UFRJ. Também foi a única de suas pinturas que recebeu duas menções públicas, uma do jornal “Última Hora”, no dia seguinte a inauguração do Salão: “*Um ‘Cristo’ tremendamente preto e branco, assinado por Adir, poderia simbolizar (com algum mau gosto) a própria pintura brasileira, comprometida ela própria pela deficiência (ou ausência) dos materiais*”. A outra menção veio muitos anos depois, por Paulo Herkenhoff: “*A própria pintura de Botelho nos anos 50 tinha cunho social, como a que participou do Salão Nacional de Arte Moderna de 1954, o dito Salão Preto e Branco*”. HERKENHOFF, Paulo. In: BOTELHO, Adir. **Canudos: Agonia e morte de Antonio Conselheiro**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2006, p. 27.

Padre Cícero

Fig. 223 Adir Botelho – **Padre Cícero**, óleo s. tela, 117 X 90 cm, 1963. Coleção do artista.

De um fundo densamente vermelho emerge a figura atarracada, terrosa e icônica de **Padre Cícero** (1844-1934). Nada haveria de inusitado na imagem se não fosse um extravagante “jacaré verde” grudado no lado direito da batina do padre (Fig. 223).

Esta inesperada associação entre a imagem carrancuda do santo popular e o divertido jacaré acrescenta comicidade e *nonsense* à obra. Trata-se de abordagem cheia de intimidade com um importante personagem religioso nordestino, recriando a relação próxima que, no interior do país, muitas pessoas têm com suas imagens de santos, as quais precisam prover, de qualquer maneira¹⁵², soluções para lhes mitigar a miséria. Mas aqui o que parece interessar a Adir Botelho é atenuar a seriedade da representação religiosa, mas sem que ela perca o contato com o sacro e com suas raízes populares, lhe inserindo, de forma original, um elemento lúdico e infantil. O resultado é algo novo e inusitado no trato com uma imagem religiosa.¹⁵³

Assim, tal abordagem diferenciada de um personagem sacro para o povo nordestino (Fig. 224, 225 e 226 – Volume II) antecipa a atitude irônica de suas futuras xilogravuras. Passando longe da dramaticidade das três obras anteriormente comentadas, pode-se ver nesta pintura de 1963 um exemplo inicial do bom humor do artista, presente em vários momentos ao longo de sua carreira, onde se alternam – ou se misturam – o drama e a comédia sutil.

Todavia, Adir Botelho não é o único artista brasileiro a “brincar” com imagens de santos e de outros objetos sacros, realizando uma interpretação pictórica lúdica e, algumas vezes, polêmica. Mesmo antes das abordagens pós-

¹⁵² N. A. – Um exemplo bastante conhecido dessa intimidade com os santos por parte da população mais simples é a “simpatia” em que a imagem de Sto. Antonio é colocada de cabeça para baixo dentro de um recipiente com água, até que providencie um noivo para a moça solteira que a colocou nessa vexaminosa situação.

¹⁵³ N. A. – O campo da Hagiologia é vasto, pois existe uma quantidade enorme de santos e histórias referentes a eles, isso sem mencionar suas iconografias. Digo isso porque, recentemente, assistindo a um programa sobre Portugal, vimos que no interior de uma igreja muito visitada naquele país (sobre a qual esquecemos o nome da localidade), havia a imagem de um determinado santo associado a uma criatura que me pareceu ser um jacaré (e não de um dragão, como no caso de S. Jorge). Por isso, pode ser que este Padre Cícero e seu jacaré façam menção a alguma outra narrativa sacra que desconhecemos e sobre a qual o prof. Adir Botelho nada nos falou. Também pode ser uma destas incríveis associações que, devido à intuição do artista, surgem numa determinada obra como algo inteiramente original, mas que possui um antecedente desconhecido para este.

modernas mais radicais¹⁵⁴, as recriações de imagens de santos constituíram-se em tema encontrado na obra de alguns importantes artistas do século passado, em versões realizadas segundo os objetivos, estilo e sensibilidade de pintores como Djanira Mota (1914-1979), Guinard (1896-1962), Candido Portinari e Glauco Rodrigues (1929-2004). Desta maneira, observamos ingenuidade em Djanira, dramaticidade barroca em Guinard, “classicismo modernizado” em Portinari e sarcasmo “tropicalista” em Glauco Rodrigues (Fig. 227 a 230 – Volume II). Por fim, a propósito da arte sacra num escopo moderno e devido ao grande apreço que Adir Botelho tem por Portinari, autor de várias obras sacras, citaremos um elogio de Alceu Amoroso Lima às pinturas religiosas deste mestre da pintura brasileira:

Para compreender a luta que a obra portinariana da Pampulha e de Batatais – e tantas outras obras geniais de sua mão – teve de empreender, para vencer os preconceitos de uma concepção inautêntica do que seja a arte religiosa, basta confrontar a extraordinária liberdade da composição pictórica do gênio portinaresco com o convencionalismo barato de uma arte religiosa e moralmente com pretensões edificantes, mas que nada edificam objetivamente, nem os olhos nem o espírito dos seus espectadores. *A obra é autora do autor, no caso dos artistas geniais.* E é a simples serva do autor, quando não há nele acentos de genialidade. O gênio criador de Portinari conseguiu comunicar à sua obra tal *autonomia criadora* que hoje, por sua obra, mesmo alheia à participação passional e literal que seu autor nela tivesse tido, sua pintura religiosa se transformou em uma espécie de conversão estética e, quem sabe, mística de seu autor. Há feitiços que se voltam contra o feiticeiro, diz o povo. Como há formas de arte religiosa, tal a de Portinari, que convertem seus autores, *que transformam suas descrenças em formas misteriosas de crenças, porventura místicas e sobrenaturalísticas.* É o caso, a meu ver, de um Cândido Portinari, pintor cristão (grifos nossos).¹⁵⁵

¹⁵⁴ N. A. – Este assunto é bastante polêmico, pois afeta diretamente as crenças religiosas da população e preconceitos arraigados. Diversos são os artistas contemporâneos que se apropriam de imagens religiosas buscando ressignificá-las. Um exemplo de como isso pode gerar protestos vindos de várias direções, principalmente de correntes de pensamento ultraconservadoras, foi visto durante a exposição: *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, ocorrida em 2017 e cercada de muita polêmica nos locais onde aconteceu (inclusive tendo sido fechada em Porto Alegre pela instituição que a financiou). Além das questões de ordem sexual, um dos forte motivos para toda intolerância gerada pela exposição foi a presença de imagens religiosas ressignificadas. Notícias sobre o fato podem ser lidas nos seguintes endereços:

https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Queermuseu>

¹⁵⁵ LIMA, Alceu Amoroso; PALMA, Frei Bruno. **Arte Sacra – Portinari**. Rio de Janeiro: Alumbamento/Livroarte, 1982, p. 18-19.

Estudo (A freira e o enfermo)



Fig. 231 Adir Botelho – **Estudo** (A freira e o enfermo), óleo s. tela, 32 X 46 cm, 1974. Coleção do artista.

Na obra intitulada **Estudo** (Fig. 231 – subintitulada como “A freira e o enfermo”)¹⁵⁶, Adir Botelho nos apresenta sua compaixão pelos que sofrem e são oprimidos. Expressa também seu lado religioso. Essa compaixão e essa religiosidade estão em consonância com aquela postura do Expressionismo que valoriza ao máximo a bondade e a assistência ao próximo.

No entanto, para expressar tais sentimentos, o artista lançou mão de uma linguagem subordinada à geometria, com isso criando formas em tudo diferentes

¹⁵⁶ N. A. – Várias das pinturas do prof. Adir Botelho foram intituladas por ele simplesmente como “estudo”. Somado ao fato de que o artista sempre preferiu títulos bem curtos, compostos por uma ou no máximo duas palavras, podemos também ver neste título a intenção de deixar claro que tais pinturas realmente são estudos – experimentações de ideias, procedimentos e formas, ou seja, algo típico de um artista-pesquisador sempre em busca de se desafiar e encontrar maneiras diferentes de se expressar dentro do meio escolhido. Todavia, ainda que se possa ver estes trabalhos apenas como estudos para, por exemplo, posteriores xilogravuras, penso que isso não é correto, dado o esmero com a técnica e o interesse do artista pelo procedimento pictórico em si.

do que normalmente se veria em uma pintura de características comumente expressionistas (basta que se faça uma comparação com sua pintura **Condição humana** [Fig. 206]). Desta maneira, tanto a “freira” quanto o “enfermo” de quem ela cuida tornaram-se formas geométricas nas quais estão inseridas expressões sérias e compenetradas. A geometria destes corpos reverbera por toda composição, tanto na estrutura quanto nos elementos arquitetônicos do fundo, dentro dos quais uma “igreja” se destaca. Nota-se que é muito forte a relação formal e semântica entre o templo, a religiosa e seu paciente. Nesse escopo formalizado, até os “arbustos” e as “árvores” tornaram-se signos simplificados.

Por sua vez, a cor e a luz foram aplicadas para enfatizar ao máximo estes três elementos fulcrais, pois tais personagens são os mais claros e luminosos na cena, sendo tratados como formas planas. Contrastando com eles, os elementos “vegetais” estilizados do cenário – cuja pequena profundidade é indicada pelas linhas em fuga de duas “calçadas” que se cruzam na base da composição – possuem volume simplificado e cores fortes, com destaque para o vermelho, o amarelo e o laranja bem realçados contra o verde-escuro disperso pelo fundo da obra. Completando a impressão de caridade e misticismo religioso que advém das escolhas formais, cromáticas, composicionais e semânticas do artista, uma enorme “lua cheia acinzentada”, mas com contorno luminoso, brilha ao lado da igreja e contra a metade negra do fundo. Por fim, quanto à fatura pictórica, em consonância com a simplificação geométrica, ela é lisa, sem pinceladas evidenciadas.

Portanto, trata-se de uma pintura que pertence ao conjunto daquelas em que Adir Botelho, sem deixar de ser expressionista, se esmera por solucionar toda a composição de maneira precisa, em um escopo geométrico e formalista, características que veremos em outros de seus trabalhos (ex.: Fig. 221). Por ora, consideramos importante frisar a relação dessa obra com o elevado sentimento da solidariedade entre as pessoas, aqui também associado à religião, devido à presença simbólica tanto da “freira”, que ampara um homem que sofre, quanto da “igreja” que compõe a paisagem urbana. O que vemos, então, é um ato de amor ao próximo que exalta o lado mais solidário da humanidade.

Sempre que houver homens no nosso caminho, eles estarão unidos. A cada ato, estabelece-se a comunhão entre eles. O que um faz não toma nada do outro, ajuda-o, ao invés, a prosseguir no caminho. Cada um faz parte do todo, cada um faz parte do movimento de onde surgirá o novo mundo. Todos se protegem mutuamente para que o segredo

que todos ocultam se decifre sem fracasso e sem ser destruído. Esta certeza da criação, este desígnio que cada um tem faz com que todos sejam confiáveis e bons uns para com os outros.¹⁵⁷

Neste sentido, falando de solidariedade e caridade, mais uma vez encontraremos uma ligação entre a obra de Adir Botelho e outras realizadas por artistas no passado, comprovando sua propensão a uma narrativa que encontra ressonâncias através da História. Também nunca é demais lembrar que ele e todos os demais artistas são frutos de sua época e, por isso mesmo, direta ou indiretamente, podem expressar em seus trabalhos as inquietações do momento em que vivem. Assim, é significativo o fato desta pintura ser de 1974, época politicamente conturbada e violenta no Brasil, quando vivíamos sob um monstruoso regime militar, dentro do qual a repressão era terrível, a censura implacável e as pessoas contrárias ao regime eram presas, torturadas e mortas – ou “desaparecidas”. Dessa forma, sendo uma pintura que mostra um ato de solidariedade em plena via pública, pode ser entendida como um gesto simbólico do artista pela paz e pela aproximação àqueles que lutavam e tombavam sob o peso dos “anos de chumbo”.

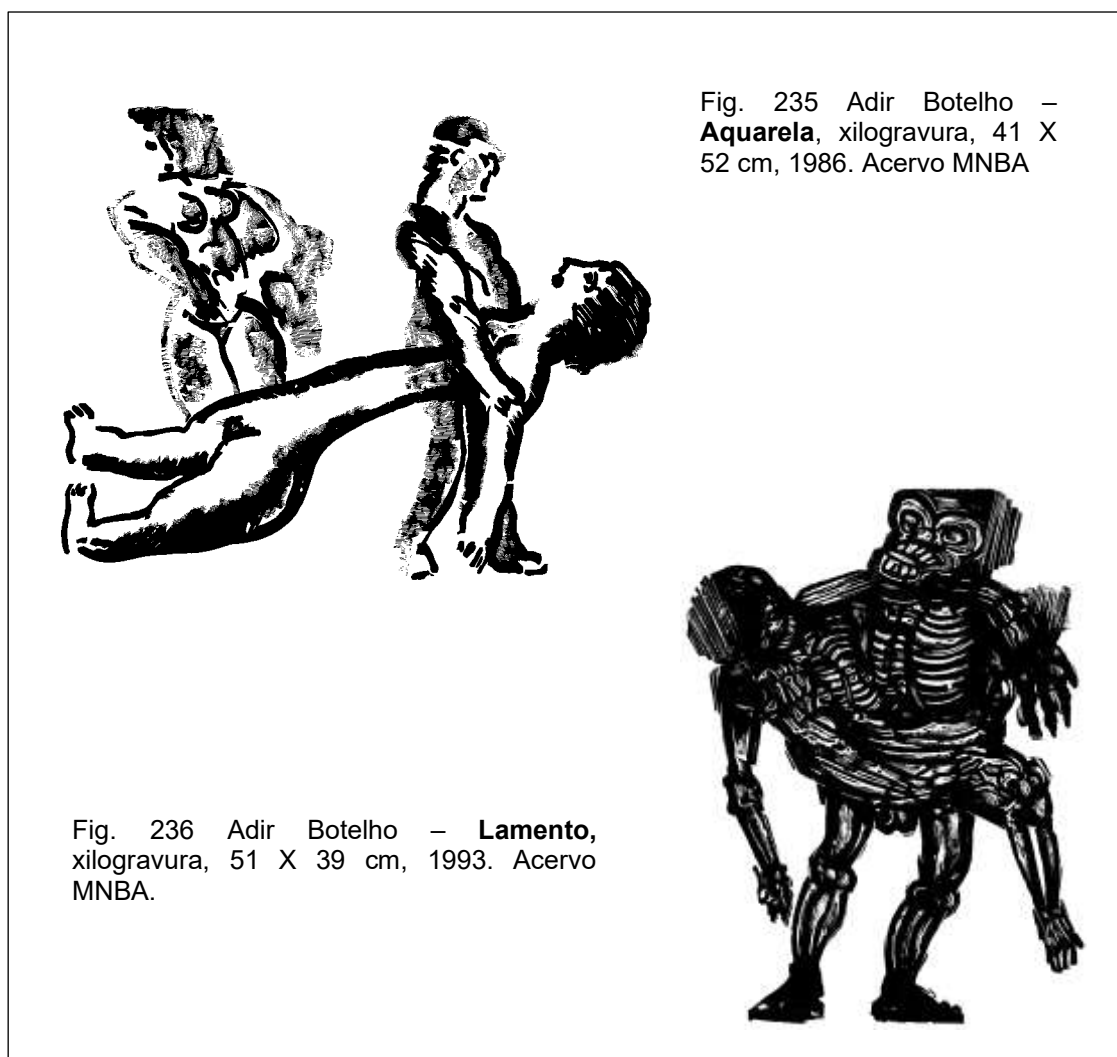
Todavia, independentemente da associação política acima proposta, relativa a um recorte temporal, a obra de Adir Botelho será cotejada com obras de artistas mais distantes no tempo, como já realizado anteriormente, não para medir suas qualidades ou comparar seus estilos, mas para mostrar uma linha de continuidade existente na pintura e na arte em geral (Fig. 232, 233 e 234 – Volume II). Trata-se de algo que a conecta e a todos nós com o passado, algumas vezes remoto, através do sentimento de humanidade expresso no tema da caridade, algo que nos irmana, que permanece no presente se estende ao futuro. É aproximadamente o que Pareyson (1997) nos diz sobre as elevadas características que a arte pode possuir e que nos possibilitam tocar o sentimento e a razão dos povos em épocas diferentes:

Não esqueçamos aqui o quanto a arte enobrece e eleva o ânimo e os costumes, a ponto de ser considerada, na sua pura qualidade de arte, como condição indispensável de civilização e fator importantíssimo da educação, porque livre da feroz rede das necessidades e dos interesses, dispõe o ânimo para o desinteresse, para a contemplação,

¹⁵⁷ DIAS, M. H. Martins apud Lothar Schreyer. **A estética expressionista**. Cotia: Íbis, 1999, p. 125.

para o reconhecimento, para a atenção, e o introduz nos altos cumes da vida espiritual.¹⁵⁸

Na xilogravura de Adir Botelho, particularmente na série **Canudos**, também veremos evidentes exemplos desta demonstração de afeto pelo próximo, especialmente por meio da caridade. Isso aponta para o fato de que os temas que o motivam estão presentes desde sempre em sua prática artística, não importando se seriam desenvolvidos como desenho, pintura ou gravura. São narrativas que giram ao redor de questões importantes para a humanidade, tratando das relações sociais, muitas vezes não amistosas, mas sempre carregadas de sentimento. Assim, em relação à compaixão veremos bons exemplos nas xilogravuras **Mão estendida** (Fig. 62), **Angústia** (Fig. 63) e nas duas seguintes:



¹⁵⁸ PAREYSON, Luigi, op. cit., p. 122.

A barca dos exus



Fig. 237 Adir Botelho – **A barca dos exus**, óleo sobre tela, 90 X 106 cm, década de 70. Coleção particular.

Barca dos exus (Fig. 237) também alude ao universo da religiosidade brasileira, mas pelo viés afrodescendente. Do ponto de vista formal, em relação à pintura anteriormente comentada, é uma obra ainda mais radical na geometrização das formas. Assim, o que vemos nela é uma barca que transporta treze personagens, os “exus”¹⁵⁹, que são identificáveis por suas cabeças constituídas por triângulos nas cores vermelho, branco e preto. Suas formas se misturam com as da barca num jogo de elementos regulares encaixados uns nos outros e coloridos com branco, amarelo, vermelho, verde, azul, violeta e preto. A composição é plana, e se personagens e barca se misturam, também se

¹⁵⁹ N. A – Sobre o significado da palavra Exu e sua relação com as religiões afro-brasileiras consultar: EXÚ – Orixá e espíritos da Umbanda e do Candomblé. **Iquilibrium**. Disponível em: <https://www.iquilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/exu-orixa/>. Acesso em: 30 de jun. de 2020.

diferenciam pela alternância das cores e do grau de sua luminosidade. Aliás, é devido à forte luminosidade do branco e do amarelo, além do ritmo causado pela repetição das formas que, num primeiro instante, fica difícil entender o que a obra mostra. Já o azul muito escuro do fundo e a variação sutil de violetas no “casco” da barca, por conta de sua profundidade, fomentam o jogo de contrastes e infundem mistério na pintura.

Há pouca hierarquia entre os personagens, que se apresentam de braços abertos com seus troncos pintados de preto, quase invisíveis contra a escuridão. Nesse enigmático desfile aquático se destacam levemente apenas os exus das extremidades da barca – o da direita ostenta um tridente enquanto o da esquerda segura um bastão. O efeito obtido faz lembrar um “quebra-cabeças” geométrico que, por pouco, não alcança a plena abstração.

Do ponto de vista da execução técnica, sendo essa obra pintada a óleo como a anterior, aqui também não se percebem empastamentos e pinceladas. A fatura é lisa, sem relevos. Portanto, é deste intrincado jogo de formas, cores e contrastes que nasce seu maior interesse, jogo que acentua o lado numinoso do tema. Certamente tal pintura é um dos pontos altos dentro do formalismo geométrico do artista.¹⁶⁰

Por outro lado, **A barca dos Exus** também exprime o interesse de Adir Botelho pela cultura popular e, mais especificamente, pela religiosidade popular. Este interesse em realizar pinturas tocadas por formas e temas populares, como já vem sendo apontado (Fig. 223), é uma constante em toda sua produção até hoje, o que indica profundos vínculos com tudo aquilo que tem relação com nossas raízes culturais.¹⁶¹ Tal interesse pode, em alguns momentos, aproximar

¹⁶⁰ N. A. – Ao ser indagado sobre a realização desta pintura, o prof. Adir Botelho nos falou do prazer que sentiu ao colorir as formas geométricas dos personagens e, principalmente, no lidar com os tons escuros do fundo, pintando-os em tonalidades cada vez mais escuras e com pouquíssima diferenciação, ao ponto de praticamente se misturarem. Segundo ele, o cuidado com os limites dos elementos, com a aplicação da tinta, com o apuro da técnica e com seu acabamento lhe tomaram muito tempo, mas acima de tudo lhe proporcionaram grande satisfação. Tal declaração reforça nosso entendimento de que a pintura sempre foi para ele constante fonte de interesse, juntamente com seu trabalho como xilogravador e professor de gravura.

¹⁶¹ N. A. – Ao ser indagado como lhe surgiu o tema da “Barca dos Exus”, o prof. Adir Botelho nos disse que lhe veio do seu contato, durante uma visita a Salvador, com diversas esculturas populares que reproduziam exatamente esse tema afrodescendente. Portanto, tal imagem popular (também abordada por Chico Tabibuia – Fig. 239 – Volume II) lhe serviu de pretexto para um exercício pictórico sofisticado com a forma e com a cor, demonstrando a fusão do campo popular com o erudito, onde um enriquece o outro em todos os sentidos.

o trabalho de Adir Botelho de uma visualidade que lembra a da chamada “arte ingênua”, mas isso não passa de uma aparência, pois sua obra, em qualquer de suas vertentes, de maneira alguma pode ser considerada ingênua. Na verdade, ela interpreta eruditamente este tipo de arte. Ferreira Gullar (1983) explica muito bem esse ponto:

A arte é muitas coisas. Uma das coisas que a arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro – mais bonito ou mais intenso ou mais significativo ou mais ordenado – por cima da realidade imediata. Isso faz Picasso, isso faz Rosseau. Isso faz Volpi, isso faz José Antonio da Silva. Naturalmente, esse mundo outro que o artista cria ou inventa nasce de sua cultura, de sua experiência de vida, das ideias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão de mundo, que tanto pode ser *erudita* como *ingênua*. Se é ingênua, diz-se que o pintor é primitivo. Mas que é *cultura ingênua*? Na verdade se trata de uma concepção de mundo assistemática, em que se misturam noções morais e superstições, bem como os valores difundidos pelos meios de comunicação de massas. Seria, em termos genéricos, o que se chama de cultura popular. Essa cultura é, não obstante, de enorme complexidade, tanto mais que, dado seu caráter assistemático e sua abertura à superstição e ao mítico, incorpora fluentemente as expressões profundas do inconsciente. Essa incorporação é facilmente perceptível na pintura e na escultura desses artistas *ingênuos*. [...] Que dizer porém do artista popular com relação à sua própria cultura? Essa cultura não possui um discurso sistemático e, por isso mesmo, ninguém nela assume a posição de sábio. Não existem ali os filósofos, os cientistas, os filólogos, os psicólogos, os sociólogos – aqueles que detêm o conhecimento *verdadeiro* e que, por isso, se situam acima dos não especialistas. Com relação à sua própria cultura, o artista *ingênuo* é um homem culto, mais culto do que nós, com respeito à nossa cultura: ele a domina, como qualquer outro. E, desse modo, sua arte é a expressão mais alta dessa cultura e sendo capaz de atingir uma homogeneidade e uma totalização que a arte erudita hoje em dia muito raramente consegue. [...] Importa, no entanto, observar a relação entre a criação desses artistas e seu universo cultural. E quando atentamos para isso, vemos que o seu comportamento não difere essencialmente do comportamento do artista *erudito*. [...] Mas tanto lá como aqui, a arte cumpre a mesma função fundamental de estender, por cima do mundo prosaico e cotidiano, o seu discurso fascinante e mágico. Compreender que, no fundamental, ambas as formas de arte se equivalem como expressão humana, cultural, conduz não apenas à justa valorização da arte dita *ingênua* como à revalorização do sentido primordial da arte que a sofisticação estética dos grandes centros tende a esquecer. A arte dos *ingênuos* (quando bons), além de nos gratificar com sua fantasia e espontaneidade pode também ensinar, a nós supostos eruditos, uma coisa preciosa: não é a erudição que produz arte (grifos do autor).¹⁶²

É, portanto, nesse ambiente de aproximação em que “ambas as formas de arte se equivalem como expressão humana, cultural”, que o trabalho de Adir

¹⁶² GULLAR, Ferreira. **Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Avenir, 1982, p. 44-46.

Botelho transita. Ele faz uma ponte que enriquece a cultura como um todo, trazendo e mantendo a “fantasia e a espontaneidade” para a cultura considerada erudita, mas dentro da qual não é a erudição em si mesma o principal pré-requisito para a produção de uma arte significativa, mas sim a criatividade e a originalidade próprias do artista, qualidades que fazem a maior diferença, sendo também típicas nos artistas populares, ditos *ingênuos*.¹⁶³

Sob o aspecto da aproximação com a temática religiosa afrodescendente, ainda que tal temática não seja o foco da pesquisa plástico-poética de Adir Botelho, tanto na gravura quanto na pintura ela permeia muitos dos seus trabalhos em decorrência do contato que tais obras mantêm com a arte popular, em que se “misturam noções morais e superstições, bem como os valores difundidos pelos meios de comunicação de massas”. Aliás, pelo simples fato de ser um artista brasileiro, sua obra, muitas vezes indireta e inconscientemente, aborda questões que tocam à afrodescendência. Isso acontece porque, desde o período colonial, quando o negro escravizado trouxe consigo ao Brasil sua cultura e sua religião, vivemos em contato, explícito ou implícito, com esse universo cultural e religioso que se revela com toda naturalidade nas coisas do nosso dia a dia – na língua, na música, na culinária, nas festividades etc. Não há, em vista disso, como negar que também nas diversas formas de expressão artística, especialmente nas populares, mas igualmente em algumas eruditas, exista a expressão desse conteúdo afrodescendente. Sobre essa influência religiosa africana em nosso meio cultural e artístico, algo bastante visível na **Barca dos exus**, Roberto Conduru (2007) afirma:

As religiões afrodescendentes no Brasil têm destacado papel na constituição da problemática afro-brasileira, sendo, ainda hoje, o elo mais forte com as culturas africanas. Durante a vigência da escravidão, até 1888, as práticas religiosas foram cerceadas pelo catolicismo, o que restringiu a difusão de seu imaginário e sua produção artística. Desde a transformação do país em uma nação republicana e laica, em 1889, as religiões afrodescendentes vêm conquistando, de modo

¹⁶³ N. A. – Por sua vez, o professor Adir Botelho, assim como qualquer artista de formação erudita que utilize como referências elementos da Arte Popular, também contribui não só para uma maior valorização da produção artística popular, chamando atenção para ela tanto dos meios acadêmicos quanto da grande mídia, como promove um enriquecimento de seus significados, ao associá-los com outros provindos de uma tradição e de um campo de conhecimento diferente.

paulatino e nada fácil, a liberdade do culto e expressão pública de seus valores estéticos e artísticos.¹⁶⁴

Sendo ainda mais específico quanto à influência dessa cultura afrodescendente sobre nossa arte, o autor diz:

A partir de círculos artísticos e culturais de determinados contextos urbanos (sobretudo Salvador e, depois, Rio de Janeiro), em vários meios plásticos, sintonizados com as mudanças artísticas nas passagens do modernismo à contemporaneidade, aqueles artistas [Rubens Valentim, Carybé, Mario Cravo Júnior, Heitor dos Prazeres entre outros] exploraram caminhos ora icônicos, ora abstratos, simbólicos ou estruturais, configurando modos diversos de abordagem de temas e motivos diversos, sobretudo religiosos, mas para além da dimensão folclórica.¹⁶⁵

Conduru ressalta, ainda, que estes “modos diversos de abordagens e motivos, sobretudo religiosos” prosseguem na contemporaneidade, mesmo que difusamente, afirmando a influência que os elementos culturais e religiosos afrodescendentes continuam exercendo sobre nossos artistas:

Heterogêneas e dispersas, embora apareçam com força aqui e ali, as conexões estabelecidas com as culturas africanas e afro-brasileiras não chegam a constituir uma vertente específica, nem um conjunto imediatamente destacável na produção de arte contemporânea no Brasil. Conscientes ou não, difusos territorialmente, muitas vezes pontuais, esse diálogos focam em questões étnicas, religiosas, estéticas, artísticas, sociais e políticas, delineando o campo da afro-brasilidade. O que enseja e demanda sua problematização.¹⁶⁶

Esse “campo da afro-brasilidade”, de que trata Conduru, está representado difusamente na cultura brasileira como um todo, onde tem presença garantida o emblemático Exu. Além deste orixá, diversos outros temas que “focam em questões étnicas, religiosas, estéticas, artísticas, sociais e políticas”, assim como surgem na obra de Adir Botelho, também se apresentam na obra de muitos outros artistas, sejam anônimos, ingênuos ou eruditos (Fig. 238 a 247 – Volume II).

Os exemplos de inspiração na religiosidade popular, diretos e indiretos, são inúmeros na xilogravura de Adir Botelho (Fig. 57, 99, 100, 101, 205 entre outros), ligando-a à sua pintura com tal influência. Vê-se aí mais um fator que

¹⁶⁴ CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 25.

¹⁶⁵ Ibid., p. 66.

¹⁶⁶ Ibid., p. 79.

aponta como sua produção pictórica está interconectada com sua produção gráfica, o que inclui vários dos seus desenhos (Fig. 55, 98, 102 e 105). Além destes desenhos e xilogravuras, as três gravuras seguintes, extraídas dentre muitos outros exemplos possíveis de sua obra, bastarão para se realizar este paralelismo temático entre o pictórico e o gráfico nesse nexos que diz respeito à morte, à religião, à transcendência e ao sincretismo na produção de Adir Botelho.



Fig. 248 Adir Botelho – **Braços em cruz**, xilogravura, 30 X 33,5, 1965. Acervo MNBA.

Fig. 249 Adir Botelho – **Reza da noite**, xilogravura, 45 X 47 cm, 1984. Acervo MNBA.



Fig. 250 Adir Botelho – **Prece**, xilogravura, 48,5 X 32 cm, 1997. Acervo MNBA.

Desta forma, **Braços em cruz** (Fig. 248), **Reza da noite** (Fig. 249) e **Prece** (Fig. 250) são gravuras que, como as pinturas que abordam os aspectos sagrados e transcendentais da vida, nos mostram a expressão de uma forte religiosidade. Nota-se em tais imagens seu fazer expressionista e, ao mesmo tempo, algo de singelo (especialmente no caso das Fig. 249 e 250), ligando-as às manifestações artísticas populares. Cristo sofrendo na cruz, mulheres andrajosas de braços estendidos ao céu^{xvii}, mãos postas em prece – imagens fortes que traduzem um inequívoco sentimento religioso em relação à vida e seus significados.

Referências Populares

- **Carranca**
- **Pedra-sabão**
- **Procissão**

As obras produzidas por Adir Botelho, sejam elas xilogravuras, desenhos, pinturas ou seus projetos para Carnaval, evidenciam um interesse em estabelecer vínculos entre seu trabalho e a produção originada no meio popular, ou seja, aquela produzida por artistas sem formação erudita, que se expressam através de meios singelos, muitas vezes rudimentares, mas carregadas de uma poética ao mesmo tempo pessoal e coletiva, sempre plena de expressividade.

Por isso, não é de se admirar que, segundo relato do próprio artista, em suas férias ao longo da vida haja percorrido o Brasil de norte a sul para conhecer não só novas paisagens, mas principalmente travar contato direto com artistas populares, visando conhecê-los pessoalmente em seus ambientes e adquirir exemplares de sua produção. Foi assim que formou uma coleção de objetos artísticos populares, alguns dos quais inspiraram diretamente suas próprias obras, sendo ressignificados.¹⁶⁷

¹⁶⁷ N. A. – Em nossos encontros, o prof. Adir Botelho gosta de relatar fatos de sua vida profissional que tiveram influência decisiva no desenvolvimento de sua obra, entre eles estão viagens que fez pelo Brasil para ver *in loco* como é esta manifestação popular – suas festas, suas maneiras de fazer arte – e para conhecer pessoalmente seus artistas. Pela emoção que transmite em seus relatos, nota-se que tais vivências foram fundamentais para sua formação pessoal e artística.

Destarte, é possível afirmar que desde os primórdios de seu aprendizado artístico na ENBA, seja como aluno dos professores de pintura e desenho, seja aprendendo gravura com Cella e Goeldi, Adir Botelho sempre esteve atento à cultura popular como importante fonte de ideias para sua própria produção. Isso aponta tanto para sua natural vinculação ao Modernismo – que sempre teve interesse nas manifestações artísticas populares – quanto para sua busca por fazer contato e entender nossas raízes.

Carranca



Fig. 251 Adir Botelho – **Carranca**, óleo sobre tela, 50 X 45,5 cm, 1953. Coleção do artista.

Em meio a um conjunto de curiosos artigos culturais expostos em prateleiras, destaca-se uma grande máscara apoiada no chão que parece nos acenar com uma luva vermelha – trata-se da **Carranca** (Fig. 251). À esquerda da máscara veem-se parte de um espaldar de cadeira e trecho do tampo de uma mesa. Com sua cor branca, bastos bigodes e sobranceiras negros, grossos lábios vermelhos, vivazes olhos pretos e um topete “rococó” azul-turquesa, a máscara se torna um personagem vivo e histriônico.

Com isso, percebe-se que Adir Botelho, ao pintar essa inusitada composição, quis salientar as qualidades imaginativas de um exemplar da arte popular, um objeto estranho à cultura das grandes cidades do Sudeste, mas de uso corrente na região ribeirinha do rio São Francisco, no Nordeste. Esse ente cultural, carregado de expressividade e simbolismo, torna-se ainda mais diferenciado no ambiente de apartamento mostrado na pintura, chamando atenção para sua própria riqueza plástica enquanto fruto da criatividade de um artesão popular. Desta forma, a carranca propicia um tom descontraído e bem-humorado à pintura, criando um duplo sentido: por um lado trata-se da apresentação de um objeto artesanal e, por outro, trata-se de um vivo personagem que nos “acena alegremente”. Essa duplicidade de significados, já perceptível numa obra de quando seu autor tinha apenas 21 anos de idade, se fará frequente em suas realizações futuras, especialmente nas xilogravuras.

Em relação às características técnicas e formais, trata-se de uma pintura com fatura empastada, apresentando relevos em determinados pontos, na qual a pincelada é um elemento a ser notado. A composição não busca simetria, mas é apoiada numa estruturação geométrica provinda das linhas ortogonais da estante e do tampo perspectivado da mesa, uma área que por ser vazia e branca salienta a máscara e a luva a seu lado. Por fim, quanto às cores, deve-se ressaltar a forte presença do vermelho, do azul claro e do preto, cores que se evidenciam contra o branco predominante na obra, destacando os principais elementos da narrativa.

Carranca é, portanto, uma obra que deve ser vista como uma das que apresentam o interesse de Adir Botelho por estudar e se aproximar da cultura popular, trazendo desse campo referências simbólicas e formais para enriquecer seus próprios trabalhos, sejam eles desenhos, gravuras ou pinturas¹⁶⁸ (Fig. 252, 253 e 254 – Volume II). Mas no contexto xilográfico Adir Botelho também criou carrancas? Pesquisando nas imagens cedidas, se não foram encontradas exatamente representações de carrancas, algumas delas possuem, todavia, um poder expressivo similar:

¹⁶⁸ N. A – É possível conhecer um pouco da história do desenvolvimento das carrancas do S. Francisco e dos artesãos que ainda hoje as criam através do link: <https://www.360meridianos.com/especial/carrancas-sao-francisco>. Acesso em: 02 de jul. de 2020.

Fig. 255 Adir Botelho – **Retrato**,
xilogravura, 33 X 29, 1983.
Acervo MNBA.



Fig. 256 Adir Botelho – **Casal**,
xilogravura, 52,5 X 40,5 cm, 1986.
Acervo MNBA.

Fig. 257 Adir Botelho – **Imagem**,
xilogravura (duas matrizes), 52,5 X 35,
1984. Acervo MNBA.



Pedra-sabão

Fig. 258 Adir Botelho – **Pedra-sabão**, óleo sobre tela, 41 x 21 cm, 1953. Coleção do artista.

A pintura **Pedra sabão** (Fig. 258) tem como destaque temático uma escultura – a cópia artesanal de um dos profetas criados por Aleijadinho. Ela está acompanhada por outros objetos, igualmente artesanais, expostos em prateleiras, com formatos de animais. A seu lado, um extravagante objeto verde – pedestal ou telefone – quase “rouba a cena”, por conta de sua exuberância barroca.

É provável que o objetivo inicial de Adir Botelho tenha sido apenas estudar formas e cores para com elas construir uma composição. Contudo, o artista pôs para “conversar” o sóbrio acinzentado do “profeta” e o colorido intenso dos curiosos “animais” na prateleira, criando um interessante contraste. Além disso, o cômico “telefone verde”¹⁶⁹ cria vibrante tensão complementar tanto com o tecido vermelho estampado sob o “profeta” quanto em relação aos detalhes vermelhos das demais formas. Assim, o que seria uma “simples” composição do tipo “canto de quarto” torna-se um comentário marcante e bem-humorado sobre significados e significantes.

A composição pouco usual, o visível empastamento da tinta, assim como os fortes contrastes cromáticos indicam a experimentação de uma linguagem moderna e expressionista. Nela há lugar tanto para a representação do espaço em profundidade, definido pela perspectivação da prateleira, quanto para a aparência plana de objetos mais intensamente coloridos. A reprodução da cópia artesanal do profeta nesse escopo, apesar de pintada pelo artista em tons de cinza (respeitando a cor da pedra-sabão), se destaca por seus relevos iluminados contra a profusão de cores dos demais objetos.

Assim, mais uma vez, a partir da observação destes fatores plásticos e temáticos, se evidencia o precoce interesse de Adir Botelho, através da prática pictórica, por ter a arte popular como ponto de partida. Ao ter adquirido uma cópia artesanal de um dos profetas criados por Aleijadinho e ao utilizá-la como referência em sua pintura, o artista expõe tanto sua admiração pelo mestre do Rococó mineiro quanto pelo artesanato popular que o emula também em pedra-sabão (Fig. 259 e 260 – Volume II).

¹⁶⁹ N. A. – Ao ser indagado sobre o que exatamente é o tal “telefone verde”, o prof. Adir Botelho me respondeu que se trata de uma caixa metálica – um porta-objetos –, que ele comprou em uma estrada durante uma de suas inúmeras viagens pelo Brasil. Mas depois, não satisfeito com sua cor metálica, resolveu pintá-la de verde.

Procissão



Fig. 261 Adir Botelho – **Procissão**, óleo sobre tela, 90 X 116 cm, c. 1953. Coleção particular.

Procissão (Fig. 261) mostra um cortejo no qual homens e mulheres, guiados por um sacerdote, transportam uma imagem religiosa em um andor. São dez personagens seguindo em ritmo pausado da direita para a esquerda. Suas expressões sérias e atitudes contritas traduzem o clima místico do qual trata a obra. Contudo, o amarelo, vermelho e azul de suas vestes, harmonizadas no conjunto cromático pelo tom terroso do fundo e das vestes de dois dos personagens, animam a lenta e triste caminhada destes religiosos. Outro fator importante nesta pintura é a própria aplicação da tinta, realizada com pinceladas aparentes, mas sem empastamentos, movimentando um pouco a superfície geral da obra, incluindo seu fundo marrom. Porém, não é o tema religioso a real fonte de interesse da obra, mas sim a origem de sua inspiração – uma escultura de cerâmica produzida por um artesão popular nordestino da escola do

ceramista Mestre Vitalino (1909-1963)¹⁷⁰. Portanto, Adir Botelho, desde cedo interessado em assuntos que dizem respeito à arte popular, buscou captar a essência de tais criações, cuja fonte inicial é a obra de um dos mais marcantes artistas do Nordeste, aquele que criou toda uma tipologia do homem e da mulher sertanejos nas mais diversas situações do cotidiano, no trabalho, nos folguedos, na religiosidade, recriando na cerâmica todo gênero de profissão e situação social. O então estudante de pintura e gravura fez isso movido tanto pela intenção do exercício pictórico em si quanto pela oportunidade de poder experimentar a fusão de sua própria experiência na ENBA com a de artistas advindos do meio popular. E o fez de modo respeitoso, buscando entender a tipologia dos personagens modelados pelos artesões ceramistas e, principalmente, o sentimento sincero e penitente que expressam.

Portanto, assim como no caso das pinturas **Carranca** e **Pedra-sabão**, estamos diante de uma obra que aponta claramente os caminhos que seriam trilhados pelo artista, especialmente quando iniciasse a sua produção xilográfica. Caminhos esses voltados para a compreensão da alma popular nas suas mais diversas situações – alegres ou tristes, pacíficas ou conflituosas – mas sempre repletas de imaginação, criatividade e capacidade de traduzir pela arte o caráter mais profundo do homem nordestino – a essência de sua alma.

A produção de Mestre Vitalino e sua descendência (Fig. 262, 263 e 264 – Volume II), além de ter sensibilizado Adir Botelho, certamente chamou a atenção de vários outros artistas, incluindo Poty Lazzarotto (1924-1998)¹⁷¹, outro artista importante também no meio gráfico (Fig. 265 – Volume II).

Assim, a pintura **Procissão** revela o quanto Adir Botelho soube encontrar o espírito do homem nordestino expresso nas esculturas do artesão pernambucano Mestre Vitalino e sua descendência, capturando tanto seu sentido ritualístico quanto seu poder de síntese narrativa. E o fez lançando mão do meio de que dispunha naquele momento, a pintura. Mas e na sua gravura? Até que ponto essas referências à arte popular, inclusive as anônimas, nelas tornaram-se visíveis? Elas estão “entranhadas”, pode-se dizer, nas suas xilos,

¹⁷⁰ N. A. – Segundo o prof. Adir Botelho, o modelo utilizado para a criação da pintura **Procissão** não saiu diretamente das mãos do mestre Vitalino e sim de sua oficina, ou seja, é obra de sua descendência artística.

¹⁷¹ N. A. – Esta imagem da aquarela de Poty Lazzarotto me foi gentilmente enviada por Eduardo Cavalcante, colecionador que possui três pinturas do prof. Adir Botelho, incluindo a **Procissão**. A seu convite pude ver pessoalmente esta obra e as duas outras.

como se percebe em vários dos exemplos já apresentados nesta tese até aqui. As três gravuras seguintes também pontuam essa presença:



Fig. 266 Adir Botelho – **Procissão dos jiraus**, 39,5 X 80,5 cm, 1984. Acervo MNBA.



Fig. 267 Adir Botelho – **Jagunços**, xilogravura, 52 X 34,5 cm, 1985. Acervo MNBA.



Fig. 268 Adir Botelho – **Mandacaru**, xilogravura, 38 X 51,5 cm, 1985. Acervo MNBA.

Conflitos Coletivos

- **A História não é tudo**, (estudo)
- **Do fundo das pedras**, (estudo)
- **Estudo VI** (Combate entre prédios*)
- **Estudo II** (Repressão policial*)
- **Estudo IV** (Protesto de rua*)
- **Estudo V** (Enforcado*)

*Subtítulos criados por este autor.

Sendo **Os Sertões** um grande manancial de ideias ao longo de toda produção artística de Adir Botelho, o lado conflituoso da espécie humana, sua inclinação à beligerância demonstrada no transcurso da História, que teve na Guerra de Canudos um dos mais aterradores exemplos, transparece não só nas suas gravuras como também em muitas de suas pinturas e desenhos. Portanto, as 6 obras acima relacionadas foram escolhidas porque destacam inequivocamente essa temática.

Contudo, elas se distinguem também por possuírem outra característica muito interessante e que propicia originalidade à pintura de Adir Botelho quando comparada às pinturas modernistas que tratam de guerras e conflitos humanos: seu racionalismo formal. Em outras palavras, o artista lança mão de uma linguagem com forte geometrização, normalmente mais associada à abstração ou aos aspectos mais decorativos da pintura, para expressar situações de agressividade, de conflito entre personagens, de morte violenta, enfim, de batalhas e guerras. Isso não deixa de ser inusitado pois, de maneira geral, tais temas são muito mais naturalmente expostos por meio de uma linguagem visceralmente intuitiva, de linhas soltas e agressivas, predominantemente expressionistas como as produzidas, por exemplo, por Georg Groz, Max Beckmann ou Otto Dix (Fig. 269, 270 e 271 – Volume II).

Não está sendo afirmado aqui que as obras desses três reconhecidos expressionistas alemães não apresentem ordenação formal; o que está sendo apontando é que elas são essencialmente agressivas em sua linguagem plástica para traduzir mais intensamente a violência e crueldade humanas. As pinturas de Adir Botelho, por sua vez, ainda que apresentem um grau forte de

contundência quando buscam exprimir situações violentas, o fazem com uma linguagem diferente porque apoiada na geometrização das formas. Com isso elas se mostram mais friamente articuladas sem, contudo, deixarem de ser expressivas, contundentes. Daí nasce um paradoxo: o uso de uma linguagem muito formalista para exprimir conteúdos narrativos mais comuns à linguagem expressionista, geralmente mais livre, não geometrizada, não formalista.

A História não é tudo



Fig. 272 Adir Botelho – **A História não é tudo** (Estudo), óleo sobre madeira, 76 X 104, 1972. Coleção do artista.

Em **A História não é tudo** (Fig. 272), formas geometrizadas empilham-se no espaço pictórico em uma paisagem indeterminada – um lugar indefinido em um tempo não especificado. Quase não se veem casas, mas uma aglomeração de “cavalos”, “pessoas” e “barcos” que parecem participar de uma ação sem objetivo claro. Lembrando peças em um tabuleiro de xadrez, porém de um jogo caótico, cada personagem da narrativa é um bloco solidamente individualizado. Predomina na cena um tom acinzentado, quebrado em alguns

locais por um verde-esmeralda bastante frio e um sutil avermelhado, ambos os matizes distribuídos em pontos-chaves da composição. Seria possível pensar que tal obra, tendo em vista essa quase monocromia, se trate de um trabalho inacabado, um “estudo” como diz seu título. Todavia, não é o caso aqui, mas sim a maneira e o tom que Adir Botelho encontrou para expressar, de forma meditada, o que são os conflitos humanos. Falando do ponto de vista formal, é algo como a estratégia que Picasso e Braque (1882-1963) aplicaram no Cubismo Analítico ao trabalharem apenas com cores terrosas, atraindo a atenção não para cores e sim para as formas facetadas com as quais estavam reconstruindo o mundo. Algo parecido acontece nessa pintura, todavia objetivando um efeito dramático – contudo, formalizado –, em que o verde e o avermelhado possuem a função de destacar personagens dentro da rigidamente estruturada dinâmica da composição.

Semanticamente, esta pintura parece ter alguma relação com o tema predileto de Adir Botelho – a Guerra de Canudos, pois, além da cena mostrar o que parece ser um campo de batalha onde impera o caos – lembrando as descrições feitas por Euclides da Cunha¹⁷²–, as figuras destacadas têm formas e atitudes que fazem pensar em possíveis personagens daquele monstruoso conflito: “Antonio Conselheiro”¹⁷³ ao centro; “Coronel Moreira César”¹⁷⁴ (ou outro

¹⁷² *Não se rastreava na desordem o mais leve traço de combinação tática; ou não se podia mesmo imaginá-la. Aquilo não era um assalto. Era um combater temerário contra barricada monstruosa, que se tornava cada vez mais impenetrável à medida que a arruinavam e carbonizavam, porque sob os escombros, que atravancavam as ruas, sob os tetos abatidos e entre os esteios fumegantes, deslizavam melhor, a salvo, ou tinham invioláveis esconderijos, os sertanejos, emboscados. Além disto, despontava, inevitável, contratempo maior: a noite prestes a confundir os combatentes exaustos de cinco horas de peleja. Mas antes que ela sobreviesse, começou o recuo. Apareceram sobre a ribanceira esquerda, esparsos grupos estonteadamente correndo, os primeiros contingentes repelidos. Em breve outros se lhes aliaram no mesmo desalinho, rompendo dos cunhais das igrejas e dentre os casebres marginais: soldados e oficiais de mistura, chamuscados e poentos, fardas em tiras, correndo, disparando ao acaso as espingardas, vociferando, alarmados, tontos, titubeantes, em fuga.* CUNHA, Euclides da., op. cit., p. 245.

¹⁷³ *Era o profeta, o emissário das alturas, transfigurado por ilapso estupendo, mas adstrito a todas as contingências humanas, passível do sofrimento e da morte, e tendo uma função exclusiva: apontar aos pecadores o caminho da salvação. Satisfez-se sempre com este papel de delegado dos céus. Não foi além. Era um servo jungido à tarefa dura; e lá se foi, caminho dos sertões bravios, largo tempo, arrastando a carcaça claudicante, arrebatado por aquela ideia fixa, mas de algum modo lúcido em todos os atos, impressionando pela firmeza nunca abalada e seguindo para um objetivo fixo com finalidade irresistível.* Ibid., p. 116.

¹⁷⁴ *Ora, entre eles, o coronel Moreira César era figura à parte. [...] O aspecto reduzia-lhe a fama. De figura diminuta – um tórax desfibrado sobre pernas arcadas em parêntesis – era organicamente inapto para a carreira que abraçara. Faltava-lhe esse aprumo e compleição inteiriça que no soldado são a base física da coragem. Apertado na farda, que raro deixava, o*

dos oficiais republicanos) no lado esquerdo, de cavanhaque e braço em riste; e um “anjo de asas abertas” no canto superior direito, fruto da inspirada fantasia do artista. A agitada turba de cavaleiros e de cavalos na parte superior também pode ser associada ao conflito. Já os curiosos “navios”, elementos tão estranhos ao árido sertão baiano onde se deu o fato histórico, podem ser vistos como saídos do interesse por criar situações contraditórias e até surrealistas, demonstrando mais uma vez uma intenção irônica, lúdica e fantasiosa – nunca literal. Tais navios também são encontrados em gravuras da série **Canudos**, em situações igualmente absurdas, tornando-se uma marca, um signo importante dentro das narrativas gráficas criadas por Adir Botelho.

No contexto histórico encontraremos as origens para esse formalismo nos séculos XVI e XVII, em determinadas experiências de artistas maneiristas, as quais antecedem o Modernismo. Exercícios de geometrização das formas humanas, realizados por tais artistas, poderiam ser vistos como antecipadores do Cubismo, do Surrealismo e até, em certa medida, do Expressionismo segundo Hooke (2005):

As redes com formas geométricas – Como acabar com a antinomia entre o perceptível e o imperceptível? Como encerrar o mundo labiríntico ou “não figurativo” numa só forma? Isto é, numa fórmula estética bem determinada? [...] O excesso do “irracional” na magia e na filosofia da “ideia” surge como um perigo, pois, pressente-se que a própria “forma” começa a dissolver-se. O mundo do fenomenal que se tornou “labiríntico” ou “sem objetividade”, deve de alguma maneira ser reavivado. Assim surge uma primeira reação “racionalista” contra o

dólmã feito para ombros de adolescente frágil agravava-lhe a postura. A fisionomia inexpressiva e mórbida completava-lhe o porte desgracioso e exíguo. Nada, absolutamente, traía a energia surpreendedora e temibilidade rara de que dera provas, naquele rosto de convalescente sem uma linha original e firme: pálido, alongado pela calva em que se expandia a fronte bombeada, e mal alumiado por olhar mortiço, velado de tristeza permanente. Era uma face imóvel como um molde de cera, tendo a impenetrabilidade oriunda da própria atonia muscular. Os grandes paroxismos da cólera e a alacridade mais forte ali deviam amortecer-se inapercebidos, na lassidão dos tecidos, deixando-a sempre fixamente impassível e rígida. Aos que pela primeira vez o viam custava-lhes admitir que estivesse naquele homem de gesto lento e frio, maneiras corteses e algo tímidas, o campeador brilhante, ou o demônio cruelíssimo que idealizavam. Não tinha os traços característicos nem de um, nem de outro. Isto, talvez, porque fosse as duas coisas ao mesmo tempo. [...] Era tenaz, paciente, dedicado, leal, impávido, cruel, vingativo, ambicioso. Uma alma proteiforme constrangida em organização fragilíssima. [...] Imobilizou a atividade febril dos jagunços a síncope de um espanto extraordinário. Exagerava-se demais na distensão das mais extravagantes fantasias a temibilidade daquele. Era o Anticristo, vindo jungir à derradeira prova os penitentes infelizes. Imaginaram-no herói de grande número de batalhas, quatorze como especificou um rude poeta sertanejo, no canto que depois consagrou à campanha; e prefiguraram a devastação dos lares, dias de torturas sem nome, a par duríssimos pratos. Canudos dissolvida a bala, e a fogo, e a espada... Deram-lhe um apelido lúgubre – “Corta-cabeças[...]”. Ibid., p. 214, 224.

Maneirismo “irracionalista”, reação totalmente “maneirada”, isto é, antinaturalista. À “volatização” do contorno dos objetos opõe-se a importância do perfil. No entrelaçamento de formas geométricas, descobrem-se imagens que tendem a dissociar-se. Theodor Heuss fala, por isso, e com razão, de um “geometrismo acentuado” como “meio para escapar ao caos do tempo”. Daí surgiu uma das reações tipicamente maneiristas contra os maneirismos, reação presente nos diferentes “grupos” e nas diferentes “correntes” de hoje [refere-se ao século XX] em que todos estão de acordo em um ponto: rejeitar o Classicismo e o Naturalismo. No século XVI, procurou-se impor fronteiras “ao mundo sem fim” do labirinto, ressaltando demasiadamente as estruturas geométricas elementares do espaço, dos objetos e da anatomia humana. E, precisamente no século XVI, nasce o Cubismo.¹⁷⁵

É nesse ponto que as pinturas de Adir Botelho, fortemente geometrizadas, podem ser relacionadas ao universo maneirista, tão rico de ideias e antecipador de muito do que veio a acontecer na arte do século XX. Assim, sem se caracterizar exatamente como maneirista, tal conjunto de pinturas dos anos 70 criada pelo pintor-gravador está, não obstante, indiretamente relacionada àquele contexto estranho, curioso, fantástico e ainda não de todo compreendido.¹⁷⁶

Para que as aproximações apontadas acima ganhem mais sentido, será suficiente que se veja algumas imagens de desenhos maneiristas na sua fase “cubista” (Fig. 273 a 282 – Volume II)¹⁷⁷, além de imagens de obras propriamente

¹⁷⁵ HOCHE, Gustav René. **Maneirismo**: o mundo como labirinto. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 179-180.

¹⁷⁶ *A experiência, paulatinamente, transforma-se em fim – O emprego de figuras geométricas constitui uma experiência estética e artística antiquíssima. Mas na arte clássica esta experiência sempre ficou subordinada ao objetivo final, isto é, ao quadro que é a concretização do esforço do artista. Tudo aquilo que fugisse das linhas prefixadas era tido como incongruente pelo artista clássico. [...] Por isso se pode falar da pureza da arte clássica por oposição às tendências “exibicionistas” que se apresentam no Maneirismo, ainda que este lute contra as ameaças de dissolução. Torna-se assim bem patente a intenção dos maneiristas. A sua vontade de salvar a forma leva a uma nova “deformação”, o Cubismo. O Cubismo não foi e não é uma arte “abstrata”, mas uma reação polêmica contra ela. “Uma pintura cubista deve ser analisada e considerada como arquitetura pictórica; ela pode ser arte ou não, tudo dependendo do artista que a realiza. O cubismo do século XX foi criado para descobrir novos elementos pictóricos”. “O cubismo...foi a última tentativa da arte figurativa, não para fugir da forma, mas para outorgar-lhe novas forças de expressão”. Daí resulta a tensão interna do Maneirismo. Por um lado, ele tende a sistematizar toda criação artística, como se observa nos teóricos, como Mondrian, e por outro lado, ele proclama a liberdade criativa ilimitada do indivíduo”(W. Hofmann). Ibid., p. 180.*

¹⁷⁷ “De Schoen até Cambiaso, o cubismo contribuiu para que se realizassem telas sempre mais antinaturalistas. As obras de Caravaggio, de Zurbarán e de inúmeros seguidores destes mostram muitos elementos desta nova estética. Cézanne, no fim do século XIX, seguia a mesma linha. Sua obra e seu axioma: “na natureza tudo se reduz ao círculo e ao cubo”, inauguram o Cubismo contemporâneo de Picasso e de Léger. Todavia, ele não parou num campo puramente antinaturalista. Sob outro ângulo, a sua obra é até maneirista. Será proveitoso citarmos uma palavra de Gino Severini (Du cubisme au classicisme, 1921): “Parece difícil percebermos certas formas. Vemo-las tais como as imaginamos”. Temos, portanto, uma nova evolução da estética imaginária. Lembramo-nos de que Zuccari distinguia três estágios de arte concettista: 1) o disegno naturale; 2) o disegno artificiale; 3) o disegno fantástico. Se os desenhos de Pontormo

cubistas de Picasso, Braque e Léger (1881-1955) – (Fig. 283, 284 e 285 – Volume II). Esse é um universo de encontros instigante por ser misterioso, subjetivo e rico em possibilidades de abordagem, onde se inserem as obras de Adir Botelho nos seus momentos mais formalistas.

Do fundo das pedras



Fig. 286 Adir Botelho – **Do fundo das pedras**, (estudo), óleo s. tela, 76 X 104 cm, 1972. Coleção do artista.

pertencem ao primeiro grupo e os de Cambiaso ao segundo, podemos indagar se há alguma obra cubista que pertença ao terceiro grupo. Sim. Descobrimos tais obras no tempo de Góngora e Marino e numa série de quarenta e oito gravuras que o artista toscano, Bracelli, dedicou, em 1624, ao Duque Piero de Medici. Os atores [Fig. 278 – Volume II] faz pensar em Schoen e em Cambiaso. Os soldados [Fig. 279 – Volume II] já pertencem ao disegno fantástico. Estamos aqui diante de um resultado final e ante figuras fantásticas de formas geométricas. Elas, contudo, ainda são rígidas como robôs. “Grotescos” semelhantes apresenta o Casal de dançarinos [Fig. 280 – Volume II]. Essa obra faz pensar no ferro, no arame e em outros metais empregados por artistas do nosso tempo, notadamente por alguns ingleses, como: Butler, Armitage, Clarck, Meadow e o americano Alexander Calder. Ibid., p. 187.

Como a pintura anterior, esta foi realizada em 1972. Nela vemos o que parece ser uma carga de cavalaria comandada por um personagem forte, de quepe e cavanhaque, postado no lado esquerdo da cena¹⁷⁸. Seus oponentes, pequenas figuras empunhando lanças, aguardam alinhados na sombra para além de um semicírculo iluminado. A geometrização dos seres, assim como de todo o espaço compositivo, é marcante. Cubos empilhados, formas planas e angulosas se misturam dinamicamente. Contudo, diferentemente do outro exemplo, **Do fundo das pedras** (Fig. 286) possui um colorido mais quente da parte central em direção ao canto superior esquerdo, ficando mais frio em direção da base e para o lado direito. Assim, valores alaranjados e avermelhados se contrapõem aos cinza-azulados. Com isso, por meio do contraste frio-quente, é reforçado o clima de oposição existente entre as facções beligerantes.

Tais pinturas, tendo sido produzidas na época da ditadura militar, talvez possam ser vistas como metáforas através das quais o escopo violento da Guerra de Canudos traduza o clima de opressão que se vivia no Brasil na década de 70. Portanto, elas mostram a preocupação do artista em ser atual e universal nas suas obras, mas de maneira indireta e não óbvia.¹⁷⁹ De qualquer forma, não se pode ignorar que tais obras mantenham sua atualidade, já que, infelizmente, o Brasil e o mundo travam uma batalha contra o retorno do pensamento fascista, militarista, conservador, negacionista e retrógrado nos campos social, político, cultural, econômico, ético, científico e religioso.

É neste ponto em que a obra de Adir Botelho toca o contexto romântico e expressionista, ao mostrar a opressão das camadas populares mais simples por parte de governos autoritários e elitistas. Assim, suas criações encontrarão

¹⁷⁸ *Uma carga de cavalaria em Canudos... era uma excentricidade. A arma clássica das planícies rasas, cuja força é o arremesso do choque, surgindo de improviso no fim de disparadas velozes, ali, constricta entre paredes, carregando, numa desfilada dentro de corredores [...]. O movimento complementar quebrava-se assim aos primeiros passos. O chefe expedicionário deixou então o lugar em que permanecera, à meia encosta dos Pelados, entre a artilharia e o plaino das quixabeiras: – “Eu vou dar um brio àquela gente...” E descia. A meio caminho, porém, refreou o cavalo. Inclinou-se, abandonando as rédeas, sob o arção dianteiro do selim. Fora atingido no ventre por uma bala. – “Não foi nada; um ferimento leve”, disse tranquilizando os companheiros dedicados. Estava mortalmente ferido. Não descavalgou. Volvia amparado pelo tenente Ávila, para o lugar que deixara, quando foi novamente atingido por outro projétil. Estava fora de combate.* CUNHA, Euclides da., op. cit., p. 244-245.

¹⁷⁹ N. A. – Durante nossas conversas, o professor Adir Botelho sempre faz alguma menção a acontecimentos da atualidade, sejam do campo da política ou relativos a questões sociais e educacionais. Isso revela sua constante busca por estar atualizado com a época em que vive.

ressonâncias em obras do passado e, também, entre alguns de seus contemporâneos, cujas preocupações sociais são evidentes. Notadamente no período romântico, durante o século XIX, em artistas como Goya e Delacroix, se fará presente esse ímpeto combativo e denunciador da repressão sofrida pela população desprotegida. Trata-se, logicamente, de obras realizadas num escopo formal diferente, contudo animadas pelo mesmo espírito contestatório que busca valorizar a resistência popular contra governos ilegítimos (Fig. 287 e 288 – Volume II). No século XX, a **Guernica** de Picasso é um bom exemplo com o qual é possível fazer um cotejamento destas pinturas de Adir Botelho, tendo-se em mente tal resistência artística contra a crueldade dos ditadores (Fig. 289 – Volume II).

Vários dos desenhos e gravuras de Adir Botelho, já apresentados até aqui, tratam destas questões relativas à Guerra de Canudos ou a situações conflituosas universais (por ex.: Fig. 49, 51, 52, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 65...). O seguinte conjunto de obras gráficas também remete a essa triste evidência da nossa beligerância inata:



Fig. 290 Adir Botelho – **Cerco**, xilografia, 39,5 X 54,5 cm, 1996. Acervo MNBA.

Fig. 291 Adir Botelho – **Festa de guerra**, bico de pena, 34 X 25 cm, 2010. Coleção do artista.





Fig. 292 Adir Botelho – **Conflito**, xilogravura, 39 X 54,5 cm, 1986. Acervo Biblioteca Nacional.



Fig. 293 Adir Botelho – **Desespero**, xilogravura, 40 X 52 cm, 1985. Acervo MNBA.



Fig. 294 Adir Botelho – **Desesperados**, xilogravura, 40,5 X 52,5 cm, 1985. Acervo MNBA.

Essas quatro gravuras e um desenho mostram a indubitável face conflituosa da humanidade, indo além do drama de Canudos e expondo a violência como norma planetária. Possuem, além do aspecto estético, sentido educacional de advertência, visando que as pessoas, ao verem tais atos de brutalidade, caiam em si, deixem de ser violentas e passem a ser mais colaborativas, superando seus instintos destrutivos.

Estudo VI (Combate entre prédios)



Fig. 295 Adir Botelho – **Estudo VI** (Combate entre prédios II), óleo s. tela, 60 X 80, 1974. Coleção do artista.

Uma composição complexa é o que nos apresenta a pintura intitulada **Estudo VI** (Combate entre prédios II – Fig. 295). Seu fundo divide-se em 4 faixas horizontais, sobre as quais se desenvolve uma narrativa bélica contada por diferentes personagens em interação dinâmica. Embora haja planificação das

formas e a ausência de perspectiva cônica¹⁸⁰, subsiste a sensação de profundidade pelo fato de que os elementos da ação estão dispostos nas faixas, uns acima dos outros, e pelo uso do claro-escuro que introduz alguma impressão de relevo em grande parte das figuras e na estilizada paisagem que as comporta.

Em destaque no lado esquerdo da imagem, sobre a faixa de cor marrom correspondente ao primeiro plano, mas também atingindo a faixa superior de cor verde, vemos um importante personagem da ação. Tem a forma de um prédio de três andares, unido a um bloco menor, composto por apenas dois andares. No andar mais alto – constituindo a “cabeça” – se vê desenhado um anguloso perfil humano. Mais abaixo, colocado no prédio contíguo, vemos outro perfil do mesmo tipo; ambos os perfis “olham-se face a face”. Enquanto isso, no centro da composição um “homem-prédio”, semelhante aos da esquerda, perde a cabeça ao ser ferozmente decapitado por uma “anjo” que desce do céu empunhando uma lança pontiaguda e ensanguentada. O “sangue” jorra num jato triangular do ferimento aberto. Esse “anjo assassino”, vindo velozmente do canto superior esquerdo, é mais um invulgar resultado do “cruzamento” entre um prédio e uma figura humana. Na faixa mais alta, correspondente ao ponto mais afastado da cena, pintada numa gradação de azul, vemos dois barcos encimados por “cabeças humanas” estilizadas como as dos prédios. Completando a paisagem, percebem-se formas que lembram “árvores”, dois possíveis “cavalos” e um “biombo” cinza-claro que fecha a composição em seu ponto de saída visual. Por fim, dramatizando ainda mais a narrativa, Adir Botelho escureceu todo o lado direito da composição, polarizando fortemente a narrativa do combate entre os inusitados personagens.

Com base nessas características constata-se que o objetivo do pintor é, mais uma vez, tratar alegoricamente de conflitos, porém agora em uma paisagem que mistura a cidade, o campo e o mar – um conflito total. Todavia, deve-se observar seu grande interesse na realização artesanal da obra, ou seja, o seu interesse no apuro técnico aplicado ao desenho preciso das formas, na seleção e alocação das cores em destaque e, especialmente, nas sutis passagens tonais, criando volumes delicados e visualmente atraentes. Aliás, boa

¹⁸⁰ N. A. – Na verdade ela existe apenas num pequeno detalhe do grupo de elementos que participa da construção do personagem à esquerda, criando uma espécie de compartimento mostrado em profundidade.

parte do atrativo desta pintura e outras do mesmo conjunto situa-se na escolha de cores contrastantes, mas sabiamente apoiadas em tons terciários claros ou escuros que não só as destacam como as harmonizam, permitindo que tantos curiosos personagens ganhem vida sem se perderem em um caos cromático. Na obra pictórica de Adir Botelho, essa junção de temas dramáticos com uma realização muito estudada e tecnicamente bem-acabada, não deixa de gerar um resultado paradoxal. É o mesmo tipo de paradoxo que se observa nas suas xilogravuras, especialmente naquelas da série **Canudos**, nas quais a preocupação com o apuro técnico está pari passu com a denúncia de atrocidades. Trata-se de uma particular atitude diante do assunto a ser tratado, que visa fundir na imagem temas drásticos, de forte apelo emocional, com um tratamento rigoroso da forma, gerando a união entre as linguagens expressionista e formalista. Esse rigor visual, a estilização marcante, a criação de imagens alegóricas em que formas inanimadas como prédios personificam pessoas, a dramaticidade da narrativa, nos remetem mais uma vez ao universo maneirista no que aquele período tem de melhor e mais *sui generis* em termos de invenções formais e conceituais. Contudo, trata-se apenas de uma aproximação com o intuito de propor leituras e associações criativas (Fig. 296 e 297 – Volume II). Por outro lado, essa personificação da cidade que transforma pessoas em prédios, além da luta sanguinária que é travada em seu interior, diz algo a respeito dos receios do artista como morador de uma grande metrópole que, se em 1974 já era violenta, continua sendo na atualidade.¹⁸¹ Talvez tais pinturas, pintadas com tanto esmero, sejam um protesto contra desumanização ao metamorfosear as pessoas em suas próprias moradias, dissociando de vez o homem da natureza e transformando-o num ente rígido, maquinal e agressivo. Assim, estas obras podem significar um meio encontrado pelo autor para transformar em arte as suas apreensões em relação ao mundo violento ao seu redor, no qual vivia e vive como indivíduo de uma sociedade oprimida e deprimida. Por isso, não deixa de ser significativo que neste exato momento

¹⁸¹ N. A. – O prof. Adir Botelho mais de uma vez nos falou do seu receio de andar pelo centro do Rio, principalmente à noite, sentimento que certamente é compartilhado por muitos cariocas que como ele estão acuados em suas casas, seja pelo domínio de partes da cidade pela criminalidade, seja pela letalidade da ação da polícia que mata indiscriminadamente trabalhadores e criminosos, principalmente nas favelas ou próximo a elas, especialmente a população mais pobre e composta por negros.

(2021) o conteúdo dessas pinturas continue tão atual, tendo em vista os retrocessos gerais que agora vivenciamos, os quais, conseqüentemente, geram mais e mais conflitos urbanos e no campo¹⁸² Nesse sentido, as três obras seguintes também servirão para mostrar como esse conjunto de pinturas do escopo figurativo-geométrico-denunciatório continua mantendo sua atualidade, ainda que realizadas nos anos 70.

Estudo II (Repressão policial)



Fig. 298 Adir Botelho – **Estudo II** (Repressão policial), óleo s. tela, 33 X 40,5 cm, 1973. Coleção do artista.

¹⁸² N. A. – Sendo bem explícito, no âmbito nacional refiro-me ao atual momento político em que vivemos sob um governo de características fascistas, cujo presidente promove retrocessos políticos, sociais e econômicos, sob o absurdo pretexto de combater o “comunismo” e defender causas “conservadoras” e uma economia “neoliberal”. Neste nefasto contexto, propõe um revisionismo histórico na qual a escravidão foi “benéfica” para os negros, que as terras indígenas e quilombolas devem ser inteiramente abertas à exploração agropecuária e mineralógica, que a floresta amazônica deve ser transformada em pasto e plantação de soja, um governo sem o menor respeito pelo meio ambiente, pelas causas sociais, pela educação ampla e gratuita para o povo. Entre outros absurdos, idolatra a ditadura militar e o alinhamento automático com as políticas econômicas norte-americanas, numa subserviência completa que chama de “patriotismo”. Enfim, este governo criou o pior cenário político possível para nossa sociedade, colocando-se numa posição contrária a todos os acordos internacionais de colaboração ambiental, social, política, humanitária etc., tornando-se alvo de chacota e de distanciamento pela grande maioria dos países. Resumindo – trata-se de um pesadelo desastroso para o Brasil e, inclusive, para o mundo, situação agravada pela pandemia de Covid-19 que assola o planeta, tornando-se no Brasil ainda mais letal por causa do negacionismo, da irresponsabilidade e dos indícios de corrupção na compra de vacinas, atualmente levantados por uma Comissão Parlamentar de Inquérito, atualmente em curso no Senado Federal.

Estudo IV (Protesto de rua) – Estudo V (Enforcado)



Fig. 299 Adir Botelho – **Estudo IV** (Protesto de rua), óleo s. tela, s.d. Coleção do artista.

Fig. 300 Adir Botelho – **Estudo V** (Enforcado), óleo s. tela, s.d. Coleção do artista.



Agora percebe-se que os prédios e seus ocupantes se fundiram completamente, gerando uma união formal e simbólica total entre a cidade e o cidadão. E o que tais criaturas geometrizadas mostram é um acirramento da luta urbana, uma verdadeira guerra entre seres que vivenciam um paradoxo: são civilizados e, ao mesmo tempo, desumanizados.

Estudo II (Fig. 298) é o retrato da brutalidade: um policial armado com cassetete e escudo avança, implacável como uma máquina de destruição, sobre um personagem caído no calçamento – literalmente partido em dois. Ao redor, gotas e restos vermelhos fazem alusão ao sangue derramado.¹⁸³ Impassível, um escuro e espectral anjo de forma triangular – talvez a alma do morto – flutua sobre o cidadão agredido.

Por sua vez, **Estudo IV** (Fig. 299) mostra dois manifestantes empunhando na rua cartazes de protesto. Portanto, esta obra é uma clara menção ao descontentamento das pessoas em relação à política opressora praticada por determinados governos, seja aqui, seja mundo afora – algo atualíssimo! Finalmente, **Estudo V** (Fig. 300) mostra a figura trágica de um enforcado – um cadáver geometrizado pendurado por uma corda quase invisível contra um fundo abstrato e sombrio. Sob seu pés, um alçapão aberto indica o seu destino. Trata-se de um assassinato consumado.

Além de mostrar os conflitos urbanos, fruto do descontentamento com a situação sociopolítica vigente, estilizando radicalmente as formas do mundo, tais pinturas apresentam cores vibrantes em contraste com áreas sombrias, acentuando a dramaticidade das narrativas conflituosas. O que se percebe nelas é um diálogo entre Adir Botelho e seu tempo, resposta aos estímulos negativos constantes advindos de uma situação difícil de suportar, na qual a censura não permitia a manifestação contrária de qualquer tipo. Portanto, é possível colocar uma parte da obra de Adir Botelho, tanto a gráfica quanto a pictórica, neste nexos de luta contra a opressão, aproximando-a daquela produção artística brasileira dos anos 60 e 70 que, veladamente, protestava contra as atrocidades da ditadura militar (Fig. 301 a 304 – Volume II).

¹⁸³ N. A. – Inúmeros exemplos de abordagens policiais violentas continuam acontecendo no Brasil e mundo afora, como a que ocorreu recentemente (25/05/2020) nos Estados Unidos, onde um homem negro, George Floyd, foi assassinado por asfixia por um policial branco, o que gerou protesto não só em todo aquele país, mas no mundo todo.

Diante do atual recrudescimento do obscurantismo político, apoiado em velhos chavões ideológicos, aquelas obras de protesto velado se tornam atuais como alertas, assim como as de Adir Botelho que denunciaram (mesmo que só para seu círculo íntimo) a terrível situação política de 50 anos atrás, cujo retorno alguns incautos – ou mal-intencionados – desejam. Portanto, esses artistas e suas obras, todos jovens àquela altura, cumpriram e cumprem ainda um papel de destaque na resistência à opressão promovida pela ditadura militar e à manipulação da ignorância de grande parte da nossa população, como vemos acontecer hoje. Ao lidarem com um material tão explosivo e altamente perigoso para sua própria segurança, dentro dos limites em que eram obrigados a trabalhar, deixaram para o povo brasileiro um recado poético que fala de resistência e coragem para enfrentar o sistema opressor sob o qual todos estavam forçados a viver – e que, absurdamente, volta a nos assombrar em pleno século XXI.

Os acontecimentos militares de 1964, que atingiram profundamente a vida brasileira, provocaram, após um primeiro momento de perplexidade, uma onda de protesto explícito ou implícito em todas as formas de expressão artística. Também nas artes plásticas essa necessidade se pronunciou, através do vocabulário da **pop-art** [negrito do autor] – para falar em termos genéricos – de que os jovens artistas se apropriaram e mais tarde desenvolveram, atendendo a certas exigências do meio social brasileiro. Essa mesma geração, rompendo outra vez com as últimas características convencionais da pintura-de-cavalete que o tachismo tentou restabelecer, reencontrou os “objetos” (ou “não-objetos”) dos artistas neoconcretos e os revalorizou, englobando tudo em um movimento a que deram o nome de Nova Objetividade. Esse movimento, em que pese a diferença das personalidades que o integram, revela a preocupação com os problemas da cultura de massa. Lançando mão de figuras, símbolos e modos de expressão criados pela comunicação de massa (histórias em quadrinhos, **affiches** [negrito do autor], fotonovelas, etc.), esses artistas procuram romper o isolamento das artes plásticas com o grande público: abordam problemas imediatos da realidade social e política, e pesquisam técnicas capazes de permitir a multiplicação dos originais a fim de torná-los acessíveis ao poder aquisitivo de um público bem mais amplo que o habitual circuito de colecionadores.¹⁸⁴

Desta maneira, levando em consideração estas palavras de Ferreira Gullar, é possível ver que, mesmo não rompendo “com as últimas características

¹⁸⁴ GULLAR, Ferreira. Pesquisa da Contemporaneidade. In: PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 44. (Introdução histórico-crítica).

convencionais da pintura-de-cavelete”, Adir Botelho se manteve alinhado com as preocupações gerais dos artistas de sua geração quanto à situação vigente de desigualdade social, perseguição política e violenta repressão aos descontentes. Contudo, o fez de forma particular ao introduzir na sua obra essa personalização dos prédios da cidade, assim como uma forte geometrização do mundo, que é uma maneira de simbolização não existente nos artistas deste período relacionados à Pop-art (ainda que tais artistas, de um jeito ou de outro, produzissem obras também estilizadas), mas que encontra ressonância em outros artistas brasileiros, conforme será apontado mais adiante.

Exemplos gráficos desta preocupação com a beligerância humana, traduzida por imagens carregadas de violência, algumas vezes marcadas pela ironia, são visíveis em muitas das xilogravuras e desenhos apresentados até aqui, por exemplo: **Advertência** (Fig. 64), **Guerra sinistra** (Fig. 109) e **Degola** (Fig. 114). Contudo, as obras **Estudo V** (Fig. 300) e **Enforcado** (Fig. 305) denunciam diretamente as arbitrariedades e crueldade de governos torpes, ditatoriais e fascistas, como aqueles que dirigiram o Brasil por 25 anos de ditadura militar. A última delas remete diretamente a uma trágica imagem dos anos 70, que acabou dando início ao processo de abertura política no Brasil – a do assassinato do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975) dentro das dependências do DOI-CODI de São Paulo, em 1975 (Fig. 306 – Volume II).

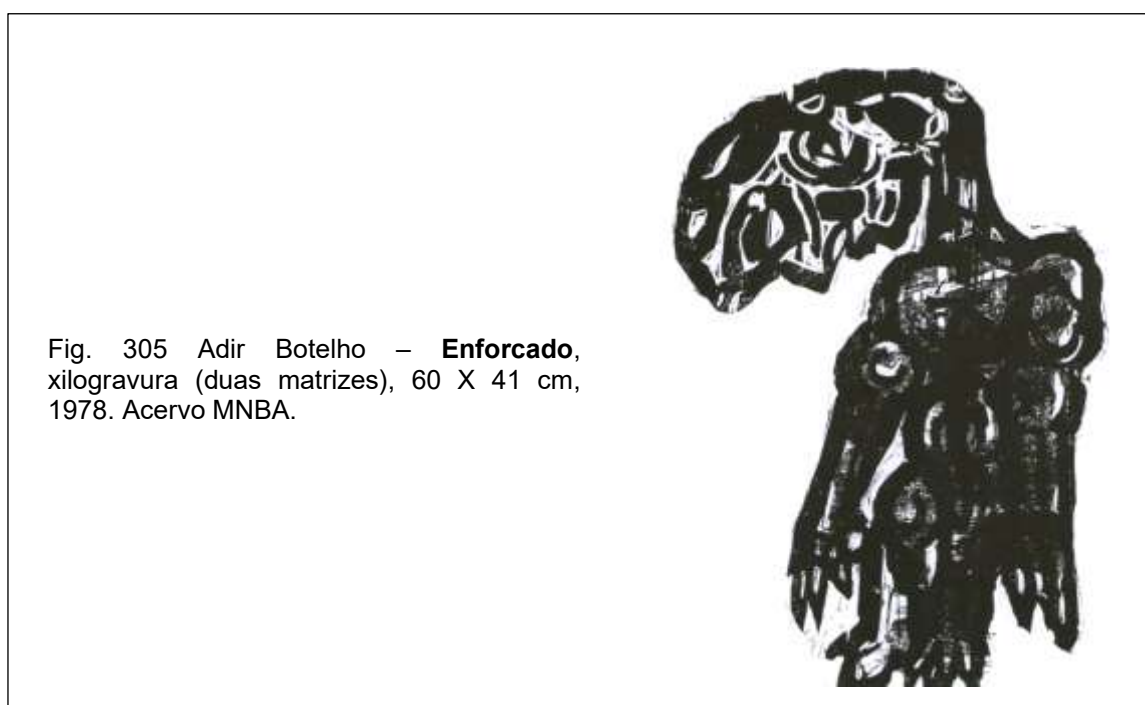


Fig. 305 Adir Botelho – **Enforcado**, xilogravura (duas matrizes), 60 X 41 cm, 1978. Acervo MNBA.

Para além da questão política, a violência contra os marginalizados que perambulam pelas ruas dos grandes centros urbanos do Brasil ou que moram precariamente em favelas (situações que também têm seu viés político) não passou despercebida pelo olhar atento e sensível de Adir Botelho, pois, sendo um artista que dedicou praticamente toda a vida a denunciar os horrores de uma antiga guerra no sertão da Bahia, da qual pouco se fala, não deixaria de documentar com sua visão crítica episódios da guerra urbana que diariamente é travada nas ruas do Rio de Janeiro, cidade em que nasceu e vive até hoje. É assim que, no conjunto das imagens que tratam de conflitos violentos, seja na cidade ou no campo, seja através de pinturas, gravuras ou desenhos, se torna necessário incluir dois impressionantes trabalhos que, recriando fotos jornalísticas que se tornaram icônicas (Fig. 307 e 308 – Volume II), denunciam dois massacres ocorridos no meio Carioca: a “chacina da Candelária” e a “chacina de Vigário Geral” – as xilogravuras **Candelária** (Fig. 309) e **Vigário Geral** (Fig. 310).



Fig. 309 Adir Botelho – **Candelária**, xilogravura, 40 X 50,5 cm, 1994. Acervo MNBA.

Fig. 310 Adir Botelho – **Vigário Geral**, xilogravura, 50,5 X 41 cm, 1994. Acervo MNBA.



Eis aí mais dois exemplos na obra de Adir Botelho que expõem sua preocupação em denunciar, por meio da arte, todo autoritarismo e desprezo pela vida que, ontem como hoje, grassam em nosso meio social e político. Portanto, seja desenhando, gravando ou pintando, estas questões conflituosas vêm se fazendo presentes na sua obra, tornando-se uma de suas marcas. As seis pinturas aqui comentadas, que fazem parte desse escopo e que englobam outras obras sobre o mesmo assunto e com características formais parecidas, nos mostram o alcance de sua visão artística em relação ao mundo que nos cerca. Talvez tal visão aparente ser pessimista e trágica e, por um lado, não deixa de sê-lo. Todavia, quando observada por outro ângulo e levando-se em consideração outras obras do artista, de diferente teor, formalistas ou não, veremos que se trata apenas de uma de suas faces – aquela que expõe o lado destrutivo da humanidade. Nesse ponto temático, Adir Botelho é totalmente expressionista. E o é com o elevado objetivo de alertar para que erros sejam superados e não mais repetidos. Nisso ele é um pacifista romântico. Seja como for, suas obras estão aí para quem as quiser ver – suas xilogravuras, seus desenhos e agora suas pinturas. Cabe a nós estudá-las e mostrá-las para que possam cumprir um dos importantes papéis que a arte tem no mundo – melhorá-lo.

O bairro do Catumbi

- **Morro as Coroa (Catumbi)**
- **Fábrica de Açúcar Brasil (Catumbi)**

Morro da Coroa (Catumbi)

Fig. 311 Adir Botelho – **Morro da Coroa (Catumbi)**, óleo sobre tela, 117 X 90 cm, 1972.

Saindo dos assuntos dramáticos, a pintura **Morro da Coroa (Catumbi)** (Fig. 311) nos proporciona a visão de um trecho da paisagem do Catumbi, bairro próximo ao centro do Rio de Janeiro, sob forte estilização geométrica. Trata-se de uma síntese panorâmica que mostra casas, árvores, fábricas, personagens, torres de energia e até uma parte da Baía de Guanabara com navios e suas chaminés fumegantes. Como detalhe pitoresco, um pequeno balão “japonês” flutua sobre o local.

Aqui Adir Botelho se deleita em geometrizar e colorir o bairro em que nasceu e viveu por grande parte de sua vida, mas desta vez não para abordar aspectos violentos e trágicos vivenciados nas grandes metrópoles, mas sim visando apresentar aquele local sob um olhar lúdico. Estamos diante de um dos seus interesses centrais – dar nova formatação ao mundo. Assim, o bairro do Catumbi se vê transformado num brinquedo visual onde vemos o morro da Coroa recoberto por volumes cúbicos e piramidais multicoloridos que lembram os blocos de madeira dos antigos “jogos de montar”, daqueles que divertiam as crianças de antigamente.

Mas não nos enganemos: existe bastante complexidade por trás desta “simples brincadeira”. Assim, um dos motivos da atração exercida pela pintura apoia-se na equilibrada integração entre os inúmeros recortes das formas com suas cores. Nesse contexto forma-cor, a partir de um tom terroso na base da pintura, que atinge aproximadamente um terço do fundo da tela, chega-se a uma gradação de azul que colore o “mar” e o “céu”. Portanto, sobre uma aplainada estrutura “terra-céu” o artista montou a vista do morro com seu casario, onde a cor destaca alguns elementos narrativos importantes mais intensamente, ou seja, com os tons saturados de vermelho, laranja e rosa que contrastam tanto com o azul do fundo quanto com o verde das árvores e o azul forte de algumas “portas” e “janelas”. Servindo como elemento harmonizador para essas cores vibrantes, vemos os cinzas e terras, especialmente o marrom-avermelhado na base da pintura.

Preto e branco também desempenham um importante papel na pintura, pois servem como referência máxima de escuro e claro para as gradações das cores ao redor, além de destacarem pontos importantes nesta paisagem acidentada: escadarias, torres de energia, algumas paredes laterais e, muito importante, a impressão de volume que surge aqui e ali neste jogo de formas.

Então, devido ao jogo de tonalidades presente nas diversas cores, algumas formas ganham volume, especialmente na base da imagem, onde determinadas casas apresentam-se em perspectiva paralela. Com isso, áreas planas e áreas em relevo associam-se em avanços e recuos, dotando a obra de forte dinâmica visual.

Por outro lado, nota-se que, inseridos nestes planos e blocos de cor, existem oito perfis humanos estilizados. Trata-se da necessidade que Adir Botelho tem de criar personagens e narrativas por meio de elaboradas articulações formais.

Desta maneira, como no caso das obras que narram conflitos urbanos, aqui também as pessoas estão personificadas pelas próprias edificações em que moram, mas ao contrário daquelas, estas parecem dialogar pacificamente, animadas por uma vida colorida, dinâmica e alegre, graças à fantasia formalista de seu criador. Quanto à fatura pictórica, ela é lisa, sem acidentes topográficos.

Fábrica de Açúcar Brasil.



Fig. 312 Adir Botelho – **Fábrica de Açúcar Brasil, Catumbi**, óleo sobre tela, 1974. Coleção particular.

Esta pintura é mais uma homenagem ao bairro do Catumbi, transformado em um mundo multicolorido e articulado geometricamente. Tal qual na obra anterior (Fig. 311), aqui Adir Botelho realiza uma síntese da paisagem local, resumindo toda a gama de construções ali existente a um pequeno conjunto de formas representativas daquele trecho da cidade. No primeiro plano, casas e prédios apresentam-se com suas fachadas simplificadas ao máximo, todas concordantes com o plano do suporte pictórico. Logo acima, do centro à direita, vemos os dois prédios da mencionada fábrica com suas chaminés fumegantes. À esquerda, um trecho da Baía da Guanabara é atravessado por dois singelos navios, também liberando rolos de fumaça de suas chaminés. Entre o primeiro plano e o segundo, estirado sobre um campo verde, jaz um discreto personagem (um sonhador?), quase uma sombra, que só se diferencia por seu tom mais escuro, atravessado por estreita faixa clara em seu tombado perfil geométrico.

O colorido é intenso, mas dosado por meio de passagens suaves combinadas com a aplicação de cores terciárias: a faixa marrom na base da pintura e nos prédios da fábrica e um cinza neutro que colore a parte superior da imagem, correspondente ao céu. Também estão presentes cores complementares (laranja-azul, vermelho-verde), em um efeito vibrante e equilibrado. Disso resulta destaque para o prédio vermelho alaranjado à direita e para a casa de fachada branca com telhado e janelas azuis ao seu lado, além da porta e janela vermelhas do prédio estreito e de cor cinza postado no lado esquerdo da composição. Trata-se de um diálogo entre as cores que consubstancia o diálogo entre os prédios.

Portanto, nesta obra cada elemento em cena também se torna personagem de uma narrativa construída amorosamente, seja no contorno de seus perfis geométricos (onde o prédio vermelho tem nariz e olho triangulares), seja na fatura lisa, ou na disposição rítmica de todas as formas da paisagem. Presencia-se um mundo idealizado, um bairro carioca chamado Catumbi segundo a visão de um artista que conhecia seus meandros, revelado por uma ótica de grande afeto e respeito. Assim, Adir Botelho, como todo artista, foi capaz de intervir na realidade, transformando-a em algo diferente, mais rica na cor, mais marcante em seus significados. Enfim, é um mundo (quase) perfeito construído por sua arte.

Não há como não olharmos para esta fase geométrica da pintura de Adir Botelho e para algumas de suas xilogravuras sem deixarmos de nelas perceber um apego às linhas retas, à geometria das formas planas ou cúbicas, enfim, ao racionalismo quase matemático tocado pelo lirismo.

No contexto da pintura brasileira, levando em consideração o lirismo e fantasia destas duas pinturas, é possível fazer aproximações com certas obras de Tarsila do Amaral (1886-1973), Djanira Mota (1914-1979), Volpi (1886-1988) e Dionísio Del Santo (1925-1999) (Fig. 313 a 320 – Volume II).

Mas os comentários a estas duas pinturas ficariam incompletos se também não os ilustrasse com imagens xilográficas – aquelas obras que o artista dedicou ao Catumbi, realizadas nos anos 50, 80 e 90 (Fig. 321 a 332):

Fig. 321 Adir Botelho –
Rua Itapiru no Catumbi,
xilogravura (duas
matrizes), 42 X 60, 1958.
Acervo MNBA.



Fig. 322 Adir Botelho –
Catumbi, xilogravura
(duas matrizes), 34 X 65,
1959. Acervo MNBA.

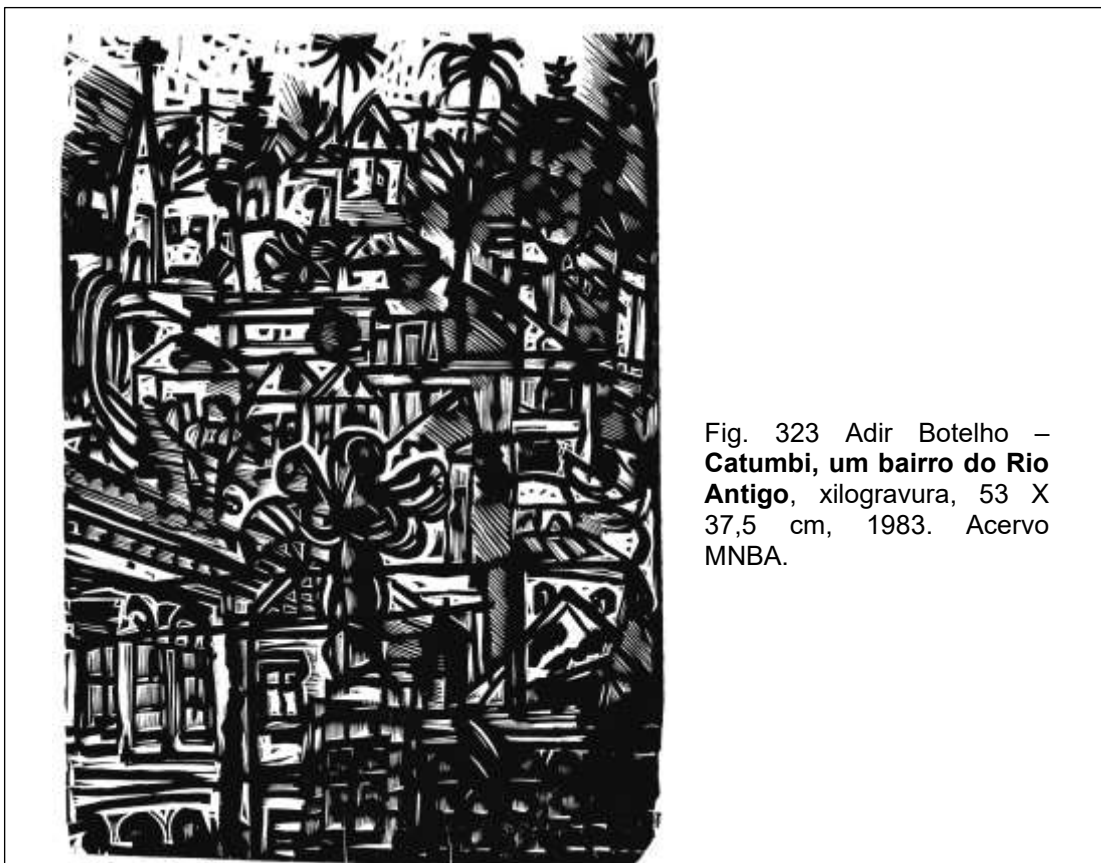


Fig. 323 Adir Botelho –
**Catumbi, um bairro do Rio
Antigo**, xilogravura, 53 X
37,5 cm, 1983. Acervo
MNBA.



Fig. 324 Adir Botelho –
**Igreja Nossa Sra. das
Dores da Salete**,
xilogravura, 50,5 X 41,5
cm, 1994. Acervo
MNBA.

Fig. 325 Adir Botelho – **Rua do Cunha**, xilogravura, 53 X 40 cm, 1983. Acervo MNBA.



Fig. 326 Adir Botelho - **Capela do Cemitério S. Francisco de Paula**, xilogravura, 41,5 X 50,5, 1994. Acervo MNBA.





Fig. 329 Adir Botelho – **Um bairro de coisas distantes**, xilogravura, 43,5 X 52,5 cm, 1986. Acervo MNBA.

Fig. 330 Adir Botelho - **Rua da Floresta**, xilogravura, 37,5 x 54,5 cm, 1985. Acervo MNBA.

Fig. 331 Adir Botelho –
Botelho –
Catumbi Grande,
xilogravura, 50,5 x
52 cm, 1994.
Acervo MNBA.



Fig. 332 Adir Botelho –
Catumbi, xilogravura,
39,5 x 31 cm, 1996.
Acervo MNBA.

Diante deste conjunto de gravuras não se pode negar que o amor que moveu Adir Botelho a homenagear graficamente seu bairro de nascença, o Catumbi, é o mesmo que o inspirou a realizar as duas pinturas acima comentadas. Se naquelas ele aplicou uma linguagem de estilização geométrica para representar os morros e seus casarios, animando-os com uma vida agitada, cheia de cores e de ritmos, nas gravuras, se não estão presentes as cores, estão presentes com grande vivacidade as linhas que levam nossos olhos a “passearem” pelos meandros de cada ponto abordado. Assim, nas gravuras surge um bairro do Catumbi em detalhes, onde seus aspectos pitorescos são cuidadosamente mostrados. Nestes trabalhos, mais do que nas pinturas, a linha torna-se o elemento formal mais valorizado. Isso caracteriza muito a arte de Adir Botelho, sendo um dos principais motivos do seu forte envolvimento com a gravura.

Uma referência ao Carnaval

Arlequim

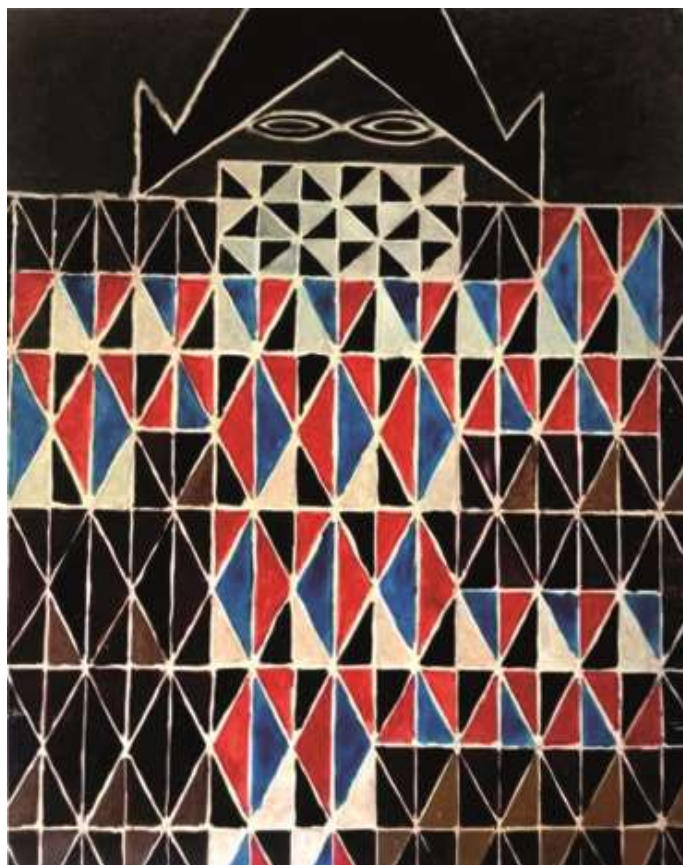


Fig. 333 Adir Botelho – **Arlequim**, óleo sobre tela, 70 X 60 cm, 1967. Coleção do artista

Arlequim (Fig. 333) é uma obra que, no conjunto das pinturas de Adir Botelho, além de tangenciar o Concretismo e o Neoconcretismo (Fig. 334 a 337 – Volume II), mostra seu interesse pela decoração de Carnaval, atividade à qual dedicou seus esforços criativos, junto com seus sócios na firma A Trinca, entre meados dos anos 60 e o início dos anos 80 (Fig. 178 a 190). Segundo o próprio artista, desta pintura derivou o cartaz para a divulgação de um daqueles antigos carnavais – o seu primeiro, intitulado “Debret”.¹⁸⁵ Tal envolvimento é natural, pois tudo o que se refere à cultura popular, incluindo suas festividades, merece sua atenção.

Um padrão geométrico, formado por retângulos, triângulos, losangos e quadrados, recobre a maior parte da superfície da pintura. Os elementos coloridos por azul e vermelho determinam a área correspondente ao personagem com chapéu triangular de três bicos (sangrado pelo limite superior da pintura). Os demais elementos do padrão geométrico, pintados em tonalidades terrosas muito escuras, servem como fundo. Para se perceber este elemento narrativo – o “arlequim que dança” –, é necessário que se preste atenção aos limites determinados pelas formas que possuem colorido vivo, caso contrário o que se torna visível é apenas uma malha geométrica formada por linhas brancas com áreas coloridas de onde se projeta uma forma triangular com dois “olhos” ovais. Este sentido dúbio da obra reforça o aspecto plano que ela possui de estandarte, como os inúmeros que Adir Botelho projetou para suas decorações carnavalescas.

Este trabalho também se relaciona com suas atividades no setor editorial e de propaganda, já mencionados, bastando compará-lo às suas capas para livros (Fig. 161, 162 e 163) ou às ilustrações que criou para a ópera *O Diletante* (Fig. 173 a 177). Desta maneira, fica evidente a existência de conexão entre os diversos fazeres de Adir Botelho, dentre os quais a pintura, que reúne muitas das características e qualidades dos demais.

¹⁸⁵ N. A. – Este cartaz foi realizado em 1964, após vitória em concurso organizado pela prefeitura do Rio de Janeiro, depois que o projeto da equipe liderada pelo professor Adir Botelho também se sagrou vencedora com o tema “Debret” no concurso para decoração carnavalesca da cidade, comemorativa do Quarto Centenário. Ele foi utilizado para as divulgações internacionais feitas pela prefeitura para atrair turistas para as comemorações daquele ano. Tal informação nos foi dada pelo próprio prof. Adir Botelho.

É preciso ressaltar, além do mais, que toda essa aplicação do que pode parecer, a um olhar superficial, mero “racionalismo geométrico”, não o é, pois este formalismo está submetido aos aspectos mais subjetivos de sua arte, carregados de significação existencial, emoção e afetividade – a humanidade do artista. Isso fica evidente quando olhamos também para seu desenho e sua gravura, nos quais os elementos geométricos são utilizados como adorno¹⁸⁶ para enriquecer visualmente determinados personagens. Exemplos disso são as obras **Pássaros** (Fig. 140), **S/T** (Fig. 338), e **Em forma de cruz** (Fig. 339):



Fig. 338 Adir Botelho – **S/T**. desenho a nanquim, 2008. Coleção do artista.

¹⁸⁶ **Ornar** – O verbo *ornar*, do latim *ornare*, significava inicialmente pôr em ordem, arranjar. Depois passou a significar enfeitar. A ideia de *ornar* originou-se de um sentido de intervir para colocar em ordem, com objetivo de alcançar um estado de equilíbrio, uma beleza ideal. *Ornar* faz parte de ações que preveem arrumar, colocar as coisas em seus devidos lugares; intervenções conscientes sobre as coisas existentes. *Ornar* não se faz por acaso, é algo que demanda conhecimento. Também as coisas não são ornadas naturalmente, é preciso arranjar, pôr em ordem. Significa que a condição ornamental não preexiste, não é dada pela natureza e, sim, fruto da cultura. *Enfeitar*, o significado mais disseminado de *ornar*, veio do latim *affactare*, e expressa pôr adornos, arrebuques e enfeites; adornar, ornamentar, tornar-se bonito, alindar, embelezar, dar boa aparência (Moraes e Silva, 1877: 656; Moraes e Silva, 1949: 412; Aulete, 1881:611). É o vocábulo que assume constantemente o sentido de beleza, tornar-se belo. Quando *ornar* e, por consequência, *decorar*, estão expressamente relacionados à beleza, evidencia-se o objetivo da ação com os atributos da aparência, da forma, ou melhor, da boa aparência, da bela forma. MALTA, Marize. Artista entre flores, folhas e fitinhas. In: CAVALCANTI, Ana et al. (orgs.). **Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017, p. 302-303.

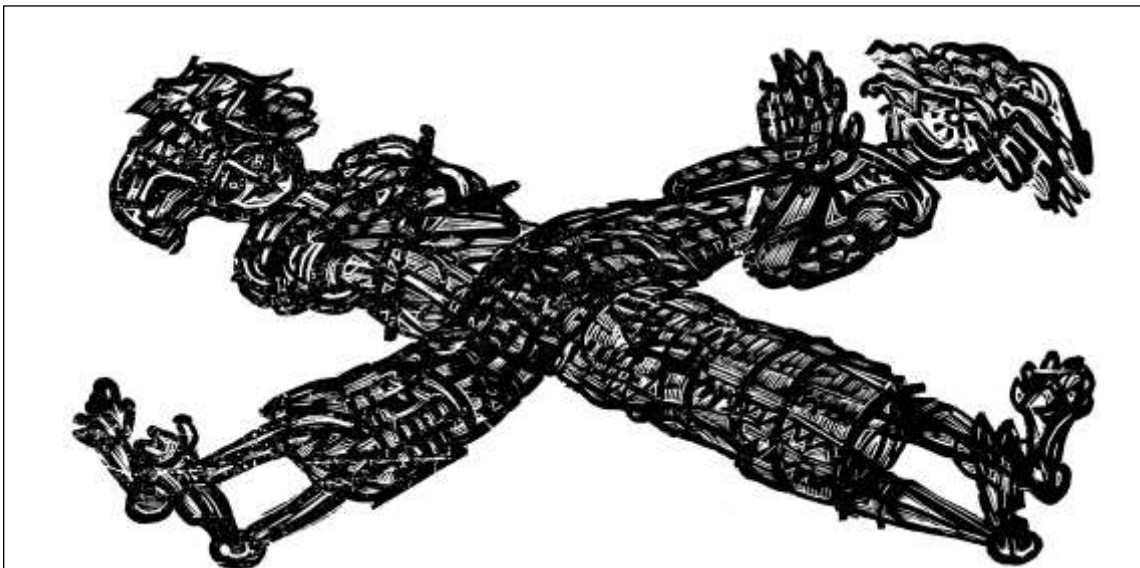


Fig. 339 Adir Botelho – **Em forma de cruz**, xilogravura, 31 X 59,5 cm, 1984. Acervo MNBA.

Portanto, é possível ver na obra de Adir Botelho, tanto na gráfica quanto na pictórica, que a geometrização – seu formalismo geométrico –, quando estiver presente, estará sempre subordinada a uma narrativa da qual o artista nunca abre mão. Essa narrativa, seja sobre conflitos coletivos, temas da cultura popular ou questões fantasiosas, carrega consigo o núcleo expressionista da sua obra.

O índio

- **Carajás**
- **Carajás, povo do fundo das águas**
- **Terra livre** (estudo)
- **Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais** (relevo colorido)
- **Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais** (relevo branco)
- **Terra livre** (versão em relevo colorido)
- **O povo do meio**

A lida com os diversos materiais representa um interesse constante no desenvolvimento da obra de Adir Botelho. Por esse motivo, ir da pintura plana ao relevo foi uma das experiências encetadas pelo artista nos anos 60. Além disso, ele escolheu como tema para estas experimentações volumétricas o índio,

um dos elementos fundadores da nossa cultura. Mas, distanciando-se das interpretações dramáticas do século XIX, abordou nosso indígena longe das idealizações de nossos pintores acadêmicos, tratando-o como um tema puramente visual por meio de uma linguagem formalista, expressa por blocos cúbicos de madeira – literalmente tridimensionais.

Carajás – Carajás, povo do fundo das águas



Fig. 340 Adir Botelho – **Carajás**, óleo s. tela, 65 X 46, 1967. Coleção do artista.

Fig. 341 Adir Botelho – **Carajás, povo do fundo das águas**, óleo s. tela, 1967. Coleção do artista.



Inserindo-se no escopo das pinturas formalistas, **Carajás** (Fig. 340) e **Carajás, povo do fundo das águas** (Fig. 341) apresentam interpretações bastante coloridas e estilizadas, pintadas a óleo, de dois representantes da etnia Carajá. A síntese de suas formas em elementos geométricos simples, vibrantemente coloridos e ornamentais, agrega uma leitura pessoal ao tema, além de introduzir certo “mistério ancestral”¹⁸⁷ nas duas obras.

Terra livre – Terra livre II



Fig. 342 Adir Botelho - **Terra livre** (estudo), óleo s. tela, 50 X 64 cm, 1967. Coleção do artista.

Fig. 343 Adir Botelho – **Terra livre II**, óleo s. relevo de madeira, 50 X 64 cm, 1967. Coleção do artista.



¹⁸⁷ N. A. – Com a expressão “mistério ancestral” me refiro àquele caráter estilizado, geométrico, que se vê nas artes de culturas pré-colombianas, de certas etnias africanas e dos nossos indígenas. Associo essa geometria a um sentimento ritual que guarda, por isso, um mistério, uma aura de transcendência.

Terra livre e **Terra livre II** (Fig. 342 e 343) mostram como se deu o processo de realização do tema a partir da pintura até sua conclusão em relevo colorido. A primeira versão é um estudo a óleo sobre tela no qual a composição e as cores são apontadas. Na versão seguinte esta mesma composição e cores são transpostas para uma construção feita com blocos de madeira policromada, cuidadosamente aplicados sobre compensado e coloridos em todas as faces expostas. Veem-se, então, surgirem dois “indígenas olhando-se face a face” numa atitude de conversa, mas tão estilizados que é difícil não se ficar admirando a forma complexa como foram criados, pois tanto a visão quanto o tato são igualmente solicitados por essas superfícies movimentadas e muito coloridas. Por isso, se não fosse pela diversificação das cores, certamente esta obra deveria ser considerada mais pertencente ao gênero da escultura do que da pintura. Assim, Adir Botelho traz destaque a um tema importante relativo às bases da nossa cultura – o universo indígena –, ao mesmo tempo em que introduz na sua pintura um inegável caráter escultórico.¹⁸⁸

Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais – I



Fig. 344 Adir Botelho – **Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais**, óleo s. relevo de madeira, 80 X 100 cm, 1967. Coleção do artista.

¹⁸⁸ N. A. – Nesse ponto é interessante notar que nos relevos pintados e nas xilogravuras existe o mesmo ponto de partida material – a madeira. Portanto, o prof. Adir Botelho não se afasta plenamente da xilo ao pintar estes trabalhos em relevo, mesmo porque gravar uma matriz de xilogravura é também um procedimento técnico que tem relação com a escultura, só que com a intenção de se obter uma imagem plana como resultado.

Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais – II



Fig. 345 Adir Botelho – **Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais** (versão branca), óleo s. relevo de madeira, 80 X 100 cm, 1967. Coleção do artista.

Pertencem ao mesmo contexto de pintura-relevo as obras: **Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais I e II** (Fig. 344 e 345). Embora com o mesmo título, estas obras se diferenciam tanto pelos elementos narrativos que apresentam quanto pelo fato de que a segunda teve seus relevos recobertos por tinta branca e não por cores variadas. Desta maneira, enquanto no primeiro caso vemos enfatizada a narrativa que faz menção ao mundo indígena, no segundo a linguagem escultórica da obra é ressaltada, pois, sem a presença das cores, os relevos, devido ao jogo de sombra e luz, ganham maior interesse. Com isso, Adir Botelho, nesse segundo momento, está se colocando mais como escultor do que como pintor, reafirmando sua condição de artista multifacetado.

De qualquer maneira, olhando pelo viés da pintura ou da escultura, nas duas obras, vencida a impressão inicial de que são obras abstratas, nelas encontraremos índios inseridos numa exuberante natureza, plena de folhagens e flores. Esses elementos ganham mais destaque na versão colorida, pois as cores quentes e frias, apoiadas numa base terrosa, são responsáveis por criar

ritmos, padrões geométricos e elementos gráficos atraentes. Isso acontece porque o sentido mais estimulado é o da visão, tornando a obra mais pictórica, apesar dos fortes relevos reais. Já na obra pintada de branco o que se sente é uma forte vontade de tocar a sua superfície. Trata-se, para o artista, de saber tirar proveito de uma questão básica, a dos estímulos sensoriais. Porém, mesmo que tal preocupação, quando levada às últimas consequências, desembocou em uma “arte sensorial” (como, por exemplo, nos casos de Ligia Clark [1920-1988] e Hélio Oiticica [1937-1980]), isso não ocorreu com Adir Botelho, para quem a arte é principalmente um meio para contar histórias, mais do que para discutir questões teóricas do terreno da arte neoconcreta ou da conceitual.

O povo do meio



Fig. 346 Adir Botelho – **O povo do meio**, óleo s. relevos de madeira, 70 X 100 cm, 1967. Coleção do artista.

Por fim, o conjunto é completado pela obra **O povo do meio** (Fig. 346), através da qual, no que pese a má qualidade da fotografia¹⁸⁹, é possível ver, destacando-se, uma paisagem em que se insere uma “cidade” construída por blocos geométricos coloridos em diversos tons de azul. Na base da cidade, surge um índio deitado, colorido de vermelho intenso e recoberto por desenhos tribais. Já a parte superior da cena é tomada por duas colinas coloridas com diversos tons de verde também distribuídos em formas geométricas. Esta pintura, também executada sobre blocos de madeira, parece representar uma civilização indígena idealizada e mais sofisticada do que as que aqui existem, algo mais próximo das civilizações pré-colombianas que habitaram as Cordilheiras dos Andes e a América Central.

Com estas obras, Adir Botelho se insere entre aqueles brasileiros que têm consciência da importância das etnias indígenas como formadoras da identidade cultural brasileira. Isso é algo que torna atuais tais pinturas, já que vivemos um momento em que esses povos ancestrais sofrem severas ameaças por parte de quem tem o poder de salvaguardá-las e ao meio ambiente equilibrado em que muitas delas ainda vive. Nesse escopo, podemos citar Vicente do Rego Monteiro e Carybé como dois artistas que tiveram entre seus temas os nossos indígenas, mesmo que suas linguagens não tenham relação direta com a de Adir Botelho (Fig. 347 a 350 e 351 a 353 – Volume II).

Já no que toca à produção gráfica de Adir Botelho, as referências às culturas indígenas são indiretas, inexistindo séries de gravuras explicitamente voltadas para o tema. Aquelas obras nas quais foi identificado este contato indireto são as mostradas pelas Fig. 140 (desenho) e Fig. 220 (xilogravura). A elas adiciono a xilogravura intitulada **Figura** (Fig. 354), produzida em 1959, um encontro de referências pré-colombianas com nossas culturas nativas, sendo bastante evocativa.¹⁹⁰

¹⁸⁹ N. A. – Infelizmente algumas das fotos que recebemos para esta tese foram feitas pelos proprietários das obras, os quais, não sendo fotógrafos, nem sempre conseguiram tirar boa foto do trabalho sob sua guarda.

¹⁹⁰ N. A. – No ano de 2019 o prof. Adir Botelho participou, na condição de convidado, de uma grande exposição coletiva no Centro Cultural Correios – RJ, organizada pelo Departamento Artes Base do Curso de Pintura da EBA-UFRJ, do qual fazemos parte. Esta gravura, **Figura**, foi uma das que expôs na ocasião, sendo depois doada para o Museu D. João VI (2020).



Comunicação

- **Natureza humana**
- **Natureza humana II**
- **Diálogo entre estrelas**
- **Qualquer outro lugar**
- **Falar é inevitável**

Agora será abordado um conjunto de obras cuja temática é de fundamental importância tanto para a arte quanto para qualquer outra atividade humana – a comunicação.

Natureza humana I e II



Fig. 355 Adir Botelho – **Natureza humana**, aquarela, 40 X 51 cm, 1975. Coleção do artista.



Fig. 356 Adir Botelho – **Natureza humana II**, óleo s. tela, 34,5 X 51,5 cm, 1975. Acervo MNBA.

Diálogo entre estrelas – Qualquer outro lugar – Falar é inevitável



Fig. 357 Adir Botelho – **Diálogo entre estrelas**, aquarela, 31 X 52 cm, 1975. Coleção do artista.

Fig. 358 Adir Botelho – **Qualquer outro lugar**, aquarela, 32,5 X 50 cm, 1975. Coleção do artista.



Fig. 359 Adir Botelho – **Falar é inevitável**, aquarela, 32,5 X 50 cm, 1975. Coleção do artista.

Natureza humana I e II (Fig. 355 e 356) são estudos semelhantes entre si, o primeiro em aquarela e o segundo em óleo, cujos simbólicos personagens, dois “homens” e uma “mulher” mostram-se em atitudes comunicativas, travando um diálogo. No entanto, curiosamente, apenas os dois personagens masculinos conversam olhando-se de frente, estando a figura feminina – identificada nas duas imagens por seus seios volumosos e rosados – a falar sozinha, de costas para seus companheiros. Por que ela não participa da conversa? Estará excluída por ser mulher? Então, tal situação pode apontar para um subtema, ou seja, a exclusão da mulher dos diálogos decisórios da sociedade. Assim, é uma hipótese viável que tais trabalhos também possam ser vistos como uma crítica à inferiorização feminina, já que, como está sendo apontando até aqui, Adir Botelho sempre introduz em suas obras questões importantes que pedem reflexão.

Entrando no âmbito da forma, nota-se que nas duas imagens a rigidez anterior das linhas de delimitação dos personagens geometrizados foi suavizada e que os dois “homens” – que lembram vagamente “numerais” ou “casas” – têm corpos ocos e perspectivados enquanto as companheiras deles (com exceção dos roliços seios) são totalmente planas. Em relação às cores, as duas obras apresentam semelhanças, mas com intensidades diferentes, variando de acinzentados até cores saturadas, havendo uma leve predominância do azul no fundo e nos contornos dos personagens masculinos. As cores mais quentes estão todas associadas às personagens femininas, o que pode ter um significado especial. Por outro lado, não é perceptível a busca de definição quanto à fatura, ficando as duas obras a meio caminho entre uma pincelada visível, gestual, e um resultado mais liso. Disso resulta a impressão de que os dois trabalhos (e os seguintes) são estudos preparatórios baseados em detalhes extraídos de obras formalistas anteriores.¹⁹¹

Já em **Diálogo entre estrelas** (Fig. 357) a cor ganhou preponderância, enquanto o que ainda restava da geometrização das formas “explodiu” num

¹⁹¹ N. A. – Também é possível ver estes trabalhos como uma ampliação de determinados detalhes das pinturas anteriores, que tratam da paisagem do Catumbi – as “casas falantes”. Dessa forma, esses personagens são destacados do grande conjunto e estudados separadamente, mas sem a precisão no desenho das linhas ou a preocupação com um tratamento liso das cores. Ao ampliar tais formas, o prof. Adir Botelho preferiu tratá-las de maneira mais livre, buscando ressaltar o aspecto semântico, referente ao diálogo. Neste caso, a aquarela serviu muito bem para este propósito, embora um dos trabalhos seja realizado com tinta a óleo (Fig. 356).

efeito expansivo, obtido pelo uso da aquarela sobre papel molhado. Assim, vemos uma forma luminosa branca, contornada por brilhante amarelo, “conversando” com outra colorida por intenso magenta, tendo seus elementos faciais definidos por pesada linha negra. Entre elas se vê um discretíssimo balão de diálogo (elemento presente com mais força nas duas obras anteriores), enquanto ao fundo, sobre azul ultramar escuro, brilham duas quase amorfas estrelas amarelas e uma lua branco azulada. O efeito geral da obra é despojado e vivo, combinando-se características visuais do guache e da aquarela – opacidade e transparência.

A aquarela **Qualquer outro lugar** (Fig. 358) também apresenta dois personagens em diálogo, mas não frente a frente. Na verdade, se tem a impressão de que são atores em um palco, havendo, inclusive, elementos cenográficos como uma escadaria e um bastão (essa escadaria aparece associada aos personagens masculinos nas obras **Natureza humana I e II**). Suas formas não têm contornos marcados, suas cores são rebaixadas, destacando-se o fundo azul, o balão de diálogo amarelo, a cabeça verde do personagem masculino e o bastão cor-de-rosa que ele segura. O “seios” da “mulher” estão à mostra e ambos os personagens ostentam expressões tristes. O clima geral é de cena trágica.

Finalmente, a aquarela **Falar é inevitável** (Fig. 359) mostra dois personagens bastante curiosos. Um deles assemelha-se a um negro com boné e bastão, enquanto seu companheiro tem a forma de um “elefante sorridente”, colorido com verde-claro. Ambos se encaram, parecendo se entender em seu “inevitável” diálogo. Em destaque vemos um espesso contorno preto envolvendo não só os personagens como o “sol” e o disforme balão de diálogo sobre a cabeça do negro. O “céu” azul-cobalto e o “chão” cor-de-rosa ressaltam, por contraste, os dois interlocutores.

Desta maneira, estas cinco pinturas são variações sobre o tema do diálogo¹⁹² mas não apenas isso, elas também são mais uma demonstração da

¹⁹² *Uma mensagem é composta tendo em vista um objetivo: contar, expressar, explicar, dirigir, inspirar, afetar. Na busca de qualquer objetivo fazem-se escolhas através das quais se pretende reforçar e intensificar as intenções expressivas, para que se possa deter o controle máximo das respostas. Isso exige uma enorme habilidade. [...] O resultado final de toda experiência visual, na natureza e, basicamente, no design, está na interação de polaridades duplas: primeiro, as formas do conteúdo (mensagem e significado) e da forma (design, meio e ordenação); em segundo lugar, o efeito recíproco do articulador (designer, artista, artesão) e do receptor (público). Em ambos os casos, um não pode se separar do outro. A forma é afetada pelo conteúdo; o conteúdo é afetado pela forma. A mensagem é emitida pelo criador e modificada*

propensão em Adir Botelho para a narrativa. A representação do diálogo esteve presente em inúmeras obras ao longo da História, fazendo dos trabalhos acima exemplificações explícitas em meio a milhares possíveis dentro do tema (Ex.: Fig. 360 a 376 – Volume II). Dentre estes, os que pertencem ao universo dos quadrinhos são os mais próximos, em termos de linguagem, destas aquarelas de Adir Botelho.

Este interesse pelo diálogo e a busca de interação com o público que perpassa toda a obra pictórica de Adir Botelho (independentemente do fato de que ele tenha mantido tais pinturas guardadas por décadas) é muito visível também nas suas xilogravuras. Por isso, mais um paralelo entre suas pinturas e xilogravuras, agora enfatizando a presença do diálogo (pacífico ou agressivo), pode ser visto nos exemplares gráficos abaixo, retirados de épocas diferentes da sua produção:

Fig. 377 Adir Botelho – **Sempre um dizer**, xilogravura, (duas matrizes), 50 X 68,5 cm, 1959. Acervo MNBA.



Fig. 378 Adir Botelho – **Ouvi em sonhos**, xilogravura (duas matrizes), 31,5 x 54 cm, 1972. Acervo MNBA.



Fig. 379 Adir Botelho – **Encontro**,
xilogravura, 39 X 47 cm, 1984.
Acervo MNBA.



Fig. 380 Adir Botelho – **Desafio**, xilogravura. 38 X
51,5, 1985. Acervo MNBA.

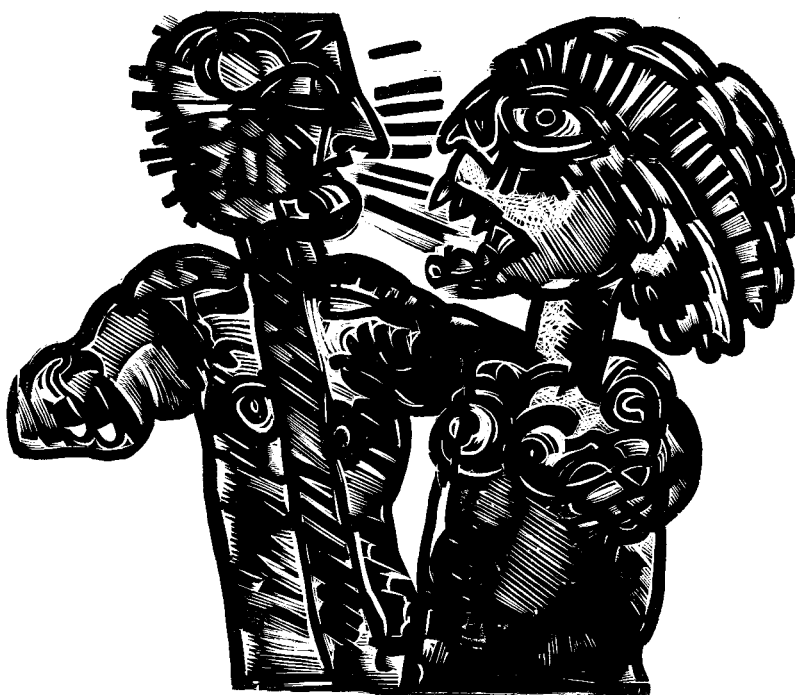


Fig. 381
Adir Botelho
– **Cara a
cara**,
xilogravura,
40 X 52 cm,
1985.
Acervo
MNBA.



Fig. 382 Adir Botelho –
Par harmonioso,
xilogravura, 51 X 41 cm,
1992. Acervo MNBA

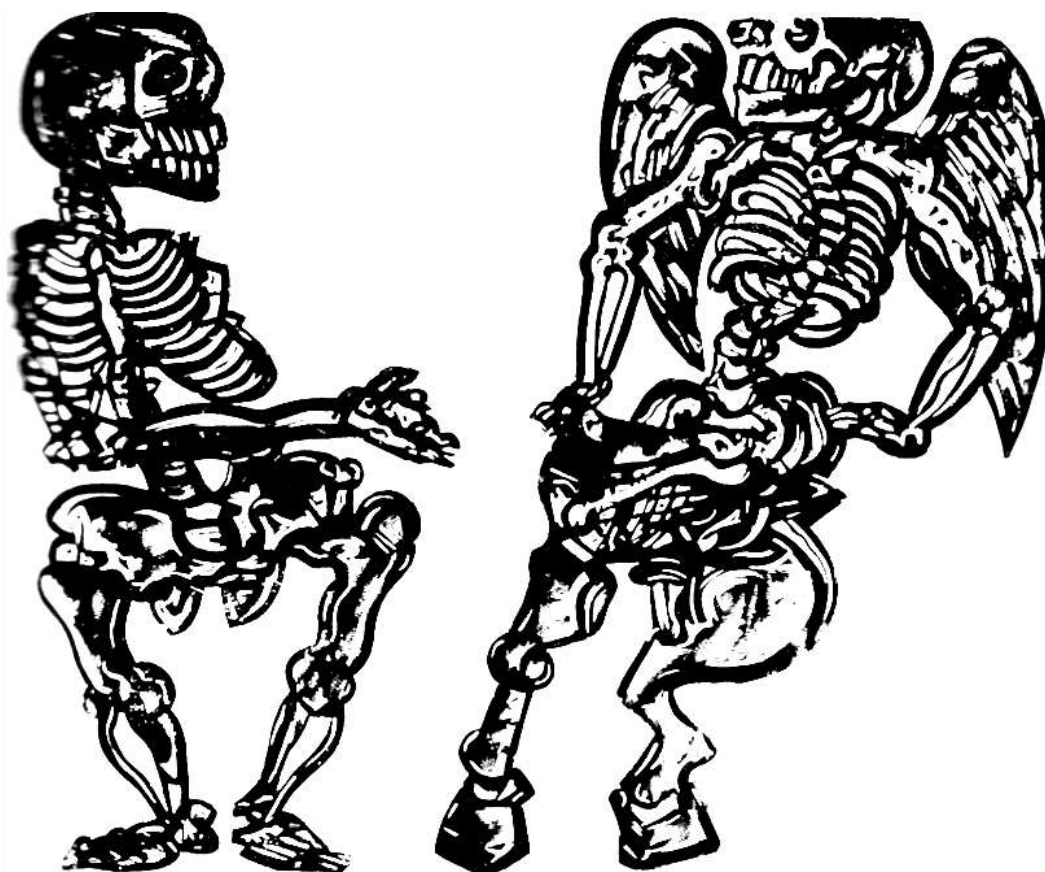


Fig. 383 Adir Botelho – **Diálogo**, xilogravura, 41,5 X 50,5 cm, 1992. Acervo MNBA.

Tais gravuras denotam todo o interesse por comunicação e narrativa que perpassa a produção de Adir Botelho desde as primeiras criações – como mostra **Sempre um dizer** (Fig. 377) de 1959 – até as gravuras da série **Canudos** como **Cara a Cara, Par harmonioso e Diálogo** (Fig. 381, 382 e 383), dos anos 80 e 90. Os próprios títulos já enfatizam o tema: o diálogo conflituoso ou irônico entre personagens que vivenciam a tragédia da guerra sertaneja. Portanto, mais uma vez a aproximação entre as gravuras e as pinturas nos deixa perceber a ligação existente na sua obra entre os dois meios, sempre de forma orgânica e consequente.

Reminiscências (retratos e fantasias eróticas)

- **Um só rosto**
- **Retrato**
- **Essencial**
- **Ausência**
- **Aquarela**
- **Primavera**
- **De sol a sol**

Ainda dentro da produção de pinturas realizadas durante os anos 70, período em que se encontra o maior número de suas obras neste gênero, Adir Botelho desenvolveu um conjunto de aquarelas no qual os aspectos subjetivos – de um contexto muito pessoal – ganham relevância. Em tal escopo, em que ficamos diante da alma do artista, ou seja, de um campo psicológico íntimo, expresso com muito vigor, só é possível aventar hipóteses, fazer especulações sobre seus significados a partir do que mostram, pois o próprio artista prefere que a obra fale por si mesma.¹⁹³ Então, com base na observação de um conjunto de

¹⁹³ N. A. – Sobre os significados de suas obras, sejam desenhos, pinturas ou gravuras, o professor Adir Botelho não costuma dizer muita coisa. Ele prefere que cada um chegue às suas próprias conclusões. Mas quanto à forma, os significantes, ele é bastante loquaz, detalhando seus procedimentos técnicos, materiais empregados, estratégias criativas. Em outras palavras, aquilo que suas criações expressam em termos de significados é algo sobre o qual o artista se cala, deixando ao observador a possibilidade de criar os mais diversos sentidos.

trabalhos selecionados de acordo com critérios próprios¹⁹⁴serão tecidos os comentários sobre as questões formais de onde surgem alguns possíveis significados entre outros igualmente possíveis.

Um só rosto – Retrato



Fig. 384 Adir Botelho – **Um só rosto**, aquarela, 32 X 50 cm, 1970. Coleção do artista.



Fig. 385 Adir Botelho – **Retrato**, aquarela, 32 X 24 cm, 1979. Coleção do artista.

¹⁹⁴ N. A. – Para realizar nossas escolhas nos guiamos pela atração que sentimos pela obra, pelo que percebemos nela que a destaca do conjunto, por suas características de cor e movimento. Mas também damos muita atenção aos aspectos semânticos, pois isso tem um peso grande nas obras do professor Adir Botelho, ainda que ele pouco ou nada se manifeste a este respeito.

As duas primeiras pinturas – **Um só rosto** e **Retrato** (Fig. 384 e 385) – estão no início e no fim da produção pictórica de Adir Botelho durante a década de 70, ambas apresentando expressivas faces femininas, nas quais se percebe sentimentos fortes, apaixonados. Como ignorar, na primeira pintura, os grandes olhos melancólicos da mulher que parece acossada por um espectro vermelho e sem rosto, logo às suas costas? É difícil não pensar que tal imagem busca expressar uma poderosa paixão entre um homem – “nos bastidores” – e uma determinada mulher. Assim, estamos diante de uma pintura na qual o *pathos* dramático se corporifica na gestualidade da pincelada que constrói a forma e no seu colorido saturado, marcado por contrastes de complementares e por áreas luminosas e escuras.

Já na segunda face de mulher, tão expressiva quanto a primeira, revela-se rancor ao invés de melancolia, sentimento visível no seu olhar duro, cercado por sobrancelhas negras e cerradas. Seu rosto anguloso, voltado para o lado esquerdo, também está tomado por contrastes, todavia sem a forte luminosidade que se percebe na primeira mulher. Em ambas as obras, Adir Botelho manipula a aquarela com agilidade, mas sem se preocupar em ser ortodoxo quanto à técnica, já que nem todas as cores que aplica são plenamente transparentes, algumas sendo opacas, em especial na primeira obra. Seja como for, é desta destreza, gestualidade, desapego da ortodoxia no trato com a técnica e apresentação de sentimentos íntimos que nasce toda a força plástica do seu trabalho, quer dizer, vê-se paixão nas formas que cria. É exatamente desta expressão dos próprios desejos e paixões, enquanto ser humano e artista, mostrados através das formas plasmadas na matéria, que nos fala Focillon:

A ideia do artista é forma e sua vida afetiva dá o mesmo rumo. Ternura, saudade, desejo, raiva, estão nele, junto com outros impulsos, mais fluidos, mais secretos, e às vezes têm mais riqueza, cor e sutileza que nos outros homens; mas esse não é necessariamente o caso. Ele mergulha na vida e bebe nela. Ele é humano e não profissional. Eu não o diminuo. Mas seu privilégio é imaginar, lembrar, pensar, sentir, por meio das formas. É necessário dar a essa visão toda a sua amplitude em ambas as direções: não dizemos que a forma é a alegoria ou o símbolo do sentimento, mas sua própria atividade; trabalha o com sentimento. Digamos antes que a arte não se contenta em revestir a sensibilidade com uma forma, mas desperta a forma na sensibilidade.¹⁹⁵

¹⁹⁵ *La idea del artista es forma y su vida afectiva toma el mismo giro. Ternura, nostalgia, deseo, cólera, están en él, junto con otros impulsos, más fluidos, más secretos, y a veces tienen más*

Diretamente relacionado com amor e paixão, o erotismo se apresenta em vários graus de intensidade na obra de Adir Botelho, mas sem suplantiar em seus interesses os aspectos estéticos e formais que busca. É isso que podemos ver nas demais pinturas selecionadas para esta seção.

Essencial – Ausência – Aquarela

Fig. 386 Adir Botelho - **Essencial**, aquarela, 38 X 56 cm, 1976. Coleção do artista.



Fig. 387 Adir Botelho – **Ausência**, aquarela, 35 x 50 cm, 1976, Coleção do artista.

Fig. 388 Adir Botelho – **Aquarela**, aquarela, 35 x 50 cm, 1976, Coleção do artista.



*riqueza, color y sutileza que en otros hombres; pero no es así necesariamente. Se sumerge en la vida y abreva en ella. Es humano y no un profesional. No lo disminuyo. Pero su privilegio está en imaginar, recordar, pensar, sentir, por medio de formas. Es necesario dar a esta visión toda su amplitud en ambos sentidos: no decimos que la forma es la alegoría o el símbolo del sentimiento, sino su actividad propia; obra con el sentimiento. Digamos más bien que el arte no se contenta con revestir a la sensibilidad de una forma, sino que despierta la forma en la sensibilidad [Tradução livre]. FOCILLON, Henri. **Vida de las formas**. Buenos Aires: El Ateneo, 1947, p. 94.*

A aquarela **Essencial** (Fig. 386) mostra uma cena idílica: um casal de anjos se abraça apaixonadamente na entrada de uma caverna enquanto, no primeiro plano, em pé, uma mulher jovem, branca e nua, que esconde pudicamente seu sexo com as mãos, observa um estranho conjunto de três pedras no chão, marcadas com símbolos enigmáticos. A situação tem como pano de fundo uma floresta de bananeiras. Trata-se da representação de um sonho? Uma alegoria? São questões sem resposta, que dizem respeito à subjetividade do autor em uma obra cujo estilo solto, de traços leves e cores transparentes, reforça esse contexto de sutileza semântica.

Ausência (Fig. 387) apresenta em primeiro plano, vista da cintura para cima, uma mulher com asas vermelhas e expressão triste, voltando-se em direção a um homem, também alado, vestido apenas com um par de botas pretas. Ele a observa de maneira igualmente melancólica. Nesta troca de olhares angustiados percebe-se a existência de uma história comum a unir os dois personagens, talvez algum drama amoroso que, pelo visto, ficou mal resolvido.

Por seu turno, **Aquarela** (Fig. 388) não parece ser a expressão de um drama, mas a exibição da força juvenil masculina e feminina, pois um homem negro, atlético e alado, com membro ereto, observa com muita atenção as contorções circenses de uma mulher branca e corpulenta com expressão alheia. A extravagante situação tem como cenário uma floresta exótica. Trata-se da exposição de um exacerbado desejo sexual por parte de um casal de jovens? Por que não? Seja como for, a tensão erótica é ainda mais evidente nesta obra tão enigmática quanto as anteriores.

A dinâmica aquarela **Primavera** (Fig. 389) mostra uma mulher exibindo ostensivamente seu sexo, enquanto faz contorções que lhe deformam o corpo radicalmente. Seu cabelo, como uma seta, aponta para fora da imagem, que tem como fundo uma exuberante floresta tropical. Forrando o solo onde se exhibe a mulher, existe um policromado tapete de folhas. Esta obra é mais um marcante exemplo da fantasia erótica que perpassa boa parte da produção de Adir Botelho, especialmente quando apoiada na fluidez das cores aquareladas. O título da obra, seu colorido alegre, sua desenvoltura com a forma, seu erotismo, lirismo e fantasia apontam para a outra vertente do artista, aquela que busca celebrar a alegria da vida em contradição com a tristeza da morte.

Primavera – Sol a sol

Fig. 389 Adir Botelho – **Primavera**, aquarela, 35 x 50 cm, 1976. Coleção do artista.

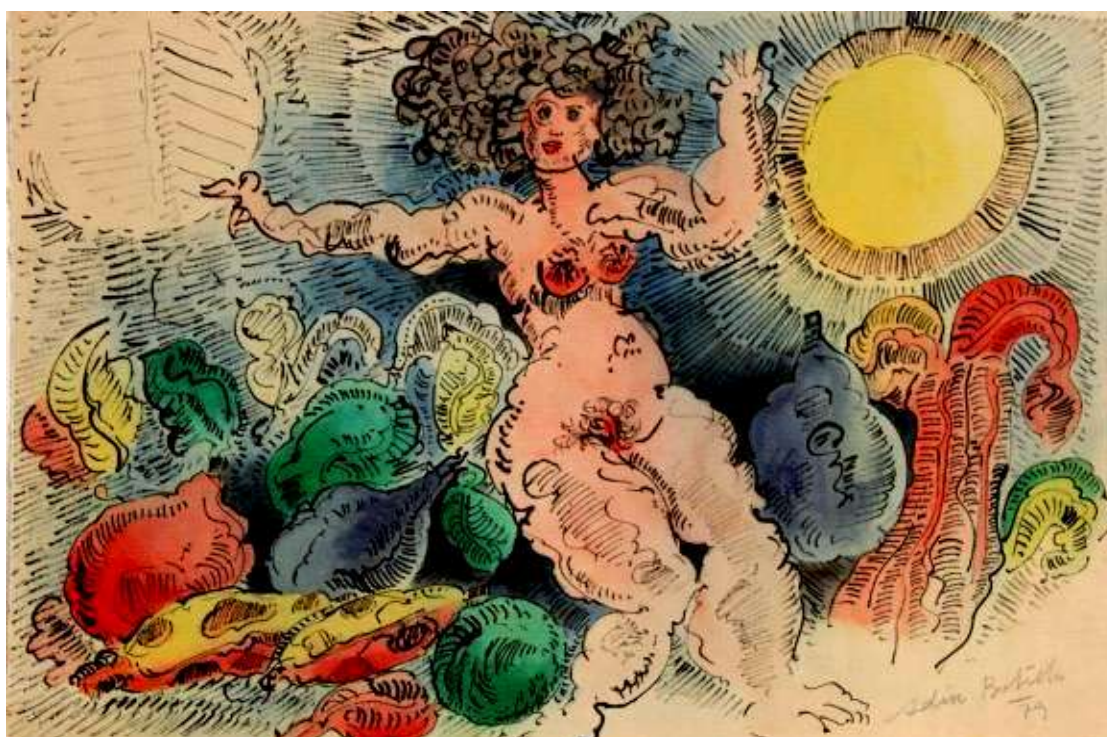


Fig. 390 Adir Botelho – **Sol a sol**, aquarela, 34 x 48 cm, 1979. Acervo MNBA.

De sol a sol (Fig. 390)¹⁹⁶ mostra mais uma mulher nua, expondo “celulites” como as corpulentas mulheres pintadas por Rubens. Ela se apresenta numa atitude de dança e sua silhueta, assim como os contornos das fantasiosas formas vegetais ao fundo, é destacada por linhas finas e ágeis feitas a nanquim. Como os dois trabalhos anteriores, este se mostra como uma referência à força da juventude e à alegria de viver, onde o erotismo é elemento fundamental.

Portanto, este conjunto de cinco aquarelas mostrando casais ou figuras femininas solitárias, todos nus, tem no erotismo e na referência aos dramas amorosos seu principal mote. Mas, tanto na representação destes casais quanto na dos dois retratos de mulher acima comentados, destaca-se uma atitude de liberdade plástica. Afastando-se radicalmente das pinturas geometrizadas, Adir Botelho pintou as personagens destas aquarelas com formas arredondadas, linhas soltas, coloridas e hachuradas, além de pinceladas gestuais. Em comum com as obras formalistas, existe apenas a aplicação de um colorido vibrante.

É interessante notar que Adir Botelho tenha realizado pinturas com características tão diversas em um intervalo de tempo relativamente curto, indo de um formalismo geométrico muito marcado a uma liberdade total com a forma. Isto indica o quanto ele sempre foi um artista disposto a experimentar, buscando sempre ampliar seu repertório expressivo para trazer à tona o próprio mundo interior, simbolizando-o em formas ora geometrizadas, ora barrocas.¹⁹⁷ São faces diferentes, porém complementares, de alguém que se expressa por símbolos manifestados artisticamente. Um artista, portanto, em que o lado racional e o intuitivo-emocional trabalham muito próximos, ora se alternando, ora se fundido,

¹⁹⁶ N. A. – Esta pintura foi apresentada numa exposição coletiva organizada pelo MNBA há alguns anos, cujo mote era homenagear a cidade do Rio de Janeiro. O professor Adir Botelho disse-nos que soube da exposição e, ao visitá-la, se surpreendeu ao ver este trabalho exposto. Foi então que se recordou que a tinha doado ao Museu tempos atrás, junto com várias outras aquarelas e desenhos.

¹⁹⁷ N. A. – Eis aí mais uma demonstração da presença de “correntes estilísticas universais” que, através das eras, surgem, desaparecem e ressurgem nas obras dos artistas. Assim, ao geometrizar suas narrativas, o prof. Adir Botelho se aproxima do lado mais sofisticado e cerebral do Maneirismo, mas sem perder o contato com a expressividade mais intensa. Por outro lado, ao pintar temas de caráter pessoal – apaixonado e erótico –, se torna, sob certos aspectos, barroco e romântico. Recentemente, em conversa telefônica, ele nos disse que tem consciência de que no campo da pintura abriu diversos caminhos pelos quais poderia ter trilhado uma carreira, porém não o fez devido ao seu grande apego pela gravura – “um trabalho de operário” que só parou quando não tinha mais condições físicas para realizá-lo –, e às suas demais atividades, entre elas o trabalho para o Carnaval e a docência. A impressão que tivemos foi a de estar ouvindo alguém que, já octogenário e um pouco melancólico, percebe que produziu muito na vida, mas não conseguiu desenvolver tudo o que gostaria de ter desenvolvido.

seja como for expressando-se por meio de um cabedal de imagens simbólicas nos termos em que Jung as define:

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto imediato. Esta palavra ou esta imagem tem aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão.¹⁹⁸

Perante este “aspecto inconsciente mais amplo” presente em toda obra de arte e que, portanto, não falta àquelas criadas por Adir Botelho, só resta ao pesquisador especular sobre seus significados possíveis. Mas como um artista nunca está sozinho, se faz necessário cotejar essas pinturas de caráter mais sentimental ou erótico com a de outros artistas das mais diferentes épocas, pois a expressão de sentimentos íntimos é um dos mais importantes atributos da arte, ligando todos os artistas numa família que atravessa as eras (Fig. 391 a 418 – Volume II). Sobre isso, afirma Focillon:

O artista não pertence apenas a uma família espiritual e a uma raça, mas também a uma família artística, pois é um homem que trabalha com as formas e para quem as formas trabalham por sua vez.¹⁹⁹

Sobre o erotismo presente nestas obras, trata-se de algo natural e que expressa o ponto de vista masculino do artista sobre o assunto, além de externar um aspecto fundamental de todo ser vivo, tanto que está presente nas realizações artísticas desde que nossos ancestrais começaram a pintar as paredes das cavernas. Portanto, com Adir Botelho não é diferente, pois suas pinturas deste escopo atendem a um impulso comum a todos – o sexual. Sobre sexo e erotismo, afirma Carlos Terra:

A palavra erotismo vem do grego - *éros*, *eróticos* - amor ou prazer sexual. George Bataille em seu livro *O Erotismo* nos diz que, “do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte”. Em todas as culturas desde a Antiguidade os artistas sempre necessitaram desenhar, pintar, esculpir, fotografar e até registrar o prazer erótico da sexualidade em vídeo. As civilizações antigas tratavam o sexo com muita naturalidade. [...] Zeus, a maior divindade do Olimpo [...] uniu-se

¹⁹⁸ JUNG, Carl G, op. cit., p. 20.

¹⁹⁹ *El artista no pertenece solamente a una familia espiritual y a una raza, sino también a una familia artística, pues es hombre que trabaja las formas y a quien las forma trabajan a su vez* [Tradução livre]. FOCILLON, Henri, op. cit., p. 111-112.

a várias deusas e ninfas. Amou ainda numerosas mortais, entre elas Leda, que numa única noite se uniu ao marido e a Zeus, que dela se aproximara sob a forma de um cisne. Muitas representações de Leda e o cisne foram feitas até nossos dias – pinturas, esculturas, artes decorativas e desenhos, numa simbologia do amor provocante, do erótico e da excitação. [...] No século XVI, a iconografia erótica vai despontar nos romances, em esculturas e nas iluminuras dos *fabliaux*. Nos séculos posteriores, a execução de imagens nas quais o erotismo vai estar presente cresce muito. Às vezes um pouco velado, às vezes explicitamente colocado na obra. Miguel Angelo, Rubens, Fragonard, Tintoretto, Carracci, Bernini, Watteau, Picasso, Mapplethorpe e outros deixaram registrados Zeus e suas artimanhas, Príapo e seu grande sexo, Dido e Eneias, Baco e Ariane em gravuras da série *Os Amores dos Deuses*, fotografias provocantes, entre muitos outros.²⁰⁰

No que diz respeito a este caráter pessoal, sentimental, sonhador e erótico, são possíveis as aproximações entre desenhos, gravuras e pinturas de Adir Botelho em diversos graus de intensidade (ex.: Fig. 69, 74, 87, 117, 119, 121, 235, 267 entre outras). As gravuras seguintes também podem se encaixar nestes contextos, especialmente quanto ao erotismo – um erotismo que se liga à violência da guerra de Canudos.



Fig. 419 Adir Botelho – **Recato**, xilogravura, 41 X 52,5 cm, 1986. Acervo MNBA.

Fig. 420 Adir Botelho – **Rosto fragmentado**, xilogravura, 41 X 52 cm, 1986. Acervo MNBA.



²⁰⁰ TERRA, Carlos (org.). **Olhares sobre o erotismo na arte**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019, p. 7-8.



Fig. 421 Adir Botelho – **Relação**, xilogravura, 41 X 52 cm, 1986. Acervo MNBA.

Fig. 422 Adir Botelho – **Constrangimento**, xilogravura, 39 X 50,5 cm, 1995. Acervo MNBA.



Fig. 423 Adir Botelho – **Sensual**, xilogravura, 50,5 X 40 cm, 1995. Acervo MNBA.

Fig. 424 Adir Botelho – **Mulher jovem**, xilogravura, 50,5 cm X 40,5 cm, 1995. Acervo MNBA.



Todo este grupo de gravuras pertence à série **Canudos**. Portanto, o escopo principal é o da discórdia, da violência e da guerra. Paradoxalmente, o erotismo que aflora em cada uma destas imagens está incluído nesta situação extremamente conflituosa. O aspecto da violência sexual contra a mulher, um dos lados mais sórdidos presentes em todas as guerras, é o que se vê nas gravuras **Recato** (Fig. 419), **Constrangimento** (Fig. 422) e **Mulher jovem** (Fig. 424). **Rosto fragmentado** (Fig. 420) amplifica a violência ao sugerir a destruição dos corpos pelo horror explosivo das granadas jogadas sobre Canudos, matando de maneira brutal todos os habitantes daquela infeliz cidade, inclusive as mulheres. Num viés diferente, **Relação** (Fig. 421) mescla erotismo, violência e misticismo religioso ao colocar em cena sertanejos fazendo sexo e anjos que, igualmente nus, de alguma maneira interferem nestes relacionamentos em pleno fragor da destruição. Já **Sensual** (Fig. 423) mostra uma sertaneja em busca de amparo ao abraçar um cavalo, formando com o animal um belo par cujos corpos se fundem em sinuosas ondas de carinho gráfico.²⁰¹

O espetáculo da vida (atletas, atores e dançarinos)

- **Homem Rei**
- **Tudo calmo**
- **Vermelho e verde**
- **Rio de Janeiro**
- **Três personagens**
- **Teatro**

Nesta categoria seria possível incluir umas quinze obras pertencentes à produção pictórica de Adir Botelho dos anos 70. Contudo, serão apresentados apenas seis destes trabalhos, pois são suficientes para exemplificar a experiência realizada pelo artista neste nexos.

²⁰¹ N. A. – Sobre o erotismo nas gravuras da série **Canudos** escrevemos um artigo: PEREIRA, Ricardo A. B. Adir Botelho: guerra e erotismo? Reflexões sobre a sensualidade presente na série xilográfica Canudos. In: TERRA, Carlos, op. cit., p. 93.

Homem Rei – Tudo calmo



Fig. 425 Adir Botelho – **Homem rei**, guache, 30 x 50 cm, 1976. Coleção do artista.



Fig. 426 Adir Botelho – **Tudo calmo**, aquarela, 34,5 x 50 cm, 1977. Coleção do artista.

Nota-se, mais uma vez, o interesse na encenação de histórias, mesmo que tais histórias não sejam determinadas claramente. É como se assistíssemos a uma cena teatral, algo que está em conexão direta com a tradição da pintura e com a atração de Adir Botelho por teatro e cinema.²⁰²

O personagem mostrado no guache intitulado **Homem rei** (Fig. 425) está acabrunhado e meditativo. Ao seu redor o ambiente é escuro e triste, lembrando um calabouço. À sua direita, quase imperceptíveis nas sombras, são vistos mais dois tipos, talvez guardas ou carcereiros. No alto, à sua esquerda, um luminoso símbolo alado flutua – um pássaro sagrado? O trabalho afigura-se como um esboço rápido, no qual o vermelho saturado da capa do rei e ao redor do símbolo alado intensificam a dramaticidade da narrativa. Por outro lado, o vigor, a rapidez e a espontaneidade das linhas negras e brancas que dançam sobre as formas indistintas dos personagens, ao mesmo tempo em que as constroem, contrastam com a inércia e tristeza da figura central. Pode ser um rei, mas é um rei trágico, caído, derrotado.

Em um clima completamente diferente, a aquarela **Tudo Calmo** (Fig. 426) é dinâmica e alegre. Nela são vistos dois anjos nus e uma mulher de maiô vermelho, os três flutuando contra um fundo de vegetação tropical. Um grande sol amarelo no lado direito contrasta vivamente com o marrom avermelhado no lado esquerdo da imagem, tomando quase todo o céu por trás dos atores. Não se sabe que história está sendo contada – drama ou comédia –, os personagens apenas estão “curtindo a vida” em cena, mas nossa imaginação é atraída por suas cores e atitudes teatralizadas. Nesse escopo a obra expressa uma visão onde prepondera o otimismo e sente-se que cada personagem, em suas atitudes dentro da cena, cumpre o papel simbólico de enaltecer o momento presente, no qual se vive, se aprende e se evolui. Assim, pelo que o próprio título diz, pode-

²⁰² N. A. – Em nossas conversas, pessoalmente ou ao telefone, o prof. Adir Botelho, vez por outra, se refere ao cinema como um de seus grandes interesses. Esse interesse, inclusive, é perceptível em muitas de suas pinturas, gravuras ou desenhos, já que em várias delas os personagens se comportam como se estivessem interpretando uma narrativa teatral ou cinematográfica. Isto é tão visível que, há cerca de 10 anos, um grupo de teatro e dança montou uma peça sobre a Guerra de Canudos e utilizou as gravuras da série Canudos como ponto de partida para criar cenas no palco, onde os atores-dançarinos, em certos momentos, imobilizavam-se nas poses dos personagens de determinada gravura, a qual era projetada no fundo do palco. Infelizmente não pudemos assistir a este espetáculo, mas o prof. Adir Botelho (que havia autorizado o uso de suas gravuras pelo grupo teatral) o assistiu e gostou.

se entender que no interior de artista, pelo menos no momento no qual criou a obra, havia um sentimento de paz e calma.

Vermelho e verde – Rio de Janeiro



Fig. 427 Adir Botelho – **Vermelho e verde**, aquarela, 37,5 x 50 cm, 1978. Coleção do artista.



Fig. 428 Adir Botelho – **Rio de Janeiro**, aquarela, 28 x 38 cm, 1978. Coleção do artista.

A pintura **Vermelho e verde** (Fig. 427) possui muita movimentação; apresenta um vigoroso acrobata acinzentado girando no espaço sobre o corpo de uma mulher que, sentada, de mãos cruzadas sobre o ventre e com as pernas esticadas, observa a pirueta do seu colega. No lado esquerdo, em pé, fundindo-se com a cor do fundo, espremida contra a margem da pintura e de pernas abertas, outra mulher também observa a acrobacia. Neste trabalho, além do dinamismo barroco do ator principal, chama a atenção o destaque que as cores possuem, onde as mais vivas foram aplicadas sobre elementos completamente abstratos – formas irregulares presentes no fundo –, embora a face do acrobata também seja valorizada por um contraste forte. Assim, temos também em cena uma espécie de “acrobacia cromática” com ressonâncias eróticas – espetáculo circense realizado em aquarela.

A aquarela intitulada **Rio de Janeiro** (Fig. 428) traz em seu título alusão à “Cidade Maravilhosa”. Ela mostra uma paisagem acidentada, intensamente colorida, com a presença do mar e de uma lagoa profundamente azuis sobre os quais, como um super-herói, voa um “anjo corpulento e jovem”, destacado por nuvens policromáticas. Será este ser voador uma espécie de protótipo da força e da juventude, simbolizando toda a energia e positividade humanas (e até sobre-humanas) possíveis de serem encontradas na cidade? Não se sabe, mas trata-se de um efeito de puro vigor que é alcançado tanto pelo marcante realce dado à musculatura do personagem quanto pela saturação das cores e tratamento gráfico dado à obra. Assim, espessos e terrosos contornos lineares, além de hachurados, desenham tanto a figura quanto os elementos cênicos, enriquecendo-os de valores evocativos.

Se o personagem da pintura anterior já é bastante estilizado, o que dizer desses presentes na aquarela **Três personagens** (Fig. 429)? Em cena vemos dois homens em discussão acalorada e, logo atrás, à esquerda, uma discreta “mulher-anjo” mostra-se alheia à conversa. Os corpos dos protagonistas são extremamente musculosos e articulados em posições absurdas. Alguns de seus ossos estão destacados. A cor verde que se vê ao fundo, assim como o preto, se torna presente nos corpos “bombados” dos homens através das linhas de contorno e hachurados. Desta maneira, esta obra também mostra intenso

grafismo, realçando a expressividade dos que atuam em uma tão animada e estilizada encenação pictórica.

Três personagens



Fig. 429 Adir Botelho – **Três personagens**, aquarela, 37,5 x 53,5 cm, 1979. Coleção do artista.

Concluindo os exemplos deste conjunto, a aquarela **Teatro** (Fig. 430) faz referência explícita ao universo teatral.²⁰³ Na imagem, dentro de um cenário com cromatismo tropical, onde se vê um esplêndido “sol amarelo-limão” e bizarras “bananeiras”, três “casais angelicais” atuam em blocos opostos, dois deles destacados dentro de “focos luminosos hexagonais”. Acima destes, separados, mas buscando-se por gestos, vemos o terceiro casal. O colorido intenso, o tratamento gráfico e a gesticulação dramática da *troupe* fornecem à imagem um

²⁰³ N. A. – “Universo teatral” é uma expressão ampla e soa como genérica. Por isso aqui ela foi utilizada não com a intenção de abranger tudo o que o teatro é ou pode ser (mesmo porque esse assunto está fora da minha área de conhecimento), mas apenas para indicar o marcante interesse do prof. Adir Botelho pelo teatro, por criar cenas e narrativas dentro das quais seus personagens, muitas vezes, nos fazem lembrar de atores em cena.

caráter operístico. Todo o trabalho, por conseguinte, faz lembrar um esboço para cenário feérico com os atores em cena.

Teatro



Fig. 430 Adir Botelho – **Teatro**, aquarela, 35 x 50 cm, 1979. Coleção do artista.

Muito mais se poderia falar destas imagens, porém o que importa agora é dar visibilidade a tais pinturas, pois nunca foram expostas. Sua originalidade, expressividade e destaque que promovem à linguagem plástico-teatral justificam esta exposição. Estamos perante a realização de uma das funções da arte – revelar o aspecto ao mesmo tempo transcendental e lúdico da vida, ajudando a humanidade a enxergá-la para além do pragmatismo ordinário. Além disso, tais pinturas fazem perceber nossa necessidade de viver culturalmente, de nos completarmos como sociedade por meio da arte, de nos enriquecermos uns aos outros pelo caminho da solidariedade e da criatividade. Mas o que nelas sobressai de fundamental, assim como nas demais obras tratadas até aqui, é algo que está na sua origem, pois está na origem de toda forma de arte – a magia que pode levar as pessoas a modificarem positivamente a si e a realidade:

É verdade que a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de fazer *mágica* e sim a de *esclarecer e incitar à ação*; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte. Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia. A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.²⁰⁴

Assim, sob esse viés da “natureza original da arte”, ou seja, da magia, existe uma lista incalculável de obras que, como as de Adir Botelho, têm ajudado a humanidade a se compreender e perceber a necessidade de convivência pacífica em sociedade, dentro de um nexos cultural. Pinçadas aqui e ali ao longo da História, alguns exemplos cotejados com as pinturas de Adir Botelho mostrarão, outra vez, que toda essa arte está interligada em um vasto panorama, bastando um olhar sensível para encontrar os pontos de contato (Fig. 431 a 463 – Volume II). Este mesmo aspecto de narrativa teatral, de grande espetáculo, é muitas vezes encontrado nas suas xilogravuras, entre as quais estão várias das que foram mostradas até aqui. A elas vou acrescentar mais três:



Fig. 464 Adir Botelho – **Pedra Bonita**, xilogravura, 41 X 55 cm, 1988. Coleção do artista.

Fig. 465 Adir Botelho – **Reino encantado de Vila-Bela**, xilogravura, 37,5 X 55 cm, 1985. Coleção do artista.

Fig. 466 Adir Botelho – **O povo da Pedra**, xilogravura, 37,5 X 55 cm, 1985. Coleção do artista.

²⁰⁴ ²⁰² FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 20.

Estas três xilogravuras (Fig. 464, 465 e 466) têm relação direta com os conflitos no Nordeste, abordados pelas séries **Canudos**, **Caldeirão** e **Pedra Bonita**. Percebe-se que Adir Botelho buscou expor o intenso misticismo com o qual o sertanejo, sempre assolado pela seca e pelo descaso, em geral enfrenta seu áspero cotidiano. Particularmente na época de que tratam tais gravuras, este misticismo – mistura de catolicismo com as mais diversas crendices – era muito comum, fazendo com que “profetas” como Antonio Conselheiro alcançassem grande prestígio entre a população local. Assim, cada uma destas gravuras transforma em espetáculo a vida difícil na caatinga, proporcionando-lhe um viés ao mesmo tempo heroico e místico, criando personagens que exibem seus atributos fora do comum como seres que estão além da realidade – figuras de homens, mulheres, anjos e até animais –, todos apresentados como espantosos atores de um sertão trágico-mágico.

Mulheres “empoderadas”

- **Enfurecida pela vida**
- **Angústia**
- **Ouvida por todos**
- **Diante do mundo**

Concluindo essa relação de categorias temáticas relativas às pinturas de Adir Botelho, serão apresentadas agora quatro obras que mostram figuras femininas, também dos anos 70. Mas diferentemente daquelas já mostradas até aqui, estas possuem características de mulheres muito vigorosas, monumentais e, citando um termo atual, “empoderadas”.²⁰⁵

²⁰⁵ N. A. – Refiro-me a um tipo de mulher lutadora, que se expressa vigorosamente para defender seus direitos, que afronta o machismo, que se torna ativista pelas causas que defende e que tem se tornado cada vez mais presente nas diversas mídias com suas falas desafiadoras. Um exemplo bem nítido é o da Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, assassinada em 2018 por denunciar o poder das milícias que controlam as periferias da cidade. Informações sobre o significado da expressão “mulheres empoderadas” podem ser encontradas em: <https://www.politize.com.br/empoderamento-o-que-significa-esse-termo/> Acesso em: 09/08/2021.

Enfurecida pela vida - Angústia



Fig. 467 Adir Botelho – **Enfurecida pela vida**, acrílica s. cartão, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do artista.



Fig. 468 Adir Botelho – **Angústia**, acrílica s. cartão, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do artista.

Ouvida por todos – Diante do mundo



Fig. 469 Adir Botelho – **Ouvida por todos**, acrílica s. cartão, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do artista.



Fig. 470 Adir Botelho – **Diante do mundo**, acrílica s. cartão, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do artista.

“Robustez” é a palavra que nos vem à mente quando consideramos a aparência destas mulheres. Seus torsos, seus membros, seus seios, mãos e pés são grandes, roliços, pesados, exagerados – barrocos. Mas não se trata simplesmente da representação de mulheres corpulentas. Na verdade, o que se vê em cada uma é pura expressão de energia, uma dinâmica de ação ou de potencial ação, como se tais mulheres estivessem, como diz a expressão popular, “prontas para o que der e vier”. Seus olhares expressivos reforçam essa impressão, indicando tensão interna.

Tomando como exemplo **Enfurecida pela vida** (Fig. 467), vê-se uma figura que, além de ser tão ampla que suas formas forçam os limites do espaço pictórico, possui todas as partes do seu corpo contornadas por grossa linha negra, a mesma que desenha seus elementos faciais e sua espessa cabeleira. Conjugado a este contorno e reforçando-o, a cor tem igualmente importante presença, não estando subordinada por áreas específicas da composição, mas sim colorindo-a independentemente do tradicional esquema figura-fundo. Desta maneira, demonstrando um verdadeiro *horror vacui*, o artista preenche todas as áreas da figura com um conjunto de linhas curvilíneas coloridas e hachuradas, que lembram tatuagens tribais. Tais desenhos, feitos por linhas policromáticas com predominância das primárias, intensificam a presença da mulher representada, tornando-a não só exótica como poderosa.

Angústia (Fig. 468) apresenta a imagem de uma mulher igualmente ampla e intensamente tatuada, mas numa pose inclinada para trás, como se tivesse sofrido uma agressão. Porém, seu corpo apenas se dobra – ele não cai –, demonstrando sua inquebrantável vontade de resistir. O pesado contorno que a envolve parece funcionar como um exoesqueleto que a mantém de pé, enquanto o azul-ultramar do fundo age como um elemento de contraste. Suas tatuagens coloridas servem, como no caso anterior, para aproximá-la da nossa ancestralidade. Ela pode estar angustiada, entretanto resiste desafiadoramente às agressões.

Por sua vez, a mulher representada na pintura **Ouida por todos** (Fig. 469) retoma a ofensiva e surge, além de poderosa, esplendorosa com suas asas e auréola ao redor da cabeça. É mais uma das mulheres-anjo que Adir Botelho criou ao longo de sua carreira de gravador, mas aqui materializada como pintura em cores vivas e acrílicas. Grande parte de seu destaque se dá pela atitude de

quem enfrenta destemidamente o perigo e pela policromia vibrante que recobre suas formas robustas. Também está presente o contorno pesado, expandido para se tornar sombra nos braços e cabeça da mulher. Os grafismos sobre sua pele, ainda que também presentes, fundem-se aos poucos na gama de cores que lhe recobrem as amplas carnes. Desta maneira, trata-se da representação de uma lutadora de peso, pronta para enfrentar os adversários que tiver pela frente – inclusive o “simples” desafio de se estar vivo.

Por fim, trouxe a pintura **Diante do mundo** (Fig. 470), na qual a figura feminina, igualmente poderosa, é representada em escorço, numa atitude um tanto defensiva e surpresa. A cor em seu corpo tem tonalidade mais escura e avermelhada, dando-lhe um caráter telúrico. Vista quase frontalmente, seus membros robustos estão completamente recobertos por grafismos e por um contorno negro que se funde com o contorno dos elementos da paisagem ao redor, incluindo o sol amarelo à sua esquerda. Como suas colegas, esta mulher empoderada se expande dentro da composição até encontrar os limites do suporte, os quais se tornam uma represa para a expressão de sua força.

Estas pinturas, pode-se perguntar, são estudos para obras posteriores, talvez para xilogravuras? A possibilidade não pode ser descartada, já que este tipo de mulher forte aparece em muitas xilos de Adir Botelho. Todavia, mesmo se for esse o caso, tais mulheres empoderadas se impõem de maneira decisiva como obras pictóricas autônomas. Também deve-se levar em consideração o tipo monumental que apresentam, aspecto presente em muitas das xilogravuras do artista, assim como em seus projetos para pintura mural (Fig. 150 e 151) e no **Mural da Terra**, do qual trataremos no último capítulo. Outro fator importante a ser notado nestas obras, que é compartilhado por todas as pinturas de Adir Botelho, não importa em que categorias semânticas estejam, é sua evidente valorização do desenho como elemento primordial de expressão. Assim, a forte presença da linha nas suas pinturas, em seus diversos aspectos – reta, curva, fina, espessa, hachurada, preta ou colorida –, é um indicativo da associação naturalmente existente entre as pinturas e as gravuras deste pintor-gravador.

Como tem sido comentado ao longo deste texto, as obras de arte se conectam desde tempos imemoriais e, portanto, para serem cotejadas com essas mulheres empoderadas criadas por Adir Botelho existem múltiplas outras figuras femininas – pintadas, esculpidas, gravadas –, igualmente fortes, não só

fisicamente, mas também em outros nexos como os de caráter moral, filosófico e religioso. Ainda que tais conexões não sejam diretas, dadas as diferenças estilísticas, culturais, históricas etc., elas existem e alguns exemplos nos ajudarão a entender a obra do artista como pertencente a uma longuíssima cadeia de experiências artísticas e culturais (Fig. 471 a 526 – Volume II).

Decerto que tais cotejamentos com a obra pictórica de Adir Botelho, em que tais aproximações mostram-se instigantes e enriquecedoras para uma compreensão não só racional, mas também intuitiva das obras de arte, dizem respeito não apenas a este artista, mas inúmeros outros. Assim, mais uma vez fica perceptível certa continuidade de sentimentos, ideias, propósitos, mesmo que expressos em estilos múltiplos e sob diferentes ideais. Indo de época em época, de artista em artista, de obra em obra, crescemos na nossa compreensão da vida, pois todas as formas artísticas diferentes e/ou assemelhadas de ver o mundo e o ser humano tornam o viver mais rico de sentidos, mais estimulante. E isso se deve a cada artista e sua busca incansável por expressão, por mais diferenciada e estranha que seja, pois, como afirma Herbert Read (1978):

Temos de admitir que a arte não é a expressão em forma plástica de qualquer ideal particular: é a expressão de qualquer ideal realizável pelo artista em forma plástica. E embora pense que toda obra de arte possui algum princípio de forma ou estrutura coerente, não salientaria este elemento em qualquer sentido evidente, pois quanto mais se estuda a estrutura das obras de arte que vivem em virtude da atração direta e instintiva que lhes é própria, tanto mais difícil se torna reduzi-las a fórmulas simples e explicáveis. Mesmo a um moralista da Renascença era evidente que “não há beleza excelente que não tenha algo de estranho”.²⁰⁶

Assim, é este “algo de estranho” o elemento que transforma o vulgar em obra de arte, além de ser responsável por aproximar uns dos outros os artistas e suas criações através das eras. Por isso, por ter uma presença contínua em todas as épocas, gerando ligações séculos afora, a arte desperta as mais diversas formas de entendimento, muitas vezes contraditórias, algo que toca a obra de todos os artistas e, com certeza, também a de Adir Botelho. Percebendo a existência de entendimentos controversos sobre a percepção das relações da

²⁰⁶ READ, Herbert. **O sentido da arte**. São Paulo: IBRASA, 1978, p. 22-23.

arte com a vida, Pareyson (2001) vê nela dois aspectos que se alternam, mas são inseparáveis:

Há quem busque na arte um alimento espiritual completo e, por isso, lhe assinala um campo de ação vasto como a própria vida, complexos conteúdos espirituais e múltiplas funções na vida, e há quem busque na arte o alívio de um instante de pura contemplação e o fascinante deleite do sonho, sendo, por isso, levado a considerá-la apenas como evasão da vida e voo da fantasia.²⁰⁷

Neste sentido, pode-se dizer que a arte produzida por Adir Botelho atende ora a uma, ora a outra destas alternativas. Assim, suas “mulheres empoderadas” (somadas àquelas apresentadas na seção anterior) atendem tanto a “um campo de ação vasto como a vida” quanto estão impregnadas, senão por uma “evasão da vida”, certamente pela ideia de amplo “voo da fantasia”. É desta maneira que, no bojo desse “voo da fantasia” tão “vasto como a própria vida”, igualmente encontraremos exemplares xilográficos marcantes das “mulheres empoderadas”.



Fig. 528 Adir Botelho – **Lembrança**, xilogravura (duas matrizes), 64 X 39 cm, 1959. Acervo MNBA.

Fig. 528 Adir Botelho – **Lembrança**, xilogravura (duas matrizes), 64 X 39 cm, 1959. Acervo MNBA.

²⁰⁷ PAREYSON, Luigi, op. cit., p. 40.



Fig. 529 Adir Botelho – **Figuras**, xilogravura, 31 X 38 cm, 1964. Acervo MNBA.



Fig. 530 Adir Botelho – **A alma das ruas**, xilogravura, 30 X 39,5, 1974. Acervo MNBA.



Fig. 531 Adir Botelho – **Formas da noite**, xilogravura, 31 X 34,5, 1974. Acervo MNBA.



Fig. 532 Adir Botelho – **Mulher e criança**, xilogravura, 47,5 X 43,5 cm, 1987. Acervo MNBA.



Fig. 533 Adir Botelho – **Três mulheres**, xilogravura, 39,5 X 52 cm, 1987. Acervo MNBA.

Três décadas de trabalho estão representadas por estas sete xilogravuras, mostrando uma sequência de experimentos formais até que se consolidasse uma linguagem gráfica madura. Em comum, elas têm como tema a representação de mulheres fortes. Em **Anjo** (Fig. 527) e **Lembrança** (Fig. 528) observamos duas figuras grandes, mas de feições indistintas, pois estão trabalhadas com uma textura “pictórica” advinda da impressão de duas matrizes. Na primeira delas, a personagem exhibe frontalmente seus seios fartos e braços levantados. Sobre sua cabeça paira um objeto de difícil definição, mistura de “halo” com “flor”. Linhas luminosas a destacam do fundo sem separá-la totalmente dele. Já na segunda gravura a mulher representada parece estar sentada em uma cadeira de espaldar alto. Seu torso é musculoso, seu pescoço também é forte e longo, exhibe seios grandes e rosto indefinido, voltado para o lado esquerdo. Toda superfície da imagem é valorizada por texturas de diversos tipos, principalmente estriadas, que se unem aos contornos que constroem a forma envolvida em sombras. Desta maneira, nestas duas gravuras de 1964, Adir Botelho expõe a força feminina aplicando na sua representação o poder expressivo de uma técnica específica de gravação.

As três gravuras seguintes, uma delas de 1964 – **Figuras** (Fig. 529) –, e duas de 1974 – **A alma das ruas** e **Formas da noite** (Fig. 530 e 531) –, são estudos a caminho de um estilo próprio e de assuntos a serem tratados pelo gravador. As mulheres representadas têm atitudes diversas, mas inconclusivas, assim como o tratamento gráfico parece ser um ensaio. Percebe-se o nascimento das formas diretamente do fundo negro, seja em hachurados curtos ou em largos cortes feitos com goivas maiores. São mulheres ainda em processo de materialização como seres poderosos.

Já os dois últimos exemplos, **Mulher e criança** (Fig. 532) e **Três mulheres** (Fig. 533), ambos da série **Canudos**, são do final da década de 80 e apresentam a plena maturidade do gravador. Nelas vemos que os assuntos são expostos com absoluta precisão gráfica e grande sentido poético. No primeiro exemplar, uma corpulenta mulher sertaneja tem junto a si dois filhos mortos e, diante da tragédia, em transe, olha para trás atônita, parecendo aguardar que o próximo tiro ou a próxima bomba também encerre suas desgraças. Em seguida vemos três figuras sertanejas transformadas em ícones africanos, paralisadas em poses estranhas, congeladas perante a destruição de seu mundo. Seus

torsos fortes e roliços, seus seios duros e cônicos, suas carapinhas, suas expressões vazias revelam todo o trauma a que foram submetidas durante o cerco de Canudos. Mas, ainda assim, são mulheres fortes e que resistem bravamente por acreditarem num sonho místico de redenção eterna.

A Influência do pintor sobre o xilogravador

Durante a exposição das categorias temáticas encontradas na obra pictórica de Adir Botelho, foram indicados paralelismos com suas gravuras. Tais paralelos são um forte indicador do quanto suas criações pictóricas e gráficas estão interligadas. No entanto, embora exista tal interligação, ela não significa completa subordinação da pintura à gravura, como se o fazer pictórico servisse apenas para execução de estudos iniciais a serem plenamente realizados por meio das xilogravuras. Mas também não se está afirmando que não houve aproveitamento xilográfico de ideias que surgiram como pinturas. Porém, não se trata somente disso, pois pode-se ver nestas pinturas, no seu fazer continuado, o interesse primordial de um artista que, mesmo sendo o xilogravador reconhecido que é, tem na linguagem da pintura uma poderosa fonte de ideias plásticas. Ou seja, Adir Botelho é um gravador que pensa suas gravuras de um ponto de vista pictórico. Em outras palavras, o gravador nunca “matou” o pintor.

Mas antes de ser explanado como o pictórico ocorre dentro da sua obra gráfica²⁰⁸, será necessário que se indentifique no campo da gravura²⁰⁹ e mais especificamente na xilogravura²¹⁰ por meio de exemplos, o que pode ser

²⁰⁸ N. A. – Sem nos esquecermos que os aspectos gráficos da gravura também tiveram influência na linguagem pictórica do professor Adir Botelho.

²⁰⁹ *Gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve para isso a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o suporte de reprodução mais geralmente empregado), por meio da tinta (o elemento “revelador”), e numa operação de transferência efetuada mediante pressão, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada. Deixa-se então ao branco (ou à cor) do papel realizar ativamente a sua contraparte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma que se chama estampa.* FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 29.

²¹⁰ *Mas no que consiste a técnica da xilogravura? Em poucas palavras, podemos dizer que se trata de um processo de criação de imagens reproduzíveis em várias cópias, tendo como matriz a madeira sobre a qual, através de incisões feitas com instrumentos apropriados (as goivas), são criadas em relevo as linhas e as formas que expressarão as ideias e sentimentos que o artista pretende comunicar, onde tudo o que for retirado da prancha fornecerá as áreas brancas e tudo o que ficar será visto em preto. Ao final da gravação, aplica-se uma tinta gráfica sobre a matriz com o auxílio de um rolo emborrachado, entintando-a. No passo seguinte, o impressor passará*

considerado como sendo “gráfico” ou “pictórico”, tendo como base a definição seguinte:

Embora no fenômeno do estilo linear a linha signifique apenas uma parte do objeto, e embora não se possa separar o contorno do objeto que envolve, podemos utilizar, em princípio, a seguinte definição popular: o estilo linear vê em linhas, o pictórico em massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno [...]; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens. A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão. Nesse caso, é irrelevante o fato de tais manchas significarem cores ou apenas clarezas e obscuridades.²¹¹

Passando das palavras às imagens, seguem agora duas imagens de xilogravuras nas quais é a linha que possui “o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno” (Fig. 534 e 535 – Volume II). Tanto na xilogravura de Dürer quanto na de Samico (1928-2013), chama-nos a atenção a importância que a linha possui para a definição minuciosa dos temas escolhidos pelos dois gravadores. E mesmo que o gravador alemão tenha buscado acrescentar forte volume à sua criatura, ainda assim percebemos cada detalhe de seu espantoso **Rinoceronte** (Fig. 534 – Volume II) como sendo contornado por linhas. Já na gravura do pernambucano Samico, intitulada **Rumores de guerra em tempos de paz**, (Fig. 535 – Volume II), na qual inexistente volume, a importância da linha torna-se ainda mais determinante na leitura da narrativa mística desenvolvida. Desta maneira, as longas linhas curvas ou retas e hachurados da sua obra,

*a imagem gravada para uma folha de papel utilizando uma entre duas maneiras possíveis: A) processo manual – colocará sobre a matriz entintada uma folha de papel delicado, tipo “papel de arroz”, pressionando suavemente toda a extensão de sua superfície com uma espátula de madeira para que o papel absorva a tinta e, com isso, retenha a imagem que foi gravada; B) processo mecanizado – colocará sobre a matriz entintada uma folha de papel grosso, bem resistente, e levará o conjunto para uma prensa mecânica, aplicando-lhe pressão suficiente para que a imagem gravada fique impressa sobre este papel. Em ambos os processos a imagem resultará invertida. A partir de uma matriz, o próprio gravador ou seu impressor poderão tirar inúmeras cópias da imagem gravada que, numeradas e assinadas, serão sempre consideradas como originais do artista. PEREIRA, Ricardo A. B. **Canudos – Tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 15-16.*

²¹¹ WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 21 – 22.

assim como as inúmeras “escamas” na couraça do rinoceronte de Dürer, possuem ritmos e fluidez totalmente lineares.

São, portanto, dois exemplos de gravuras lineares nos quais os artistas lançam seus desenhos sobre a superfície da matriz e, ao trabalharem com suas goivas, respeitam a integridade de cada linha desenhada, realizando uma xilogravura em relevo com linhas chamadas de “positivas” – linhas negras em destaque contra o fundo branco (ou colorido, se houver uso da cor na gravura). Mas também poderemos encontrar xilogravuras lineares em que as linhas são predominantemente “negativas”, ou seja, são sulcos gravados na matriz e que, após a impressão, surgem como linhas brancas, luminosas. As gravuras de Goeldi expõem tal característica (Fig. 536 e 537 – Volume II).

Esta linha luminosa que corta o fundo negro tornou-se uma marca muito forte na gravura de Goeldi, característica de sua linguagem expressionista. Ela faz com que percebamos as coisas do mundo, seus seres e paisagens, como se tivessem uma substância única, densa e escura, da qual as formas são libertadas por riscos de luz. Dessa maneira, a **Peixaria** (Fig. 536 – Volume II) perde sua trivialidade e torna-se um local mágico, dramático e até com ares de violência devido à presença da pavorosa cabeça de um enorme peixe e do assustador cutelo cravado no cepo. Em uma cena tematicamente relacionada a esta, mas sem tal tensão, as linhas negativas nos revelam o cotidiano de dois **Pescadores** em seu ambiente pobre, triste e escuro (Fig. 537 – Volume II). Portanto, as linhas negativas agregam luminosidade e, ironicamente, mistério às imagens xilogravadas, principalmente quando saídas das mãos de um gravador como Goeldi.

Todavia, às vezes encontraremos equilíbrio entre linhas positivas e negativas nas xilogravuras de determinados artistas, havendo até uma comutação entre elas (Fig. 538, 539 e 540 – Volume II). Em sua **Ilustração para o livro Cobra Norato** (Fig. 538 – Volume II), ao recriar a selva amazônica, Goeldi grava sua poderosa e bela onça-pintada inteiramente com linhas e manchas negras, assim como os troncos das árvores vistos à contraluz no primeiro plano da narrativa. Todavia, no fundo e abaixo da onça utiliza linhas negativas em alguns pequenos detalhes para representar a vegetação e a presença da luz se infiltrando através das sombras da folhagem. A utilização de uma suave e

transparente cor avermelhada, além de propiciar profundidade à cena²¹² atenua o contraste forte que estas linhas negativas teriam se o gravador tivesse trabalhado apenas com preto intenso em todas as áreas. É esse jogo de sutilezas que lida com linhas negativas/positivas e a introdução suave de uma segunda cor²¹³ juntamente com uma expressiva composição e um ótimo desenho, que proporcionam à obra todo seu vigor visual e impacto poético.

Por sua vez, gravando em madeira de topo²¹⁴ Marcelo Grassmann cria bizarras criaturas (Fig. 539 e 540 – Volume II) por meio de contrastes onde estão presentes linhas negativas e positivas, além de inúmeros “picotes”, elementos gráficos tanto negros quanto luminosos. Desta maneira, existe um intenso intercâmbio entre os dois tipos de linha que tendem a suavizar o contraste em toda obra, levando à quase unificação das figuras com o fundo em uma massa um tanto confusa, obrigando-nos a olhar com mais atenção as gravuras para distinguirmos melhor tanto as figuras quanto seus detalhes.

Após esta definição do que é uma xilogravura do tipo linear, ou de tendência majoritariamente linear, antes de se voltar à obra de Adir Botelho, será pertinente que seja definido o que aqui é entendido por “pictórico” no campo da xilogravura. Mas antes de fazê-lo, é necessário acrescentar que no contexto das outras técnicas de gravura o linear e o pictórico também estão presentes, sendo a gravura em metal, principalmente naquelas técnicas em que se grava a

²¹² N. A. – Normalmente as cores quentes, numa relação cromática, tendem a saltar à frente enquanto as frias recuam. Mas nesta obra de Goeldi, devido ao forte contraste proporcionado pelo preto intenso no primeiro plano e por causa da suavidade do avermelhado dado ao fundo – suavidade acentuada pelo cortes do desenho em linhas negativas (brancas) –, este efeito ótico é parcialmente contrariado. Assim, o avermelhado propicia uma sensação acalorada para o fundo da cena sem, contudo, avançar excessivamente.

²¹³ N. A. – Na verdade, Goeldi realiza uma sutil passagem do preto chapado ao vermelho-alaranjado transparente ao criar um marrom suave que funciona como transição entre o primeiro plano, marcado por pesados elementos vegetais estampados em preto, e o fundo colorido com o vermelho-alaranjado. Segundo o professor Adir Botelho, Goeldi realizava estas passagens de cor fazendo suas misturas na própria matriz principal (a do preto), utilizando a mão ao invés de aplicar matrizes diferentes para cada cor.

²¹⁴ N. A. – Na técnica da xilogravura pode-se utilizar como matriz para gravação pranchas de madeira cortadas no sentido de suas fibras ou perpendiculares a elas. No primeiro caso – madeira de fio –, depois da impressão da obra gravada, o gravador obterá negros onde, dependendo da espécie da madeira escolhida (cedro, canela, maçaranduba etc.), serão visíveis linhas mais ou menos claras e paralelas determinadas pelas fibras naturais da madeira. No segundo caso – madeira de topo –, os negros obtidos serão absolutos, sem a presença de tais linhas.

imagem com ácidos corroendo a matriz – água-forte²¹⁵e água-tinta²¹⁶–, a técnica com a qual encontraremos mais facilidade para obter resultados pictóricos, ou seja, cujos efeitos dão a impressão de terem sido realizados em massas sem contornos definidos, quando “os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão”.²¹⁷

Primeiramente, a utilização da cor na xilogravura, devido à grande sensualidade que possui este elemento formal²¹⁸, acrescenta-lhe, em algumas situações, certo carácter pictórico. O **Rinoceronte** de Dürer (Fig. 534 – Volume

²¹⁵ *ÁGUA-FORTE – De uma maneira ampla é a denominação usada para designar a mistura de ácido nítrico e água, empregada para desoxidar e gravar metais. O termo é utilizado, também, para denominar um processo indireto de gravura em côncavo na qual as linhas do desenho são corroídas pelo ácido, formando sulcos, que ficam em depressão sobre a matriz e agem como depósito de tinta que posteriormente será transferida para o papel. O processo consiste na execução de um desenho, que é riscado com uma ponta que retira a camada protetora em verniz, que cobre a chapa, expondo-a; a chapa então é imersa em um banho de ácido, que corrói as partes expostas. Quanto mais tempo a chapa ficar no banho, mais profunda será a corrosão e a profundidade das linhas, que depende do tempo de imersão no ácido. Repetidas operações podem ser feitas para descartar algumas partes, enquanto outras são protegidas com o verniz. Essa técnica é frequentemente associada à gravura direta, a buril. Por extensão, a obra produzida por esse método. CUNHA, Almir Paredes, op. cit., p. 212-213.*

²¹⁶ *ÁGUA-TINTA – Consiste em um processo de gravura em côncavo, variante da água-forte, em que a matriz é protegida de maneira irregular contra a ação do ácido, possibilitando criar uma gama de tons. A técnica consiste no recobrimento da matriz de metal com uma resina em pó, como o breu, que depois é aquecida até o ponto de fusão. Assim, forma-se sobre a chapa uma camada de minúsculos pontos impermeabilizados que vão proteger o metal da mordagem pelo ácido, criando então uma superfície com uma finíssima textura granulada. Existem variantes denominadas ao açúcar ou ao sal. Ao açúcar: gravura na qual o desenho é feito a pincel, com tinta misturada ao açúcar, na placa descoberta, que é depois envernizada e banhada em água para que o açúcar, ao dissolver-se, descubra o metal nas partes que serão mordaçadas, e, finalmente, submetida ao efeito de granir. A sal: aquela em que se cobre a placa com uma camada de cera sobre a qual se pulveriza sal, que, após ser aquecido para penetrar até o metal e ser dissolvido, produz um efeito semelhante ao da granitagem. Ibid., p. 213.*

²¹⁷ N. A. – Não podemos nos esquecer que também a litografia, devido a sua ampla gama de procedimentos técnicos, é uma técnica de gravura que permite expressivos efeitos em massas e manchas, além de também ser excelente para o trabalho apenas com linhas. “**Litografia – Processo de gravura em plano, cuja matriz é executada sobre pedra calcária porosa – a pedra litográfica. A pedra também pode ser substituída por uma placa de metal (em geral zinco ou alumínio). O processo baseia-se no fenômeno de repulsão entre as substâncias graxas e a água. A impressão é feita através de um desenho executado sobre a matriz com um material gorduroso – o lápis litográfico – sendo a pedra ou a chapa molhada e, em seguida, entintada com uma tinta graxa que adere somente ao desenho. O papel umedecido é aplicado sobre a matriz e pressionado com uma prensa especial para fazer a impressão final. Por extensão, a estampa obtida por esse processo. [...] O processo foi inventado no final do século XVIII e ocasionou uma verdadeira revolução nos meios artísticos no século XIX.**” CUNHA, Almir Paredes, op. cit., p. 222.

²¹⁸ “É impressionante! Por mais que se antecipe o efeito da cor, sua presença sensorial constitui um fenômeno imprevisto e inteiramente intraduzível. A cor se caracteriza pela carga de sensualidade que lhe é inerente. Ao vê-la diante de nós, sensual, é que podemos dar-nos conta do quanto nosso conhecimento anterior, através de informações verbais, fora intelectual. Isto acontece com todas as pessoas e em todos os casos. Por maior que seja a nossa experiência prática, uma coisa é imaginar cores e outra, completamente diferente, é percebê-las. Na verdade, todas as cores são excitantes, não só o vermelho. Há uma excitação dos sentidos, que é própria da cor e que não existe em nenhum outro elemento visual”. OSTROWER, Fayga, op. cit., p. 236.

II), as gravuras **Peixaria** (Fig. 536 – Volume II) e a que ilustra a obra de Raul Bopp (Fig. 538 – Volume II), de Goeldi, por causa de um sutil uso da cor já têm este encaminhamento para o pictórico. Contudo, a cor como é empregada por Samico (Fig. 535 – Volume II) – chapada, localizada e coincidente com elementos lineares – não acrescenta essa característica pictórica às suas obras.

Além do uso da cor, certos efeitos de claro-escuro e de gravação também contribuem fortemente para dar um “ar de pintura” a determinadas gravuras. Porém, para se evitar a perda do foco, esta questão será exemplificada apenas por meio da técnica da xilogravura e somente com as do século XVI, do tipo *chiaroscuro*, nas quais percebe-se vivamente a presença deste caráter pictórico (imagens distribuídas ao longo do Volume II). A esta seleção de xilogravuras com caráter pictórico acrescentaremos mais quatro exemplos do tipo *chiaroscuro* (Fig. 541 a 544 – Volume II).

A gravura **Festa na casa de Simão, o fariseu** (Fig. 541 – Volume II), realizada por Alessandro Gandini (?-?) com base em obra de Parmigianino (1503-1540), claramente busca imitar “pictoricamente” aquele mestre maneirista, se afastando da característica mais particular da xilogravura, que é a linearidade. Assim, as linhas de contorno praticamente desaparecem, dando lugar a conjuntos de manchas claras e escuras que modelam as formas dos personagens e dos elementos cenográficos presentes na narrativa bíblica representada. Este resultado é obtido pelo emprego de quatro matrizes sobrepostas durante a impressão. A primeira contém o desenho completo da composição e cada uma das demais é gravada para receber uma determinada tonalidade de cor que irá entrar em áreas previamente determinadas na cena, criando as diversas passagens de sombra e luz que a imagem apresenta. Nas matrizes coloridas inexistem indicações de linhas, mas apenas de corte largos, surgindo, assim, um jogo de manchas ao invés de linhas. As áreas totalmente brancas são aquelas em que o papel surge sem ter sofrido qualquer impressão de cor. Com isso, somos levados a crer que estamos diante de uma pintura realizada em pinceladas de aquarela ou bistre.

Na xilogravura de Frans Floris (1517-1570) intitulada **Ceres** (Fig. 544 – Volume II), observamos a mesma técnica sendo aplicada, embora este artista utilize elementos lineares – hachurados – nas áreas de sombra. Contudo, tais linhas não são capazes de suplantar a aparência de massas tonais responsáveis

pelo modelado da figura. Desta forma, o que vemos é uma vigorosa figura de mulher “pintada” na cor sépia. Isso também acontece na xilogravura **Diógenes I e II** (Fig. 542 e 543 – Volume II), de Ugo Carpi (1480-1523), também baseada em obra de Parmigianino, aqui apresentada em duas versões, a primeira em imprimadura esverdeada e a segunda em marrom alaranjado²¹⁹ Em todos estes exemplos, percebe-se que os gravadores buscaram imitar os procedimentos técnicos dos pintores da época, que consistiam em determinar os volumes das formas através de valores tonais – cinzentos, marrons, ocre, esverdeados – antes de aplicarem cores vibrantes, conseguindo rapidamente a impressão de tridimensionalidade e um aspecto já acabado. Portanto, assistimos a uma inequívoca aproximação, já no século XVI, entre a xilogravura e a pintura, levando em consideração que, naquela época, a função principal da gravura era a de reproduzir o mais fielmente possível a pintura, visando sua difusão.

Voltando agora para a obra de Adir Botelho, tendo em mente estas explanações e exemplos da interação pintura/gravura, tanto no passado quanto no presente, ficará mais fácil entender de que maneira na sua obra a pintura se tornou um ponto de partida para a xilogravura. Em primeiro lugar, isso tem origem na sua formação como pintor dentro da tradição do Curso de Pintura da ENBA, como já apontado. Esse aprendizado incutiu uma “lógica pictórica” na mente de Adir Botelho de tal maneira que, ao se deparar com os processos da gravura, primeiramente com Cela e depois com Goeldi, sentiu a necessidade de encontrar soluções que se aproximassem da pintura, mesmo que trabalhando com um meio gráfico e com ferramentas de gravador²²⁰ Assim, sua gravura já nasceu sob a marca da pintura, sendo isso de tal maneira presente em seu trabalho que até seu procedimento preferido para iniciar suas gravações tem forte relação com a tradição pictórica, consistindo em colocar a prancha de madeira sob um cavalete de pintura, como se fosse uma tela, para lançar sobre ela, com tinta nanquim e pincel, o desenho a ser gravado. Então, estando diante de um

²¹⁹ *IMPRIMAR* [Imprimadura] – *Aplicar uma camada de tinta colorida, transparente, geralmente em tons de castanhos ou verdes, sobre a preparação do suporte, que pode ser usada para os meios-tons da pintura.* CUNHA, Almir Paredes, op. cit., p. 433.

²²⁰ N. A. – Quanto a isso, o professor Adir Botelho nos informou que nas suas primeiras xilogravuras, trabalhando com duas matrizes, buscou efeitos que conseguia na pintura, incluindo, logicamente, a cor. Mas o fazia de maneira muito sutil, de forma que a cor acrescentada fosse bastante discreta, pouco perceptível. Mas este efeito pictórico também é visível quando a segunda matriz foi utilizada para introduzir uma textura forte na imagem ao invés de cor, geralmente abrangendo tanto o tema central quanto o fundo da gravura.

desenho realizado com pinceladas negras sobre um fundo amarronzado (a cor da madeira, similar à tradicional imprimação da tela de pintura), partia para a gravação com as goivas respeitando criteriosamente as pinceladas de nanquim. As gravuras **Rua Itapiru no Catumbi** (Fig. 321), **Catumbi** (Fig. 322), **Anjo** (Fig. 527) e **Lembrança** (Fig. 528), do início de sua carreira, e tudo o que veio a produzir posteriormente, especialmente em suas fases maduras, como nas séries **Catumbi**, **Pedra Bonita**, **Caldeirão e Canudos**, são exemplos deste procedimento.

Contudo, muito determinante para essa contínua inter-relação entre xilogravura e pintura foi o fato de Adir Botelho prosseguir fazendo pintura paralelamente à produção de xilogravura, mesmo não exibindo os resultados dessa produção pictórica. Então, o constante contato com os meios pictóricos se refletiu nos seus resultados xilográficos durante décadas.

Hoje, não podendo mais gravar devido à idade avançada, Adir Botelho voltou-se plenamente à pintura e ao desenho, reunindo em seus trabalhos correntes a soma de anos de dedicação à arte. Desse contexto mais recente, de foco exclusivo na pintura e no desenho, nasceram seus projetos de pintura mural, dentre os quais o **Mural da Terra** é uma espécie de resumo de tudo o que fez, sendo o tema do próximo e último capítulo desta tese.

CAPÍTULO III

MURAL DA TERRA: CONVERGÊNCIA DE UMA VIDA

Ao atingir a maturidade, o artista vive uma dupla situação: ao mesmo tempo que observa o trepidante avanço das feições vanguardistas mais ousadas, possui dentro de si uma realidade construída pelo tempo, que se expressa em termos de estabilidade emocional, de sedimentação de continuidade.

Abelardo Zaluar, 1975

Uma paixão reconhecida

Adir Botelho sempre fez questão de deixar explícita a sua paixão pela gravura. Mas foi somente em 2012 que pôde apresentar plenamente ao público, em duas grandes mostras, sua extensa produção xilográfica, abrangendo toda sua carreira desenvolvida em mais de 50 anos de dedicação ininterrupta. A primeira aconteceu entre maio e abril, no Espaço Cultural Correios – RJ, intitulado-se **Adir Botelho – Xilogravuras**; a segunda, dedicada exclusivamente à serie **Canudos** e aos desenhos a carvão sobre a saga de Antonio Conselheiro, ocorreu na Caixa Cultural – RJ, entre setembro e novembro, e teve como título **Adir Botelho – Barbárie e Espanto em Canudos**. Aqueles que puderam visitar as duas exposições tiveram a oportunidade ímpar de ter um profundo contato com a extensa produção de um gravador apaixonado pelo que faz, cujas obras podem ser entendidas como testemunhos inequívocos de dedicação e pesquisa a uma causa principal: a gravura como forma de expressão artística, independente e autossuficiente.²²¹

²²¹ *É possível dizer em poucas palavras como se faz uma gravura, o difícil é compreendê-la, situá-la, saber do seu significado, como ela se articula no mundo da linguagem plástica. Entre a ideia e a realização da gravura há uma enorme distância. Para lidar com gravura você precisa ver gravuras, das antigas às atuais, saber como ela é feita, dominar a técnica; a introdução à imagem da gravura é inteiramente dependente desse reconhecimento. Não há restrições na gravura, você pode inventar e imaginar o que quiser, a essência da busca é sempre a mesma. O gravador fala das coisas que conhece, é uma figura capaz de sentir os mistérios e enigmas que existem no Universo. Construir uma gravura, lidar com tintas, goivas e buris, tirar e rever cópias de estado com vista aos resultados desejados, constitui operações que merecem tanta*

Assim, nestas mostras, diante de tal quantidade de xilogravuras em preto e branco, todas de grandes dimensões²²², abrangendo temas em sua maioria de caráter trágico, numa linguagem plena de originalidade e que desconserta o observador por conta da fusão que promove entre expressionismo e formalismo, a última coisa em que poderíamos pensar é que o autor de tais obras é pintor em sua origem e, mais do que isso, também possui uma produção pictórica contínua e expressiva.

Também pintor e muralista

Porém, foi mostrado até aqui, em imagem e texto, que isto é uma realidade que, embora possa não fazer muita diferença para o público leigo, para todo aquele que se dedica a entender o que está por trás da gênese da obra de arte, se revela de grande significado. Foi por isso que nesta pesquisa se buscou compreender melhor o motivo pelo qual algumas daquelas gravuras fazem-nos pensar tanto em pintura, sem deixarem de ser, apesar disso, entes eminentemente gráficos. Desta maneira, com base no que já foi apresentado, não nos resta dúvida quanto à importância que a pintura teve e tem para Adir Botelho, ainda que tenha permanecido na sombra.

Por outro lado, é necessário ainda falar de como nessa pintura, e também na sua gravura, certo caráter mural se apresenta, algo tão forte que levou o artista, após sua aposentadoria como professor, a se voltar para o desenvolvimento de projetos para pinturas murais; ideias que, se concretizadas, certamente entrariam para rol das maiores pinturas murais já realizadas no Brasil, tanto pela dimensão quanto pela qualidade que apresentariam. Todavia,

atenção quanto o debate sobre o rumo das artes no mundo encolhido. BOTELHO, Adir. **Adir Botelho – xilogravuras**. Catálogo de exposição no Centro Cultural Correios – RJ, 2012, orelha frontal.

²²² N. A. – Nunca é demais lembrar que, de maneira geral, as matrizes xilográficas não costumam ser maiores do que o formato A 4 (21 X 29,7 cm), sendo que o mais comum é serem ainda menores do que tal formato (como era o caso da maior parte das matrizes de Goeldi). Já as pranchas de peroba ou canela gravadas pelo professor Adir Botelho possuem o tamanho de telas para pintura de cavalete, podendo alcançar 47 X 94 cm, que é o tamanho da gravura intitulada **Cavalos negros**, de 1979 (a quarta reproduzida em seu livro **Adir Botelho – Canudos: Xilogravuras**), ficando na média com pelo 50 cm em um dos lados. Portanto, levando-se em consideração tais dimensões e a dureza das madeiras escolhidas, além da complexidade das formas gravadas, pode-se ter uma ideia do intenso esforço físico e da necessidade de muita disciplina que tal atividade exigiu do artista-professor, o qual só parou de exercê-la quando não teve mais condições físicas para continuar exercendo-a.

antes de se expor o que há de arte mural na obra de Adir Botelho, é necessário que se esclareça o conceito da arte mural, também trazendo alguns exemplos que o definam visualmente. Neste sentido, lembrando que toda esta tese foi redigida, em grande parte, apoiada em nossa própria prática como artista plástico, foram escolhidos para expressarem esta definição autores que também possuem relação direta com a prática artística. Desta forma, Ralph Mayer²²³ assim conceitua a pintura mural:

O termo “PINTURA MURAL” envolve muito mais que um trabalho artístico de larga escala feito em paredes, e não em telas ou painéis móveis. Implica também uma impressão ou caráter distinto de mural, que leva em consideração todas as exigências estéticas e tecnológicas feitas nestes trabalhos, por causa de seu lugar permanente como parte integral da estrutura da construção. As exigências técnicas para um mural são similares àquelas feitas para as pinturas de cavalete a óleo e têmpera, e adicionalmente mais estas: 1- Deve ser absolutamente permanente sob as condições nas quais permanecerá exposta durante toda a vida do edifício, e que incluem limpezas ou lavagens necessárias periodicamente feitas nas paredes. 2- Deve apresentar um acabamento fosco, de modo que possa ser vista de todos os ângulos sem ofuscações ou reflexos indevidos, como os que ocorrem em uma superfície de verniz ou óleo. 3 – O desenho ou pintura deve ter em conta que os espectadores a verão enquanto andam, e não parados numa posição fixa, como na observação de pinturas de cavalete. 4 – A pintura deve ter uma qualidade mural – um caráter muito definido, mas um tanto intangível, que inclui um certo grau de pertinência com a arquitetura e a função do lugar; se é para ser pintada num edifício acabado, deve ser planejada para se ajustar ao projeto arquitetônico, e não parecer um adorno de superfície [...] Um conhecido conselho é manter a sensação de superfície bidimensional ou plana do trabalho como um todo: os temas, não importa se pictóricos ou decorativos, podem ser apresentados em completa perspectiva, mas não tanto que crie “buracos” na parede. Não obstante alguns pintores desconsideram esta regra.²²⁴

Tal definição, quando se encara a pintura mural a partir de uma determinada visão da arte²²⁵, é suficiente para nos fazer entender o que vem a

²²³ N. A. – O **Manual do Artista**, escrito por Ralph Mayer em 1940, nos serve até hoje como um grande apoio em nossas pesquisas artísticas ou na preparação de nossas aulas quando se trata da abordagem das técnicas e materiais empregados especialmente no campo da pintura (embora o autor também apresente informações relevantes na área do desenho, da escultura e da gravura). Não é sem motivo que esta obra foi apelidada de “Bíblia dos artistas”. Mais informações podem ser encontradas em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Artist%27s_Handbook_of_Materials_and_Techniques

²²⁴ MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 395-396.

²²⁵ N. A. – Em nossa própria experiência como docente do Curso de Pintura da EBA-UFRJ tivemos a oportunidade de ministrar uma disciplina prático-teórica intitulada “Tópico Especial Pintura Mural”. Em certa ocasião, ao fim da primeira aula do semestre, na qual havíamos apresentado o programa da disciplina e seus objetivos, fomos abordados por uma das alunas

ser essa modalidade de expressão pictórica. Desta maneira, percebe-se que seu autor, acima de tudo, está pensando em uma pintura mural feita para ficar e permitir sua conservação indefinidamente, algo que, como veremos mais adiante, comunga totalmente com o pensamento de Adir Botelho sobre este assunto. Assim, reforçando este ponto de vista que propõe uma pintura mural feita para durar, baseada em premissas sólidas tanto para seu projeto quanto para sua execução, afirma o artista e professor espanhol José María Parramón²²⁶:

CONCEITO ARTÍSTICO DE PINTURA MURAL- Deixemos estabelecido, em primeiro lugar, que a pintura mural é algo que se baseia, ou melhor, não constitui - como desenho ou pintura - uma obra de arte em si, isolada e independente de outras obras, mas uma obra aplicada a outra: uma parede que faz parte de um edifício. É fundamental, portanto, que a pintura mural seja concebida, projetada e realizada de acordo com o lugar a que se destina: não pode ser uma pintura emoldurada que, como uma janela aberta para o exterior, nos leve a um mundo diferente daquele que nos rodeia. Aceitando estas premissas, o artista que realiza um mural deve levar em consideração os seguintes fatores: 1. A entidade, instituição, empresa, grupo ou pessoa a quem o mural se destina. 2. O estilo dominante na sala onde aparece a parede. 3. As cores que já existem nas paredes e móveis do ambiente. 4. O tamanho e a localização da pintura mural. 5. A quantidade e a direção da luz em relação à localização e tamanho da pintura mural. 6. A qualidade da luz, dependendo se é natural ou artificial. Ampliando o conteúdo destes fatores, podemos dizer que o local a que se destina o mural, bem como o estilo arquitetônico da edificação, o mobiliário e a decoração geral do ambiente em que será

presentes, a qual assistira nossa explanação de forma muito atenta. Ela se identificou como de origem alemã e estudante de arquitetura fazendo um intercâmbio na nossa Faculdade de Arquitetura (FAU-UFRJ) e disse que, ao tomar conhecimento de que na EBA existia uma disciplina sobre pintura mural, quis saber do que se tratava. Em sua educada franqueza europeia disse-nos, sem meias palavras, que discordava inteiramente das nossas proposições, pois as considerava “ultrapassadas”. Ela, que se disse praticante de *Street Art*, não concordava que pinturas murais realizadas em ambientes públicos externos ou internos fossem feitas para durar indefinidamente. Em sua visão, um grafite como os vários que fizera em sua cidade na Alemanha, se durasse muito tempo, cansaria as pessoas. Diante disso, retrucamos que respeitava o ponto de vista dela, pois não temos a intenção de sermos doutrinários naquilo que ensinamos, mas que não abdicávamos de uma vírgula daquilo que havíamos dito, pois, ainda que não desmereçamos o conceito que apresenta a arte como algo necessariamente transitório, somos daqueles que pensam que uma obra de arte deve continuar existindo o maior tempo possível para poder atingir o maior número possível de novas gerações, provocando novas leituras e incentivando novas iniciativas criativas. Com certeza ela não concordou conosco, pois nunca mais a vimos.

²²⁶ **José María Parramón Vilasaló** (*Barcelona, 1919-2002*) foi um escritor, pintor, desenhista, designer gráfico e editor espanhol, famoso como autor e editor de obras de divulgação técnica sobre pintura e desenho, das quais escreveu mais de cento e vinte e com as quais chegou a ser o espanhol mais traduzido depois de Miguel de Cervantes (466 traduções). JOSÉ María Parramón Vilasaló. **Wikipedia**. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Parram%C3%B3n. Acesso em: 07 de ago. de 2020.

realizada a pintura mural influenciam decisivamente no conceito e estilo da obra.[tradução livre]²²⁷

Portanto, temos nestes dois autores, preocupados com a permanência das obras murais e com sua relação adequada tanto com seu suporte quanto com o ambiente em que estarão inseridas, um ponto de partida apropriado para compreendermos o que Adir Botelho pensa em termos de pintura mural. Isso se tornará mais evidente quando se for discutir os materiais e procedimentos escolhidos por ele para uma possível realização dos seus projetos. Mas antes disso, levando em consideração a importância que se apontou até aqui do aspecto semântico de suas pinturas de cavalete, será imprescindível que se comente também este aspecto no tocante aos seus projetos murais.

Breve contextualização

Todavia, antes de se tratar das questões semânticas, é preciso ainda perguntar: em comparação a que contexto da pintura mural se podem colocar os projetos de Adir Botelho? Quanto a isso, vale a pena olharmos, brevemente, o que o decurso da História da pintura mural tem a nos mostrar em termos de exemplos.

É de conhecimento amplo que a pintura nasceu como uma forma de expressão realizada sobre suportes parietais e os exemplos rupestres disso existem mundo afora. Ficando apenas no exemplo ocidental, do surgimento das primeiras civilizações temos conhecimento por causa de suas manifestações artísticas restantes nas ruínas das paredes de seus palácios e tumbas, muitas

²²⁷ *CONCEPTO ARTISTICO DA LA PINTURA MURAL – Dejemos sentado, ante todo, que la pintura mural es algo que está em función de, es decir, no constituye – com um dibujo o um cuadro – una obra de arte em si misma, aislada e independiente de otras obras, sino una obra aplicada a otra: a un muro que forma parte de una edificación. Es esencial, por tanto, que la pintura mural sea ideada, proyectada y realizada en razón del lugar a que va destinada: no puede ser un cuadro con marco que, como ventana abierta al exterior, nos lleva a un mundo distinto del que nos rodea. Aceptadas estas premisas, el artista realizador de una pintura mural, deberá tener en cuenta los siguientes factores: 1. La entidad, institución, empresa, grupo o persona a quien va destinado el mural. 2. El estilo dominante en la habitación donde figura el muro. 3. Los colores que ya existen en las paredes y enseres de la habitación. 4. El tamaño y situación de la pintura mural. 5. La cantidad y dirección de la luz en relación con el lugar y tamaño de la pintura mural. 6. La calidad de la luz, según que ésta sea natural o artificial. Ampliando el contenido de estos factores, podemos decir que el lugar al que va destinado el mural, así como el estilo arquitectónico del edificio, de los muebles y de la decoración general del cuarto en que haya de ser realizada la pintura mural, influye, decisivamente, en el concepto y estilo de la obra.* PARRAMÓN, José María. **Así se pinta un mural**. Barcelona: Instituto Parramón, 1969, p. 23.

vezes como pinturas em afresco ou têmpera, sejam poucos resquícios ou exemplos bem conservados. Da civilização greco-romana, os mais bem conservados exemplares de pintura que nos chegaram são suas pinturas murais, também na técnica do mosaico, estando Pompeia repleta de afrescos em suas ruínas. Em seguida, na Idade Média, a pintura mural continuou a ter amplo uso nas igrejas, inclusive durante a civilização bizantina, especialmente em seus domos adornados com mosaico. Mas foi a partir dos primórdios do Renascimento, sendo a obra de Giotto um grande exemplo, que a pintura mural em afresco se tornou um meio universal de narrar histórias nas paredes. A partir desse momento, tendo artistas como Michelangelo, Leonardo e Rafael como exemplos icônicos, a pintura mural se generalizou, atravessando os períodos renascentista, maneirista, barroco, rococó até alcançar o fim do século XIX quando, diante do surgimento do Modernismo, ganha novas linguagens e procedimentos técnicos, porém sem perder a sua característica predominantemente narrativa.

Assim, é sobre este pano de fundo que precisamos olhar os projetos murais de Adir Botelho, mas acrescentando-lhe o exemplo moderno que mais o comoveu a partir do início do século XX – as pinturas murais da Escola Mexicana e, certamente, os vários exemplares de arte mural brasileira que ele pôde conhecer desde cedo.

Muralismo no México

Os principais murais mexicanos, patrocinados pelo governo revolucionário²²⁸, foram conhecidos *in loco* por Adir Botelho, quando de sua visita

²²⁸ “A única exceção [por ser uma verdadeira escola nacional de Realismo Socialista, inclusive por não ser controlada pelo estado como acontecia na antiga União Soviética] é a escola mexicana com os pintores Diego Rivera (Guanaguato 1886 - Cidade do México 1957), José Clemente Orozco (Zapotlán 1883 – Cidade do México 1949) e David Alfaro Siqueiros (Chichuahua 1898 – Cuernavaca 1974). A obra destes três artistas baseia-se na revolução mexicana de 1910, cujas consequências progressistas e populares exalta, numa linguagem que alia a herança das culturas pré-colombianas às contribuições do Fauvismo e do Expressionismo. Excetuando um certo realismo social ante litteram, na medida que antecipa em mais de um decênio o programa figurativo “normalizado” na União Soviética, o que resta de válido desta linha nos outros países, tem de ir buscar-se às propostas pessoais”. FUSCO, Renato de. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Editorial presença, 1988, p. 234.

ao México para este fim na década de 70.²²⁹ Portanto, as obras de Rivera (1886-1957), Orozco (1883-1949) e Siqueiros (1896-1974), os três mais conhecidos muralistas mexicanos, foram apreciadas de perto por seu olhar acurado e tiveram grande impacto no desenvolvimento de suas ideias gráfico-pictóricas (Fig. 545 a 550 – Volume II).

Devido a seu forte apelo emocional e ao contexto sociopolítico a que aludem as obras destes três muralistas, eles estão associados aos Expressionismo e ao Realismo Social, embora aspectos do Surrealismo também possam ser encontrados em suas obras. Porém, independentemente de classificações estilísticas, o que é realmente importante constatar é a mensagem que tais pinturas monumentais nos passam e as intenções comunicativas que possuem. Portanto, são obras que visam resgatar a antiga cultura dos povos que viveram no México antes da chegada dos colonizadores, sua força e magia. Todavia, por outro lado, sendo muitas delas fruto da encomenda do governo revolucionário mexicano, são obras que possuem caráter marxista e denunciam a opressão do imperialismo capitalista sobre os trabalhadores do mundo. Portanto, através de cenas agressivas, seja em suas formas estilizadas, seja através das cores contrastantes aplicadas, seja devido ao grande acúmulo de informações expostas, nos vemos diante de cenários avassaladores, apocalípticos, que visam nos tocar profundamente.

Diante disso, não é difícil encontrar conexões entre muitas das gravuras de Adir Botelho e tais pinturas murais por ele apreciadas bem de perto, detalhe por detalhe, numa busca de se deixar envolver por elas e por sua mensagem revolucionária. Desta forma, as xilogravuras das séries **Canudos**, **Caldeirão** e **Pedra Bonita**, parte delas exposta ao longo desta tese, denotam a influência do Muralismo mexicano, mas transportada para o contexto brasileiro. Isso também ocorre com sua obra pictórica que trata da questão do conflito, abordada no capítulo anterior (Fig. 272, 286, 295, 298, 299 e 300) e naquelas que aludem aos povos indígenas brasileiros (Fig. 340 a 346). Contudo, tanto de suas gravuras

²²⁹ N. A. – O professor Adir Botelho, segundo nos informou, não se lembra exatamente do ano em que visitou o México com o objetivo expresso de conhecer os famosos murais de Rivera, Siqueiros, Orozco e de outros muralistas. Contudo, recorda-se de que foi próximo ou durante a gestão do prof. Almir Paredes na direção da EBA. Disse-nos ainda que, estando lá visitou todos os murais que pôde, estudando-os atentamente, mas sem fotografar qualquer um deles, preferindo retê-los na memória, mencionando a forte emoção que sentiu ao poder apreciá-los de perto.

quanto de suas pinturas estão ausentes mensagens alusivas a uma ideologia política específica, ao contrário do que vemos acontecer em vários exemplos dos murais mexicanos, os quais ostentam sua filiação ao Comunismo. Portanto, pode-se afirmar que na sua obra Adir Botelho comunga com os aspectos denunciatórios da pintura muralista mexicana em relação à opressão exercida pelos poderosos sobre as massas campesinas e proletárias, mas sem se associar aos preceitos revolucionários a que estavam ligados os mais destacados muralistas mexicanos do princípio do século XX.

Muralismo no Brasil

Quanto ao Brasil, embora se encontrem muitos exemplos de pinturas murais ou de pinturas de grandes dimensões com caráter mural²³⁰ espalhados em seu território, nunca existiu por parte da iniciativa governamental um apoio direto e frequente aos artistas para que desenvolvessem obras murais em espaços públicos como ocorreu no México. Além disso, se sempre existiram pintores brasileiros preocupados com questões sociais, não existiu um engajamento sistemático e ideológico como aconteceu no México. Se Portinari e Di Cavalcanti eram comunistas, suas obras, mesmo quando tocam claramente na problemática social brasileira, o fazem sem citar ideologias. Trata-se de uma preocupação social difusa, que se expressa de maneira muito individualizada e não como parte de um pensamento unificado e combativo.²³¹ Portanto, as obras destes e de outros artistas, seja no contexto da pintura de cavalete ou do

²³⁰ N. A. – Frequentemente os termos “mural” e “painel” são utilizados como sinônimos, significando pinturas de grande formato realizadas sobre paredes, só havendo distinção quando a obra foi realizada na técnica do afresco, técnica que, devido à sua longa tradição, faria com que só pudesse ser nomeada como obra mural. Todavia, é importante que se faça uma distinção entre os dois termos, ficando o termo mural relacionado àquela pintura que foi feita diretamente sobre a parede (não importando a técnica aplicada), estando fisicamente ligada à arquitetura do seu local de surgimento, portanto não projetada para ser removida. Já o termo painel se refere às pinturas de grandes dimensões realizadas sobre suportes móveis como telas, painéis de madeira ou placas de compensado. Tais pinturas podem ter, do ponto de vista formal e dimensional, características murais, mas não são exatamente obras murais por não estarem pintadas diretamente sobre uma parede ou muro. Nesse sentido, pinturas murais não são removíveis (a não ser em casos extremos), enquanto painéis podem ser transportados de um local para outro com relativa facilidade.

²³¹ N. A. – Uma exceção de que temos conhecimento é o Clube da Gravura, fundado no RS, em 1950, pelos gravadores Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Carlos Scliar.

muralismo, não é programática e muito menos segue rigorosamente uma linha de Realismo Social.

Independentemente, porém, de ter ou não alguma inclinação política definida ou intenções denunciatórias dos nossos problemas sociais, para além dos dois artistas citados acima, vários outros deixaram realizações murais em muitas cidades do país, inclusive aqui no Rio de Janeiro, em momentos diversos. Este conjunto de obras e artistas certamente exerceu, mesmo que indiretamente, influência nos interesses de Adir Botelho por realizar obras também no campo da pintura mural. Então, se torna pertinente trazer para estas considerações uma seleção de imagens que exemplifiquem esta presença do muralismo em nosso meio, obras realizadas por: Fulvio Pennachi (1905-1992) (Fig. 551, 552 e 553), Portinari (Fig. 554 e 555), Di Cavalcanti (Fig. 556, 557 e 558), Djanira (Fig. 559 a 562), Burle Max (1909-1994) (Fig. 563, 564 e 565), Poty Lazzarotto (1924-1998) (Fig. 566, 567 e 568), Paulo Werneck (1907-1987) (Fig. 569 a 573), Cláudio Pastro (1948-2016) (Fig. 574, 575 e 576) e Lydio Bandeira de Mello (1929) (Fig. 577 a 581). Antes, contudo, cabe ressaltar que diversas de nossas criações murais foram realizadas como obras azulejares ou em mosaico, havendo aquelas executadas em painéis móveis e, logicamente, as que foram pintadas diretamente sobre paredes, sendo poucas na técnica do afresco.²³²

Uma experiência mural que desapareceu

²³² N. A. – Contudo, entre 2013 e 2015, aconteceu no Rio de Janeiro um projeto visando reavivar nos artistas o interesse pela técnica do afresco, do qual participou meu colega de departamento, Rafael Bteshe: *O projeto 'A Arte e a Técnica do Afresco' foi organizado pela Fundação Oswaldo Cruz (Casa de Oswaldo Cruz/ Oficina Escola de Manguinhos/ Núcleo de Educação Patrimonial/ Departamento de Patrimônio Histórico), sob a orientação do artista plástico Lydio Bandeira de Mello, no período de 2013 a 2015. Trata-se de um curso de 2 anos, com apenas uma turma, que formou 11 artistas escolhidos por meio de concurso público. Como trabalho de conclusão, cada artista executou um mural em um edifício público no Rio de Janeiro. Além da formação, o projeto promoveu a realização de DVD com o registro da experiência e a divulgação da arte e da técnica do afresco, assim como do mestre Bandeira de Mello. O DVD integra o projeto Mestres e Ofícios da Construção Tradicional Brasileira, da Casa de Oswaldo Cruz. O projeto teve o apoio da Universidade Santa Úrsula, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Senai/RJ, e patrocínio da Fundação para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico em Saúde (Fiotec), da Secretaria de Cultura do Município Rio de Janeiro, da empresa Sanofi Aventis e do Ministério da Cultura. Fonte: BTESHE, Rafael. **A obra mural de Bandeira de Mello: um estudo sobre a relação entre a forma e o conteúdo.** 2015. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, p. 88.*

Além dos artistas mencionados, outros poderiam ser aqui lembrados, mas os já apresentados contextualizam razoavelmente o que se fez de arte mural no Brasil, isso sem se falar do grafite urbano que é também um tipo de arte mural (Fig. 154 e 155 – Volume II), mas de um escopo diferente daquele ao qual Adir Botelho pode ser aproximado. Todavia, não é possível que se encerre essa breve rememoração de obras murais brasileiras sem serem apresentados exemplos mais recentes, dos anos 80, que, até serem apagados da paisagem da nossa cidade pelo descaso das autoridades com o patrimônio público, estiveram adornando grandes paredes nos espaços do centro carioca e em mais duas capitais do Sudeste. Tais murais fizeram bastante sucesso e reativaram o interesse de muitos artistas por pintura mural, tendo sido conhecidos e admirados por Adir Botelho. Referimo-nos aos murais pintados sob patrocínio do extinto Banco Nacional²³³, realizados não apenas no Rio como também em São Paulo e Belo Horizonte, tendo como autores Ivan Freitas (1932-2006), Roberto Magalhães, Aluisio Carvão (1920-2001), Glauco Rodrigues, Tomie Othake (1913-2015), Amilcar de Castro (1920-2002) e Volpi (Fig. 582 a 604).

Percebe-se que os artistas selecionados para terem suas criações “muralizadas” foram “escolhidos a dedo”. Todos, na ocasião em que tais pinturas foram espalhadas nas empenas das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, já tinham alcançado a maturidade em suas linguagens,

²³³ **Novos Horizontes** consiste no registro dos projetos de arte muralista realizados no período de 1984-1985 no Rio, São Paulo e Minas sob patrocínio do Banco Nacional. Consideramos imprescindível a documentação dessa experiência inédita no Brasil, na qual, através de um programa sistemático, nossa arte ganhou as ruas, e, em escala gigantesca, se implantou em meio às cidades, num convívio direto com o grande público. A realização desses projetos se fez através de organismos governamentais: a Coordenadoria de Artes Visuais da Funarj no Rio, a Emurb em São Paulo e a Secretaria de Cultura em Minas Gerais, responsáveis pela elaboração e execução dos projetos. Os artistas escolhidos dispensam qualquer apresentação. São todos autores de uma extensa e importante obra de necessária inscrição na história da arte brasileira. Como patrocinadores e parceiros desse empreendimento cultural, nós do Banco Nacional, podemos constatar hoje, com enorme satisfação, o sucesso obtido pelo projeto em todas as cidades em que ele se realizou. O sucesso, porém, não surpreende. Desde a experiência pioneira no Rio de Janeiro constatamos a força do projeto e sua energia para estender-se e ganhar amplitude nacional. Trabalhamos nesse sentido com a convicção de que mais uma vez cumpríamos o que julgamos parte da função social de uma grande empresa. Participar da vida cultural do país, viabilizando iniciativas que não seriam possíveis dentro da exiguidade das verbas públicas. O resultado desse empenho aí está. Sete obras de artistas nacionais da maior importância se ergueram em lugar do cinza de velhas e corroidas empenas. Um espaço público para nossa cultura e um toque de poesia ao cotidiano de nossas cidades. **Ana Lúcia Magalhães Pinto**. ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Novos horizontes** – Pintura mural nas cidades brasileiras. Rio de Janeiro: Banco nacional, 1985.

possuindo nome consolidado em nossas artes plásticas²³⁴. E, embora não se possa considerá-los pintores muralistas, dado que não executaram pessoalmente tais murais e normalmente não desenvolviam suas obras pensando em dimensões murais, cada uma das suas criações aqui lembradas cumpriu muito bem seu papel ao ser transplantada para tal formato. Isto é afirmado porque tais obras foram capazes de introduzir um significado novo nos espaços onde foram inseridas, valorizando-os, tornando-os locais diferenciados, onde o público passante, em sua correria diária no meio urbano, podia ter um momento, fugaz que fosse, de contato com a dimensão da fantasia e do lúdico – verdadeiro “refresco mental” em meio às suas preocupações ordinárias.

Pinturas com tais dimensões, adequadamente realizadas em locais públicos de grande movimento como os espaços das grandes cidades, cumprem uma importante missão de humanização destes espaços e até das pessoas que as veem, no sentido em que fazem com que se vivencie algo transcendental, que escapa ao puro pragmatismo do duro mundo dos negócios. É dentro desse meio, como será mostrado a seguir, que estão inseridos os projetos murais de Adir Botelho, pois o que ele busca é uma comunicação direta com as pessoas, tocando-as em sua sensibilidade e imaginação, fazendo com que, mais do que pensar sobre o que estão vendo, se emocionem profundamente com o que é oferecido para seus espíritos saturados pela labuta contínua no meio urbano.

Projetos murais de Adir Botelho – Mural da Terra

No Capítulo I foram mencionados dois projetos para pintura mural cujas datas de criação são próximas às do Mural da Terra: **Mural Rosa e Estudo para Mural** (Fig. 150 e 151). As características fortemente gráficas e compactas que apresentam fazem com que se associem com as xilogravuras, especialmente das séries **Canudos**, **Caldeirão** e **Pedra Bonita**. Portanto, estes projetos têm

²³⁴ N. A. – Consideramos a iniciativa do extinto Banco Nacional como tendo sido muito positiva para as artes brasileiras, especialmente por valorizar a pintura como linguagem e, principalmente, a pintura mural. Todavia, acreditamos que, se houvesse continuidade, tal projeto ou similares, apoiados pela parceria público-privada, deveriam lançar editais para concorrência pública, dando a possibilidade de artistas jovens concorrerem a tais verbas. Isso abriria um excelente campo de trabalho para muitos artistas que quisessem realizar obras murais e têm capacidade para tal, conseqüentemente valorizando culturalmente os espaços públicos das cidades brasileiras.

uma aparência pouco pictórica, nos quais seus personagens são vistos como perfis negros recortados contra um fundo branco ou magenta. Segundo Adir Botelho, eles foram concebidos para serem executados em aço recortado e polido e não para serem pintados em várias cores. Isto explica seu caráter gráfico e plano.

Por sua vez, o **Mural da Terra** é decididamente pictórico em sua concepção. Some-se a isso o intenso colorido que cada uma de suas partes possui e se tornará evidente que, apesar da presença dos elementos gráficos, que são naturais na sua produção, Adir Botelho estava principalmente pensando em fazer pintura quando realizou em guache os estudos para o **Mural da Terra**, pois este é o efeito que eles produziriam caso fossem efetivamente executados sobre as empenas do lado sudeste da Faculdade de Letras. Aliás, foi seu colorido vibrante o que primeiro nos atraiu ao tomarmos conhecimento do calendário de 2007 da UFRJ. Não conhecíamos qualquer trabalho deste professor-artista que tivesse cor²³⁵. Mas agora chegou o momento de se falar das imagens do referido projeto para mural e do calendário que o apresentou ao mundo.

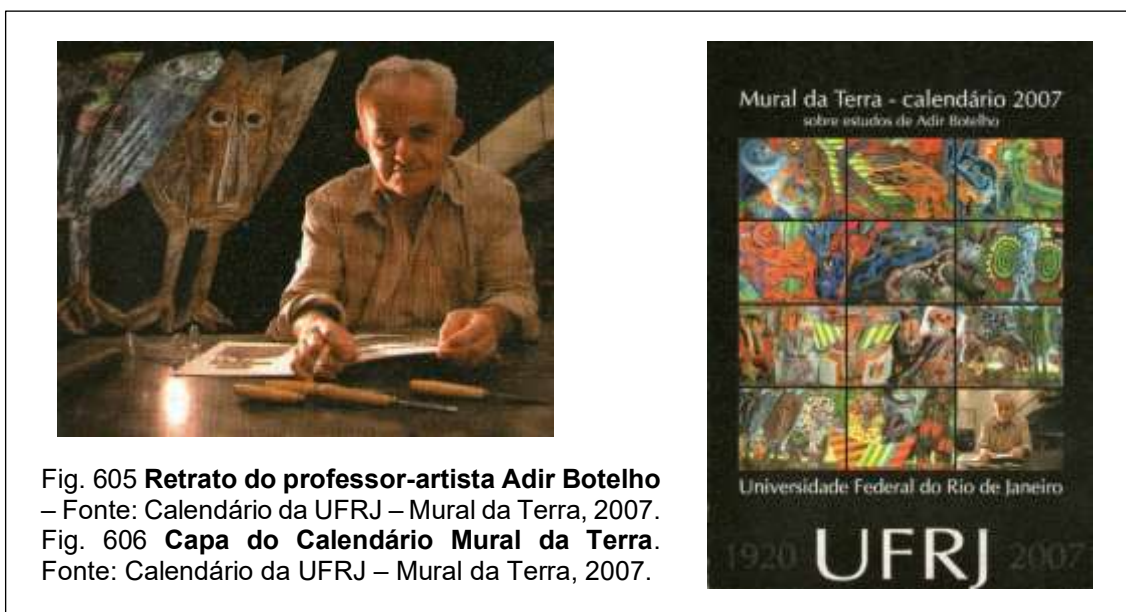


Fig. 605 **Retrato do professor-artista Adir Botelho**
 – Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.
 Fig. 606 **Capa do Calendário Mural da Terra.**
 Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.

²³⁵ N. A. – Naquela altura também não conhecíamos o trabalho do professor Adir Botelho relacionado ao Carnaval, a não ser por algumas vagas menções. Agora sabemos o quanto suas realizações para o Carnaval possuíam tanto colorido quanto possui seu projeto **Mural da Terra**. Além disso, a proximidade entre esse projeto para pintura mural e os projetos carnavalescos do professor Adir Botelho também se percebe nos próprios procedimentos e apresentação, pois, como o próprio autor nos informou, seus antigos projetos eram apresentados em pranchas pintadas a guache, as quais mostravam com clareza como ficariam as ruas da cidade depois de decoradas por seus projetos (Fig. 178 a 181).



Fig. 607 **Simulação do Mural da Terra nas paredes do lado sudeste da Faculdade de Letras**. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.

As Fig. 606 e 607, extraídas do calendário de 2007 da UFRJ, dão uma ideia da grandiosidade deste projeto e de como ele se tornaria um marco artístico-cultural dentro do campus da Cidade Universitária, caso fosse implementado. Em sua condição de projeto trata-se de uma longa tira de papel na qual se desenvolvem 11 composições interligadas, formando um extenso políptico. Para melhor visualização de cada uma de suas partes, vou reproduzi-las acompanhadas dos textos que foram publicados com elas²³⁶. Tais textos são principalmente citações feitas por Adir Botelho de estudiosos do nosso folclore e cultura, não tanto para explicar os estranhos personagens vistos em cada imagem, mas principalmente como chaves para o observador que queira penetrar em tão fantasioso universo.

²³⁶ N. A. – Todas as imagens do **Mural da Terra** nos foram cedidas pelo professor Adir Botelho para esta tese. Contudo, também possuímos um exemplar do calendário.



Fig. 608 Adir Botelho – **Bruxa feiticeira** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do(a) artista.

A bruxa feiticeira é uma criação europeia que chegou ao Brasil via Portugal. A figura é sempre velha, magra e mal-ajambrada, sinistra e misteriosa. Aparece em meio a uma zoadá de gritos, luzes e rumor de festa fúnebre. Pajé é o médico, o conselheiro da tribo. Pajé não é qualquer um. Cerca-o um ambiente de respeito, veneração e medo. Só os fortes de coração, os que sabem superar as provas de iniciação é que têm o fôlego necessário para aspirar a ser pajé. Os pajés leem claramente o futuro, “usam a distância para transformar-se à vontade no animal que lhes convém, tornam-se invisíveis e se transportam de um lugar para outro com o simples esforço do próprio querer”. Luís da Câmara Cascudo. Dicionário do folclore brasileiro. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 609 Adir Botelho – **Korupira rei dos bichos** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

A presença do Curupira na literatura brasileira foi extensa e não desapareceu. Também é infalível nas lendas inventadas, significando demônio ou rei dos bichos. “Para livrar-se do Curupira, o caçador vai deixando pela estrada cruzeiros ou rodinhas de cipó, obrigando o duende a destecê-las, dando tempo ao homem fugir (...) Barbosa Rodrigues acompanha as transformações numa marcha do Curupira do norte para o sul do Brasil, ensinando que o “Korupira” nos veio dos naus por intermédio dos caribes e destes aos tupis (...) Tapuio de quatro palmos em Santarém; calvo ou de cabeça pelada, corpo peludo no Rio Negro; com um só olho no rio Tapajós; perna sem articulação no Rio Negro; mussiço e sem ânus no Pará; dentes azuis ou verdes e orelhas grandes no Solimões. Sempre com os pés voltados para trás e com força prodigiosa. (...) No Rio de Janeiro e Minas Gerais é imutável seu físico e virtudes, assim como no Mato Grosso, onde o confundem, alguns, com o Lobisomem, mas o descrevem como um negrinho que anda tocando uma vara de porcos, montado num deles”. Luís da Câmara Cascudo. Literatura oral no Brasil. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 610 Adir Botelho – **História de animais** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

José Lins do Rego, no seu “Menino de Engenho”, fala das velhas estranhas que apareciam pelos banguês da Paraíba; contavam histórias e iam-se embora. (...) Por intermédio dessas negras velhas e das amas de menino, histórias africanas, principalmente de bichos – bichos confraternizando-se com pessoas, falando como gente, casando-se, banquetecendo-se, acrescentaram-se às portuguesas, de Trancoso, contadas aos netinhos pelas avós coloniais. (...) As histórias de animais, as fábulas clássicas, eram milenárias. Se os europeus representavam os temperamentos humanos sob a forma de animais, para africanos e ameríndios os animais viviam, literalmente, essa própria ação anímica, dotados de todos os poderes do raciocínio e da inteligência, possuindo o segredo do fogo, do sono, da rede de dormir, de certos vegetais, de muitos motivos de conforto e da defesa vital. Luís da Câmara Cascudo. Literatura oral no Brasil. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 611 Adir Botelho – **Missa das almas** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

“O homem, ao descobrir ossos e esqueletos, atribui-lhes poderes mágicos, criando lendas e histórias. Há uma noite em que o padre morto diz uma missa assistida pelos fiéis defuntos. Muitas vezes o celebrante e os fiéis são esqueletos. ‘As almas-do-outro-mundo falam pelo nariz, num tom fanhoso, peculiar, insubstituível, que herdamos de Portugal. Creem que o esqueleto com as cartilagens nasais destruídas e a boca cerrada não possa falar abrindo e fechando as mandíbulas faltando a língua’. (...) Missa das almas em Portugal, missa de las ánimas na Espanha e América espanhola. Tradição conhecida em toda a Europa, desde a Idade Média, com registro extenso nas lendas e versões locais. Em todos os estados do Brasil há versões regionais”. Luís da Câmara Cascudo. Literatura oral no Brasil e Dicionário do Folclore Brasileiro. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 612 Adir Botelho – **O Lobisomem** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

“O Lobisomem é o filho que nasceu depois de uma série de sete filhos. (...) todas as terças e sextas-feiras, da meia-noite às duas horas, o Lobisomem tem de fazer a sua corrida visitando sete adros (cemitérios) de igreja, sete vilas acasteladas, sete partidas do mundo, sete outeiros, sete encruzilhadas, até regressar ao mesmo espojadouro onde readquire a forma humana. (...) Diga-se três vezes ‘Ave-Maria’ que ele dará um grande estoiro, rebentando e sumindo-se. (...) Quem ferir o Lobisomem quebra-lhe o fado: mas que não se suje no sangue, de outro modo herdará a triste sorte”. Oliveira Martins. Sistema dos mitos religiosos. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 613 Adir Botelho – **O Poronominare** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

“O indígena tudo explicava naturalmente, como escreve Oscar Nobiling em Uma página de história popular: estrelas, manchas negras no céu, época das enchentes, chuvas, escuro da noite, animais, rios, viveram sob outra forma, entre os indígenas, há muito tempo, quando só existiam os avôs das cousas e entes atuais, o avô da tartaruga, o avô dos macacos, o avô dos mutuns. “Que então se passa no meio de nós? Todos responderam: nasceu Poronominare, dono da terra, dono do céu (...) Paíca, sonhei porção de coisas bonitas, são mesmo bonitas, vou contá-las a ti. Sonhei que este filho que tenho dentro de mim, eu o tive em cima de uma serra grande. Corpo dele era transparente, preto seu cabelo veio falando. Quando eu o tive os animais vieram para junto dele alegrá-lo. Anoiteceu meu filho tinha fome, meus peitos estavam secos, ele chorava. Neste momento, um bando de beija-flores com outro bando de borboletas, trouxeram mel de flor, deram para ele. Ele calou-se, logo seu rosto alegrou-se, os animais o lambiam de alegria”. Brandão de Amorim. Poronominare. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 614 Adir Botelho – **Estórias indígenas** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

“Ninguém desconhece o profundo sentimento poético, a força da imaginação e a arte narrativa que não raro transparecem nas obras da literatura popular. (...) É sabido que os contos mais apreciados pelo povo transmigram de uma terra para outra, conservando, com tenacidade admirável, seus traços gerais através de todas as mudanças de tempo, de espaço e de idioma.”
Oscar Nobiling. *Uma página de história da literatura popular.*

“Um grande número de estórias indígenas permaneceu na memória brasileira sem que o missionário fosse o intérprete. Vieram do contato secular entre indígenas e brancos, nas plantações, bandeiras de mineração ou caça aos indígenas distantes.” Luís da Câmara Cascudo. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 615 Adir Botelho – **O homem de sete dentaduras** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

“As estórias mais populares no Brasil não são as mais regionais ou julgadamente nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares, espalhadas por quase toda superfície da Terra. (...) O português emigrava com o seu mundo na memória. Trazia o Lobisomem, a Moura encantada, as três cidras de amor, a Maria sabida, doce na morte, agra na vida, as andanças do Malazarte fura-vida, todo o acervo de estórias, bruxas, fadas, assombrações, homem de sete dentaduras, moleque de carapuça vermelha, hiras, alamoas, cabra-cabriola, gigantes, príncipes, castelos, tesouro enterrado, sonho de aviso, oração forte, medo do escuro. (...) Os nossos avós indígenas receberam os portugueses, em abril de 1500, dançando e cantando. O escrivão Pero Vaz Caminha reparou que andavam muitos deles dançando e folgando uns ante outros, sem se tomarem pelas mãos e faziam-no bem”. Luís da Câmara Cascudo. Literatura oral no Brasil. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 616 Adir Botelho – **Boiuna, mãe de todas as águas** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

“A boiuna, cobra enorme, mãe de todas as águas de bacia, soberana dos lagos e dos igapós, das enseadas e dos igarapés, dos furos e dos paranás, das vertentes e desaguadouros, nada e vigia dum extremo a outro. Quando se ouve um ronco longínquo que arrepiam os cabelos e põe um frio de morte na medula, é ela, o gênio do mal, a cobra grande. Seu uivo horripilante, predominando sobre todas as vozes, tem o poder elétrico de paralisar a energia de outros animais. Por madrugadas fechadas e tormentosas avistam-se duas tochas fosforescentes vagando ao largo. São os olhos da cobra. É a boiuna que anda na sua peregrinação fatídica, matando e devorando a criação doméstica, alagando as embarcações miúdas, cretinizando os curumins desavisados, sorvendo vampirescamente a vida dos velhos.” Raimundo Morais. *As lendas*. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 617 Adir Botelho – **Animais fabulosos** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

Só conta uma estória quem está disposto a viver-lhe a vibração incontida, transmitindo-a ao ouvinte, diz Câmara Cascudo. “As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou amas de leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias”, escreve Gilberto Freyre.

Quase sempre o sobrenatural é indispensável, observa Câmara Cascudo: não há, quase, lendas inúteis e desinteressadas. Todas doaram alguma coisa, material ou abstrata. Como em qualquer parte do mundo, durante a noite, aparecem os fantasmas, almas do outro mundo, luzes espantosas, gritos, gemidos, tesouros enterrados, penitências estranhas, animais fabulosos, todo cortejo apavorante que vive nas trevas da noite. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.



Fig. 618 Adir Botelho – **O fantasma do velho escravo** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista.

Um escravo muito mal tratado pelo seu senhor, conta Manuel Fernandes Bastos, um dia, depois de horrível castigo, resolveu, desesperado, fugir. E muitos dias depois, próximo à lagoa solitária, foi encontrado seu cadáver, dependurado no galho de uma figueira brava. “Desde esse momento, então, começaram na Lagoa Negra, localizada nos arredores de Conceição do Arroio, os mistérios e aparições sobrenaturais e que ainda hoje, dizem, ali se repetem. São gritos estranhos: canoas brancas que cruzam as águas em vários sentidos; cantar de galos à meia-noite no centro da lagoa; luzes que brilham, fosforescentes, nas matas marginais; e, sobretudo dominando apavorante, a solidão tenebrosa, o fantasma do velho escravo, a percorrer aquelas paragens, misteriosamente, ora cortando a superfície das águas, ora subindo nas árvores; às vezes chorando ou dando gritos estridentes, outras vezes cantando comovidas canções da longínqua infância martirizada”. Roque Callage. As nossas lendas. Fonte: Calendário da UFRJ – Mural da Terra, 2007.

O Gabinete do Reitor assim se pronunciou sobre o projeto **Mural da Terra**:

Muitas destas vozes nos chegaram do mais denso das nossas matas e carregam ainda a dicção milenar daqueles tempos originários em que os céus e as terras, os humanos e os animais, o sagrado e o profano, ainda não haviam de todo se separado. Outras singraram céleres os mares, balançaram ao sabor das ondas nos conveses das caravelas e, contritas, bendizeram as cruces dos conquistadores, quando, plenas de espantos e assombros, aportaram às praias ensolaradas do desconhecido. Há, também, as que, vindas de outras matas e dizendo-nos de mundos primordiais diversos, vingaram o desespero dos negreiros, as dores das senzalas e cantaram a resistência dos quilombos. Contadas e recontadas à volta de fogueiras, esses mitos, lendas e fábulas contaminaram de jogo e mistério os folguedos e festejos que os avós dos nossos avós nos legaram. Revisitar as raízes brasileiras, desvendando os fios sinuosos que nos tecem, é o convite que nos faz Adir Botelho, artista plástico e professor aposentado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ao propor-nos o seu Mural da Terra. O projeto, concebido para ser executado na empena sudeste do prédio da Faculdade de Letras dessa universidade, localizado na Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro, retoma uma técnica (não se sabe se podemos chamar o muralismo de técnica) que, embora usual em outros países da América Latina, não logrou entre nós, afora algumas experiências esparsas levadas a cabo pelos modernistas, a fluência merecida. Serão ao todo onze magníficos painéis, concebidos como mosaico de minúsculas pastilhas de vidros, estilizando narrativas e personagens que informam nossa literatura oral e habitam o imaginário popular. Bruxas, pajés, bichos estranhos, fantasmas de escravos, curupiras, boiunas e lobisomens se entrecruzam na obra do artista que, em luzes e sombras, cores e texturas que nos são muito próprias, acaba por nos dar um amoroso testemunho do seu apego às coisas do Brasil. Anima-a, também, a profunda convicção de que a universidade, a casa dos saberes eruditos, não pode, sobretudo em um país como o nosso, que almeja oferecer oportunidades culturais e educacionais contemporâneas a contingentes cada vez mais numerosos, descartar modos diversos de ver e compreender o real. Nas palavras do próprio artista: “Nenhum saber possui maior espaço de estudo e aproximação humana do que o conhecimento das tradições de um povo, expressas em suas lendas, crenças populares, canções e costumes. Elas, como diz Câmara Cascudo, folclorista brasileiro, ‘vêm carregadas na confiança arrebatada, ressuscitando todas as glórias gerais e domésticas’. Ao concluir o projeto do Mural da Terra, compreendi que as histórias de um Brasil perdido estão aí, que elas existem.” É um pouco desse Mural da Terra, que transfigura plástica e poeticamente o imenso amor de Adir Botelho por nosso passado e o seu profundo respeito por nossas tradições, que temos orgulho de levar ao conhecimento de um público mais amplo, através da versão 2007 do nosso Calendário da UFRJ. Com ele, os nossos votos de que esse formidável projeto seja, em breve, executado e passe a compor o patrimônio artístico da nossa universidade e posto à disposição da sociedade brasileira. Gabinete do Reitor.²³⁷

²³⁷ Fonte: Calendário UFRJ 2007 – **Mural da Terra**.

Em relação à mensagem inicial que Adir Botelho visa transmitir através do **Mural da Terra**, o texto de apresentação escrito pelo Gabinete do Reitor é bastante claro: “Revisitar as raízes brasileiras, desvendando os fios sinuosos que nos tecem, é o convite que nos faz Adir Botelho”. Tal intenção também está clara nos textos que o próprio artista escolheu para acompanhar cada uma das partes de seu projeto mural, todos eles contendo citações da obra de Câmara Cascudo (1898-1986) e de outros autores dedicados a escrever sobre o folclore brasileiro, seus mitos, suas manifestações culturais. Portanto, como já aponte, mais uma vez ficam inequívocos os laços estreitos existentes entre toda a obra de Adir Botelho e a cultura popular. Então, logo de saída pode-se ver no **Mural da Terra** uma declaração de amor incondicional ao nosso folclore e às nossas raízes culturais: “Nenhum saber possui maior espaço de estudo e aproximação humana do que o conhecimento das tradições de um povo, expressas em suas lendas, crenças populares, canções e costumes”.

Por outro lado, o artista-professor faz questão de realizar tal celebração “das tradições de um povo” aplicando uma linguagem própria – personalíssima –, com a qual ele possa transmitir também como quem ensina o seu “imenso amor [...] por nosso passado e o seu profundo respeito por nossas tradições”. Isto fica claro quando afirma que o verdadeiro poder do **Mural da Terra** “não reside no simples fato de conter histórias contadas pelos pajés ou pelas mães que amavam repetir aos filhos as recordações da tribo, *mas o de compreender o alcance da educação através da arte e da estética*”. Assim, ao mencionar uma educação para a população que leve em consideração tanto a arte quanto a estética, Adir Botelho está afirmando que não se trata simplesmente de criar ilustrações para os personagens dos contos populares narrados pelas avós e pajés, mas trata-se de recriá-los de tal maneira que surjam renovados e ampliados em seus significados, com isso mantendo-se vivos e expressivos através de uma versão nova e pessoal, algo que também tenha valor por seus méritos estéticos e artísticos. Além disso, a palavra *educação* em sua frase diz respeito a dois pontos importantes: 1 – a nunca esquecida condição de professor, algo que o acompanha desde de sua formação nos bancos da ENBA, que lhe foi transmitida por cada uma dos professores com quem estudou em seu curso de pintura, incluindo seus mestres na gravura, Cela e Goeldi, e que o faz criar sempre com o intuito de também ensinar algo; 2 – sua aproximação com as

intenções dos muralistas mexicanos, os quais buscavam também instruir as pessoas sobre as questões históricas, culturais e políticas das quais tratavam em seus murais, utilizando uma linguagem própria e de caráter expressionista.

Portanto, Adir Botelho será sempre o artista-professor e na sua obra sempre haverá alguma intenção didática, mas não buscando fornecer fórmulas prontas, porém visando abrir mentes ao tocar corações com suas imagens poderosas e significantes. Também é nesse sentido que o **Mural da Terra** pode ser considerado a expressão da maturidade artística por ele alcançada, uma obra que funde equilibradamente seus aspectos gráficos e pictóricos, apontados desde nossa dissertação e ao longo desta tese. Mas não apenas isso, trata-se da obra na qual o artista articula livremente todo um acervo de possibilidades e tipos desenvolvidos ao longo da carreira, tirando partido de um cabedal de conhecimentos acumulados em uma vida dedicada à arte.

Assim, sendo um políptico, a obra foi pensada como partes interligadas tanto pelo encadeamento dos temas quanto pelo desdobramento visual, ou seja, cores, tonalidades, formas, linhas, texturas etc. relacionam harmoniosamente as seções ao longo da obra. Levando essa unidade em consideração, passaremos para a análise de cada uma das partes do **Mural da Terra**, iniciando pelos temas tratados e depois abordando sua linguagem plástica, meio responsável por transmitir a admiração e o respeito do artista-professor pelas narrativas singulares do nosso folclore.

Análise das 11 partes do Mural da Terra

Aspectos Semânticos – os personagens da narrativa

Embora cada parte do projeto indique em seu título o tema nele abordado – um personagem folclórico –, ao observarmos com atenção, veremos surgir, envolvidos numa trama de variadas informações visuais, outros seres que ajudam a compor a narrativa tanto semântica quanto plasticamente. Visando-se poder identificá-los melhor, serão apresentadas em duplas as seções do projeto sem as cores, texturas e formas abstratas do fundo, isolando-se com isso as figuras principais²³⁸. Intenciona-se conseguir, por meio desse artifício, dar destaque às criaturas mostradas e compará-las com outras desenvolvidas ao longo da carreira de Adir Botelho. Com isso, ficarão

²³⁸ N. A. – Neste ponto fazemos um agradecimento especial à nossa filha, arquiteta Maria Rubia Martelletti Grillo Pereira, pela grande ajuda prestada no uso do programa Photoshop. Sem ela não teríamos conseguido realizar tais recortes e nem as demais intervenções que fiz nas seções do Mural da Terra.

indicados os pontos de contato temático deste projeto com sua produção até aqui exposta.



Fig. 619 **Seção 1** – Recorte



Fig. 620 **Seção 2** – Recorte



Fig. 621 **Seção 3** – Recorte



Fig. 622 **Seção 4 A** – Recorte



Fig. 623 **Seção 4 B** – Recorte



Fig. 624 **Seção 5** – Recorte



Fig. 625 **Seção 6** – Recorte



Fig. 626 **Seção 7** – Recorte



Fig. 627 **Seção 8** – Recorte



Fig. 628 **Seção 9** – Recorte



Fig. 629 **Seção 10** – Recorte



Fig. 630 **Seção 11** – Recorte

Bruxa feiticeira (Fig. 608/619 – Seção 1)

O calendário **Mural da Terra** tem início com a apresentação da personagem **Bruxa feiticeira** ilustrando o mês de janeiro. Personagem cuja origem é europeia, segundo o texto que acompanha a imagem, ela teria chegado aqui pela colonização portuguesa e sendo descrita como “sempre velha, magra e mal-ajambrada, sinistra e misteriosa”, antecedida por “uma zoadada de gritos, luzes e rumor de festa fúnebre”. O texto também faz menção ao pajé, “o médico, conselheiro da tribo, ao qual se dedicam respeito, veneração e medo”. Câmara Cascudo, citado, ainda afirma: “usam a distância para transformar-se à vontade no animal que lhes convém, tornam-se invisíveis e se transportam de um lugar para outro com o simples esforço do próprio querer”.

De posse dessas informações, ao observarmos a imagem criada por Adir Botelho e a seleção que foi aplicada sobre ela (Fig. 608/619), constatamos que, efetivamente, três personagens estão visíveis em cena: 1 – o perfil de uma figura deitada na base da composição, cuja face voltada para cima expressa assombro; 2 – no centro, uma espécie de “grande múmia branco-azulada” com face de caveira, certamente a **Bruxa feiticeira**; 3 – à direita, um estranho animal, aparentado com onça, possuindo corpo recoberto por listas coloridas, cuja “qualidade metamórfica” indica tratar-se do pajé.

Assim, o personagem deitado tem a função de nos representar como os “apavorados” pela visão das criaturas sobrenaturais surgidas na sua frente. Seu desenho simplificado e as listas da sua roupa (que se repetem, suavizadas, na sua face) remetem estilisticamente aos personagens criados para ilustrar o folder-libreto da ópera **O diletante** (Fig. 173 a 177), um trabalho que Adir Botelho realizou alguns anos depois do projeto **Mural da Terra**. Isso indica que esse projeto articula os mitos de que trata de maneira leve e brincalhona (como faria depois no caso da ópera bufa), tratando-os como narrativas folclóricas que, mais do que assustar, servem para ativar a imaginação das pessoas do meio para onde a obra foi projetada, apontando-lhes questões culturais totalmente fora do seu contexto habitual. Desta maneira, a personagem central desta seção, com seu corpo volumoso e branco de “múmia-fantasma”, além de sua “horrenda” cara escaveirada, se apresenta como uma “assombração” que mais diverte do que assusta. Nesse sentido, tal personagem está bem longe de apresentar a

dramaticidade fatalista da pintura a óleo **Condição humana** (Fig. 206), pintada por Adir Botelho em 1953, a qual também mostra como principal tema uma criatura sobrenatural, espécie de “esqueleto morto-vivo-bissexual”, vagando no “umbral dos mortos”. Por fim, colado ao corpo da bruxa vemos o colorido “pajé-onça”, ser que transita entre dois mundos, não só se comunicando com os animais como possuindo o poder de se transformar neles.

Korupira rei dos bichos (Fig. 609/620 – Seção 2)

O Curupira, criatura que adorna a folha referente ao mês de fevereiro, segundo nos informa o texto relativo à seção 2, foi uma presença “extensa e não desapareceu da literatura brasileira, sendo infalível nas lendas inventadas, significando demônio ou rei dos bichos”. Ele é representado de variadas maneiras em cada região do país, de acordo com Barbosa Rodrigues (1842-1909), um dos autores citados no texto. Já no “Rio de Janeiro e Minas Gerais é imutável seu físico e virtudes, mas no Mato Grosso onde o confundem, alguns, com o Lobisomem”, diz Câmara Cascudo, “o descrevem como negrinho que anda tocando uma vara de porcos, montado num deles”.

Como se vê no destaque dado pela segunda seleção aplicada (Fig. 620), não é exatamente desta maneira que Adir Botelho o representa, mas sim metamorfoseado em um “menino-caveira” de perfil, com o braço estendido para o lado esquerdo da composição, montado no dorso de um aparatoso quadrúpede que faz o papel do porco. Tal Curupira tem corpo esquelético e desenhado por linhas de cor laranja, tratamento que se repete na sua montaria (em tom mais claro) com um rendilhado de arabesco. Rente às costas destes dois seres extravagantes, um terceiro personagem surge, um “boi”, cuja cabeça chifruda inclinada é desenhada por grossas linhas azuis, enquanto seus olhos e entranhas brilham numa cor amarelo alaranjada. Este último personagem tem continuidade no quadro seguinte, assim como o pajé do primeiro quadro tem parte de seu corpo nesta seção.

O tipo do Curupira, seu estilo gráfico, assim como acontece com o do “boi azul” que completa a cena, se aproxima dos personagens desenhados a nanquim da série sobre Guimarães Rosa (Fig. 132, 133, 134, 137 e 148), datados de 2008, ano seguinte ao lançamento do calendário da UFRJ ilustrado

com este projeto para mural. Já os arabescos que adornam a superfície do “porco laranja” podem ser associados às “tatuagens” existentes nas personagens femininas vistas nas pinturas de 1976 – “Mulheres empoderadas” (Fig. 467 a 470). Também na gravura de Adir Botelho, em inúmeros exemplos já apresentados, pertencentes a diferentes séries e períodos, veremos o preenchimento dos corpos dos personagens com um emaranhado de linhas positivas/negativas. Isso é claramente um elemento característico de sua linguagem gráfica, o qual foi transposto para sua pintura.

Histórias de animais (Fig. 610/621 – Seção 3)

Na sequência, na folha referente ao mês de março, é mostrado um grupo de três animais: dois “bois” que ladeiam um “pássaro verde quadrúpede com crista vermelha”, vistos destacadamente pelo recorte aplicado (Fig. 621). Trata-se das **Histórias de animais** narradas, segundo José Lins do Rego (1901-1957), “por velhas estranhas que apareciam pelos banguês da Paraíba. [...] bichos confraternizando com pessoas, falando como gente, casando-se, banquetecendo-se [...]”. Nesse nexos de mitologia, segundo Câmara Cascudo, “para africanos e ameríndios os animais viviam, literalmente, essa própria ação anímica, dotados de todos os poderes do raciocínio e da inteligência [...]”. Observando-se as criaturas destacadas pela seleção, não é possível uma avaliação clara se elas são ou não dotadas de tantos poderes humanos, no entanto, fica patente que existe uma interação entre elas, pois o “boi alado vermelho” parece estar atento ao que o “pássaro verde lhe confessa ao pé do ouvido”.

Essa sequência também pode ser associada aos desenhos de Adir Botelho que têm como ponto de partida a literatura de Guimarães Rosa e seu interesse pelas fantasias e histórias do sertão mineiro, nas quais os animais têm muito destaque e, inclusive, conversam. Seus tipos exóticos e cores brilhantes servem como elo com este universo do impossível tornado cotidiano, onde é de conhecimento de todos os seres “o segredo do fogo, do sono, da rede de dormir, de certos vegetais”.

Missa das almas (Fig. 611/622– Seção 4 A)

Uma apavorante “alma-esqueleto de cor vermelha” escancara os dentes em nossa direção, ostentando grandes garras em suas mãos e pés. Ao seu redor, dando continuidade à narrativa fantástica do mural-calendário, são vistos destacados outros seres bizarros ostentando assustadores esgares – essa é a visão sobrenatural que ilustra a folha do mês de abril (Fig. 611). Em outras palavras, nada que não seja do conhecimento daqueles que sabem das histórias fantasmagóricas do interior do Brasil: “o homem, ao descobrir ossos e esqueletos, atribui-lhes poderes mágicos, criando lendas e histórias. Há uma noite em que o padre morto diz uma missa assistida pelos fiéis defuntos. Muitas vezes o celebrante e os fiéis são esqueletos”.

Nessa cena, o tema central é uma “alma-esqueleto”, e para ela nosso olhar é dirigido; assim, torna-se uma das figuras de destaque em toda a extensão do projeto, mesmo porque a cor vermelho alaranjada que lhe recobre os “ossos” tem intenso contraste com as cores frias tanto do fundo quanto das figuras à sua direita. Trata-se de um encadeamento de narrativas do além cujas ligações se fazem tanto pelas formas incomuns dos seres que ali desfilam quanto pela alternância das cores, pelo choque de seus contrastes, pelos tons soturnos que se intercalam, pelas proximidades que surgem aqui e ali.

Além disso, em relação à “alma-esqueleto”, veremos que se trata de um tipo recorrente na obra de Adir Botelho desde os primórdios de sua carreira no início dos anos 60 (Fig. 49, 55, 58, 61, 64, e 69), e que ganha grande destaque na série **Canudos** nos anos 80 e 90 (Fig. 60, 62, 63 e 64 entre outros exemplos). Podemos ver nele um personagem que vai se encaixando em várias situações ao longo da obra do artista, às vezes de forma dramática, às vezes brincalhona, mas sempre estrategicamente colocado, seja em que espécie de narrativa for.

Já quanto aos dois animais coloridos em azul, postados à direita do personagem central, encontraremos criaturas semelhantes a eles – com os dentes à mostra – também em desenhos (Fig. 75 e 82) e xilo (Fig. 80) do início da carreira de Adir Botelho, além de encontrá-las na série sobre Guimarães Rosa (Fig. 137). Trata-se de mais um marcante recurso aplicado para tornar mais expressivas as suas narrativas, ganhando forte presença também no **Mural da Terra**. Além disso, a cabeça azul voltada para cima é parte importante da lenda seguinte, assim como o trecho da figura em cor laranja que o agride com uma estaca.

O Lobisomem (Fig. 612/622 Seção 4 A – Fig. 623 Seção 5 B)

Possuindo uma triste sina relacionada ao número sete – “é o filho que nasceu depois de uma série de sete filhos” –, o lobisomem, homem que compulsoriamente se transforma em lobo nas noites de lua cheia – “todas as terças e sextas-feiras” –, se apresenta dividido entre duas seções do mural-calendário. Sua cabeça, expressando feroz agonia, surge no canto inferior direito do quadro anterior (Fig. 611/622 Seção 4 A), enquanto o restante de seu corpo aparece numa posição oblíqua e com as patas posteriores voltadas para cima no quadro seguinte, que é o da sua narrativa dentro da sequência (Fig. 611/623 Seção 5 B). É curioso que ele esteja sendo apresentado desta forma, dividido em duas partes, pois trata-se exatamente do momento em que, em plena metamorfose, ao “regressar ao mesmo espojadouro onde readquire a forma humana”, surge um assustado homem e espeta-lhe uma estaca no peito. Portanto, as ondulações de seus membros, coloridos com azul cobalto, estão indicando justamente este terrível instante de dor e agonia tanto pela transformação do lobo em homem quanto pelo cruel sofrimento causado pela estaca cravada em seu peito – pois “quem ferir o lobisomem quebra-lhe o fado: mas que não se suje no sangue, de outro modo herdará a triste sorte”.

Destarte, trata-se de uma cena bastante movimentada, na qual Adir Botelho narra não apenas um momento, mas um conjunto de situações complexas, cheias de ação e dramaticidade. Quanto a isso, pode-se dizer que o **Mural da Terra** aproxima-se da narrativa cinematográfica – como já apontei para outros trabalhos do autor –, pois mostra uma sequência de acontecimentos que se tocam e se transformam continuamente, atraindo-nos para dentro deles, apelando para nosso envolvimento emocional com tal corrente de histórias sobre-humanas. Aliás, este procedimento é muito adequado ao próprio ritmo do texto referente ao mito do lobisomem: “todas as terças e sextas-feiras, da meia-noite às duas horas, o Lobisomem tem de fazer a sua corrida visitando sete adros (cemitérios) de igreja, sete vilas acasteladas, sete partidas do mundo, sete outeiros, sete encruzilhadas [...]”. A vida de Lobisomem, inegavelmente, não é fácil...

O Poronominare (Fig. 613/624 – Seção 6)

“Que então se passa no meio de nós? Todos responderam: nasceu Poronominari”. Assim é anunciado o nascimento deste incrível personagem colocado bem no meio do **Mural da Terra**. Suas características visuais são tão marcantes que ele se torna um dos elementos mais destacados do conjunto. Diferentemente da descrição que lhe é dada pelo texto – “[...] era transparente, preto seu cabelo veio falando” –, na versão de Adir Botelho ele se parece com um pássaro cujas asas de cor verde contêm espirais guarnecidas por triângulos amarelos e laranja. Tendo cabeça encimada por uma crista amarela, o restante do seu corpo azul claro é recoberto por “penas” triangulares amarelas, pretas, azuis e brancas. Além disso, sua pose é altiva, desafiadora, como um pavão exibindo-se. No calendário, o **Poronominari** ornamenta a página do mês de junho.

Por ser assim tão impactante, em 2008 o escolhemos para ser reproduzido em um mural de azulejos que deveria ser montado na parede que fica no cima da escadaria que, antigamente, dava acesso ao Museu D. João VI. Se esta proposta tivesse sido contemplada pelo edital da PR4 daquele ano, hoje esta imagem seria um mural azulejar com muito destaque no hall do prédio da Reitoria da UFRJ (Fig. 631 e 632)²³⁹:



²³⁹ N. A. – Na verdade, esse nosso projeto tinha dois objetivos principais: homenagear o prof. Adir Botelho e utilizar parte da verba recebida para fazer reparos na sala e nos equipamentos da antiga Oficina de Cerâmica da EBA, para a qual, entre 2006 e 2007, eu redigira um projeto pedagógico e um orçamento, a pedido do departamento BAB, visando reabri-la. Infelizmente nenhum dos dois intentos pode ser concretizado. Mas, seja como for, agora fico feliz de não ter recebido a verba e ter executado a obra pois, recentemente, fomos informados pela direção da FAU que aquela parede é provisória e será demolida quando, finalmente, eles concluírem a reforma que acontece naquele setor há anos. Nem é preciso dizer o quanto seria doloroso ver tal trabalho destruído.

Estórias indígenas (Fig. 614/626 – Seção 7)

Esta parte da narrativa, que no mural-calendário corresponde ao mês de julho, não dá destaque especial para nenhuma das figuras que se encontram nela. Na verdade, o acúmulo de vários personagens e formas geometrizadas tende a torná-la uma das seções mais visualmente abstratas do conjunto. Por outro lado, é possível fazer uma analogia entre a figura que se projeta do interior de uma caixa, do animal dentro da mureta do seu lado direito e da cabeça cúbica logo acima, também à direita, com os personagens das pinturas geometrizadas dos anos 70, tanto as que narram conflitos quanto as que mostram paisagens (Fig. 231, 272, 286, 295, 298, 299, 300, 311, 312). Além disso, tanto pelo tema que esta seção aborda – narrativas indígenas – quanto por ser uma das partes mais geometrizadas do projeto (mas sem radicalismo), ela se aproxima também das pinturas com temática indígena dos anos 60, inclusive pela introdução, aqui, de simulação de relevo e, lá, de relevos reais, feitos em madeira (Fig. 340 a 346). Nesse sentido, dentro de todo este conjunto, esta seção e a anterior – **Poronominari** (Fig. 613) – são aquelas em que o índio é mais diretamente citado com relação aos seus mitos originários. Como afirma Câmara Cascudo: “Um grande número de estórias indígenas permaneceu na memória brasileira sem que o missionário fosse o intérprete. Vieram do contato secular entre indígenas e brancos, nas plantações, bandeiras de mineração ou caça aos indígenas distantes”.

O homem das sete dentaduras (Fig. 615/627 – Seção 8)

Esta seção é uma das mais cômicas, pois apresenta criaturas que, pretensamente horripilantes, são na verdade hilárias por lembrarem máscaras carnavalescas, mesmo que se associem à morte. Nisso seus personagens se aproximam das xilogravuras e desenhos de Adir Botelho já citados, mas o acréscimo de um colorido quente e uma fatura de esboço – como ocorre durante toda a extensão do projeto – torna-os ainda mais alegres, movimentados, como se estivessem em transformação.

Portanto, as “sete dentaduras” que se veem no sorriso da caveira do lado direito, ecoada pelos dentes escancarados da criatura do lado esquerdo,

simbolizam bem essa hilaridade da seção, algo que está presente ao longo da obra. Esse clima de bloco carnavalesco, pode-se dizer, também é produzido pelo desenho dinâmico das formas dos personagens e elementos abstratos presentes. Isso condiz com o texto que acompanha este trecho do mural-calendário, correspondente ao mês de agosto: “Os nossos avós indígenas receberam os portugueses, em abril de 1500, dançando e cantando. Assim, o escrivão Pero Vaz de Caminha reparou que andavam muitos deles dançando e folgando uns com os outros, sem se tomarem pelas mãos, e faziam-no bem”.

Boiuna, mãe de todas as águas (Fig. 616/628 – Seção 9)

Serpente com duas cabeças, enroscada sobre si mesma, carregando nas costas um aglomerado de criaturas não identificáveis, sendo observada por dois seres que se parecem com o resultado do cruzamento da fauna com a flora, além de uma “tartaruga com casco de tatu colorido”, a boiuna surge para assombrar os ribeirinhos, pois ela é “cobra enorme, mãe de todas as águas de bacia, soberana dos lagos e dos igapós, das enseadas e dos igarapés [...]”.

Recriada pela imaginação de Adir Botelho, a boiuna e o fantástico grupo que a acompanha ilustram o mês de setembro no calendário-mural e são vistos contra um fundo crepuscular que evidencia seus perfis sombrios. Portanto, nos vemos perante uma espantosa aparição de criaturas primitivas, seres poderosos saídos diretamente do fundo do inconsciente para assombrar os incautos que vivem sua vida corriqueira. Eles têm um aspecto escuro, como que sujos de terra, da lama primeva de onde brotaram, e isso os faz ainda mais portentosos.

Hieráticos como ídolos, a boiuna e seu séquito têm poderes terríveis, aqui expressos pelas características visuais com as quais foram criados, traduzindo em pintura suas histórias aterradoras: “Quando se ouve um ronco longínquo que arrepiam os cabelos e põe um frio de morte na medula, é ela, o gênio do mal, a cobra grande”. Além disso, “os olhos da cobra são duas tochas fosforescentes vagando ao largo”. Enfim, ela é “a boiuna que anda na sua peregrinação fatídica, matando e devorando a criação doméstica, alagando as embarcações miúdas, cretinizando os curumins desavisados, sorvendo vampirescamente a vida dos velhos”.

Mas apesar dessa dramática descrição dada por Raimundo Morais (1872-1941) e do esforço imaginativo de Adir Botelho por dar vida a tal lenda, o que sobressai não é exatamente uma exposição de puro terror, mas sim a expressão plástica de um sonho – um pesadelo, talvez –, que soma, como em outras vezes, as facetas pictóricas e gráficas de seu autor, algo que, embora dotado de técnica sofisticada e maturidade plástica, tem a leveza das criações infantis.

Animais fabulosos (Fig. 617/629 – Seção 10)

Uma importante figura pertencente à formação de nossa cultura popular, a “negra velha” ou “ama de leite”, é a principal personagem mostrada na seção correspondente ao mês de outubro. Ela surge, segundo a versão de Adir Botelho, com a cabeça coberta por uma espécie de xale branco estampado por formas irregulares multicoloridas, lembrando um belo mosaico. Sua face demonstra apreensão e seu tipo é troncado e apoiado em “pés de elefante”. Como no caso da boiuna, esta personagem, sendo representante das “negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias”, está secundada por duas criaturas altas, de pernas longas e olhar vidrado, cujas faces têm praticamente a extensão dos seus corpos. Tais seres aparentam ouvir com atenção as narrativas fabulosas que saem da boca da velha, enquanto ela mesma, devido à sua própria estranheza, é a corporificação dessas fascinantes lendas. Além disso, todo o vivo colorido do fundo serve para acentuar a intensidade imaginativa de tais narrativas, as quais invocam “como em qualquer parte do mundo [...] os fantasmas, almas do outro mundo, luzes espantosas, gritos, gemidos, tesouros enterrados, penitências estranhas, animais fabulosos, todo o cortejo apavorante que vive nas trevas da noite”.

O fantasma do velho escravo (Fig. 618/630 – Seção 11)

O último quadro do **Mural da Terra**, correspondendo no calendário-mural ao mês de novembro, apresenta uma triste lenda relacionada à crueldade da escravidão. Contudo, como nas demais partes deste projeto, Adir Botelho não se atém a uma tradução literal da narrativa, preferindo aproveitar algumas sugestões retiradas dela para elaborar sua própria história. Portanto, vemos à

esquerda da cena uma negra velha, do mesmo tipo da mostrada na seção anterior, embarcada numa canoa multicolorida, para dentro da qual se encaminha uma “alma-caveira sorridente” – a do velho escravo. Observando-os à direita da composição, está mais uma criatura do sobrenatural, resultado do cruzamento dos mais diversos seres naturais; porém ela tem uma expressão triste, talvez por estar cingida por algemas vermelhas.

Este barco que carrega estranhos seres também é um tema caro ao artista, aparecendo tanto em algumas de suas pinturas (Fig. 237, 272, 295, 311 e 312) quanto em algumas de suas xilogravuras²⁴⁰. Sendo um poderoso símbolo do transporte, principalmente do transporte entre o mundo do aquém e do além – pensemos na barca de Caronte transportando almas de uma margem a outra do rio Estige –, o barco aparece aqui como sendo a canoa que assombra a Lagoa Negra: “São gritos estranhos; canoas brancas que cruzam as águas em vários sentidos; cantar de galos à meia-noite no centro da lagoa; luzes que brilham, fosforescentes, nas matas marginais; e, sobretudo dominando apavorante, a solidão tenebrosa, o fantasma do velho escravo”.

Como o projeto foi pensado para as onze empenas do lado sudeste da Faculdade de Letras, na falta de mais uma imagem o calendário-mural foi concluído com a foto do próprio professor Adir Botelho no ateliê de gravura da EBA – acompanhado de duas de suas criaturas (Fig. 605).

Ficam, assim, apresentados os temas de cada um dos 11 quadros do políptico **Mural da Terra**, uma declaração expressa do interesse de seu autor pelas narrativas folclóricas do nosso país e por suas fontes populares, mediadas, em boa parte, pelas descrições eruditas de Câmara Cascudo e de outros pesquisadores do nosso folclore. Também ficam apontadas correlações com tipos que surgem ao longo da obra de Adir Botelho, nas suas gravuras, desenhos e pinturas, algo que mostra o quanto este projeto resulta do somatório de experiências do autor. Portanto, não estamos diante de um exercício em que o artista busca algo de novo para desenvolver, mas sim de um projeto pleno de maturidade, no qual está presente o essencial de sua produção realizada em décadas de trabalho. Enfim, tendo sido comentados os aspectos semânticos, agora serão abordados os aspectos formais e técnicos deste projeto.

²⁴⁰ N. A. – As imagens destas xilos não foram inseridas na tese, mas podem ser encontradas no livro **Canudos Xilogravuras**, citado na bibliografia.

Aspectos formais – a estrutura visual do projeto

Para uma ótima visualização do projeto, seria necessário que o víssemos no suporte original, ou seja, em suas onze partes pintadas a guache e montadas numa longa tira de papel. Como isso não é possível aqui, será feita uma simulação dividindo a composição em apenas 4 seções.

Sendo uma narrativa totalmente interligada, mas devido ao fato de que seu suporte final são empenas separadas por intervalos, Adir Botelho elaborou o projeto em seções que se interconectam, proporcionando, contudo, certa independência a cada uma delas. Nisso há concordância com um dos pontos mais importantes a serem considerados quando se projeta uma pintura mural – a adequação ao suporte arquitetônico.²⁴¹

Desta maneira, cada uma das empenas pode ser pensada como suporte para um quadro monumental expor parte de uma narrativa maior, cujas onze partes se conectam harmoniosamente por seus temas e pela linguagem empregada. Nesse sentido, tal propósito está em acordo com a ideia que Parramón (citado acima) tem sobre como deve ser projetada uma pintura mural: “podemos dizer que o local a que se destina o mural, bem como o estilo arquitetônico da edificação [...] influenciam decisivamente no conceito e estilo da obra”.

Da mesma maneira, a sequência ritmada das partes também estimula a que se veja o mural de longe e em movimento ao longo de sua grande extensão, algo que corresponde ao que Ralph Mayer propõe como sendo uma das características importantes que um mural deve ter: “O desenho ou pintura devem ter em conta que os espectadores a verão enquanto andam, e não parados numa posição fixa, como na observação de pinturas de cavalete”.

Com base nestas concepções, visando proporcionar uma visualização aproximada do projeto em seu suporte original em papel e outra de como ele

²⁴¹ N. A. – O prof. Adir Botelho nos informou que, desde que o prédio da Faculdade de Letras foi construído, aqueles 11 blocos de paredes voltadas para a Reitoria o atraíam, apresentando-se na sua visão de artista como um excelente suporte para pintura mural. Foi para dar uma resposta a essa inquietação que desenvolveu o projeto **Mural da Terra**.

ficaria caso fosse executado, serão apresentadas as duas versões – partes juntas (em 4 seções) e partes separadas –, a fim de poder melhor comentar suas conexões internas.

Versão 1 – Partes juntas



Fig. 633 (conjunto)
Adir Botelho – **Projeto Mural da Terra.**
Apresentação das 11 partes em 4 seções.

Versão 2 – Partes separadas

Fig. 633 (conjunto) Adir Botelho – **Projeto Mural da Terra**. Apresentação das 11 partes em 4 seções.

Tanto a versão 1 quanto a versão 2 nos colocam diante de um fato inegável: nelas a cor tem importância estrutural, não só para destacar elementos, mas principalmente para ligar as partes e nos fazer “caminhar” ao longo da sequência²⁴². Desta forma, percebe-se que existe grande presença do vermelho, do laranja e do amarelo, cores quentes, que proporcionam destaque a diversos personagens no transcorrer da narrativa, ora colorindo-os por inteiro (o “Curupira montado no porco”, na segunda e quarta seções, por exemplo), ora acentuando determinadas partes ou aquecendo difusamente elementos que tanto são partes de personagens quanto se encaixam na estrutura dinâmica e abstrata da obra.

Todavia, para que haja este forte destaque das cores quentes, existe a necessidade da presença daquelas consideradas frias, as quais são as cores complementares do laranja e do vermelho. Portanto, o azul e, principalmente, o verde são empregados ao longo do projeto, fazendo um contraponto com as cores quentes. O verde surge com muita intensidade no grande “pássaro verde”, na terceira seção, nas “asas” do **Poronominari**, na sexta seção, numa das criaturas de longas pernas que observam a **Boiuna**, na nona parte, e em alguns dos elementos abstratos listrados que surgem em determinados pontos da narrativa. Já o azul aparece em tonalidade escura colorindo a figura do **Lobisomem**, na quarta e quinta seções, e em tom mais claro contornando a cabeça do “boi” na terceira seção, tornando-se um céu crepuscular no fundo da nona seção.

Neste escopo, as cores primárias e secundárias têm como objetivo enfatizar determinados personagens e áreas do projeto, de maneira que se destaquem ao serem vistos de longe. Contudo, para que contrastes tão fortes não se tornem cansativos ou acabem tornando o trabalho caótico, áreas de tonalidade mais escuras ou de tons mais terrosos, alguns aquecidos, foram distribuídas ao longo do políptico. Esse é o caso do setor onde está o **Lobisomem**, no qual predominam tonalidades escuras (para dar um tom noturno a esta seção), e nas partes em que se contam as **Estórias indígenas** e se apresenta o **Homem de sete dentaduras** (sétima e oitava seções). Nas três seções seguintes são os personagens, ou partes deles que possuem suas superfícies coloridas com cores mais escuras, algumas vezes “sujas”,

²⁴² N. A. – A cor tem um poder muito importante numa pintura, sendo capaz tanto de indicar movimentos no interior da composição quanto criar impressão de imobilidade. No **Mural da Terra** ela desempenha os dois papéis, sempre visando atrair o espectador para a obra, ora através da exuberância, ora por sua sutileza.

abrandando a intensidade dos contrastes entre cores puras e servindo de pontos de descanso para o olhar do observador. Ainda em relação a esta dinâmica da cor no **Mural da Terra**, a versão sem separação (Fig. 633 – conjunto) nos mostra que ela está intimamente ligada à dinâmica das formas dos elementos narrativos, sejam eles principais ou coadjuvantes. Em alguns casos, neste âmbito, elementos que são abstratos se tornam muito importantes, como no caso das formas listradas com cores vivas, as quais começam como sendo puramente abstratas e se concluem transformadas em um elemento narrativo importante – o barco que surge na décima seção, completando-se na décima-primeira, trazendo em suas listras um resumo de todas as cores da paleta cromática utilizada ao longo do projeto. Também se nota que estas cores vivas e complementares, em vários pontos da narrativa tornam-se elementos gráficos destacados ora como grandes pontos, ora como formas irregulares recortadas, ora como quadrados. Nos dois primeiros casos estas cores se associam com a construção dos personagens ou da paisagem onde ocorre a narrativa, por exemplo: 1 - os panos que envolvem as cabeças das duas mulheres negras nas duas seções finais; 2 - os quadrados do corpo da “tartaruga-tatu” dividida entre a nona e a décima seções; 3 - as pedrinhas coloridas e piramidais que se espalham aos pés do **Poronominari** e no chão onde pisam os personagens das três últimas partes. Além de cumprirem uma função dinâmica dentro da narrativa ao longo do projeto, tais elementos coloridos, listrados ou fragmentados, também servem como pontos de contato com o universo da cultura popular, pois nela encontraremos tais cores vivas em suas manifestações festivas, religiosas ou profanas. Esse é o caso das cores fortes do chamado chitão, um tecido de algodão estampado com motivos florais que é usado na confecção de roupas para tais festas; ou das fitas, postes e bandeiras multicoloridas que também se vê nestes folguedos pelo interior e litoral, de norte a sul do Brasil (Fig. 635 a 639 – Volume II).

Ao cotejarmos as cores vivas distribuídas ao longo do **Mural da Terra** com as cores das roupas, adereços e decorações encontradas nas festas populares, veremos quanta similaridade existe entre elas, reforçando o entrosamento constante entre toda a obra de Adir Botelho com a cultura popular. E nem poderia ser de outra maneira, já que tematicamente seus trabalhos giram, quase sempre, ao redor de questões socioculturais.

Configurações Lineares

Voltando à análise formal do projeto, enquanto os elementos listrados prendem nossa atenção, de certa forma diminuindo o movimento visual, existem configurações lineares na obra que geram movimentos em sentidos antagônicos, às vezes dentro da própria seção em que surgem. Tais configurações se devem aos posicionamentos das massas corporais dos personagens, os quais se inclinam à esquerda e à direita, também criando vetores verticais e oblíquos, além de curvas – elementos explicitados na ilustração seguinte:

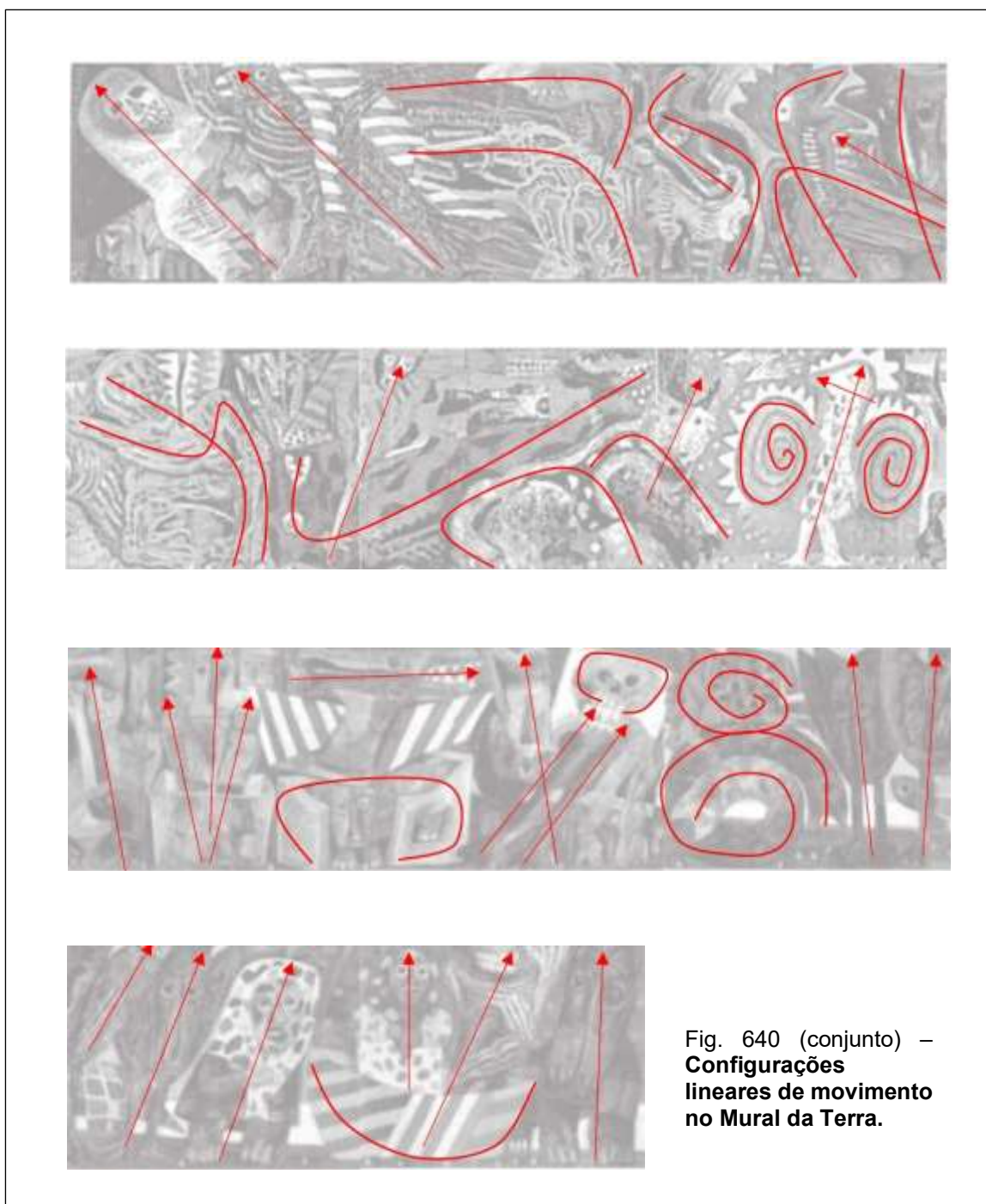


Fig. 640 (conjunto) –
**Configurações
lineares de movimento
no Mural da Terra.**

As indicações lineares mostradas acima (Fig. 640 – conjunto) servem para deixar visível a dinâmica das figuras encontradas no projeto **Mural da Terra**. Portanto, tendo uma grande área para ocupar na fachada lateral da Faculdade Letras, Adir Botelho desenvolveu seu projeto para que ele fosse visto como uma narrativa movimentada, ou seja, com dinâmica acentuada e com um jogo de direcionamentos tanto paralelos quanto opostos, além de possuir momentos estáticos. Nessa vontade de obter grande movimentação, ele atende não só à necessidade de criar interesse para o que está apresentando como se utiliza dos mesmos meios que sempre aplicou em seus desenhos, gravuras e pinturas para torná-las movimentadas, como é mostrado em praticamente todos os exemplares de suas criações até aqui apresentadas e comentadas, incluindo os trabalhos iniciais. Dentre os vários que poderiam ser citados como exemplos desde o já muito dinâmico desenho de 1962 (Fig. 49), serão destacados apenas mais dois por serem também projetos murais: **Mural Rosa** (Fig. 150) e **Mural Preto e Branco** (Fig. 151). Sendo ambos de 2008, portanto posteriores ao lançamento do calendário **Mural da Terra**, muito se aproximam deste pela intensa atividade dos seus personagens, embora possuam uma concepção na qual predomina a linguagem gráfica, ao contrário do que vemos no que agora analisamos, que tende mais ao pictórico, tópico que será tratado mais adiante.

Variações de luminosidade

Contudo, a forte dinâmica presente no **Mural da Terra** não tem origem apenas nos direcionamentos dados aos personagens que se distribuem ao longo do políptico. As cores, como já apontamos – as variações em sua intensidade –, também criam ou diminuem essa sensação de movimento. Porém, não só a força dos seus matizes produz tal efeito, também a variação de tonalidades nas diversas partes do projeto cria uma dinâmica que, mais do que a visual, nos faz pensar em momentos diurnos ou noturnos, ou seja, surge uma relação com o tempo. Isso se fez necessário para que Adir Botelho, sendo um artista que valoriza a narrativa (embora sempre recriando-a segundo seus interesses estéticos e imaginativos), pudesse inserir determinados personagens em momentos noturnos ou diurnos, segundo suas características mais evidentes. Porém, não existe rigidez nesta aproximação com os detalhes narrados pelas

lendas, pois vemos personagens associados à noite que estão em setores claros. Isso se deve à introdução de outro tipo de variedade ao longo do projeto, de maneira que em alguns momentos tenhamos a impressão de espaço aberto, enquanto em outras seções o fundo se fecha, tornando-se acumulado de informações.

Estas variações de luminosidade ficarão mais evidenciadas se as informações cromáticas forem mais uma vez retiradas do conjunto do mural, como se verá a seguir:

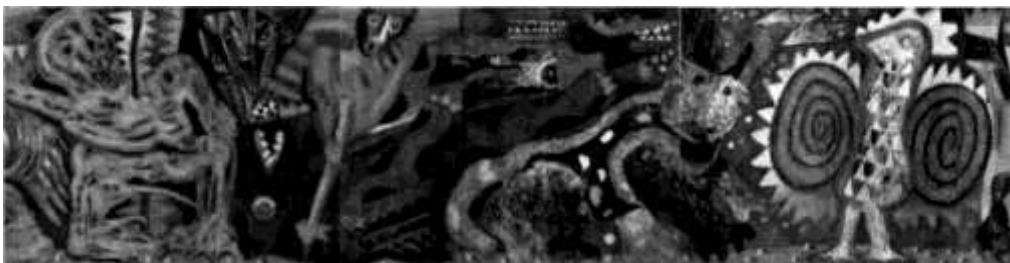


Fig. 641 (conjunto)
– Exposição dos
valores tonais do
Mural da Terra.

Sem a presença das cores, as informações de caráter gráfico ganham maior visibilidade, como é o caso das formas listradas e dos “cacos” que estampam os panos nas cabeças das duas velhas negras. Nesse sentido, o **Poronominari**, com suas asas destacadas por espirais e uma coroa de triângulos, repetidos no interior de seu corpo, torna-se ainda mais evidenciado dentro do conjunto. Outros personagens que também são realçados neste contexto tonal são a **Bruxa Feiticeira**, a montaria do **Kurupira**, a cabeça do **Homem das sete dentaduras**, as duas velhas negras e o barco do quadro final. Já o horizonte crepuscular continua com seu mesmo destaque e função, inserindo um trecho claro em profundidade na seção onde se encontra a **Boiuna** e no quadro seguinte.

Por outro lado, embora o elemento visual volume não tenha muita representatividade ao longo da narrativa, já que a alta cromaticidade torna as figuras planas (algo que é condizente com a pintura mural), a extração das cores mostra que existe uma preocupação por parte do artista em propiciar algum volume a determinados personagens ou a alguns de seus detalhes. Trata-se de pequenos realces que valorizam pontos específicos. Este é o caso da face escaveirada da **Bruxa feiticeira** ou das duas enigmáticas criaturas que acompanham a **Boiuna**, por exemplo. Com isso, a luz é trabalhada ao longo da obra de maneira arbitrária, ao sabor da fantasia do artista, situação de acordo com as relações visuais criadas no decorrer do projeto, o que se harmoniza com as experiências pictóricas e gráficas por ele desenvolvidas nas décadas anteriores.

Nos trechos onde as formas mais se aglomeram, surge um pouco de alto-relevo, como se estivéssemos vendo uma superfície acidentada feita em material sólido como pedra ou cimento. A exposição sem as cores evidencia tal efeito, porém, mesmo com as cores originais, ele se faz presente, pois nestes setores predominam tons mais uniformes, terrosos-alaranjados ou acinzentados. Além disso, nesses pontos Adir Botelho introduziu duas formas cúbicas contendo personagens, e estes, por sua vez, têm formas retangulares, inclusive aqueles que os cercam, incrementando a ilusão de sobreposição de blocos. Este tratamento lembra o que foi dispensado às cenas e personagens no conjunto de pinturas dos anos 70 com caráter mais formalista criadas pelo artista (Fig. 272, 286, 295, 298, 311, 312), incluindo os estudos com temática indígena feitos em

relevo colorido de madeira (Fig. 343, 344, 345 e 346). Por fim, a extração das cores realça um ritmo criado pelo artista baseado na alternância sutil de setores escuros e claros. Os setores escuros são: o fundo que destaca a cabeça da **Bruxa feiticeira**; a face da montaria do **Kurupira**; parte do corpo do “boi” ao lado do “pássaro verde”; toda a faixa oblíqua na qual se estende a figura do **Lobisomem**; parte da **Boiuna** e os corpos inteiros dos seus companheiros; a criatura “algemada” na extremidade direita do projeto. Já os setores mais claros são os que mais se destacam: o corpo da **Bruxa feiticeira**; todos os elementos listrados; o **Poronominari**; o retângulo branco ao redor da cabeça do **Homem das sete dentaduras**; o horizonte crepuscular por trás do setor da **Boiuna**; o véu e o vestido das velhas negras; o barco listrado. Esses contrastes, ora fortes, ora suavizados, ao se alternarem ao longo do projeto acrescentam mais um elemento de variedade na sua dinâmica.

Todos os fatores plásticos apontados nos parágrafos acima são atributos importantes que muito enriquecem o projeto e farão com que se torne um marco fundamental para o público ao qual é destinado – os estudantes da UFRJ, professores e funcionários que diariamente o observarão. Desta maneira, os principais beneficiados serão justamente aqueles que estudam ou trabalham na Escola de Belas Artes, na Faculdade de Arquitetura ou nos setores administrativos da UFRJ, já que o **Mural da Terra** ficará voltado para o prédio da Reitoria.

Aspectos técnico-pictóricos do projeto

A intensificação do aspecto pictórico em relação ao gráfico neste projeto é outro ponto que merece atenção. Isso significa que Adir Botelho aplicou em cada uma das partes uma fatura de pinceladas aparentes, com texturas destacadas e superfícies agitadas, evidenciando uma intenção de pintor. É claro que não está sendo dito que a influência de sua gravura esteja ausente deste trabalho, isso seria uma afirmação equivocada, pois a marca do gravador estará sempre presente em qualquer obra saída das mãos deste artista. O que está sendo frisado é a presença de uma exuberante forma de fazer pintura aplicada a esta obra. Com este propósito foi escolhido o guache, por ser um material adequado ao suporte do projeto – o papel. Portanto, dado que o artista só

trabalha com materiais de alta qualidade²⁴³, temos que ele pode realizar os mais variados procedimentos técnicos, desenvolvendo uma fatura pictórica sem temor que o suporte não resistisse a tais intervenções.

Então, voltando às imagens coloridas do projeto, percebe-se em cada trecho a aplicação das cores em opacidade, mas com efeitos superficiais de transparência. Tais procedimentos deixam evidências visíveis que podem ser detectadas ao longo do projeto, variando de personagem para personagem e de cor para cor aplicada. Curiosamente, o preto tem importância significativa nesse meio onde imperam as cores vibrantes. Ele é sobreposto sobre determinadas áreas para criar zonas nebulosas, às vezes “sujas”. Isso é feito através da sobreposição de aguadas e, muitas vezes, com a utilização da técnica do hachurado, o que trai a presença da mão do gráfico interferindo na paleta e na fatura do pintor. Contudo, o que resulta daí é uma harmonização que enriquece a obra em todas as suas seções, mas sem neutralizar a intensidade das cores nos pontos em que o artista assim o quis. Desta maneira, em determinadas áreas, como no setor das **Histórias indígenas** e do **Homem das sete dentaduras** (Fig. 614 e 615), observa-se a nítida intenção de “rabiscar”, ou seja, de utilizar o hachurado para apresentar a imagem como um esboço em andamento, algo inacabado e em transformação. Em tais momentos, esta atitude faz lembrar suas aquarelas (Fig. 384 a 390 e 425 a 430) e pinturas em tinta acrílica (Fig. 467 a 470) dos anos 70, todas plenas de gestualidade, vigor, sentido experimental e intensa expressividade.

Desta maneira, está sendo exposto o processo criativo amadurecido do artista, que lança mão de um farto repertório adquirido por longa prática como desenhista, gravador e pintor. Mas tal procedimento, por ser repleto de sutilezas pictóricas em sua versão de projeto, com certeza apresentará alguns desafios técnicos quando chegar o momento de sua execução. Prevendo isso e, principalmente, a reprodução de sua pincelada, das transparências, variações tonais, hachurados etc. por quem vier a realizá-lo²⁴⁴, assim como preocupado

²⁴³ N. A. – Segundo o prof. Adir Botelho, a presença de alta qualidade nos materiais empregados sempre foi um pré-requisito importante para o desenvolvimento de suas obras, sejam desenhos, gravuras ou pinturas.

²⁴⁴ N. A. – Por ocasião de nossa tentativa frustrada de obter verba da UFRJ para reproduzir o **Poronominari** em mural azulejar na Reitoria, antes de inscrever nosso projeto no concurso, apresentamos a ideia ao prof. Adir Botelho. Este não se mostrou muito animado, por não considerar o azulejo um material tão bom, em termos de resistência, quanto o mosaico vítreo.

com a longevidade da obra, a técnica de execução escolhida por Adir Botelho foi o mosaico vítreo.

O processo de execução escolhido para o Mural da Terra

Segundo Ralph Mayer, citado, o primeiro pré-requisito para se realizar uma pintura mural é poder lhe proporcionar suporte e técnica de execução adequados à sua longevidade: “Deve ser absolutamente permanente sob as condições nas quais permanecerá exposta durante toda a vida do edifício, e que incluem limpezas ou lavagens necessárias periodicamente feitas nas paredes”.

Ao vislumbrar a possibilidade de ver seu projeto mural executado sobre as vastas empenas da Faculdade de Letras, Adir Botelho, baseado em sua longa experiência, percebeu que não seria tinta, fosse qual fosse, o melhor veículo para a realização da obra. O único material que lhe pareceu realmente resistente à passagem do tempo foi o mosaico de tesselas de vidro.²⁴⁵

Mas, independentemente do tipo de tessela utilizada, é de conhecimento geral a grande resistência às intempéries que os murais e ornamentações em mosaico possuem, bastando que nos lembremos dos muitos belos exemplares

Contudo, depois de ouvir nossos argumentos, o aprovou, mas com a condição de poder acompanhar as etapas de execução da pintura em meu ateliê, com o que concordamos. Além da resistência às intempéries, sua grande preocupação era com a real possibilidade dos efeitos tipicamente pictóricos realizados a guache, em seu projeto, poderem ser transpostos para a pintura em azulejo, assim como a máxima proximidade com as cores originais. Para experimentar tais possibilidades fizemos vários testes de cor e de efeitos de sobreposição, opacidade e transparência em peças de azulejo branco, queimando-os em nosso forno, obtendo resultados bastante promissores. Por isso, consideramos que a execução do **Mural da Terra** em pintura sobre azulejo também é uma possibilidade viável e de tão grande resistência quanto as tesselas de vidro. As nossas igrejas coloniais, por exemplo, com seus interiores revestidos de azulejos policromados, assim como as inúmeras fachadas das igrejas e outros prédios existentes em Portugal, inteiramente decorados com murais azulejares narrativos, demonstram a sua larga resistência à passagem do tempo.

²⁴⁵ **Materiais básicos para mosaicos** – Podem fazer-se mosaicos em uma gama de materiais que vai do vidro transparente ou tésseas cerâmicas de tamanhos estandarizados ao mármore, à cerâmica, ou ao vidro esmaltado, em tamanhos variáveis ou cortados livremente. Esses materiais, incluindo pedras e seixos, usam-se diretamente no seu estado natural nas imagens do mosaico. **Mosaico transparente (vidro)** – Este é o material-padrão para murais. Oferece uma larga variedade de cores, que podem ser escuras e brilhantes. Há tésseas lindamente estriadas com minério metálico ou com folha de ouro nelas inserido. O vidro tem uma superfície lisa e uma base com arestas. O tamanho pode variar, mas o tamanho-padrão de uma tésseera para painéis artísticos é de cerca de 20 X 20 mm (dependendo do produtor) e 4 mm de espessura. Em geral obtinham-se em caixas ou sacos, agora vem coladas a folhas de papel de 315 X 315 mm. SMITH, Ray. **Manual prático do artista**. São Paulo: Ambientes e Costumes, 2008, p. 319.

conhecidos, feitos na Antiguidade, ainda em bom estado de conservação, e que continuam a ser descobertos (Fig. 642, 643 e 644 – Volume II).²⁴⁶

Mas não foram mosaicos tão antigos que Adir Botelho tinha em mente quando escolheu tal técnica para executar seu projeto, e sim os mosaicos realizados por Paulo Werneck (Fig. 569 a 573).²⁴⁷ Tais mosaicos estão disseminados em diversos prédios no centro e na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, decorando fachadas e portarias. Também são vistos em São Paulo, Belo Horizonte, Brasília e em outras capitais, na maioria em bom estado de conservação. Contudo, não apenas Paulo Werneck, mas também outros artistas desenvolveram projetos murais para execução em mosaico vítreo ou de pedra, artistas como Di Cavalcanti (Fig. 567), Burle Max (Fig. 564), Poty Lazzarotto (Fig. 568) e Claudio Pastro (Fig. 574, 575 e 576).

Assim, diante de tanta tradição e certeza de durabilidade, se firmou na mente de Adir Botelho que o mosaico vítreo é a opção mais adequada para imortalizar seu **Mural da Terra**. Todavia, para além da resistência, a técnica do mosaico vítreo também se mostrou indicada ao projeto por permitir que os efeitos alcançados pelo pincel sejam reproduzidos sem serem exatamente imitados. Ou seja, as cores, as texturas, as pinceladas, os hachurados e as variações tonais existentes no original podem ser aproximadamente alcançadas por meio da tradução e ampliação de um material pictórico para outro que, se não é exatamente pictórico, tem-lhe proximidade. Com isso, se obterá o efeito procurado, mas com a adição de uma característica multifacetada, típica do mosaico, quando a obra for observada de perto ou a meia distância.

Mas dada a imensidade das áreas a serem recobertas, além da grande quantidade de material a ser empregado – tesselas de vidro e argamassa –, a execução do projeto exigirá uma equipe composta por muitos membros para dar conta de sua execução em tempo razoável. Atento a isso, Adir Botelho – mais uma vez pensando não só como artista, mas também como professor – previu

²⁴⁶ **Mosaico** – Processo artístico ligado às Artes Decorativas, constituído pela justaposição de pequenos pedaços de diversos materiais, de cores variadas – pedra, pasta de vidro, cerâmica, madreperola, entre outros – a fim de formar uma composição artística. Ele pode ter finalidade puramente ornamental ou caráter narrativo. Por extensão, qualquer conjunto de pequenos elementos. Por exemplo: a Europa é um mosaico de nações. CUNHA, Almir Paredes, op. cit., p. 148.

²⁴⁷ N. A. – O professor Adir Botelho nos informou ser um grande admirador da obra de Paulo Werneck.

que seu projeto seja executado por equipes formadas por alunos dos diversos cursos da EBA, uma para cada empena, sendo cada equipe orientada por um professor.

Acreditamos que tal ideia só poderia ser posta em prática se o **Mural da Terra** se transformasse em um projeto de extensão liderado pelos professores do Curso de Pintura, o curso que mais afinidade possui com ele. Desta forma, os alunos, além de receberem um conhecimento prático extra, receberiam os créditos necessários em seu Boletim Acadêmico (BOA) por realizarem tal trabalho. Já para a UFRJ, os custos da execução seriam diminuídos, pois a Universidade teria que arcar apenas com as despesas referentes aos materiais e equipamentos necessários.

Por tal via este imenso mural poderá ser viabilizado. Esse método trará para os estudantes da EBA uma grande experiência de trabalho coletivo, na qual os participantes aprenderão na prática como se executa um mural em mosaico, sentindo-se, além disso, partícipes desse formidável projeto. Toda a comunidade universitária circulante na Ilha do Fundão será beneficiada, pois passará a ter um estimulante monumento artístico para apreciar. Também o público carioca em geral, particularmente aquele que viaja nos ônibus que entram na Cidade Universitária, será alcançado pelo forte chamado visual do projeto, levando consigo uma marcante lembrança de algo vibrante e inusitado surgido em seu caminho. Assim, o **Mural da Terra** se tornaria um marco cultural não apenas do campus da UFRJ, mas de toda a cidade do Rio de Janeiro.

Conclusão

Concluindo esta tese, agora podem ser ordenadas as respostas aos questionamentos feitos introdutoriamente, para que delas emerge o sentido que se buscou encontrar na obra pictórica de Adir Botelho. Primeiramente, fica constatado que realmente existe uma interconexão entre os diversos fazeres aos quais o artista se dedicou paralelamente ao longo de sua carreira – professor de gravura, xilogravador, diagramador, ilustrador, criador/executor de monumentais decorações carnavalescas e pintor com propensão ao muralismo. Essa constatação se baseia nos vários exemplos apresentados de obras do artista que mostram tal interconexão, sejam ligações semânticas ou formal-estilísticas. A partir da análise de muitos destes exemplos, se evidenciou, inclusive, a presença de uma intenção pedagógica, implícita, visando ensinar algo ou alertar para determinadas situações ou contextos sociais, é o que se percebe nas pinturas que tratam de conflitos, cultura indígena, cultura popular, no projeto **Mural da Terra**, nas diversas séries xilográficas (principalmente em **Canudos**), incluindo seus trabalhos no campo editorial e seus projetos para Carnaval. Portanto, pode-se afirmar que, em grande parte de sua obra, está presente o professor-artista preocupado não só com aspectos estéticos, mas também com o lado ético e didático do que produz.

Sobre a influência da ENBA dos anos 50, vivendo à época um debate interno entre a manutenção do ensino tradicional, de formato acadêmico, e a abertura para a modernização, evidenciou-se que a Escola se tornou determinante na obra de Adir Botelho por ter, acima de tudo, incutido na sua formação um forte senso de disciplina e de valorização do conhecimento, pontos-chaves que nortearam toda sua carreira, capacitando-o a trabalhar em diversas frentes ao mesmo tempo. Além disso, os elementos modernizadores dentro do quadro de professores mostraram para Adir Botelho que é necessário se estar atento aos aspectos intuitivos, ao improvisado e às informações inesperadas para que se possa, durante a criação artística, ir além do mero emprego de uma técnica bem aprendida. Desta combinação de influências dentro da ENBA e devido ao perfil psicológico próprio do artista, capaz de amalgamar informações díspares, nasceu o aspecto figurativo-formal-expressionista de muitas de suas

criações, tanto gráficas quanto pictóricas, mostradas em diversos pontos desta pesquisa. Este é, certamente, um dos lados mais originais de sua obra, mas que encontra pontos de contato com obras de outros artistas, alguns tão remotos quanto certos maneiristas do século XVI ou alguns modernistas europeus do século passado – expressionistas, cubistas e até surrealistas –, além de determinados artistas brasileiros também modernistas. Da análise desse primeiro momento de aprendizado e do desenvolvimento de sua obra no campo do desenho, dos mais antigos exemplares àquilo que o artista desenvolveu no atual século, evidencia-se que o desenho é algo muito determinante em sua obra geral – a sua base criativa. Portanto, pode-se afirmar que o ensino geral auferido na ENBA e a prática do desenho são dois sólidos pilares sobre o quais Adir Botelho construiu toda sua obra.

A pintura de Adir Botelho, a grande incógnita trazida para estudo nesta tese, se revelou passível de diversas abordagens semânticas e formais. Por meio da análise de séries de obras produzidas nos anos 50, 60 e, principalmente 70, ficou constatado que:

– Definitivamente sua pintura, assim como tudo o que produziu, é figurativa e possui forte presença de narrativas, pois, com base no que mostram e partindo-se de sua formação na ENBA, constata-se que sempre foi do interesse do artista contar histórias, especialmente tratar de conflitos, de situações existenciais ou contextos que podem ser vistos como expressões de sua própria subjetividade, mas com um alcance universal.

– Além disso, o cotejamento realizado ao longo do texto entre suas gravuras e pinturas, tanto pelo ângulo das narrativas apresentadas quanto por determinados aspectos formais, aponta para inegáveis relações entre estes dois lados de sua produção, o gráfico e o pictórico. Revela, também, que a pintura, pelo fato de nunca ter sido exposta publicamente, ao contrário do que isso possa nos fazer pensar, não serviu ao artista apenas como uma ferramenta de estudos para sua gravura, a qual é de pleno conhecimento público, mas sim foi desenvolvida como linguagem plenamente independente, dentro de suas totais capacidades expressivas. No entanto, ainda com base nestes cotejamentos, constata-se que, na verdade, pintura e gravura complementam-se sobre vários aspectos no fazer do artista, expondo a pintura aspectos gráficos, e a gravura aspectos pictóricos. Neste escopo nota-se que, como em algumas de suas

xilogravuras, um conjunto de suas pinturas tensionam e harmonizam aspectos formalistas com aspectos expressionistas, onde os primeiros baseiam-se fortemente na geometrização das formas do mundo, e os segundos mantêm relação direta com os temas tratados, os quais são narrativas de conflitos. Esta fusão entre formalismo geométrico e dramatização expressionista mostra-se um dado raro no âmbito da pintura brasileira e, talvez, mundial.

– Outro dado importante que emergiu da análise das obras pictóricas e do cotejamento destas com as xilogravuras é a inequívoca presença, na obra de Adir Botelho, de temas e características visuais figurativas inspirados tanto na arte e no artesanato popular quanto nas narrativas religiosas ou folclóricas do povo – mediadas por textos de especialistas no assunto –, denotando seu interesse em trazer para a chamada norma culta as manifestações artísticas consideradas primitivas, ancestrais, naïfs, indígenas e afrodescendentes. Com isso, constata-se que tais referências, que têm surgimento em seu trabalho ainda quando o artista era aluno na ENBA, tiveram um peso significativo na conformação de sua linguagem plástica em todas as vertentes nas quais trabalhou, especialmente em sua xilogravura e pintura. Pode-se concluir disso que Adir Botelho é um artista apaixonado pela nossa cultura popular e busca valorizá-la através de sua própria obra, mas sempre imprimindo-lhe uma visão pessoal, original, claramente reconhecível.

– Um aspecto particularmente importante surgido das análises realizadas em suas pinturas, especialmente nas aquarelas dos anos 70, diz respeito à expressão de emoções, paixões, fantasias, enfim, questões subjetivas e íntimas do próprio artista. Tais questões, contudo, ficam sempre indeterminadas, indicando narrativas que tanto podem se direcionar ao próprio autor quanto dizem respeito à subjetividade humana em geral. Esse dado aponta, em Adir Botelho, seu largo interesse na humanidade, nas suas particularidades emotivas – paixões, amores, ódios, atitudes de carinho ou de agressividade etc. Também do estudo destas obras emerge seu interesse na figura feminina como um tema a ser explorado sob diversificados ângulos, mostrando representações de sua sensualidade, fragilidade, força, emotividade, beleza, determinação, paixão etc. De maneira geral, tais aspectos emotivos e apaixonados, muitos deles eróticos, envolvendo mulheres e homens, presentes em tais pinturas, também são encontráveis nas suas xilogravuras, como se percebe em muitos dos exemplos

expostos ao longo do texto, mais uma vez corroborando a essencial ligação entre estes dois meios expressivos aos quais o artista se dedicou. Tais constatações são indicativas de seu aspecto inequivocamente associado ao Expressionismo, naquilo que esta linguagem mais busca revelar: a essência do ser humano.

– De todos os pontos anteriores somados nasce uma última constatação importante, a de que a pintura de Adir Botelho, assim como sua xilogravura e demais meios de expressão por ele postos em prática, tendo sido iniciados num meio tradicional como a ENBA, mas em vias de transformação, exhibe esta soma de tradição e modernismo que marca boa parte da arte desenvolvida especialmente a partir da década de 30, quando os ímpetos demolidores das primeiras vanguardas se acalmaram e, aos poucos se conformaram numa linguagem que buscava encontrar um meio termo entre a tradição e a modernidade, um tipo de arte praticada pela chamada Escola de Paris²⁴⁸, a qual influenciou muitos dos artistas brasileiros que, ao viajarem para Europa, tomaram contato com ela. Assim, a pintura de Adir Botelho, pode-se dizer, bebe nesta fonte, além de também ter raízes em épocas bem mais recuadas, porém sem que, neste último caso, seja algo necessariamente consciente por parte do artista, estando no bojo de sua formação inicial.

Diante de tudo o que fica exposto acima, das constatações obtidas da análise de variados trabalhos pictóricos e gráficos anteriores, o projeto **Mural da Terra**, com todas suas particularidades estilísticas e semânticas, surge como um repositório para onde confluem todas as práticas artísticas de Adir Botelho. Nele,

²⁴⁸ É evidente que a Escola de Paris não é uma “escola” no sentido usual, não define uma corrente estética, mas é um termo utilizado para englobar os numerosos e diversos artistas modernos de todo mundo que viviam ou estagiavam em Paris, onde encontraram o clima necessário para desenvolver suas linguagens individuais, com grande liberdade e com incentivo e as condições que não encontravam em seus países de origem. Entretanto, a arte moderna que produziram tem um denominador comum: os integrantes da Escola de Paris privilegiaram a arte figurativa. Argan afirma mesmo que a Escola é “entendida como confluência e mistura (não síntese) de linguagens figurativas. Linguagens nas quais se misturam as contribuições francesas e dos mais diversos países, de outros séculos e de outras culturas – da arte negra às artes asiáticas, pré-colombianas etc., sem nos esquecermos ainda da bagagem trazida dos países de origem de cada um dos seus integrantes. Mas, de maneira geral, toda essa confluência deu-se em termos de arte figurativa [...] O termo Escola de Paris mostra-se muito útil para os historiadores da arte sobretudo para designar a intensa movimentação artística no entreguerras, com aspectos individuais que não se encaixam numa única escola ou corrente caracterizadora do período. Nesta expressão elástica se acomodam [...] todos os artistas modernos atuantes em Paris: os maiores e os menores, os de valor permanente e os “da moda”, os emigrantes e os estagiários. Nele ainda cabem muitos da primeira geração de artistas modernos brasileiros, também atraídos pelo movimento artístico que se desenvolvia em Paris. BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris**: anos 1920. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 32-33.

tendo como ponto de partida as questões culturais brasileiras, especialmente o nosso folclore, vemos desembocar: I – sua capacidade de formatação de ideias monumentais, como as que desenvolveu e executou em inúmeros carnavais cariocas; II - uma linguagem figurativa e expressionista, apresentada numa organização bastante racional, mas poética, como a que apresentam seus trabalhos na área da ilustração e da diagramação; III – a presença de uma exuberante técnica pictórica, fruto de décadas de prática da pintura; IV – a utilização de soluções gráficas oriundas de sua reconhecida produção xilográfica; V – aproximação com o muralismo mexicano em relação às características expressionistas presentes e interesse em valorizar as fontes culturais ancestrais, mas não em relação aos alinhamentos políticos vistos naquelas obras; VI – pontos de contato com a arte muralista brasileira do período modernista, também por conta de serem obras que narram questões culturais nacionais ligadas às nossas raízes e histórias; VII – sua capacidade de recriar os temas com os quais trabalha, apresentando-os de uma maneira nova, original e com um toque particular de humor; VIII – interesse em buscar soluções técnicas permanentes para sua obra, apoiando-se em procedimentos reconhecidamente seguros, como é o caso do mosaico vítreo; IX – interesse educativo tanto quanto ao que o mural narra, mas também quanto à possibilidade de incluir os professores e estudantes da EBA-UFRJ como executores da obra; X – percepção clara do alcance cultural que tal políptico mural possui no contexto para o qual foi projetado – as empenas da Faculdade de Letras, dentro da Cidade Universitária.

O **Mural da Terra**, se executado, atrairá a atenção não só da comunidade universitária, mas de todo o povo carioca, tornando-se um forte estimulante à imaginação da população, valorizando os elementos ligados às nossas raízes culturais e fazendo uma ligação ímpar entre o conhecimento produzido dentro da universidade pública e o imaginário popular.

Assim, o **Mural da Terra** é uma obra interconectada com tudo aquilo que seu autor realizou durante sua longa carreira. Mas, acima de tudo, representa uma retomada do artista, já em idade avançada, de suas origens na pintura, elevando-a ao mesmo grau de excelência de sua obra gráfica, esta já conhecida nos meios artísticos e acadêmicos.

Desta forma, ao ter apresentado ao longo desta tese uma parte da produção pictórica do professor-artista Adir Botelho, buscando comprovar a hipótese de que tal obra é relevante primeiramente no contexto de sua própria produção e, em segundo lugar, no contexto do que se tem produzido na arte brasileira no período em que esta obra se inscreve, acreditamos ter evidenciado a veracidade de tal hipótese. Falamos a favor as qualidades intrínsecas de cada uma das pinturas do autor aqui apresentadas e comentadas, indicando toda a seriedade empregada em seu desenvolvimento, além das significativas correlações apontadas em texto e imagens, não só com sua própria obra gráfica como com as obras de numerosos artistas de diferentes épocas.

Mais ainda se poderia avançar para dentro desta carreira pictórica, comentando-se agora aquilo que o artista, nos seus 89 anos, vem produzindo: um novo projeto para pintura mural chamado **Guerra do Contestado**, além de desenhos a bico de pena sobre um assunto que afeta a todos nós agora – a pandemia de Covid-19. Contudo, estes já são interesses relativos a uma nova etapa criativa, algo que ainda está em curso e, certamente, passará por várias reelaborações. Por isso, concluímos com a esperança de que esta tese possa servir de patamar para novas pesquisas tendo como objeto não só a pintura como todas as demais formas de expressão de Adir Botelho, artista cujo nome está indelevelmente associado ao da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Novos horizontes** – Pintura mural nas cidades brasileiras. Rio de Janeiro: Banco Nacional, 1985.

ARTE urbana. **Wikipedia**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_urbana. Acesso em: 14 de abr. de 2019.

BARATA, MARIO. 1954: Ano-chave da segunda implantação modernizante na ENBA. In: 180 anos de Escola de Belas Artes. 1996. **Anais do Seminário EBA 180**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

BOTELHO, Adir. **Adir Botelho – xilogravuras**. Catálogo de exposição no Centro Cultural Correios – RJ, 2012.

_____. **Canudos: agonia e morte de Antonio Conselheiro**: desenhos a carvão. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2006.

_____. **Canudos – Xilogravuras**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2002.

_____. Raimundo Cella – Pioneiro da gravura no Brasil. In: ESTRIGAS et al. **Raimundo Cella**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2004, p. 51.

CÂMARA, Rafael. As carrancas do Rio São Francisco e a busca por proteção. 2019. **360 Meridianos**. Disponível em: <https://www.360meridianos.com/especial/carrancas-sao-francisco>.

CAMPOFIORITO, Quirino. Discurso. In: **Arquivos da ENBA**, 1959, p. 51-64.

CARDINAL, Roger. **Expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CHRISTINO, Waldomiro. Discurso. In: **Arquivos da ENBA**, 1960, p. 137-140.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas** – Guia para o estudo da história da arte. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: Campanha de Canudos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CURSO de Pintura – Distribuição curricular recomendada. **Pintura-EBA-UFRJ**. 2015. Disponível em: <<https://pintura.eba.ufrj.br/grade.pdf>>. Acesso em: 04 de jul. de 2021.

DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988.

DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

DIANA, Daniela. Os sertões de Euclides da Cunha. **Toda Matéria**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/os-sertoes-de-euclides-da-cunha/>. Acesso em: 09 de abr. de 2019.

DIAS, M. H. Martins. **A estética expressionista**. Cotia, SP: Íbis, 1999.

DISSOCIAÇÃO: um fenômeno curioso da nossa mente. **A mente é maravilhosa**. Disponível em: <https://amenteemaravilhosa.com.br/dissociacao-fenomeno-mente/>. Acesso em: 25 de jun. de 2020.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

EMPODERAMENTO: O que significa esse termo? Disponível em: <https://www.politize.com.br/empoderamento-o-que-significa-esse-termo/> Acesso em: 09/08/2021.

EXÚ – Orixá e espíritos da Umbanda e do Candomblé. **Iquilibrium**. Disponível em: <https://www.iquilibrium.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/exu-orixa/>. Acesso em: 30 de jun. de 2020.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra**. São Paulo: EDUSP, 1994.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FOCILLON, Henri. **Vida de las formas**. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.

FUSCO, Renato de. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Editorial presença, 1988.

GASPAR, Lucia. Sebastianismo no Nordeste brasileiro. **Fundação Joaquim Nabuco**. 2006. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=419&Itemid=1>. Acesso em: 12 de abr. de 2019.

GUIMARÃES, Helenise. **A batalha das ornamentações**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

GULLAR, Ferreira. Pesquisa da Contemporaneidade. In: PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. **Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Avenir, 1982.

HERKENHOFF, Paulo. **Quirino Campofiorito: uma paixão gráfica**. Niterói-RJ: Niterói Livros, 2012.

HOCKE, Gustave René. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JOSÉ María Parramón Vilasaló. **Wikipedia**. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Parram%C3%B3n. Acesso em: 07 de ago. de 2020.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNIOR, José Maria dos Reis. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LIMA, Alceu Amoroso; PALMA, Frei Bruno. **Arte Sacra – Portinari**. Rio de Janeiro: Alumbramento/Livroarte, 1982.

LUZ, Angela Ancora da. **A modificação da impressão ótica do mundo na obra gráfica de Goeldi e Adir Botelho**. 1975. Monografia (Licenciatura em Desenho e Plástica) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1975.

_____. Breve História da Escola de Belas Artes em seus 200 Anos. In: TERRA, C. Gonçalves; GRIMALDI, Madalena (Orgs.). **200 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019, p. 47.

MALTA, Marize. Artista entre flores, folhas e fitinhas. In: CAVALCANTI, Ana et al. Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDONÇA, Heloisa. Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El País**. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html.

NETO, José Salles (Editor). **Rosa Centenário** – Três contos de Sagarana. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PACHECO, Francisco. Ordem da Conveniência a ser salvaguardada na invenção. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.) **A Pintura** – Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed 34, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PARRAMÓN, José María. **Asi se pinta un mural**. Barcelona: Instituto Parramón, 1969.

PEREIRA, Sonia Gomes. A Academia como espaço de formação. In: BORGES, Sílvia (org.). **Artes visuais no Brasil**: registro de um ciclo de palestras. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012.

_____. A Missão Artística Francesa e a Academia Brasileira de Belas Artes in: TERRA, C. Gonçalves; GRIMALDI, Madalena (Orgs.) **200 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019, p. 30-31.

_____. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

PEREIRA, Ricardo A. B. **Canudos – Tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

_____. Sócrates afastando Alcebiades do vício: Pedro Américo e Le Chevrel – uma análise formal com base nos cinco pares de conceitos de Wölfflin. In: TERRA, Carlos G. (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 24, 2014, p. 76.

Portal de eventos da UFRJ. Disponível em: <https://eventos.ufrj.br/evento/projeto-opera-o-elixir-doamor/#targetText=O%20projeto%20%C3%93pera%20na%20UFRJ, fecundos%20compositores%20do%20Romantismo%20italiano.&targetText=Ne morino%20encontra%20no%20Elixir%20do%20Amor%2C%20comercializado%20pelo%20charlat%C3%A3o%20Dr.> Acesso em: 11 de out. de 2019.

QUEERMUSEU. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Queermuseu>.

RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 38.

READ, Herbert. **O sentido da arte**. São Paulo: IBRASA, 1978.

ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROYAL ACADEMY OF ARTS. **Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna**. London: Royal Academy of Arts, 2014. (Introdução do catálogo).

SÍTIO do Caldeirão, no CE, é massacrado. **Memorial da democracia**. Disponível em: <http://www.memorialdademocracia.com.br/card/comunidade-do-caldeirao-e-massacrada>. Acesso em: 12 de abr. de 2019.

SMITH, Ray. **Manual prático do artista**. São Paulo: Ambientes e Costumes, 2008.

STORYBOARD. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Storyboard>. Acesso em: 06 de mar. de 2010.

TÁVORA, Maria Luisa. Gênese da gravura moderna na Escola Nacional de Belas Artes. In: CUNHA, Almir Paredes (Org.). **Arquivos da EBA**, n. 15, 1999, p. 121-126.

TERRA, Carlos. **Olhares sobre o erotismo na arte**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

THE ARTIST'S handbook of materials and techniques. **Wikipedia**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Artist%27s_Handbook_of_Materials_and_Techniques.

TRINDADE, Liana; LAPLANTINE, François. **O que é o imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Col. primeiros Passos).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. **Calendário 2017 – Mural da Terra**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

VASARI, Georgio. **Vidas dos artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WÖLFFIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZALUAR, Abelardo. Discurso. In: **Arquivos da ENBA**, 1958, p. 93.

ANEXO I

DEPOIMENTO DADO POR ADIR BOTELHO

ESCOLA DE BELAS ARTES

ADIR BOTELHO

Na trajetória do ensino das artes no Brasil, desde a Academia Imperial de Belas Artes criada por D. João VI em 1816, até a republicana Escola Nacional de Belas Artes / UB, hoje Escola de Belas Artes / UFRJ, predomina longo e proveitoso histórico com forte sentido de arte. Expressão autêntica da educação artística no país, a Escola de Belas Artes orienta vocações a todos que se interessam pela sensibilidade humana.

No início dos anos 1940, estudava no Colégio São Bento, no centro da cidade, instituição educativa dirigida pelos monges beneditinos do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. No final da tarde, depois das aulas no São Bento, ia pela Av. Rio Branco até o Liceu de Artes e Ofícios, onde à noite fazia o curso de Desenho Artístico. Ainda muito jovem descobri o prazer da representação gráfica vendo o meu irmão mais velho desenhar. Por vezes, visitava a Galeria de Arte do Palace Hotel, em frente ao Liceu, uma tradição na cidade. Assistia as exposições de pintura, escultura, desenho e gravura no Museu Nacional de Belas Artes, no Liceu e na Biblioteca Nacional. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, inaugurado em 1858, proporcionava um curso completo de desenho aplicável a todos os ofícios. Havia aulas de geometria, história da arte, estética e anatomia.¹

No final dos anos 1940, iniciei meus estudos na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, dirigida, na ocasião, pelo professor Augusto Bracet (1938 /1948). Bracet estudou com Rodolfo Amoedo, Zeferino da Costa e Daniel Bérard. Foi professor de Pintura na ENBA, de 1926 a 1951. O prédio da Escola, inaugurado em 1909, projeto de Adolfo Morales de los Rios, abrigava desde 1937 o Museu Nacional de Belas Artes. Estudantes e professores cruzavam pelas imensas e suntuosas galerias da Escola. Nos ateliês, nas salas de aula a vida acelerava em ritmo apaixonante. Obras originais de renomados mestres, importante acervo de pintura, escultura e desenho cobriam as paredes das galerias, ateliês e salas de aula. Os alunos se acotovavam nos espaços de leitura das bibliotecas do Museu e da Escola Nacional de Belas Artes. Na época, o curso de Arquitetura, o mais antigo curso de arquitetura do Brasil, desvinculou-se da ENBA.

O professor, crítico e historiador da arte Flexa Ribeiro assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes em 1948. Permaneceu no cargo até 1952. “*A crítica é uma arte*”, escreveu o professor Flexa Ribeiro no prólogo de sua obra *O Imaginário (Pretextos de Arte)*: “*A constante beleza que imortaliza as obras de arte, através do tempo, resulta também da intensidade de vida que os críticos lhes emprestaram, conhecendo-as, louvando-as, divulgando-as, amando-as, - criando-as de alguma forma.*”² Na sua gestão foi criado o curso de especialização *Gravura de Talho-doce, Água-forte e Xilografia*. A indicação de Raimundo Brandão Cela para a regência da cadeira de Gravura foi aprovada pela Congregação em 13/11/1950. O programa do curso, elaborado por Raimundo Cela, abrangia o ensino da história e procedimentos

técnicos de gravura. As aulas foram iniciadas em 1951, ano da criação do Salão Nacional de Arte Moderna e abertura da 1ª Bienal de São Paulo. Estudei com o professor Raimundo Cella desde as primeiras aulas do curso de gravura. Charles Simon Pradier, descendente de franceses radicados na Suíça, *“veio contratado como gravador da Missão francesa e, como tal, com a obrigação de exercer sua arte e, também ensinar a gravura a talho-doce na Academia de Belas Artes, a ser fundada. Infelizmente, não conseguiu formar discípulos no Brasil, pois sua permanência foi muito curta. Regressou à França dois anos após sua chegada.”*³ O ensino da gravura não chegou a ser ativado. Coube ao pintor e gravador Raimundo Cella introduzir o ensino oficial da arte da gravura no país.

Flexa Ribeiro atualizou o regimento, criou cursos e disciplinas. *“As modificações de maior significação foram tomadas pela própria Congregação, através de seu Regimento, a partir da administração Flexa Ribeiro”*, relata o professor Jordão de Oliveira: na aula inaugural dos Cursos da Escola Nacional de Belas Artes em 1962: *“Assim é que hoje, como que retomando o espírito prático de 1816, a Escola tende para um artesanato condizente com a época, aparelhada que está, legal e materialmente, para ministrar o ensino especializado de várias cadeiras e disciplinas, como Arte Decorativa, Teoria, Conservação e Restauração da Pintura, Cerâmica, Arte da Publicidade e do Livro, Gravura de Talho Doce, Água-Forte e Xilografia, Indumentária Histórica, Cenografia, Pintura a Fresco, Mosaico, Escultura em Madeira, Pedras e Metais, Composição de Interiores, etc.”*⁴

A Escola Nacional de Belas Artes cuidava todos os elementos do desenho e da pintura, escultura, gravura e de história. *“Desde os anos 1850 que os ingleses vinham a reformar as vias tradicionais de formação dos artesãos e das academias de arte. Em vez de se limitarem a reproduzir modelos, os alunos tinham de ser auto criativos. (...) Ao longo dos anos 90, a Alemanha foi substituindo a Inglaterra como nação industrial líder, conseguindo manter esta posição até a eclosão da primeira guerra mundial.”*⁵ Uma das mais expressivas instituições de arte do século XX, a Bauhaus, criada por Walter Gropius, em Weimar, Alemanha, 1919, nasceu com a intenção de integrar arte e indústria. Seguindo o movimento de vanguarda nas artes visuais, a Bauhaus valorizava a simplificação da forma e a utilização de novos materiais. A ideia era unir arte, artesanato e tecnologia. A renovação cultural por meio de ideias modernas provocou métodos novos de ensino e *uma transformação na concepção da função social do artista. “A Bauhaus era uma ideia”*, diz Luddwig Mies van der Rohe, último diretor da Bauhaus até seu fechamento em 1933: *“Eu creio que a causa da enorme repercussão que a Bauhaus teve no mundo há que buscá-la no fato de que era uma ideia. (...) Somente uma ideia tem força para propagar-se tão longe.”*⁶

“Publicidade é Arte, Ciência e Técnica”, diz o professor Waldomiro Christino, do curso de especialização *Arte da Publicidade e do Livro*, criado na Escola Nacional de Belas Artes em 1948. *“A publicidade encontrou na Arte, o meio mais inteligente de fazer o homem ver, observar, meditar, desejar. (...) Não há negar que numa boa composição há ciência e arte e, esta, não existe sem a técnica. (...) A arte é intuição; a ciência é o conhecimento que se adquire*

pela leitura e pela meditação; *a técnica é razão, é a parte material, (...) é na ilustração de um livro que o artista revela seus conhecimentos científicos e artísticos.*”⁷ conclui o professor Christino.

Em 1951, foram relacionados os programas das cadeiras dos cursos da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, aprovados pelo Conselho Departamental, e homologados pela Congregação: Desenho Artístico (1ª. cadeira); Desenho Artístico (2ª. cadeira); Modelagem; Geometria Descritiva; Arquitetura Analítica; Anatomia e Fisiologia Artísticas; Perspectiva, Sombras e Estereotomia; Composição Decorativa; Desenho de Modelo-Vivo; Desenho de Croquis; História da Arte e Estética; Teoria, Conservação e Restauração da Pintura; Gravura de Talho-Doce. Água-Forte e Xilografia; Pintura (1ª. cadeira); Pintura (2ª. cadeira); Escultura; Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas; Indumentária Histórica; Cerâmica; Arte da Publicidade e do Livro; Desenho Técnico. (Capa: UNIVERSIDADE DO BRASIL / ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES / PROGRAMAS DAS CADEIRAS DOS CURSOS DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – 1951)

O ateliê de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes foi instalado na parte térrea do prédio, em sala localizada no final da galeria junto à rua Heitor de Melo. A prensa era do Cela, construída por ele. O professor cumpria o programa, registrando no diário de classe a matéria ensinada. Cinco anos depois, o ateliê de Gravura foi transferido para a galeria do terceiro andar do prédio da Escola, onde se localizavam os ateliês das duas cátedras de Pintura. Com o falecimento de Raimundo Cela, em 1954, o gravador Oswaldo Goeldi, que o substituiu em 1955, manteve o programa feito pelo Cela. Crescia o número de alunos do curso de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes.

O estudo da técnica de gravura requer minuciosa leitura da cópia original da matriz. Bastava atravessar a rua Araújo Porto Alegre para ter acesso na Biblioteca Nacional a um núcleo de obras gráficas originais de artistas europeus, trazido de Portugal como parte integrante da Real Biblioteca. Coleções de gravuras da mais alta importância, como a de Albrecht Dürer, de Jacques Callot, a grande coleção de Giovanni Battista Piranesi, *Los Desastres de La Guerra*, de Don Francisco Goya, podiam ser consultadas na Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional. “*A partir do século XX*”, conta Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, “*desabrocha florescente e já consagrada plêiade de gravadores nacionais, cujas expressivas obras têm vindo se incorporar ao acervo da Seção de Iconografia, através de vários processos de aquisição.*”⁸

Oswaldo Goeldi morre em 1961. “*Goeldi morreu sozinho, como sozinho viveu. Teve a morte à sua própria imagem: discreta e silenciosa*”, escreve Vera Pacheco Jordão no jornal *O Globo*. A sala destinada ao Atelier de Gravura,

no prédio da Escola Nacional de Belas Artes, é hoje ocupada pela diretoria do Museu Nacional de Belas Artes. É possível ver fixada numa das paredes a placa em homenagem ao gravador Oswaldo Goeldi: *“Nesta sala, como na obra dos discípulos que criou, a presença de Oswaldo Goeldi será para sempre lembrada. Homenagem do Museu Nacional de Belas Artes.”*

Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi eram exigentes como costumam ser os professores de gravura. Experientes, sabiam da importância do ensino das técnicas de gravura no desenvolvimento da arte no país. R. Cela, conhecedor das técnicas de gravura em metal, expressava-se com extrema segurança. *[Bumba meu boi, c. 1923-1952]* água-forte, 31,5 x 41,8 cm, acervo Museu Nacional de Belas Artes, Minc, um de seus melhores trabalhos, é uma visão fantástica de um emocionante bailado popular cujas linhas de construção giram em torno de um boi iluminado. Goeldi, que o substituiu em 1955, firmou-se a partir dos anos 1950 como a mais forte presença na arte da gravura no país. Sua relação com a técnica xilográfica tornou-se tão íntima, que a redução gráfica da imagem se fazia naturalmente, a cor na medida exata. Sua obra influenciou gerações de gravadores. Cela dominava as técnicas de talho-doce, água forte e água-tinta, não gravou em madeira. Na apostila da aula de Gravura, escreveu: *“Na variedade de traços está todo o poder da gravura, ou seja, a sua força de expressão.”* Oswaldo Goeldi preferiu a técnica xilográfica.

A gravura favorecia a iniciativa e a criatividade. Desde a instauração do curso de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes, em 1951, os alunos trabalhavam livres de qualquer pressão. O método docente propiciava o domínio sobre as técnicas sem nenhuma influência nos trabalhos dos alunos. O ensino dos procedimentos de gravura não se restringia à construção da matriz e seu poder de multiplicar-se. A ideia de gravura como instigação cultural estava na solidariedade de espírito humano que unia professores e alunos. Acredito que a arte brasileira se fortaleceu na gravura.

Georgina de Albuquerque, presença feminina a primeira na direção da Escola Nacional de Belas Artes, permaneceu como diretora de 1952 a 1955. Para Georgina, o ensino do desenho era fundamental: - *“O desenho só abrange toda a sua extensão, encarado como conhecimento, expansão e base de toda arte plástica.”* A professora Georgina tinha o costume de propor aulas a partir da observação da natureza. Incentivava o estudo de figuras em movimento, levava os alunos para desenhar nos ensaios de ballet no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Estudei com Georgina de Albuquerque nas aulas da segunda cadeira de *Desenho Artístico*: desenhava a crayon, carvão, sanguínea, nanquim, aguada, procurava em cada movimento o corte agudo, grave, capaz de romper o convencional, de sensibilizar a forma.

Os estudos das técnicas de desenho a fusain, crayon, sépia, sanguínea eram realizados no anfiteatro da Escola nas aulas de *Desenho de Modelo-vivo* com o pintor e professor Marques Junior. *“Nos seus trabalhos de pintura, o professor Marques Junior nos fazia penetrar no difícil manejo da cor.”*⁹ Na

mesma arena, nas aulas de *Croquis de Modelo-vivo*, o artista e professor Jordão de Oliveira orientava exercícios de croquis de modelos nus em poses rápidas, estudos dos eixos de direção das figuras, uso do claro escuro. “O que nos alegra”, diz Jordão de Oliveira “é que a mocidade é insatisfeita, inquieta, lírica, e não foge às competições inúmeras dos dias de hoje. E a Escola, serenamente, como convém, prossegue no seu caminho histórico.”¹⁰ Para Carlos Del Negro, professor da primeira cadeira de *Desenho Artístico*, “o carvão é o material mais usado para a combinação dos dois pontos de vista da interpretação da forma (desenho de linha e de mancha). Nenhuma outra espécie de desenho se parece tanto à pintura.”¹¹

Nas palavras de Quirino Campofiorito, “o professor Henrique Cavalleiro é o artista que se impõe entre os membros mais representativos da velha e sempre digna geração da modernidade da pintura brasileira. (...) sua obra é todo um hino de alegria, de otimismo da vida.”¹² Henrique Cavalleiro, ele próprio diz: “A arte está em cada um de nós que a sentimos e compreendemos. O artista, em primeiro lugar, precisa emprestar à sua arte um cunho pessoal, pesquisar, inquirir, indagar, afastando-se de tudo quanto é convencional e tendente a aprisionar o pensamento.”¹³

Nas aulas de *Teoria, conservação e restauração da pintura*, o pintor e restaurador Edson Motta ensinava como lidar com pigmentos, luz, cor, vernizes, suportes, pincéis, espátulas, técnicas de pintura. “O que Edson Motta fez a vida inteira foi trabalhar em benefício dos valores culturais do país”,¹⁴ diz o poeta Carlos Drummond de Andrade. No período que atuou como Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, de 1955 a 1957, o professor Alfredo Galvão “criou a publicação mais significativa - os *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes* -, que nos permite hoje resgatar um pouco da história da Instituição.”¹⁵

“Os grandes gênios das artes plásticas, muito especialmente Miguel Ângelo não se limitaram a rigidez e realismo formal”, diz o professor Calmon Barreto, da aula de *Anatomia e Fisiologia Artísticas*: “Buonarroti, Rodin e muitos outros alteraram as formas musculares, as vezes formando contrações em músculos que na realidade anatômica deveriam estar em extensão (...) Portinari, o mais célebre dos nossos tempos, em sua fase anatômica, interpelado por alguém que tinha noções dessa ciência, respondeu muito inteligentemente e com espírito ‘que músculos ele os criava e os colocava onde muito bem entendia.’”¹⁶

A Escola preparava o estudante valendo-se do ensino dos valores de técnica e de história. “Nunca se deu tanto valor à história da arte, como em nossos dias. Todos desejam aprendê-la. (...) É rica de problemas, densa de humanidade. (...) Em todos os seus aspectos, a história da arte contribui para enriquecer a sensibilidade e a inteligência do estudante, (...)”, discursa o professor Mario Barata no ato solene de sua investidura na cátedra de História da Arte, em 1956.¹⁷ Cada época tem sua expressão. Para o crítico Mario Pedrosa: “Todas as expressões artísticas, do passado ou do presente, sejam do Ocidente ou do Oriente, entram para a formação de nossa sensibilidade e de nossa arte.”¹⁸ Na opinião do professor de *Arquitetura*

Analítica Lucas Meyerhoffer, “o artista só pode ser fértil se se renova, e só pode renovar-se se sua alma é constantemente enriquecida por novas experiências”¹⁹

Num período marcado por acontecimentos extraordinários no Brasil e no mundo, o modernismo se manifestava em todos os níveis da vida social e intelectual. Na abertura da 2ª Bienal de S. Paulo, em 1953, diz o crítico de arte Sergio Milliet: “A arte moderna (...) ela inquieta e perturba. Não raro conforta. Não é sempre uma expressão necessária. Daí sua força, sua afirmação, sua razão de ser.”²⁰ Os estudantes da Escola Nacional de Belas Artes começaram a se perguntar se o que se fazia no mundo não seria interessante para a evolução da arte no país. Acreditavam que a descoberta do universo artístico só fazia sentido pelo estudo de todas as formas, de associações livres como na imaginação.

Referência no ensino das artes no país, estudantes convergiam para a Escola Nacional de Belas Artes. Em excursões organizadas pela Escola e Centro Acadêmico, alunos e professores percorrem o país, visitam cidades históricas, museus de arte, bienais, ateliês de artistas, centros culturais. Na cerimônia de formatura dos alunos da Escola, em 1958, discursa o professor Mario Barata: “A Escola Nacional de Belas Artes já há alguns anos, abriu decididamente as suas janelas para o mundo que a cerca, sem olvidar a sua obrigação de ensinar os valores de técnica e de história (...) À inquietação, à angústia ou às certezas e esperanças dos tempos modernos, correspondem os diversos caminhos da arte viva de nossos dias.”²¹ Artistas e intelectuais reuniam-se todos os dias na entrada da Escola Nacional de Belas Artes na rua Araújo Porto Alegre. Discutiam os emaranhados culturais, o valor das teorias artísticas, a função social da arte e da obra do artista.

“A arte acompanha nas minúcias mais caprichosas a história da própria humanidade. (...) Não é a arte que se transformou, foi o mundo convulsionado, e ela, como expressão animada da vida, teria que revelar as inquietudes em que nos debatemos. (...) Nessa revolução estética, as correntes em que se subdivide a Arte Moderna são incontáveis.”²² Com essas palavras, Simões Filho, Ministro da Educação e Saúde, inaugura, em 1951, a 1ª Bienal de S. Paulo. Era possível ver na primeira bienal, obras originais de Max Ernest, Feininger, Bazaine, George Crosz, Yves Tanguy, Lasansky, Morandi, Pollock, Hartung, Segonzac, Leger, Schmidt-Rottluff, Picasso, Torrez-Garcia, Mark Tobey, Ben Nicholson, Giacometti, Villon, xilogravuras de Masereel, gravuras do *Miserere* de Georges Rouault. Trabalhos de Bruno Giorgi, Portinari, Di Cavalcanti, Goeldi, Segall, Lívio Abramo, Maria Martins, Brecheret. (*Oswaldo Goeldi expõe 46 xilogravuras e recebe o Prêmio Nacional de Gravura*) “As bienais de São, Paulo”, diz o crítico de arte Clarival Valadares, “fizeram confluir para o público brasileiro, um fantástico volume de produção artística universal. Essas bienais também confrontam a atividade brasileira e ainda tiveram o mérito de exercer uma poderosa ação didática, dando dimensão histórica ao conhecimento de obras individuais retrospectivas ou representativas de mestres consagrados.”²³

Na 2ª Bienal, em 1953, em salas especiais, obras de Eliseu Visconti, Paul Klee, KoKoschka, James Ensor, Calder, Henri Laurens, Henri-Georges Adam, Picasso, Mondrian, Munch, Tamayo, Henri Moore. Retrospectivas do Cubismo, do Futurismo. *“Em certames da natureza da Bienal, não se ofereceu jamais essa oportunidade de se admirar uma série de obras suscetíveis de exemplificar, quase didaticamente, a história do movimento moderno, desde o início de nosso século, pelo menos”,* diz Sergio Milliet, *“sem falar na sala Picasso, em que pela primeira vez na América Latina, se reúnem cerca de 80 telas do grande mágico do modernismo.”*²⁴ De todas as obras expostas, a que causou mais sensação e impacto foi *Guernica*, de Pablo Picasso, uma imensa tela de 351 x 782 cm (óleo sobre tela) retratando os horrores da guerra civil espanhola. Para a historiadora da arte Marta Traba, *“a bienal [de São Paulo] foi o primeiro e principal veículo de internacionalização da arte do continente, já que determinou a extinção das identidades e deslocou os valores artísticos de expressão até a compulsão”*²⁵ Segundo Bernard Dorival, conservador do Museu de Arte Moderna de Paris, *“esta Bienal superou todas as manifestações coletivas de arte moderna já realizadas no mundo.”*²⁶

Criou-se um clima de consciência de ação, de sentimento pela atualização do ensino. No discurso de posse como diretor da ENBA, em 1958, o professor Gerson Pompeu Pinheiro estima *“fazer da Escola Nacional de Belas Artes, um centro de pesquisas e difusão dos diversos aspectos sobre os quais versa o seu ensino. A Escola, através, ainda, de readaptações sucessivas, vem se relacionando, recatadamente, com o espírito da época, capacitando-se, em última análise, para a formação de quadros profissionais ou do professorado.”*²⁷ *“O espaço para o artista de hoje é bem diferente do dos artistas de períodos passados, que inspiraram a estruturação de cursos de ensino artístico das Academias. O reconhecimento dessa diferença implica em toda a reformulação dos processos de representação da imagem, visando expressar a sua forma”,*²⁸ escreve o professor Abelardo Zaluar em seus estudos sobre reforma e atualização do ensino artístico da Escola de Belas Artes da UFRJ.

*“O artista moderno deve voltar-se para a produção industrial (...) O ensino artístico a esta altura do século não mais pode fugir a tal contingência. É preciso ensinar a arte dentro de preceitos que correspondam as obrigações todas do artista profissional na sociedade em que ele vai viver,”*²⁹ discursa o professor Quirino Campofiorito. *“Forçoso é reconhecer que os jovens estão bem equipados de uma consciência do que lhes servirá - do que tem necessidade de saber. (...) tudo nos convence de que os estudantes hoje, repetimos, já sabem de sobra o que não querem. (...) Nisto reside a flagrante afinidade que une professores e estudantes perante o compromisso alto da reforma do ensino artístico. Esta é a força da Escola de Belas Artes de hoje, que nos cumpre exaltar, na comemoração de seus 152º. Quando pese seu brilhante passado, este não poderia hoje ser recordado sem que tudo aqui fosse vida, renovação, atualidade.”*³⁰

Em sua coluna *Artes Plásticas (O Jornal, 27/08/1964)*, Quirino Campofiorito transcreve o prefácio de autoria do crítico José Roberto Teixeira Leite, Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, para a Exposição do Atelier de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, franqueada ao público no Salão do Diretório Acadêmico, com entrada pela Rua Araújo Porto Alegre: *“De há muito venho acompanhando as atividades do Atelier de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes, onde pontificou a figura excedível de Goeldi, e que hoje é orientado por Adir Botelho, à base de competência e entusiasmo. Vejo com alegria o desenvolvimento desse pequeno Núcleo de jovens e bons gravadores, alguns já projetados com sucesso no panorama artístico nacional, outros mesmo se impondo além fronteira, tal o nível técnico e estético que tem atingido. Não há a citar nomes aqui, mas sim constatar a quantidade dos jovens discípulos de Adir Botelho. Se como penso, o acerto dos métodos de ensino artístico, somente pode ser aquilatado na prática, pelos resultados obtidos, não há ignorar o alto padrão de ensino adotado por esse artista gravador, que faz parte daquele grupo cada vez mais numeroso da Escola Nacional de Belas Artes que respeita a tradição, mas sem ignorar a evolução.”*

MURAL DA TERRA - “Muitas destas vozes nos chegaram do mais denso das nossas matas e carregam ainda a dicção milenar daqueles tempos originários em que os céus e as terras os humanos e os animais, o sagrado e o profano, ainda não haviam de todo se separado. Outras singraram céleres os mares, balançaram ao sabor das ondas nos conveses das caravelas e, contritas, bendisseram as cruces dos conquistadores, quando, plenas de espantos e assombros, aportaram às praias ensolaradas do desconhecido. Há, também, as que, vindas de outras matas e dizendo-nos de mundos primordiais diversos, vingaram o desespero dos negreiros, as dores das senzalas e cantaram a resistência dos quilombos. Contadas e recontadas à volta de fogueiras, esses mitos, lendas e fábulas contaminaram de jogo e mistério os folguedos e festejos que os avôs dos nossos avôs nos legaram.

“Revisitar as raízes brasileiras, desvendando os fios sinuosos que nos tecem, é o convite que nos faz Adir Botelho, artista plástico e professor aposentado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ao propor-nos o seu Mural da Terra. O projeto, concebido para ser executado na empena sudeste do prédio da Faculdade de Letras dessa universidade, localizada na Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro, retoma uma técnica (não se sabe se podemos chamar o muralismo de técnica) que embora usual em outros países da América Latina, não logrou entre nós, afora algumas experiências esparsas levadas a cabo pelos modernistas, a fluência merecida.

“Serão ao todo onze magníficos painéis [6,00 x 8,00 metros, cada um], concebidos como um mosaico de minúsculas pastilhas de vidros, utilizando narrativas e personagens que informam nossa literatura oral e habitam o imaginário popular. Bruxas, pajés, bichos estranhos, fantasmas de escravos, curupiras, boiunas e lobisomens se entrecruzam na obra do artista que, em

luzes e sombras, cores e texturas que nos são muito próprias, acaba por nos dar um amoroso testemunho do seu apego às coisas do Brasil.

“Anima-a, também, a profunda convicção de que a universidade, a casa dos saberes eruditos, não pode, sobretudo em um país como o nosso, que almeja oferecer oportunidades culturais e educacionais contemporâneas a contingentes cada vez mais numerosos, descartar modos diversos de ver e compreender o real. Nas palavras do próprio artista: ‘Nenhum saber possui maior espaço de estudo e aproximação humana do que o conhecimento das tradições de um povo, expressas em suas lendas, crenças populares, canções e costumes. Elas, como diz Câmara Cascudo, folclorista brasileiro: *vêm carregadas na confiança arrebatada, ressuscitando todas as glórias gerais e domésticas*. Ao concluir o projeto do Mural da Terra, compreendi que as histórias de um Brasil perdido estão aí, que elas existem. O verdadeiro poder do Mural da Terra, no entanto, não reside no simples fato de conter histórias contadas pelos pajés ou pelas mães que amavam repetir aos filhos as recordações da tribo, mas o de compreender o alcance da educação através da arte e da estética.’

“É um pouco desse Mural da Terra, que transfigura plástica e poeticamente o imenso amor de Adir Botelho por nosso passado e o seu profundo respeito por nossas tradições, que temos o orgulho de levar ao conhecimento de um público mais amplo, através da versão 2007 do nosso Calendário da UFRJ. Com ele, os nossos votos de que esse formidável projeto seja, em breve, executado e passe a compor o patrimônio artístico da nossa universidade e posto à disposição da sociedade brasileira.” (GABINETE DO REITOR)³¹

ÍNDICE

1 - O Liceu de Artes e Ofícios, escola de arte aplicada à indústria, foi uma das mais importantes instituições de ensino artístico e profissionalizante no Brasil até a primeira metade do século XX. “O Liceu, segundo Escragnole Taunay, não visava ser uma instituição escolar com os mesmos objetivos da Academia de Belas Artes.” (In: Frederico Moraes - *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro -1916-1994*, p. 82). “A Sociedade Propagadora das Belas Artes, instituição mantenedora do Liceu, não só fundou uma escola técnico-profissionalizante, como agregou ao ensino elementar o ensino do desenho, em suas várias modalidades.” (In: Alba Carneiro Bielinski - *Sociedade Propagadora das Belas Artes, LAO - Liceu de Artes e Ofícios - Agenda Histórica 150 anos*). O Liceu contou com mestres ilustres: Argemiro Cunha, Calixto Cordeiro, Carlos Oswald, Edgar Cognat, Estevão Silva, Eurico Alves, José Maria de Medeiros, Orlando da Silva, Oscar Pereira da Silva, Vitor Meireles (*Vitor Meireles foi professor de Desenho de Figuras de 1867 a 1895 e organizador dos programas de todas as disciplinas de Desenho, em 1868*). Estudaram no Liceu de Artes e Ofícios, entre outros artistas: Artur Timóteo, Cândido Portinari, Carlos Chambelland, Di Cavalcanti, Djanira, Eliseu Visconti, Francisco Stockinger, Guttman Bicho, Henrique Oswald, Oswald

Teixeira, Renina Katz, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Chambelland, Rubens Gerchman, Sílvio Pinto.

2 - Flexa Ribeiro, José - *O Imaginário (Pretextos de Arte)*. São Paulo: Nova Era Empresa Editora, 1925.

3 - Teixeira, Floriano Bicudo - *Primeiras manifestações da Gravura no Brasil*. In: Escola Brasileira de Gravura – Catálogo de Estampas. Organizado por Eunice de Manso Cabral, colaboração de Cecília Duprat de Britto Pereira. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977, p.16.

4 – Oliveira, Jordão de - Aula Magna, proferida na abertura dos Cursos da Escola de Belas Artes em 1962. In: Arquivos da ENBA / UB, 1962.

5 - Droste, Magdalena - *As origens da Bauhaus*. In: Bauhaus 1919-1933. Bauhaus Archiv, Berlin. Benedikt Taschen, 1994. pp. 10,11.

6 - Wingler, Hans M. - *Las Escuelas de Arte de Vanguardia 1900-1933*. Version castellana de Maya Aguiriano. Taurus Ediciones. Madrid, 1980, p. 104.

7 - Christino, Waldomiro G. - *Que é Arte da Publicidade e do Livro?* In: Arquivos da ENBA / UB, 1960, n. VI, pp. 136,139.

8 - *Escola Brasileira de Gravura* - Catálogo de Estampas. Biblioteca Nacional, 1977, p. 9.

9 - Zaluar, Abelardo. In: Arquivos da ENBA / UB, 1958, p. 95.

10 - Oliveira, Jordão de. In: Arquivos da ENBA / UB, 1962.

11 – Del Negro, Carlos. In: Arquivos da ENBA / UB

12 - Campofiorito, Quirino. In: Arquivos da ENBA / UB, 1955.

13 – Cavalleiro, Henrique Campos. In: Arquivos da EBA / UFRJ, 1967.

14 - [In: Motta, Edson. *O pintor Edson Motta*. Rio de Janeiro: MNBA, 1982. p. [3].

15 - Terra, Carlos Gonçalves – *Os diretores da Escola de Belas Artes nos seus 200 Anos*. In: EBA 200 Anos [1816-2016] Rio Books, 2019, p. 188.

16 - Barreto, Calmon - *O que é a Anatomia Artística?* In: Arquivos da ENBA / UB, 1960, n. VI, p. 109.

17 - Barata, Mario - *Caracteres da Universidade e necessidade da pesquisa no ensino superior da História da Arte*. Discurso de posse na cadeira de História da Arte, da Escola Nacional de Belas Artes. In: Arquivos da ENBA / UB, 1956, p. 131.

18 – Pedrosa, Mario - *Introdução*. - In: Catálogo da 6ª Bienal de São Paulo. 1961, p. 30.

19 - Arquivos da ENBA / UB.

20 - Milliet, Sergio - *Introdução*. In: Catálogo da 2ª Bienal de São Paulo, 1953, p. XVII.

21 - Barata, Mario - *A arte e a segunda revolução industrial*. In: Arquivos da ENBA / UB, 1958, p.15.

22 – Filho, Simões - *A Bienal de São Paulo*. In: Catálogo da 1ª Bienal de São Paulo, 1951, p. 8.

23- Valladares, Clarival - *Artes Plásticas (Pintura, Gravura, Desenho e Escultura)*. In: Quem é Quem nas Artes e nas Letras do Brasil. Ministério das Relações Exteriores – Departamento Cultural e de Informações, 1966, p. 15.

24 - Milliet, Sergio - *Introdução*. In: Catálogo da 2ª Bienal de São Paulo, 1953, p. XVI.

25 - Traba, Marta - *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas Latino-Americanas –1950/1970*; tradução de Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p.131

26 - Dorival. Bernard. In: *Cândido Portinari. O lavrador de quadros*. Rio de Janeiro, Projeto Portinari, 2003, p.184.

27 - Arquivos da ENBA / UB, 1958, XIV.

28 - Zaluar, Abelardo - *Plano de reforma e atualização do ensino artístico da Escola de Belas Artes*. In: Arquivos da EBA / UFRJ, 1968, n. XIV, p.125

29 - Campofiorito, Quirino - *Atualização do ensino artístico / Juventude e história brasileira* (Aula inaugural dos Cursos da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil no ano letivo de 1964) In: Arquivos da ENBA / UB, 1964, n. X, p. 79.

30 - Campofiorito, Quirino - *A Escola hoje*. Discurso proferido na cerimônia comemorativa do 152º. Aniversário da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. In: Arquivos da EBA / UB, 1968, n. XIV, pp. 92, 93.

31 - O calendário 2007 da UFRJ - *Mural da Terra*, foi produzido pela Coordenadoria de Comunicação da UFRJ – CoodCOM, e é dedicado ao professor Adir Botelho. Supervisão editorial: João Eduardo Nascimento Fonseca; Coordenação: Francisco Conte; Projeto gráfico: Marcia Carnaval e Patrícia Perez; Edição de textos: Adir Botelho; Revisão: Nathália Souza e Marcia Domingues; Tratamento de imagem: Maria Fernanda de N. Novaes; Fotografia: Marco Fernandes e Lício Bosolan (EBA/UFRJ); Apoio técnico: Jefferson Nepomuceno.

ANEXO II

ENTREVISTA COM WALTER PEREIRA

Walter Pereira estudou no Curso de Pintura da ENBA na década de 50, portanto, mesmo não sendo da mesma turma de Adir Botelho, foi seu contemporâneo. Assim como seu colega (como era comum ocorrer a alguns estudantes da ENBA na época), desde cedo começou a estagiar em agências de publicidade, atividade que terminou por determinar sua carreira profissional, levando-o ao cargo de Diretor de Criação de Arte em uma grande agência de propaganda. Contudo, sempre se manteve vinculado ao fazer artístico e, atualmente, já aposentado, dedica-se à pintura. Seu filho, Marcelo Duprat Pereira, também graduado em pintura pela EBA-UFRJ, meu colega de aprendizado no ateliê e hoje meu colega de departamento (BAB), encontra-se, no momento, concluindo seu doutorado em Lisboa.

Com o objetivo de conseguir uma segunda visão sobre o Curso de Pintura da ENBA na década de 50, encaminhei a Walter Pereira as mesmas questões que encaminhei a Adir Botelho, às quais ele respondeu com entusiasmo.

Entrevista com Walter Pereira

Caro Walter Pereira, com o fim de colher informações para minha tese de doutorado, busco obter opiniões sobre como era o Curso de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes nos anos 50 do século XX. Você e Adir Botelho são dois artistas que estudaram pintura na ENBA naquela época e depois desenvolveram carreiras diversificadas. Você não se tornou professor, seguindo profissionalmente como Diretor de Criação de Arte em agência de propaganda, mas mantendo na vida particular uma atividade como artista plástico. Por isso, com base em suas memórias e larga experiência de vida, gostaria que me respondesse as 10 questões seguintes, acrescentando ao fim o que mais considerar interessante.

O que o levou a se interessar por estudar pintura na Escola Nacional de Belas Artes?

Meu interesse pelas artes visuais despertou durante minha 1ª visita ao Museu Nacional de Belas Artes, por volta dos meus 15 anos de idade. Fiquei fascinado por aquele universo singular, repleto de obras que se expressam mediante uma linguagem muda, irredutível às palavras,

batizada por André Malraux como "as vozes do silêncio". Linguagem de uma arte autônoma, universal, que por isso mesmo dispensa intérpretes ou tradutores, ao contrário das outras artes. Sabemos que a música genial de Beethoven seria apenas um conjunto de sinais gráficos impressos num frio pentagrama, se não existissem seus intérpretes. Da mesma forma a universalidade dos textos de Shakespeare deve-se aos seus atores e tradutores. Já um Rembrandt ou um Rodin dão seu recado em qualquer ponto do planeta sem o concurso de intermediários... Estas considerações marginais são fruto de uma paixão pelas artes que nasceu naquela distante visita ao MNBA, cresceu, e ainda perdura, teimosamente, embora não seja correspondida...

Qual foi o seu ano de ingresso na ENBA e o de finalização do curso?

Ingressei na ENBA em 1952 e lá permaneci até 1955. Tranquei matrícula 1 ano antes de completar o curso, por falta de recursos.

Quais foram as disciplinas cursadas na época e quais delas lhe pareceram mais úteis ao seu aprendizado, principalmente em relação à pintura?

Os 2 primeiros anos incluíam Desenho Artístico (cópias de réplicas da estatuária greco-romana), Modelagem (barro e gesso), Geometria Descritiva (cruz-credo!!!), Restauração, História da Arte e Perspectiva e Sombras. No 3º ano começavam as aulas de desenho de Modelo Vivo, Pintura, Anatomia, Escultura e Gravura, mantidas Restauração e História da Arte. Não garanto a exatidão desta grade. Em tempo: para escapar das aulas de Descritiva, tornei-me aluno livre, sem diploma, renunciando, em consequência, ao direito de lecionar ou concorrer ao Prêmio de Viagem. Não me arrependo...

Qual é a sua visão sobre como era o Ateliê de Pintura da ENBA durante o seu período de estudante?

O curso de Pintura era empírico, limitando-se a ministrar o métier básico das técnicas da aquarela, têmpera, óleo, afresco e encáustica. Fora desses limites estávamos condenados ao autodidatismo. Nossos mestres não tinham o preparo intelectual nem o nível de informações da maioria dos

atuais professores, na medida em que se mantinham fiéis e restritos à estética e às fórmulas acadêmicas. Com a honrosa exceção de Quirino Campofiorito e Abelardo Zaluar.

Quais foram os seus professores dentro do ateliê de pintura?

Fui aluno de Alfredo Galvão (Pintura), Quirino Campofiorito (Desenho Artístico), Rodolfo Chambeland (Modelo Vivo), Zaco Paraná (Modelagem), Edson Mota Pai (Restauração) e Mário Barata (História da Arte).

Como era a metodologia que estes professores empregavam para ensinar as técnicas pictóricas de maneira geral, a composição e as demais questões que envolvem o métier do pintor?

Os métodos eram empíricos, e as perguntas mais sofisticadas obtinham respostas simplistas. Construção, composição, problemas formais ou expressivos, teoria das cores, tendências ou ideologias estéticas não entravam na pauta dos nossos mestres, excetuados os 2 professores já citados.

O que lhe foi ensinado por estes professores influenciou decisivamente naquilo que veio a desenvolver em sua carreira profissional, seja ela a de pintor ou em outras formas de atuação relacionadas ao campo da Arte?

Na minha visão, a ENBA nos alfabetizou, nos ensinou o bê-á-bá da linguagem pictórica, seu vocabulário, não sua sintaxe. O essencial nós fomos pescar na solidão do atelier, no Argan, no Herbert Read, no Paul Klee, no Bourdieu, Hauser, Greenberg, Frederic Jameson e na contemplação dos Mestres com maiúscula.

Recorda-se de algum fato que tenha lhe sido marcante durante sua experiência como aluno do Atelier de Pintura da ENBA?

Para mim foi marcante uma palestra proferida no Salão Nobre da ENBA pelo grande teórico do cubismo (também pintor) André Lhote.

Na ocasião de sua própria experiência como professor na EBA, os métodos de seus professores lhe serviram como parâmetro na hora de instruir os seus alunos?

Recorro a uma sentença de Braque: "Na arte só uma coisa importa: aquilo que não se pode explicar". Por esse motivo, nunca pretendi ensinar...

Gostaria de acrescentar mais alguma coisa às respostas dadas, fazer algum depoimento?

Faltou neste questionário uma pergunta: "Quem é, na sua opinião, o melhor artista da sua geração?" Responderia sem titubear: ADIR BOTELHO!

ÍNDICE DE FIGURAS

VOLUMES I E II

Capítulo I

Fig. 1 Carlos Del Negro – **Discóbolo**, carvão, 98 X 138 cm, 1948. Cópia de modelo de gesso. Acervo MDJVI.----- (Volume II)

Fig. 2 Georgina de Albuquerque – **Discóbolo**, carvão e sanguínea, 97,5 X 143 cm, 1948. Cópia de modelo de gesso. Acervo MDJVI.----- (Volume II)

Fig. 3 Marques Júnior. **Nu feminino com cabeça de Moisés**, carvão, 91 X 145 cm, déc. 40/50. Acervo MDJVI.----- (Volume II)

Fig. 4 Carlos Del Negro – **Figura feminina (A)**, sanguínea, 32 X 23 cm, 1949, Acervo MDJVI.----- (Volume II)

Fig. 5 Carlos Del Negro – **Figura feminina (B)**, sanguínea, 32 X 23 cm, 1949, Acervo MDJVI.----- (Volume II)

Fig. 6 Carlos Del Negro – **Figura feminina (C)**, sanguínea, 32 X 23 cm, 1949, Acervo MDJVI. ----- pg. 3 (Volume II)

Fig. 7 Marques Júnior – **Estudo de musculatura do ombro e do torso**, crayon, carvão e giz, 1908. Acervo MDJVI. ----- pg. 3 (Volume II)

Fig. 8 Helios Seelinger – **Estudo de musculatura do braço, costas e pernas**, carvão, sanguínea e giz, 1913, Acervo MDJVI. ----- pg. 3 (Volume II)

Fig. 9 Quirino Campofiorito. **Nus femininos de costas**, carvão, 56 X 44,2 cm, 1932. Acervo MDJVI. ----- pg. 4 (Volume II)

Fig. 10, Quirino Campofiorito. **Nu feminino, 3 estudos**, nanquim, 56,4 X 44,2 cm, 1932. Acervo MDJVI. ----- pg. 4 (Volume II)

Fig. 11 Quirino Campofiorito. **Nu masculino de frente e face**, nanquim, 65,6 X 38,4 cm, 1932. Acervo MDJVI.----- pg. 4 (Volume II)

Fig. 12 Quirino Campofiorito. **Nu feminino sentado**, carvão, sanguínea, 65,6 X 48,5 cm, 1932. Acervo MDJVI. .----- pg. 4 (Volume II)

Fig. 13 Quirino Campofiorito. **Nu masculino de costas**, sanguínea, 66,2 X 49,3 cm, 1932. Acervo MDJVI. ----- pg. 4 (Volume II)

Fig. 14 Quirino Campofiorito. **Nu masculino**, sanguínea, carvão, 65,6 X 48,5 cm, 1932. Acervo MDJVI. ----- pg. 4 (Volume II)

- Fig. 15 Alfredo Galvão - **Noções de Anatomia Artística e Proporções**, capa do livro e algumas das ilustrações contidas na obra. ----- pg. 5 (Volume II)
- Fig. 16 Gerson Pompeu Pinheiro – **O Conhecimento e a Representação da forma** – algumas das Ilustrações do discurso – Arquivos da ENBA, 1955. ----- pg. 6 (Volume II)
- Fig. 17 **Professora Celita Vaccani e algumas de suas obras**. -----pg. 7 (Volume II)
- Fig. 18 Celita Vaccani – **Formas encontradas na arte brasileira** (conjunto de ilustrações da autora para discurso proferido por ela na ENBA). ----- pg. 8 (Volume II)
- Fig. 19 Henrique Cavalleiro -. **Jardim Botânico**, 54,6 X 45,2 cm, óleo s/tela, década de 40. Acervo MDJVI.----- pg. 9 (Volume II)
- Fig. 20 Henrique Cavalleiro – **Pescadores**, óleo sobre tela, 54,6 X 45,2 cm, década de 40. Acervo MDJVI.----- pg. 9 (Volume II)
- Fig. 21 Augusto Bracet. **Nu feminino sentado**, óleo s/ tela. Acervo MDJVI.-----
----- pg. 10 (Volume II)
- Fig. 22 Augusto Bracet – **Primeiros sons do Hino da Independência**, óleo sobre tela, 1922. ----- pg. 10 (Volume II)
- Fig. 23 Alfredo Galvão - **Noções de Anatomia Artística e Proporções** – Ilustração extraída da obra. Biblioteca da EBA-UFRJ.----- pg. 11 (Volume II)
- Fig. 24 Alex-François Girard & G. Reverdin – **Jovem turco morrendo** (a partir de Girodet), gravura em metal, 65 X 51 cm, s/d. Acervo MDJVI. ----- pg. 12 (Volume II)
- Fig. 25 Alex-François Girard & G. Reverdin. **Fingal**, gravura em metal, 61 X 48 cm, s/d. Acervo MDJVI. ----- pg. 12 (Volume II)
- Fig. 26 Alex-François Girard & G. Reverdin. **Laocoonte**, gravura em metal, 62 X 39,5 cm, s/d. Acervo MDJVI. ----- pg. 12 (Volume II)
- Fig. 27 Rodolpho Chambelland. **Baile à fantasia**, óleo s/ tela, 149 X 209 cm, 1913. Acervo MNBA. ----- pg. 13 (Volume II)
- Fig. 28 Georgina de Albuquerque – **Maternidade**, óleo sobre tela, 159 X 139 cm, s/d. Acervo MDJVI. ----- pg. 14 (Volume II)
- Fig. 29 Georgina de Albuquerque – **No cafezal**, óleo s/tela, 100 X 138 cm, c. 1930. -----
----- pg. 14 (Volume II)

- Fig. 30 Quirino Campofiorito. **Casas de Anticoli-Corrado**, nanquim e esgrafito sobre papel, 1932. ----- pg. 15 (Volume II)
- Fig. 31 Quirino Campofiorito **O Páreo**, xilogravura, 1931. ----- pg. 15 (Volume II)
- Fig. 32 Quirino Campofiorito. **Jogadores de Futebol**, aquarela sobre papel, 1946. -----
----- pg. 15 (Volume II)
- Fig. 33 Quirino Campofiorito. **Família de pescador**, monotipia, 1938. pg. 16 (Volume II)
- Fig. 34 Quirino Campofiorito – **A Rede**, óleo s/madeira, 17 X 11 cm, 1955. -----
----- pg. 16 (Volume II)
- Fig. 35 Abelardo Zaluar – **Pendão I**, vinil s. Eucatex, 40 X 40 cm, s.d. pg. 17 (Volume II)
- Fig. 36 Abelardo Zaluar – **S. T.**, acrílica s. tela colada em madeira, 87 X 57 cm, 1976.--
----- pg. 17 (Volume II)
- Fig. 37 Waldomiro Christino – **Rótulos, cartazes e selos**. ----- pg. 18 (Volume II)
- Fig. 38 Raimundo Cela – **Barra do Ceará**, água-forte, 25,5 x 36,5 cm, 1923-1952.-----
----- pg. 19 (Volume II)
- Fig. 39 Raimundo Cela – **Jangadeiro**, água-forte, 41 X 31 cm, 1923-1952. -----
----- pg. 19 (Volume II)
- Fig. 40 Raimundo Cela – **Jangadeiros**, água-forte s.d. ----- pg. 19 (Volume II)
- Fig. 41 Oswaldo Goeldi – **Rito do amor profundo**, bico de pena, 9 X 23,5 cm, 1947.---
----- pg. 20 (Volume II)
- Fig. 42 Oswaldo Goeldi – **O anjo**, bico-de-pena, 1940.----- pg. 20 (Volume II)
- Fig. 43 Oswaldo Goeldi - **Bairro pobre**, xilogravura, 1954.----- pg. 20 (Volume II)
- Fig. 44 Oswaldo Goeldi – **Ameaça de chuva**, xilogravura, 1945. ----- pg. 20 (Volume II)
- Fig. 45 **Professores Catedráticos, Livre Docentes e o Secretário da ENBA em 1960**.
Arquivos da ENBA, 1966. ----- pg. 21 (Volume II)
- Fig. 46 Rosso Fiorentino – **Moisés protegendo as filhas de Jetro**, óleo sobre tela, 160
X 117 cm, c. 1523. ----- pg. 22 (Volume II)
- Fig. 47 Domenico Beccafumi – **Grupo de homens e mulheres**. xilogravura com 2
matrizes de tonalidades diferentes, 14,3 X 22,2 cm, c. 1545-47. ----- pg. 22 (Volume II)
- Fig. 48 Micheal Wolgemut - **Dança macabra**, xilogravura, 1493. ----- pg. 22 (Volume II)

- Fig. 49 Adir Botelho – **Tudo acontece ao mesmo tempo**, caneta hidrográfica, 32 x 47 cm, 1962. Col. particular.----- pg. 21 (Volume I)
- Fig. 50 Alfredo Galvão - **Noções de Anatomia Artística e Proporções** – Ilustração extraída da obra. Biblioteca da EBA-UFRJ.----- pg. 23 (Volume II)
- Fig. 51 Adir Botelho – **Cavalos de Batalha**, xilogravura, 41 X 55,5 cm, 1989. Série Canudos. Acervo MNBA.----- pg. 22 (Volume I)
- Fig. 52 Adir Botelho –**Recontro**, xilogravura, 40 X 50,5 cm, 1996. Série Canudos. Acervo MNBA. ----- pg. 23 (Volume I)
- Fig. 53 Albrecht Dürer – **Os quatro cavaleiros do Apocalipse**, xilogravura, 39 X 28 cm, 1497-98. ----- pg. 24 (Volume II)
- Fig. 54 Francisco Goya – **Disparate de tontos**, água-forte, c. 1816-19. -----
----- pg. 24 (Volume II)
- Fig. 55 Adir Botelho – **Calvário**, nanquim, 50 X 31,5 cm, 1962. Col. particular. -----
----- pg. 23 (Volume I)
- Fig. 56 Mathias Grünewald – **A Crucificação** (parte central do Retábulo de Issenheim), têmpera e óleo sobre madeira, 260 X 307 cm, 1512-1516. ----- pg. 25 (Volume II)
- Fig. 57 Adir Botelho – **Sufrimento**, xilogravura, 54 X 39,5 cm, 1987. Série Canudos. Acervo MNBA.----- pg. 25 (Volume I)
- Fig. 58 Adir Botelho – **Celebração**, caneta hidrográfica, 35 X 47,5 cm, 1962. Acervo MNBA. ----- pg. 26 (Volume I)
- Fig. 59 José Guadalupe Posada – **O xarope na vida após a morte**, zincogravura, c. 1910. ----- pg. 26 (Volume II)
- Fig. 60 Adir Botelho – **No compasso**, xilogravura, 55 X 40,5 cm, 1994. Série Canudos. Acervo MNBA. ----- pg. 27 (Volume I)
- Fig. 61 Adir Botelho – **Ponto de Partida**, caneta hidrográfica, 32,5 X 45,5 cm, 1962. Acervo MNBA. ----- pg. 28 (Volume I)
- Fig. 62 Adir Botelho – **Mão estendida**, xilogravura, 42,5 X 50,5 cm, 1993. Série Canudos. Acervo MNBA. -----pg. 29 (Volume I)
- Fig. 63 Adir Botelho – **Angústia**, xilogravura, 41 X 52,5 cm, 1993. Acervo MNBA. -----
----- pg. 29 (Volume I)

- Fig. 64 Adir Botelho – **Advertência**, caneta hidrográfica, 32,5 X 47,5 cm, 1962. Acervo MNBA. ----- pg. 30 (Volume I)
- Fig. 65 Adir Botelho – **Combate**, xilogravura, 38 x 52 cm, 1986. Série Caldeirão. Acervo do artista. ----- pg. 31 (Volume I)
- Fig. 66 Adir Botelho – **Transe**, xilogravura, 64 X 32 cm, 1981. Série Canudos, Acervo MNBA. ----- pg. 31 (Volume I)
- Fig. 67 Adir Botelho – **Soldados**, xilogravura, 28,5 X 54 cm, 1985. Série Canudos. Acervo MNBA. ----- pg. 31 (Volume I)
- Fig. 68 Adir Botelho – **Conjunto de soldados**, xilogravura, 28,5 X 54 cm, 1985. Série Canudos. Acervo MNBA. ----- pg. 31 (Volume I)
- Fig. 69 Adir Botelho – **Um só corpo**, caneta hidrográfica, 32, X 47 cm, 1962. Acervo MNBA. ----- pg. 32 (Volume I)
- Fig. 70 Hans Baldung Grien - **A mulher e a morte**, tinta marrom e alvaiade, 30,6 X 20,4 cm, séc. XV-XVI. ----- pg. 27 (Volume II)
- Fig. 71 Hans Burgkmair the Elder – **Amantes surpreendidos pela morte**, xilogravura *chiaroscuro*, 21,3 X 15,2 cm, c. 1510. ----- pg. 27 (Volume II)
- Fig. 72 Hans Sebald Beham – **A morte e a donzela**, gravura em metal, 1547. -----
----- pg. 27 (Volume II)
- Fig. 73 Hans Sebald Beham – **Adão e Eva**, gravura em metal, 1543. pg. 27 (Volume II)
- Fig. 74 Adir botelho – **Sexo**, xilogravura, 40 X 44,5 cm, 1991. Série Canudos. Acervo MNBA. ----- pg. 33 (Volume I)
- Fig. 75 Adir Botelho – **Transparência**, caneta hidrográfica, 32 X 46,5 cm, 1962. Acervo MNBA. ----- pg. 34 (Volume I)
- Fig. 76 Roberto Magalhães – **Gemini**, xilogravura, 24 X 13 cm, 1965. pg. 28 (Volume II)
- Fig. 77 Roberto Magalhães – **A Guerra de Tróia**, xilogravura, 30 X 35, 1963. -----
----- pg. 28 (Volume II)
- Fig. 78 Roberto Magalhães – **S/T**, xilogravura, 30 X 35 cm, 1963. ----- pg. 28 (Volume II)
- Fig. 79 Roberto Magalhães – **Um casal nas corridas**, xilogravura, 29,5 X 29,5 cm, 1964.----- pg. 28 (Volume II)
- Fig. 80 Adir Botelho - **Eco das sombras**, xilogravura (duas matrizes), 44 x 47 cm, 1963. Acervo MNBA. ----- pg. 35 (Volume I)

- Fig. 81 Adir Botelho – **Estrada para o céu**, xilogravura, 42 X 48 cm, 1985. Acervo MNBA. ----- pg. 35 (Volume I)
- Fig. 82 Adir Botelho – **Impressão**, caneta hidrográfica, 31,5 X 47 cm, 1962. Acervo MNBA. ----- pg. 36 (Volume I)
- Fig. 83 Adir Botelho – **Mensageiro**, caneta hidrográfica, 32 x 46,5 cm, 1962. Acervo MNBA. -----pg. 37 (Volume I)
- Fig. 84 Fra Angelico – **Anunciação**, afresco, 1437-1446. Convento de San Marco-Florença. ----- pg. 29 (Volume II)
- Fig. 85 Adir Botelho. **Presença**, xilogravura, 35 x 30,5 cm, 1964. Acervo MNBA. -----
----- pg. 38 (Volume I)
- Fig. 86 Adir Botelho - **História da lembrança**, xilogravura, 31,5 x 47 cm, 1972. Acervo MNBA. ----- pg. 38 (Volume I)
- Fig. 87 Adir Botelho - **Interferência**, xilogravura, 37 X 51 cm, 1986. Acervo MNBA.-----
----- pg. 38 (Volume I)
- Fig. 88 Adir Botelho – **O mundo é longe**, xilogravura, 51 X 51 cm, 1976. Coleção do autor. ----- pg. 40 (Volume I)
- Fig. 89 Adir Botelho – **Branco é a cor de todas as cores**, 51,5 X 53 cm, 1976. Coleção do autor. ----- pg. 40 (Volume I)
- Fig. 90 Adir Botelho – **Na medida certa**, xilogravura, 44 X 33 cm, 1976. -----
----- pg. 40 (Volume I)
- Fig. 91 Adir Botelho – **Briga**, xilogravura, 38,5 X 47, 1984. S. Canudos. Acervo MNBA.-
----- pg. 40 (Volume I)
- Fig. 92 Adir Botelho – **Machado**, xilogravura, 37 X 50 cm, 1985. S. Canudos. Acervo MNBA. ----- pg. 40 (Volume I)
- Fig. 93 Adir Botelho – **Corrupio**, xilogravura, 40 X 43 cm, 1992. S. Canudos. Acervo MNBA. ----- pg. 40 (Volume I)
- Fig. 94 Adir Botelho – **Espírito da terra**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, 2000. Acervo MNBA. ----- pg. 43 (Volume I)
- Fig. 95 Adir Botelho – **Canudos**, xilogravura, 37,5 X 50,5 cm, 1985. Acervo MNBA. ----
----- pg. 44 (Volume I)
- Fig. 96 Exemplo de fotografia *post mortem*. ----- pg. 30 (Volume II)
- Fig. 97 Exemplo de fotografia *post mortem*. ----- pg. 30 (Volume II)

- Fig. 98 Adir Botelho - **Trazia consigo uma cruz**, desenho a carvão, 70 X 50 cm, 2001. Acervo MNBA. ----- pg. 45 (Volume I)
- Fig. 99 Adir Botelho. **Benção**, xilogravura, 67 X 36 cm, 1984. Acervo MNBA. -----
----- pg. 46 (Volume I)
- Fig. 100 BOTEELHO, Adir. **Andarilho**, xilogravura, 67 X 36 cm, 1984. Acervo MNBA. ---
----- pg. 46 (Volume I)
- Fig. 101 Adir Botelho. **Frente e perfil**, xilogravura, 65 X 18,5 cm, 1984. Acervo MNBA.
----- pg. 46 (Volume I)
- Fig. 102 Adir Botelho – **A multidão aclamava-o**, desenho a carvão, 70 X 50 cm, 2001. Acervo MNBA. ----- pg. 47 (Volume I)
- Fig. 103 Hieronymus Bosch – **O Juízo Final**, óleo sobre madeira, 163,7 X 242 cm, c. 1482. ----- pg. 31 (Volume II)
- Fig. 104 Hieronymus Bosch – **O Jardim das delícias**, óleo sobre madeira, 220 X 390 cm, c. 1480-1505. ----- pg. 31 (Volume II)
- Fig. 105 Adir Botelho **Morte de Antonio Conselheiro**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, acervo MNBA. ----- pg. 49 (Volume I)
- Fig. 106 Pieter Brueghel, o Velho – **O triunfo da morte**, óleo sobre madeira, 117 X 162 cm, c. 1562. ----- pg. 32 (Volume II)
- Fig. 107 Adir Botelho – **Vestidos de luto**, xilogravura 39,5 X 80 cm (Série Caldeirão – Acervo MNBA).----- pg. 50 (Volume I)
- Fig. 108 Adir Botelho – **Estranha farândola**, xilogravura, 54 X 40 cm, 1987 (Série Canudos – Acervo MNBA). ----- pg. 50 (Volume I)
- Fig. 109 Adir Botelho – **Guerra sinistra**, desenho a carvão, 50 X 70, 2001. Acervo MNBA. ----- pg. 51 (Volume I)
- Fig. 110 Goya – **O mesmo**, gravura em metal, 16 x 22 cm, c. 1810-1815. -----
----- pg. 33 (Volume II)
- Fig. 111 Grosz – **O general branco**, litografia, 47,9 X 32,7 cm, 1929. -----
----- pg. 33 (Volume II)
- Fig. 112 Max Beckmann – **A granada**, gravura em metal, 38,6 X 28.9 cm, 1914. -----
----- pg. 33 (Volume II)
- Fig. 113 Otto Dix – **Tropas de choque avançam sob gás da guerra**, gravura em metal, 19,69 X 29,21 cm, 1924. ----- pg. 33 (Volume II)

- Fig. 114 Adir Botelho – **Degola**, xilogravura, 48 X 47,5 cm, 1994. Acervo MNBA. -----
----- pg. 52 (Volume I)
- Fig. 115 Adir Botelho - **Luta**, xilogravura, 42,5 X 47 cm, 1994. Acervo MNBA. -----
----- pg. 52 (Volume I)
- Fig. 116 Adir Botelho - **Violência**, xilogravura, 37 X 51 cm, 1985. Acervo MNBA. -----
----- pg. 52 (Volume I)
- Fig. 117 Adir Botelho – **O sertão é isso**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, 2001. Acervo MNBA. -----
-----pg. 53 (Volume I)
- Fig. 118 Adir Botelho – **Sombras da noite**, xilogravura, 37,5 X 55 cm, 1986 (série Pedra Bonita). Acervo do artista. -----
----- pg. 54 (Volume I)
- Fig. 119 Adir Botelho – **Estamos sempre perdendo alguma coisa**, xilogravura, 39,5 X 51,5, 1986 (série Pedra Bonita). -----
----- pg. 54 (Volume I)
- Fig. 120 Adir Botelho – **Desalento**, xilogravura, 41,5 X 52,5 cm, 1987 (série Pedra Bonita). Acervo do artista. -----
----- pg. 54 (Volume I)
- Fig. 121 Adir Botelho – **Contraste**, xilogravura, 40 X 50,5 cm, 1998. Acervo MNBA. ----
----- pg. 54 (Volume I)
- Fig. 122 Adir Botelho – **Os cavalos se espantam**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, 2001. Acervo MNBA. -----
----- pg. 55 (Volume I)
- Fig. 123 Théodore Géricault – **Corridas de cavalos sem cavaleiros**, o. s. t., 45 X 60 cm, 1817. -----
----- pg. 34 (Volume II)
- Fig. 124 Théodore Géricault – **Captura de um cavalo bravo**, o. s. t., 1817. -----
----- pg. 34 (Volume II)
- Fig. 125 Eugène Delacroix – **Cavalos árabes lutando num estábulo**, o. s. t. 64,6 X 81 cm, 1860. -----
----- pg. 34 (Volume II)
- Fig. 126 Eugène Delacroix – **Cavalo branco assustado por uma tempestade**, aquarela, 23,6 X 32 cm, c. 1825-29. -----
----- pg. 34 (Volume II)
- Fig. 127 Adir Botelho. **Cavalgada**, xilogravura, 40 X 68 cm, 1986. Acervo MNBA. -----
----- pg. 56 (Volume I)
- Fig. 128 Adir Botelho - **Para cima**, Xilogravura (duas matrizes), 45 x 59 cm, 1978. Acervo do artista. -----
----- pg. 56 (Volume I)

- Fig. 129 Adir Botelho - **Cavaleiro**, Xilogravura (duas matrizes), 70 x 41 cm, 1978. Acervo MNBA. ----- pg. 56 (Volume I)
- Fig. 130 Adir Botelho – **Salto**, xilogravura (duas matrizes), 47 X 68 cm, 1978. Acervo MNBA. ----- pg. 56 (Volume I)
- Fig. 131 Adir Botelho – **Cavalos negros**, xilogravura (duas matrizes), 47 X 94 cm, 1979. Acervo MNBA. ----- pg. 56 (Volume I)
- Fig. 132 Adir Botelho – **S/T**, desenho a nanquim, 2008. Coleção do artista. -----
----- pg. 60 (Volume I)
- Fig. 133 Adir Botelho – **Capa do livro artesanal Rosa Centenário** – Três Contos de Sagarana. ----- pg. 61 (Volume I)
- Fig. 134 Adir Botelho – **Galope bravo**, desenho a bico a nanquim, 2008. Coleção do artista. ----- pg. 62 (Volume I)
- Fig. 135 Umberto Boccioni – **A carga dos lanceiros**, têmpera e colagem sobre cartão, 50 X 32 cm, 1915. ----- pg. 35 (Volume II)
- Fig. 136 Carlo Carrá – **Cavalo e cavaleiro**, têmpera sobre papelão entelado, 26 X 36 cm, 1913. ----- pg. 35 (Volume II)
- Fig. 137 Adir Botelho – **O tempo passava**, desenho a nanquim, 2008. Acervo do artista. -----
----- pg. 64 (Volume I)
- Fig. 138 Duccio – **Madona com criança e dois anjos**, têmpera s/madeira, 89 X 60 cm, c. 1283-84. ----- pg. 36 (Volume II)
- Fig. 139 Rafael Sanzio – **Madona do Grão Duque** – óleo s/madeira, 84 X 55 cm, c. 1505-6. ----- pg. 36 (Volume II)
- Fig. 140 Adir Botelho – **Pássaros**, desenho a nanquim, 2008. Acervo do artista. -----
----- pg. 65 (Volume I)
- Fig. 141 **Cerâmica marajoara**. ----- pg. 37 (Volume II)
- Fig. 142 **Cestaria indígena**. ----- pg. 37 (Volume II)
- Fig. 143 **O deus Tlaloc**, afresco, 600 d.C. Fragmento de pintura mural de Teothiuacán.-
----- pg. 37 (Volume II)
- Fig. 144 **Sacerdote do deus Tlaloc**, afresco, 400-600 d.C. Fragmento de pintura mural de Teothiuacán. ----- pg. 37 (Volume II)

- Fig. 145 **Paraíso animal** (detalhe), afresco, 400-600 d. C. Fragmento de pintura mural de Teothiucán. ----- pg. 37 (Volume II)
- Fig. 146 **Máscaras africanas**. ----- pg. 37 (Volume II)
- Fig. 147 **Máscaras africanas II** ----- pg. 37 (Volume II)
- Fig. 148 Adir Botelho – **No volver-voltear dos cavalos** desenho a nanquim, 29,5 X 23,5 cm, 2008. Coleção do artista. ----- pg. 66 (Volume I)
- Fig. 149 René Magritte - **Invenção coletiva**, óleo sobre tela, 73,5 X 97,5 cm, 1934. ----
----- pg. 38 (Volume II)
- Fig. 150 Adir Botelho – **Mural Rosa** (políptico - estudo), guache e nanquim sobre papel, 2008. Coleção do artista. ----- pg. 68 (Volume I)
- Fig. 151 Adir Botelho – **Estudo para mural** (Mural preto e branco - políptico), nanquim sobre papel, 2008. Coleção do artista. ----- pg. 68 (Volume I)
- Fig. 152 **Muralismo maia**. ----- pg. 39 (Volume II)
- Fig. 153 **Muralismo maia II**. ----- pg. 39 (Volume II)
- Fig. 154 Rodrigo Careca - **Beco RS**. ----- pg. 40 (Volume II)
- Fig. 155 Arte urbana - **S/T**. ----- pg. 40 (Volume II)
- Fig. 156 Adir Botelho – **Músicos**, nanquim e pastel, 31,5 x 38 cm, 1992. Coleção do artista. ----- pg. 71 (Volume I)
- Fig. 157 Adir Botelho – **Músicos**, têmpera guache sobre cartão, 28,5 x 44 cm, 2000. Coleção do artista. ----- pg. 72 (Volume I)
- Fig. 158 Mestre Vitalino – **Banda de músicos**, cerâmica policromada, s/d. -----
----- pg. 41 (Volume II)
- Fig. 159 Mestre Vitalino – **Confissão**, cerâmica policromada, s/d. ---- pg. 41 (Volume II)
- Fig. 160 Mestre Vitalino – **Casamento**, cerâmica policromada, s/d. – pg. 41 (Volume II)
- Fig. 161 Adir Botelho – Capa de livro, década de 60 ----- pg. 73 (Volume I)
- Fig. 162 Adir Botelho – Capa de livro II, década de 60 ----- pg. 73 (Volume I)
- Fig. 163 Adir Botelho – Capa de livro III, década de 60 ----- pg. 73 (Volume I)
- Fig. 164 Adir Botelho – **Capa para o programa do Concerto do 44º Aniversário de O Globo**, 1969. ----- pg. 73 (Volume I)
- Fig. 165 Adir Botelho – **Capa para livro** publicado em 1998. ----- pg. 73 (Volume I)
- Fig. 166 Adir Botelho – Capa do livro autoral **Canudos Xilogravuras** publicado em 2002 pela EBA-UFRJ. ----- pg. 75 (Volume I)

- Fig. 167 Adir Botelho – Capa do livro autoral **Canudos Agonia e Morte de Antonio Conselheiro: Desenhos a Carvão** publicado pela EBA-UFRJ em 2006. -----
----- pg. 75 (Volume I)
- Fig. 168 Adir Botelho - **Capa de catálogo de exposição individual** - pg. 76 (Volume I)
- Fig. 169 Adir Botelho - **Capa de catálogo de exposição individual II** pg. 76 (Volume I)
- Fig. 170 Adir Botelho – **Projeto para capa de catálogo**. ----- pg. 77 (Volume I)
- Fig. 171 Adir Botelho – **Projeto para capa de catálogo II**. ----- pg. 77 (Volume I)
- Fig. 172 Adir Botelho – **Projeto para capa de catálogo III**. ----- pg. 77 (Volume I)
- Fig. 173 Adir Botelho - **Ilustração criada para o programa da ópera O Diletante** produzida pela UFRJ em 2014. ----- pg. 78 (Volume I)
- Fig. 174 Adir Botelho - **Ilustração criada para o programa da ópera O Diletante** produzida pela UFRJ em 2014 II. ----- pg. 78 (Volume I)
- Fig. 175 Adir Botelho - **Ilustração criada para o programa da ópera O Diletante** produzida pela UFRJ em 2014 III. ----- pg. 78 (Volume I)
- Fig. 176 Adir Botelho - **Ilustração criada para o programa da ópera O Diletante** produzida pela UFRJ em 2014 IV. ----- pg. 78 (Volume I)
- Fig. 177 Adir Botelho – **Ficha técnica contida no programa da ópera O Diletante** produzida pela UFRJ em 2014. ----- pg. 78 (Volume I)
- Fig. 178 Adir Botelho – **Desenho de caravela** guache, 1965 (Projeto Debret).-----
----- pg. 81 (Volume I)
- Fig. 179 Adir Botelho - **Desenho de sobradinhos** guache, 1965 (Projeto Debret). -----
----- pg. 81 (Volume I)
- Fig. 180 Adir Botelho – **Desenho dos estandartes**, guache, 1965 (Projeto Debret). ---
----- pg. 81 (Volume I)
- Fig. 181 Adir Botelho – **Perspectiva da Av. Presidente Vargas decorada**, guache, 1965 (Projeto Debret). ----- pg. 81 (Volume I)
- Fig. 182 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas**, 1966 (Projeto Sol Maior). ----- pg. 82 (Volume I)
- Fig. 183 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas**, 1968 (Projeto Alegria, alegria!). ----- pg. 82 (Volume I)
- Fig. 184 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas**, 1970 (Projeto Ô Abre alas!). ----- pg. 82 (Volume I)

- Fig. 185 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas**, 1965 (Projeto Debret). ----- pg. 83 (Volume I)
- Fig. 186 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Ornamentação da Av. Presidente Vargas**, 1965 (Projeto Debret) II. ----- pg. 83 (Volume I)
- Fig. 187 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Detalhe da montagem da ornamentação da Candelária**, 1970 (Projeto Ô Abre Alas!). ----- pg. 84 (Volume I)
- Fig. 188 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Detalhe da ornamentação da Candelária**, 1970 (Projeto Ô Abre Alas!). ----- pg. 84 (Volume I)
- Fig. 189 Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro – **Detalhe da ornamentação da Candelária**, 1970 (Projeto Ô Abre Alas!). ----- pg. 84 (Volume I)
- Fig. 190 Foto: Susana Grillo – Família Grillo diante de ornamentação carnavalesca da Candelária criada por Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro em 1968. -----
----- pg. 85 (Volume I)

Capítulo II

- Fig. 191 Ugo da Carpi, após Rafael – **Archimedes (?)**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com 5 matrizes de tonalidades diferentes, 44,5 X 34,7 cm, c. 1518-20. -----
----- pg. 43 (Volume II)
- Fig. 192 Hendrick Goltzius – **Hércules matando Cacus**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com 3 matrizes de tonalidades diferentes, 41,1 X 33,3 cm, c. 1588. -----
----- pg. 43 (Volume II)
- Fig. 193 Ugo da Carpi após Parmigianino – **O banho das ninfas**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com 3 matrizes de tonalidades diferentes, 30,6 X 21,1 cm, c. 1526-27. ----- pg. 44 (Volume II)
- Fig. 194 Rembrandt – **Cristo pregando** (Cópia dos 100 Florins), gravura em metal, 28 X 39,4 cm, c. 1646- 50. ----- pg. 45 (Volume II)
- Fig. 195 Goya – **Capricho 71**, gravura em metal, 1799. ----- pg. 45 (Volume II)
- Fig. 196 Redon – **O olho como um balão bizarro se dirige para o infinito**, litografia, 26,2 X 19,8 cm, 1882. ----- pg. 45 (Volume II)
- Fig. 197 Picasso – **Minotauro cego guiado por uma menina no meio da noite**, água-tinta, 24,7 X 34,7 cm, 1934. ----- pg. 46 (Volume II)

- Fig. 198 Carlos Oswald - **Pedra de Itapuca em Icarai**, gravura em metal aquarelada, 1940. ----- pg. 46 (Volume II)
- Fig. 199 Raimundo Cela – **Engenho - Serra Ibiapaba**, água-forte, 35 X 49,5 cm, 1923-1952. ----- pg. 46 (Volume II)
- Fig. 200 Iberê Camargo – **Núcleo**, água-tinta (processo do açúcar), 24,7 X 36,4 cm, 1963. ----- pg. 46 (Volume II)
- Fig. 201 Adir Botelho - **À sua imagem**, óleo s. tela, 100 X 76, 1952. Coleção particular. ----- pg. 92 (Volume I)
- Fig. 202 Piero della Francesca – **Flagelação de Cristo**, têmpera e óleo sobre madeira, 58,3 X 81, 5 cm, 1460. ----- pg. 47 (Volume II)
- Fig. 203 Francisco Manoel das Chagas – **Cristo na coluna**, madeira, século XVIII. ----- pg. 47 (Volume II)
- Fig. 204 Fulvio Pennacchi – **Cristo na coluna**, óleo s. tela, 1935. ----- pg. 47 (Volume II)
- Fig. 205 Adir Botelho – **Devoção**, xilogravura, 54 X 39,5 cm, 1987. Acervo MNBA. ----- pg. 94 (Volume I)
- Fig. 206 Adir Botelho – **Condição humana**, óleo s. tela, 71 X 113 cm. Coleção particular. ----- pg. 95 (Volume I)
- Fig. 207 Michelangelo (atribuição) – **O tormento de Santo Antonio**, têmpera e óleo sobre painel, 47 X 37,7 cm, c. 1487-88. ----- pg. 48 (Volume II)
- Fig. 208 Frans Floris – **A queda dos anjos**, óleo sobre madeira, 330 X 220 cm, 1554. ----- pg. 48 (Volume II)
- Fig. 209 Goya – **A romaria de São Isidro**, técnica mista sobre revestimento mural transferido para tela, 138,5 X 436 cm, 1820-1823. -----pg. 48 (Volume II)
- Fig. 210 Arnold Böcklin – **A ilha da morte**, óleo sobre tela, 110,9 X 156,4 cm, 1880. --- ----- pg. 48 (Volume II)
- Fig. 211 Redon – **O Ciclope**, óleo sobre madeira, 64 X 51 cm, c. 1898-1900. ----- pg. 49 (Volume II)
- Fig. 212 Max Ernest – **A tentação de Santo Antonio**, óleo sobre tela, 1945. ----- pg. 49 (Volume II)
- Fig. 213 Ismael Nery – **S/T**, óleo sobre tela, s/d. ----- pg. 49 (Volume II)
- Fig. 214 Alfred Kubin – **A caminho do desconhecido**, 1900. ----- pg. 50 (Volume II)

- Fig. 215 Goeldi – **Cavalgada sinistra**, nanquim a bico de pena, 1948. -----
----- pg. 50 (Volume II)
- Fig. 216 Adir Botelho – **Catedrais**, xilogravura, 50,5 X 40 cm, 1996. Coleção do artista.-
----- pg. 97 (Volume I)
- Fig. 217 Adir Botelho – **O reino do céu aqui na terra**, xilogravura, 38 X 41 cm, 1996.
Coleção do artista. ----- pg. 97 (Volume I)
- Fig. 218 Adir Botelho – **Sertão**, xilogravura, 41 X 51,5 cm, 1987. Coleção do artista. ---
----- pg. 98 (Volume I)
- Fig. 219 Adir Botelho – **Caos**, xilogravura, 39,5 X 44,5 cm, 1989. Coleção do artista. ---
----- pg. 98 (Volume I)
- Fig. 220 Adir Botelho – **Condição humana**, xilogravura, 50 X 46,5 cm, 1986. -----
----- pg. 98 (Volume I)
- Fig. 221 Adir Botelho – **Calvário**, têmpera sobre compensado, 160 X 160 cm, 1954.
Obra destruída por xilófagos. ----- pg. 98 (Volume I)
- Fig. 222 Portinari – **Jesus cai pela primeira vez** (passo III da Via Sacra), Óleo sobre
tela, 61 X 50 cm, c. 1955. Acervo: Igreja do Senhor Bom Jesus de Cana Verde – Batatais
– SP. ----- pg. 51 (Volume II)
- Fig. 223 Adir Botelho – **Padre Cícero**, óleo s. tela, 117 X 90 cm, 1963. Coleção do
artista. ----- pg. 101 (Volume II)
- Fig. 224 Fotografia do Padre Cícero ----- pg. 52 (Volume II)
- Fig. 225 Monumento em homenagem ao Padre Cícero ----- pg. 52 (Volume II)
- Fig. 226 Mestre Noza – **Padre Cícero**, madeira, s.d. ----- pg. 52 (Volume II)
- Fig. 227 Djanira – **S. Francisco e pássaros**, 1970. ----- pg. 53 (Volume II)
- Fig. 228 Guignard – **São Sebastião**, 1960. ----- pg. 53 (Volume II)
- Fig. 229 – Portinari – Tríptico com **São Francisco, a Sagrada Família e Santo Antonio
de Pádua**, pintura mural a têmpera, c. 1941. ----- pg. 53 (Volume II)
- Fig. 230 – Glauco Rodrigues – **São Sebastião** do rio de Janeiro, 1979. -----
----- pg. 53 (Volume II)
- Fig. 231 Adir Botelho - **Estudo** (A freira e o enfermo), óleo s. tela, 32 X 46 cm, 1974.
Coleção do artista. ----- pg. 103 (Volume I)
- Fig. 232 Rubens – **Cimon e Pero** (Caridade romana), óleo sobre tela., 140,5 X 180,3
cm, c. 1612. ----- pg. 54 (Volume II)
- Fig. 233 – Zeferino da Costa – **A caridade**, óleo sobre tela, 1872. --- pg. 54 (Volume II)

- Fig. 234 Picasso – **Ciência e caridade**, óleo sobre tela, 1897. ----- pg. 54 (Volume II)
- Fig. 235 Adir Botelho – **Aquarela**, xilogravura, 41 X 52 cm, 1986. Acervo MNBA -----
----- pg. 106 (Volume I)
- Fig. 236 Adir Botelho – **Lamento**, xilogravura, 51 X 39 cm, 1993. Acervo MNBA. -----
----- pg. 106 (Volume I)
- Fig. 237 Adir Botelho – **A barca dos exus**, óleo sobre tela, 90 X 106 cm, década de 70.
----- pg. 107 (Volume I)
- Fig. 238 Três esculturas em gesso de Exu vendidas pela internet. --- pg. 55 (Volume II)
- Fig. 239 Chico Tabibuia – **Barca de exus**, madeira, s.d. ----- pg. 55 (Volume II)
- Fig. 240 Wuelyton Ferreiro – **Exu**, ferro, 120 cm, s.d. ----- pg. 55 (Volume II)
- Fig. 241 – Louco (Boaventura da Silva Filho) – **Orixás**, madeira, 120 cm. Col. João Araújo Maurício Pinho. ----- pg. 55 (Volume II)
- Fig. 242 Heitor dos Prazeres – **Terreiro de Umbanda**, óleo sobre tela, s.d. -----
----- pg. 56 (Volume II)
- Fig. 243 Rubem Valentim – **Emblema 85**, acrílica s/tela, 70 X 50 cm, 1985. -----
----- pg. 56 (Volume II)
- Fig. 244 Mario Cravo – **Exu mola de Jeep**, ferro pintado, 350 X 170 X 237 cm, 1953. Acervo MAM-SP. ----- pg. 57 (Volume II)
- Fig. 245 Mestre Didi – **Èyè Kan**, escultura em materiais diversos, s.d. pg. 57 (Volume II)
- Fig. 246 Di Cavalcanti – **Macumba**, óleo sobre tela., 1958. ----- pg. 58 (Volume II)
- Fig. 247 Carybé - **Cabeças de pessoas que se iniciam no Candomblé**, aquarela, s.d.-
----- pg. 58 (Volume II)
- Fig. 248 Adir Botelho – **Braços em cruz**, xilogravura, 30 X 33,5, 1965. Acervo MNBA. -
----- pg. 111 (Volume I)
- Fig. 249 Adir Botelho – **Reza da noite**, xilogravura, 45 X 47 cm, 1984. Acervo MNBA. -
----- pg. 111 (Volume I)
- Fig. 250 Adir botelho – **Prece**, xilogravura, 48,5 X 32 cm, 1997. Acervo MNBA. -----
----- pg. 111 (Volume I)
- Fig. 251 Adir Botelho – **Carranca**, óleo sobre tela, 50 X 45,5 cm, 1953. Coleção do artista. ----- pg. 113 (Volume I)
- Fig. 252 Anônimo - **Carrancas do Rio S. Francisco**. ----- pg. 59 (Volume II)
- Fig. 253 Anônimo - **Carrancas do Rio S. Francisco II** ----- pg. 59 (Volume II)

- Fig. 254 Anônimo - **Carrancas do Rio S. Francisco III** ----- pg. 59 (Volume II)
- Fig. 255 Adir Botelho – **Retrato**, xilogravura, 33 X 29, 1983. Acervo MNBA. -----
----- pg. 114 (Volume I)
- Fig. 256 Adir Botelho – **Casal**, xilogravura, 52,5 X 40,5 cm, 1986. Acervo MNBA. -----
----- pg. 114 (Volume I)
- Fig. 257 Adir Botelho – **Imagem**, xilogravura (duas matrizes), 52,5 X 35, 1984. Acervo MNBA. ----- pg. 114 (Volume I)
- Fig. 258 Adir Botelho – **Pedra-sabão**, óleo sobre tela, 41 x 21 cm, 1953 – Coleção do artista. ----- pg. 115 (Volume I)
- Fig. 259 Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa) – **Profetas**, pedra-sabão, 1794-1804. -
----- pg. 60 (Volume II)
- Fig. 260 Artesanato popular – **Profeta Daniel**, pedra-sabão. ----- pg. 60 (Volume II)
- Fig. 261 Adir Botelho – **Procissão**, óleo sobre tela, 90 X 116 cm, c. 1953. Coleção particular. ----- pg. 116 (Volume I)
- Fig. 262 Mestre Vitalino – **Procissão**, cerâmica policromada. ----- pg. 61 (Volume II)
- Fig. 263 Mestre Vitalino – **O encontro**, cerâmica. ----- pg. 61 (Volume II)
- Fig. 264 Mestre Vitalino (ou da sua descendência) – **Retirantes**, cerâmica policromada.
-----pg. 61 (Volume II)
- Fig. 265 Poty Lazzarotto – **Homenagem a Vitalino**, aquarela sobre papel, 28 X 21 cm, 1967. ----- pg. 62 (Volume II)
- Fig. 266 Adir Botelho – **Procissão dos jiraus**, 39,5 X 80,5 cm, 1984. Acervo MNBA. ---
----- pg. 118 (Volume I)
- Fig. 267 Adir Botelho – **Jagunços**, xilogravura, 52 X 34, 5 cm, 1985. Acervo MNBA. ---
----- pg. 118 (Volume I)
- Fig. 268 Adir Botelho – **Mandacaru**, xilogravura, 38 X 51,5 cm, 1985. Acervo MNBA. --
----- pg. 118 (Volume I)
- Fig. 269 Georg Groz – **Interrogatório**, nanquim e aquarela sobre papel, 46 X 59 cm, 1938. ----- pg. 63 (Volume II)
- Fig. 270 Max Beckmann – **A noite**, óleo sobre tela, 133 X 154 cm, 1918/19. -----
----- pg. 63 (Volume II)

- Fig. 271 Otto Dix – **Autorretrato como Marte**, óleo sobre tela, 81 X 66 cm, 1915. -----
----- pg. 63 (Volume II)
- Fig. 272 Adir Botelho – **A História não é tudo** (Estudo), óleo sobre madeira, 76 X 104, 1972. Coleção do artista. ----- pg. 120 (Volume I)
- Fig. 273 Albrecht Dürer – **Traços**, desenho s.d.----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 274 Ehard Schoen – **Traços**, desenho, s.d. ----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 275 Ehard Schoen – **Traços**, desenho, s.d. ----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 276 Luca Cambiaso – **Grupo de figuras**, desenho, s.d. -----
----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 277 Luca Cambiaso - **Calvário**, desenho, s.d. ----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 278 Bracelli – **Os atores**, desenho, s.d. ----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 279 Bracelli – **Os soldados**, desenho, s.d. ----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 280 Bracelli – **O par de dançarinos**, desenho, s. d. ----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 281 Bracelli – **Homem duplo**, s. d. ----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 282 Bracelli – **Jogadores de pela**, desenho, s. d. ----- pg. 64 (Volume II)
- Fig. 283 Picasso – **Menina com bandolim**, óleo sobre tela, 100 X 74 cm, 1910. -----
----- pg. 65 (Volume II)
- Fig. 284 Braque – **O mandolin**, óleo sobre tela, 72 X 58 cm, 1910. -- pg. 65 (Volume II)
- Fig. 285 Leger – **Café da manhã**, óleo sobre tela, séc. XX. ----- pg. 65 (Volume II)
- Fig. 286 Adir Botelho – **Do fundo das pedras**, (estudo), óleo s. tela, 76 X 104 cm, 1972. Coleção do artista. ----- pg. 122 (Volume I)
- Fig. 287 Francisco Goya – **O 3 de maio de 1808**, óleo sobre tela, 268 X 347 cm, 1814.-
----- pg. 66 (Volume II)
- Fig. 288 Eugène Delacroix – **A Liberdade Guiando o povo**, óleo sobre tela, 260 X 325 cm, 1830. ----- pg. 66 (Volume II)
- Fig. 289 Picasso – **Guernica**, óleo sobre tela, 349 X 777 cm, 1937. - pg. 67 (Volume II)
- Fig. 290 Adir Botelho – **Cerco**, xilogravura, 39,5 X 54,5 cm, 1996. Acervo MNBA. -----
----- pg. 124 (Volume I)
- Fig. 291 Adir Botelho – **Festa de guerra**, bico de pena, 34 X 25 cm, 2010. Coleção do artista. ----- pg. 124 (Volume I)
- Fig. 292 Adir Botelho – **Conflito**, xilogravura, 39 X 54,5 cm, 1986. Acervo Biblioteca Nacional ----- pg. 124 (Volume I)

- Fig. 293 Adir Botelho – **Desespero**, xilogravura, 40 X 52 cm, 1985. Acervo MNBA. -----
----- pg. 124 (Volume I)
- Fig. 294 Adir Botelho – **Desesperados**, xilogravura, 40,5 X 52,5 cm, 1985. Acervo MNBA. -----
----- pg. 124 (Volume I)
- Fig. 295 Adir Botelho – **Estudo VI** (Combate entre prédios II), óleo s. tela, 60 X 80, 1974. Coleção do artista. -----
----- pg. 125 (Volume I)
- Fig. 296 Pontormo – **José no Egito**, óleo sobre madeira, 96,5 X 109,5 cm, c. 1518. ---
----- pg. 68 (Volume II)
- Fig. 297 Desiderio Monsù – **Perspectiva teatral com o sacrifício de Abraão**, óleo sobre tela, séc. XVII. -----
----- pg. 68 (Volume II)
- Fig. 298 Adir Botelho – **Estudo II** (Repressão policial), óleo s. tela, 33 X 40,5 cm, 1973. Coleção do artista. -----
----- pg. 127 (Volume I)
- Fig. 299 Adir Botelho – **Estudo IV** (Protesto de rua), óleo s. tela, s.d. pg. 128 (Volume I)
- Fig. 300 Adir Botelho – **Estudo V** (Enforcado), óleo s. tela, s.d. Coleção do artista. -----
----- pg. 128 (Volume I)
- Fig. 301 Antonio Dias – **A batalha**, serigrafia e recorte sobre papel, 50 X 70 cm, década de 60. -----
----- pg. 69 (Volume II)
- Fig. 302 A. H. do Amaral – **Campo de batalha 3**, o. s. t., 1973. ----- pg. 69 (Volume II)
- Fig. 303 Pedro Escosteguy – **O fim da idade do chumbo**, 1965. ----- pg. 69 (Volume II)
- Fig. 304 Claudio Tozzi – **Guevara**, liquitex sobre placa, 175 X 175, 1967. -----
----- pg. 69 (Volume II)
- Fig. 305 Adir Botelho – **Enforcado**, xilogravura (duas matrizes), 60 X 41 cm, 1978. Acervo MNBA. -----
----- pg. 131 (Volume I)
- Fig. 306 Silvado Leung Vieira (foto) – **“Suicídio” de Vladimir Herzog na cela do DOI-COD**, em São Paulo, 1975. -----
----- pg. 70 (Volume II)
- Fig. 307 Fotógrafo não identificado – **Chacina da Candelária**, 23/06/1993. -----
----- pg. 71 (Volume II)
- Fig. 308 Márcia Folleto – **Chacina de Vigário Geral**, 1993. ----- pg. 71 (Volume II)
- Fig. 309 Adir Botelho – **Candelária**, xilogravura, 40 X 50,5 cm, 1994. Acervo MNBA. ---
----- pg. 132 (Volume I)

- Fig. 310 Adir Botelho - **Vigário Geral**, xilogravura, 50,5 X 41 cm, 1994. Acervo MNBA.-
----- pg. 132 (Volume I)
- Fig. 311 Adir Botelho – **Morro da Coroa (Catumbi)**, óleo sobre tela, 117 X 90 cm, 1972.-
----- pg. 133 (Volume I)
- Fig. 312 Adir Botelho – **Fábrica de açúcar Brasil, Catumbi**, óleo sobre tela, 1974.
Coleção particular. ----- pg. 135 (Volume I)
- Fig. 313 Tarsila do Amaral – **O mamoeiro**, óleo sobre tela, 65 X 70 cm, 1925. -----
----- pg. 72 (Volume II)
- Fig. 314 Tarsila do Amaral – **E. F. C. B.**, óleo sobre tela, 1924. ----- pg. 72 (Volume II)
- Fig. 315 Djanira - **Mina de ferro**, acrílica sobre madeira, 160 X 221 cm, 1976. -----
----- pg. 72 (Volume II)
- Fig. 316 Djanira - **Mina de ferro**, acrílica sobre madeira, 160 X 221 cm, 1976. -----
----- pg. 72 (Volume II)
- Fig. 317 Alfredo Volpi – **Fachada com canoa**, têmpera sobre tela, 37,4 X 61,1 cm,
1948.----- pg. 73 (Volume II)
- Fig. 318 Alfredo Volpi – **Casario**, têmpera sobre tela, 46 X 60, 6 cm, década de. 50. ---
----- pg. 73 (Volume II)
- Fig. 319 Dionísio Del santo – **Composição com vacas**, óleo sobre tela, 86 X 127 cm,
1987. ----- pg. 73 (Volume II)
- Fig. 320 Dionísio Del Santo – **Músicos**, óleo sobre tela, 110 X 150 cm, 1985. -----
----- pg. 73 (Volume II)
- Fig. 321 Adir Botelho - **Rua Itapiru no Catumbi**, xilogravura (duas matrizes), 42 X 60,
1958. Acervo MNBA. ----- pg. 137 (Volume I)
- Fig. 322 Adir Botelho - **Catumbi**, xilogravura (duas matrizes), 34 X 65, 1959. Acervo
MNBA. ----- pg. 137 (Volume I)
- Fig. 323 Adir Botelho – **Catumbi, um bairro do Rio Antigo**, xilogravura, 53 X 37,5 cm,
1983. Acervo MNBA. ----- pg. 138 (Volume I)
- Fig. 324 Adir Botelho – **Igreja Nossa. Sra. Das Dores da Salete**, xilogravura, 50,5 X
41,5 cm, 1994. Acervo MNBA. ----- pg. 138 (Volume I)

- Fig. 325 Adir Botelho - **Rua do Cunha**, xilogravura, 53 X 40 cm, 1983. Acervo MNBA. -
----- pg. 139 (Volume I)
- Fig. 326 Adir Botelho - **Capela do Cemitério S. Francisco de Paula**, xilogravura, 41,5 X 50,5, 1994. Acervo MNBA. ----- pg. 139 (Volume I)
- Fig. 327 Adir Botelho - **Zona do agrião**, Xilogravura, 39,5 x 52 cm, 1986. Acervo MNBA.-
----- pg. 140 (Volume I)
- Fig. 328 Adir Botelho - **Um bairro de muitas lembranças**, xilogravura (40,5 x 55 cm, 1994. Acervo MNBA. ----- pg. 140 (Volume I)
- Fig. 329 Adir Botelho - **Um bairro de coisas distantes**, xilogravura, 43,5 X 52,5 cm, 1986. Acervo MNBA. ----- pg. 141 (Volume I)
- Fig. 330 Adir Botelho - **Rua da Floresta**, xilogravura, 37,5 x 54,5 cm, 1985. Acervo MNBA. ----- pg. 141 (Volume I)
- Fig. 331 Adir Botelho - **Catumbi Grande**, xilogravura, 50,5 x 52 cm, 1994. Acervo MNBA. ----- pg. 142 (Volume I)
- Fig. 332 Adir Botelho – **Catumbi**, xilogravura, 39,5 x 31 cm, 1996. Acervo MNBA. ----- pg. 142 (Volume I)
- Fig. 333 Adir Botelho – **Arlequim**, óleo sobre tela, 70 X 60 cm, 1967. Coleção do artista. ----- pg. 143 (Volume I)
- Fig. 334 Alfredo Volpi – **Composição concreta**, têmpera sobre tela, 116 X 73 cm, 1950. ----- pg. 74 (Volume II)
- Fig. 335 Alfredo Volpi – **Xadrez branco e vermelho**, óleo sobre tela, 54 X 100 cm, 1950.----- pg. 74 (Volume II)
- Fig. 336 Alfredo Volpi – **Composição**, têmpera sobre tela, 1976. ----- pg. 74 (Volume II)
- Fig. 337 Rubem Ludolf – **S/T**, óleo sobre Eucatex, 63 X 47,1960. ----- pg. 74 (Volume II)
- Fig. 338 Adir Botelho – **S/T**. desenho a nanquim – 2008. Coleção do artista. ----- pg. 145 (Volume I)
- Fig. 339 Adir Botelho – **Em forma de cruz**, xilogravura, 31 X 59,5 cm, 1984. Acervo MNBA. ----- pg. 145 (Volume I)
- Fig. 340 Adir Botelho – **Carajás**, óleo s. tela, 65 X 46, 1967. Coleção do artista. ----- pg. 146 (Volume I)

- Fig. 341 Adir Botelho - **Carajás, povo do fundo das águas**, óleo s. tela, 1967. Coleção do artista. ----- pg. 146 (Volume I)
- Fig. 342 Adir Botelho - **Terra livre** (estudo), óleo s. tela, 50 X 64 cm, 1967. Coleção do artista. ----- pg. 147 (Volume I)
- Fig. 343 Adir Botelho - **Terra livre II**, óleo s. relevo de madeira, 50 X 64 cm, 1967. Coleção do artista. ----- pg. 147 (Volume I)
- Fig. 344 Adir Botelho - **Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais**, óleo s. relevo de madeira, 80 X 100 cm, 1967. Coleção do artista. ----- pg. 147 (Volume I)
- Fig. 345 Adir Botelho - **Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais** (versão branca), óleo s. relevo de madeira, 80 X 100 cm, 1967. Coleção do artista. -----
----- pg. 147 (Volume I)
- Fig. 346 Adir Botelho - **O povo do meio**, óleo s. relevos de madeira, 70 X 100 cm, 1967. Coleção do artista. ----- pg. 149 (Volume I)
- Fig. 347 V. R. Monteiro – **O Boto**, aquarela e nanquim sobre papel, 35,4 X 26 cm, 1921. -----
----- pg. 75 (Volume II)
- Fig. 348 V. R. Monteiro – **Nascimento de Mani**, aquarela sobre papel, 1921. -----
----- pg. 75 (Volume II)
- Fig. 349 V. R. Monteiro - **Mulher sentada**, óleo sobre tela, 1924. ---- pg. 75 (Volume II)
- Fig. 350 V. R. Monteiro – **Atirador de arco**, óleo sobre tela, 1925. --- pg. 75 (Volume II)
- Fig. 351 Carybé – **Embarcações com índios**, políptico, 1965. ----- pg. 76 (Volume II)
- Fig. 352 Carybé – **Índios**, mural em relevo de cimento, Buenos Aires, Argentina. -----
----- pg. 76 (Volume II)
- Fig. 353 Carybé – **Índios**, vinil sobre tela, 35 X 50 cm, 1980. ----- pg. 76 (Volume II)
- Fig. 354 Adir Botelho – **Figura**, xilogravura, 50 X 45 cm, 1959. Acervo MNBA. -----
----- pg. 150 (Volume I)
- Fig. 355 Adir Botelho - **Natureza humana**, aquarela, 40 X 51 cm, 1975. Coleção do artista. ----- pg. 151 (Volume I)
- Fig. 356 Adir Botelho - **Natureza humana II**, óleo s. tela, 34,5 X 51,5 cm, 1975. Acervo MNBA.----- pg. 151 (Volume I)
- Fig. 357 Adir Botelho - **Diálogo entre estrelas**, aquarela, 31 X 52 cm, 1975. Coleção do artista. ----- pg. 152 (Volume I)

- Fig. 358 Adir Botelho - **Qualquer outro lugar**, aquarela, 32,5 X 50 cm, 1975. Coleção do artista. ----- pg. 152 (Volume I)
- Fig. 359 Adir Botelho - **Falar é inevitável**, aquarela, 32,5 X 50 cm, 1975. Coleção do artista. ----- pg. 152 (Volume I)
- Fig. 360 Fig. 561 Hans Sebald Beham – **Amantes desiguais**, xilogravura, 24 X 25 cm, c. 1533. ----- pg. 77 (Volume II)
- Fig. 361 Ugo da Carpi, *d'après* Rafael – **Pesca milagrosa**, xilogravura impressa com três matrizes, 23,4 X 35,7 cm, 1523-1527. ----- pg. 77 (Volume II)
- Fig. 362 Rembrandt – **Abrão e Isaac**, gravura em metal, 15,5 X 13 cm, 1645. -----
----- pg. 77 (Volume II)
- Fig. 363 Pontormo – **Visitação**, óleo sobre madeira, 202 X 156 cm, c. 1528-1530. -----
----- pg. 78 (Volume II)
- Fig. 364 Rubens – **Adão e Eva**, óleo sobre madeira, 180 X 158 cm, c. 1598-1600. -----
----- pg. 78 (Volume II)
- Fig. 365 Rembrandt – **O Pregador**, óleo sobre tela, 69,2 X 82,6 cm, 1641. -----
----- pg. 78 (Volume II)
- Fig. 366 Van Gogh – **Homem e mulher conversando**, lápis e giz preto sobre papel, 1882. ----- pg. 79 (Volume II)
- Fig. 367 Goeldi – **Casa do terror**, carvão, 1953. ----- pg. 79 (Volume II)
- Fig. 368 Goeldi – **Estudo**, aquarela 1957. ----- pg. 79 (Volume II)
- Fig. 369 Belmonte – **Meu Deus? Que Almofadinha tão ... bataclanico?...** -----
----- pg. 80 (Volume II)
- Fig. 370 Belmonte – **A erudição da ralé alta**. Revista Careta, n. 986, mai. 1927. -----
----- pg. 80 (Volume II)
- Fig. 371 Belmonte – **O que é que vamos fazer agora?...** ----- pg. 80 (Volume II)
- Fig. 372 - Butcher Billy (*d'après* Charles Bukowski e Roy Lichtenstein) – **She's mad but she's magic...** ----- pg. 81 (Volume II)
- Fig. 373 - Butcher Billy (*d'après* Charles Bukowski e Roy Lichtenstein) - **The problem with the world...** ----- pg. 81 (Volume II)
- Fig. 374 Maurício de Souza – **Turma da Mônica**, HC ----- pg. 82 (Volume II)

- Fig. 375 Quino – **Mafalda**, HC ----- pg. 82 (Volume II)
- Fig. 376 Ziraldo – **A turma do Pererê**. ----- pg. 83
(Volume II)
- Fig. 377 Adir Botelho – **Sempre um dizer**, xilogravura, (duas matrizes), 50 X 68,5 cm, 1959. Acervo MNBA. ----- pg. 154 (Volume I)
- Fig. 378 Adir Botelho – **Ouvi em sonhos**, xilogravura (duas matrizes), 31,5 x 54 cm, 1972. Acervo MNBA. ----- pg. 155 (Volume I)
- Fig. 379 Adir Botelho – **Encontro**, xilogravura, 39 X 47 cm, 1984. Acervo MNBA. -----
----- pg. 155 (Volume I)
- Fig. 380 Adir Botelho – **Desafio**, xilogravura. 38 X 51,5, 1985. Acervo MNBA. -----
----- pg. 155 (Volume I)
- Fig. 381 Adir botelho **Cara a cara**, xilogravura, 40 X 52 cm, 1985. Acervo MNBA. -----
----- pg. 155 (Volume I)
- Fig. 382 Adir Botelho – **Par harmonioso**, xilogravura, 51 X 41 cm, 1992. Acervo MNBA.
----- pg. 156 (Volume I)
- Fig. 383 Adir Botelho – **Diálogo**, xilogravura, 41,5 X 50,5 cm, 1992. Acervo MNBA. ----
----- pg. 156 (Volume I)
- Fig. 384 Adir botelho – **Um só rosto**, aquarela, 32 X 50 cm, 1970. Coleção do artista. -
----- pg. 158 (Volume I)
- Fig. 385 Adir Botelho – **Retrato**, aquarela, 32 X 24 cm, 1979. Coleção do artista. -----
----- pg. 158 (Volume I)
- Fig. 386 Adir Botelho - **Essencial**, aquarela, 38 X 56 cm, 1976. Coleção do artista. ----
----- pg. 160 (Volume I)
- Fig. 387 Adir Botelho - **Ausência**, aquarela, 35 x 50 cm, 1976, Coleção do artista. -----
----- pg. 160 (Volume I)
- Fig. 388 Adir Botelho – **Aquarela**, aquarela, 35 x 50 cm, 1976, Coleção do artista. -----
----- pg. 160 (Volume I)
- Fig. 389 Adir Botelho – **Primavera**, aquarela, 35 x 50 cm, 1976. Coleção do artista. ----
----- pg. 161 (Volume I)

- Fig. 390 Adir Botelho - **Sol a sol**, aquarela, 34 x 48 cm, 1979. Acervo MNBA. -----
----- pg. 162 (Volume I)
- Fig. 391 Arte Etrusca – **Cabeça de mulher**, Tumba de Orcus, Tarquini, afresco, Século III a.C. ----- pg. 84 (Volume II)
- Fig. 392 Arte Etrusca – **Mãe de Larth Velcha** (detalhe), Tumba dos escudos, Tarquini. -----
----- pg. 84 (Volume II)
- Fig. 393 Arte romana – **Casal**, Casa dos epigramas, Pompeia, afresco, s.d. -----
----- pg. 84 (Volume II)
- Fig. 394 Arte romana – **Casal na cama**, afresco, Pompeia, s. d. ----- pg. 84 (Volume II)
- Fig. 395 Hans Sebald Beham – **Amantes desiguais**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com duas matrizes, 24,6 X 24,9 cm, c. 1533. ----- pg. 85 (Volume II)
- Fig. 396 Hans Baldung Grien – **Adão e Eva**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com duas matrizes, 37,5 X 25,6 cm, 1511. ----- pg. 85 (Volume II)
- Fig. 397 Sebastiano del Piombo – **Dorothea**, óleo sobre tela, 78 X 61 cm, séc. XVI. ----
----- pg. 86 (Volume II)
- Fig. 398 Fig. 611 Parmigianino – **A escrava turca**, óleo sobre tela, 67 X 53 cm, c. 1530. -----
----- pg. 86 (Volume II)
- Fig. 399 Goya – **O guarda-sol**, óleo sobre tela, 104 X 152 cm, 1777. -----
----- pg. 86 (Volume II)
- Fig. 400 Boucher – **Retrato de Louise O'Murphy**. Óleo sobre tela, 59,5 X 73,5 cm, 1751. ----- pg. 86 (Volume II)
- Fig. 401 Redon – **Closed Eyes**, oil on gold ground on cardboard, 30,5 X 28,5 cm, s. d. -----
----- pg. 87 (Volume II)
- Fig. 402 Redon - **Retrato de Violette Heymann**, pastel sobre papel, 72 X 92,5 cm, 1909. Fonte: Os Impressionistas – Ed. Três, 1973. ----- pg. 87 (Volume II)
- Fig. 403 Redon – **Ícarus ou O oferecimento**, óleo sobre papel colado em tela, 52,1 X 38,1 cm, 1890. ----- pg. 87 (Volume II)
- Fig. 404 Redon – **Nascimento de Vênus**, 141 X 61 cm, óleo sobre madeira, 1912. ----
----- pg. 87 (Volume II)
- Fig. 405 Picasso – **Retrato de Madame Canals**, 88 X 68 cm, 1905. -----
----- pg. 88 (Volume II)
- Fig. 406 Picasso – **Retrato de Dora Maar**, 92 X 65 cm, 1937. ----- pg. 88 (Volume II)
- Fig. 407 Picasso – **A vida**, óleo sobre tela, 196,5 X 128,5 cm, 1903. -----
----- pg. 88 (Volume II)

- Fig. 408 Ismael Nery – **Retrato de Adalgisa**, óleo sobre cartão, 1924. -----
----- pg. 89 (Volume II)
- Fig. 409 Ismael Nery – **Figura feminina**, óleo s. cartão s. madeira, 34 X 26,5 cm, s.d. -
----- pg. 89 (Volume II)
- Fig. 410 Ismael Nery – **Nu feminino**, óleo sobre tela, 76 X 41 cm, 1925. -----
----- pg. 89 (Volume II)
- Fig. 411 Ismael Nery – **Os namorados**, aquarela, c. 1920. ----- pg. 89 (Volume II)
- Fig. 412 Di Cavalcanti – **Cabeça de mulata**, pastel sobre cartão, 31 X 23,5 cm, década
de 1920. ----- pg. 90 (Volume II)
- Fig. 413 Di Cavalcanti – **Mesa de bar**, óleo sobre cartão, 44 X 136 cm, 1929. -----
----- pg. 90 (Volume II)
- Fig. 414 Di Cavalcanti – **Mulher e gato**, aquarela sobre cartão, 43 X 30 cm, 1927-1929.-
----- pg. 90 (Volume II)
- Fig. 415 Di Cavalcanti – **Namoro na noite**, técnica mista sobre cartão, 37 X 29 cm,
década de 1920. ----- pg. 90 (Volume II)
- Fig. 416 Flávio de Carvalho – **S. T.**, óleo sobre tela, 75 X 55 cm, s. d. -----
----- pg. 91 (Volume II)
- Fig. 417 Flávio de Carvalho – **Retrato de Amélia Magalhães Gouveia**, óleo sobre tela,
90 X 70 cm, 1964. ----- pg. 91 (Volume II)
- Fig. 418 Flávio de Carvalho – **Casal na sala de espera da estrada de ferro de Jundiá**,
óleo sobre tela, 82 X 102 cm, 1954. ----- pg. 91 (Volume II)
- Fig. 419 Adir Botelho – **Recato**, xilogravura, 41 X 52,5 cm, 1986. Acervo MNBA. -----
----- pg. 164 (Volume I)
- Fig. 420 Adir Botelho – **Rosto fragmentado**, xilogravura, 41 X 52 cm, 1986. Acervo
MNBA. ----- pg. 164 (Volume I)
- Fig. 421 Adir Botelho – **Relação**, xilogravura, 41 X 52 cm, 1986. Acervo MNBA. -----
----- pg. 165 (Volume I)
- Fig. 422 Adir Botelho – **Constrangimento**, xilogravura, 39 X 50,5 cm, 1995. Acervo
MNBA. ----- pg. 165 (Volume I)
- Fig. 423 Adir Botelho – **Sensual**, xilogravura, 50,5 X 40 cm, 1995. Acervo MNBA. -----
----- pg. 165 (Volume I)
- Fig. 424 Adir Botelho – **Mulher jovem**, xilogravura, 50,5 cm X 40,5 cm, 1995. Acervo
MNBA. ----- pg. 165 (Volume I)

- Fig. 425 Adir Botelho – **Homem rei**, guache, 30 x 50 cm, 1976. Coleção do artista. ---
----- pg. 167 (Volume I)
- Fig. 426 Adir Botelho – **Tudo calmo**, aquarela, 34,5 x 50 cm, 1977. Coleção do artista.
----- pg. 167 (Volume I)
- Fig. 427 Adir Botelho – **Vermelho e verde**, aquarela, 37,5 x 50 cm, 1978. Coleção do
artista. ----- pg. 168 (Volume I)
- Fig. 428 Adir Botelho – **Rio de Janeiro**, aquarela, 28 x 38 cm, 1978. Coleção do artista.-
----- pg. 169 (Volume I)
- Fig. 429 Adir Botelho – **Três personagens**, aquarela, 37,5 x 53,5 cm, 1979. Coleção
do artista. ----- pg. 170 (Volume I)
- Fig. 430 Adir Botelho – **Teatro**, aquarela, 35 x 50 cm, 1979. Coleção do artista. -----
----- pg. 171 (Volume I)
- Fig. 431 Arte Etrusca – **Dançarina e tocador de lira**, Tumba do Triclínio, Tarquinii, c.
470 a. C. ----- pg. 92 (Volume II)
- Fig. 432 Arte Etrusca – **Servo carregando um recipiente de vinho**, Tumba dos
Leopardos, Tarquinii, c. 480-470 a.C. ----- pg. 92 (Volume II)
- Fig. 433 Arte Etrusca – **Músico flautista**, Tumba dos Leopardos, Tarquinii, c. 480-470
a. C. ----- pg. 92 (Volume II)
- Fig. 434 Pompeia – **Phenteus sendo dilacerado pelas mônadas**, afresco. -----
----- pg. 93 (Volume II)
- Fig. 435 Pompeia - **Cena da vida de Íxion**, afresco, 60-79 d.C. ----- pg. 93 (Volume II)
- Fig. 436 Pompeia – **O sacrifício de Efigenia**, afresco, 60-79 d.C. - pg. 93 (Volume II)
- Fig. 437 Giulio Romano – **O banho de Marte e Vênus**, afresco 1528-1528. -----
----- pg. 94 (Volume II)
- Fig. 438 Pontormo – **Deposição**, óleo sobre madeira, 1525-1528. --- pg. 94 (Volume II)
- Fig. 439 Nicoló dell’Abate – **O rapto de Proserpina**, óleo sobre tela, 196 X 216 cm, c.
1552-1570. ----- pg. 94 (Volume II)
- Fig. 440 Rubens – **O jardim do amor**, óleo sobre tela, 199 X 286 cm, c. 1630-1635. ---
----- pg. 95 (Volume II)
- Fig. 441 Rubens – **Paz e Guerra**, óleo sobre tela, 203,5 X 298 cm, 1629-30. -----
----- pg. 95 (Volume II)
- Fig. 442 Rubens – **Julgamento de Paris**, óleo sobre tela, 1639. ----- pg. 95 (Volume II)
- Fig. 443 Watteau – **Pierrot**, óleo sobre tela, 184 X 149 cm, ca. 1717-1719. -----
----- pg. 96 (Volume II)
- Fig. 444 Watteau – **Serenata italiana**, óleo sobre madeira, 33,5 X 27 cm, s.d. -----
----- pg. 96 (Volume II)

- Fig. 445 Watteau – **Comediantes italianos**, óleo sobre tela, 63,8 X 76,2 cm, c. 1720. -
----- pg. 96 (Volume II)
- Fig. 446 Jacques-Louis David – **O juramento dos Orácios**, óleo sobre tela, óleo sobre tela, 1784. ----- pg. 97 (Volume II)
- Fig. 447 Jacques-Louis David – **Anthiocus e Stratonica**, óleo sobre tela, óleo sobre tela, 1774. ----- pg. 97 (Volume II)
- Fig. 448 Jacques-Louis David – **Marte desarmado por Vênus e pelas Graças**, óleo sobre tela, óleo sobre tela, 1824. ----- pg. 97 (Volume II)
- Fig. 449 Manet – **O ballet espanhol**, óleo sobre tela, 1878. ----- pg. 98 (Volume II)
- Fig. 450 Degas – **Cena de Ballet III**, pastel sobre papel, 76,8 X 11,2 cm, 1907. -----
----- pg. 98 (Volume II)
- Fig. 451 Degas – **A orquestra da ópera**, óleo sobre tela, 56,5 X 45 cm, c. 1870. -----
----- pg. 98 (Volume II)
- Fig. 452 Kirchner – **Amazona de circo**, óleo sobre tela, 120 X 100 cm, 1912. -----
----- pg. 99 (Volume II)
- Fig. 453 Kirchner – **Dança de negros**, óleo sobre tela, 151,5 X 120 cm, 1911. -----
----- pg. 99 (Volume II)
- Fig. 454 Max Beckmann – **Os atores** (tríptico), óleo sobre tela, 1941-42. -----
----- pg. 99 (Volume II)
- Fig. 455 Picasso – **A dança**, 215 X 142 cm, 1925. ----- pg. 100 (Volume II)
- Fig. 456 Picasso – **Três músicos**, 200, 7 X 222,9 cm, 1921. ----- pg. 100 (Volume II)
- Fig. 457 Picasso – **A flauta de Pan**, 205 X 174 cm, 1923. ----- pg. 100 (Volume II)
- Fig. 458 Di Cavalcanti – **Projeto para cartaz**, guache e pastel sobre papel, 38,5 X 28,2 cm, década de 1920. ----- pg. 101 (Volume II)
- Fig. 459 Di Cavalcanti – **Samba**, óleo sobre tela, 177 X 154 cm, 1925. -----
----- pg. 101 (Volume II)
- Fig. 460 Di Cavalcanti – **Cabaret**, óleo sobre tela colada em cartão, 32 X 24 cm, década de 1920. ----- pg. 101 (Volume II)
- Fig. 461 Quaglia – **Triângulo**, óleo sobre tela, 2010. ----- pg. 101 (Volume II)
- Fig. 462 Quaglia - **O ilusionista**, óleo sobre tela, 100 X 80, 2008. -- pg. 101 (Volume II)
- Fig. 463 Quaglia – **S/T**, óleo sobre tela, 54 X 73 cm, 1980. ----- pg. 101 (Volume II)
- Fig. 464 Adir Botelho – **Pedra Bonita**, xilogravura, 41 X 55 cm, 1988. Coleção do artista.
----- pg. 172 (Volume I)
- Fig. 465 Adir Botelho – **Reino encantado de Vila-Bela**, xilogravura, 37,5 X 55 cm, 1985. Coleção do artista. ----- pg. 172 (Volume I)
- Fig. 466 Adir Botelho – **O povo da Pedra**, xilogravura, 37,5 X 55 cm, 1985. -----
----- pg. 172 (Volume I)

- Fig. 467 Adir Botelho - **Enfurecida pela vida**, acrílica s. cartão, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do artista. ----- pg. 173 (Volume I)
- Fig. 468 Adir Botelho - **Angústia**, acrílica s. cartão, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do artista. ----- pg. 174 (Volume I)
- Fig. 469 Adir Botelho - **Ouvada por todos**, acrílica s. cartão, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do artista. ----- pg. 174 (Volume I)
- Fig. 470 Adir Botelho - **Diante do mundo**, acrílica s. cartão, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do artista. ----- pg. 174 (Volume I)
- Fig. 471 Arte Pré-Histórica – **Vênus de Hohlefels**, c. 40.000 – 35.000 a. C. ----- pg. 102 (Volume II)
- Fig. 472 Arte Pré-Histórica – **Vênus de Laussel**, Paleolítico superior. ----- pg. 102 (Volume II)
- Fig. 473 Arte Pré-Histórica – **Vênus de Lespugue**, 26.000 - 24.000 a.C. ----- pg. 102 (Volume II)
- Fig. 474 Arte Sumeriana – **Mãe-Terra** (Ninhursag). ----- pg. 103 (Volume II)
- Fig. 475 Arte Babilônica – **Deusa da Beleza** (Ishtar). ----- pg. 103 (Volume II)
- Fig. 476 Arte Sumeriana – **Toucados femininos**. ----- pg. 103 (Volume II)
- Fig. 477 Arte Sumeriana – **Toucados femininos II**. ----- pg. 103 (Volume II)
- Fig. 478 Arte Africana (Etnia Luluwa – Congo) – **Escultura feminina**, 32 X 10 cm. Coleção Wilson Savino. ----- pg. 104 (Volume II)
- Fig. 479 Arte Africana (Etnia Luluwa – Congo) – **Escultura feminina com escarificações**, 36 X 11 X 10 cm. ----- pg. 104 (Volume II)
- Fig. 480 Arte Africana (Zaire) – **A mangbetu**, terracota ----- pg. 104 (Volume II)
- Fig. 481 Arte Indígena Karajá – **Boneca**. ----- pg. 105 (Volume II)
- Fig. 482 Arte Indígena Karajá – **Bonecas**. ----- pg. 105 (Volume II)
- Fig. 483 Arte Indígena Karajá – Boneca Karajá, cerâmica e cera, 7 X 6 cm. ----- pg. 105 (Volume II)
- Fig. 484 Conceição dos Bugres – **Mulheres** (bugres), madeira policromada. ----- pg. 106 (Volume II)

- Fig. 485 Conceição (V. Jequitinhonha) – **Gêmeas siamesas**, cerâmica policromada. ---
----- pg. 106 (Volume II)
- Fig. 486 Arte do V. Jequitinhonha – **Boneca**, cerâmica policromada. pg. 106 (Volume II)
- Fig. 487 Arte do V. Jequitinhonha – **Mulheres sentadas**, cerâmica policromada. -----
----- pg. 106 (Volume II)
- Fig. 488 Arte do V. Jequitinhonha – **Vaso-moça com flores**, cerâmica policromada. ---
----- pg. 106 (Volume II)
- Fig. 489 H. Moore – **Mãe e filho**, pedra, alt. 57 cm, 1924-1925. ----- pg. 107 (Volume II)
- Fig. 490 H. Moore – **Mulher com braços levantados**, pedra, alt. 43,2 cm, 1924-1925. -
----- pg. 107 (Volume II)
- Fig. 491 H. Moore – **Mulher reclinada**, cimento, compr. 63,5 cm, 1927. -----
----- pg. 107 (Volume II)
- Fig. 492 H. Moore – **Mulher de pé**, pedra, alt. 86,3 cm, 1926. ----- pg. 107 (Volume II)
- Fig. 493 H. Moore – **Mulher jovem com mãos juntas**, alabastro, alt. 38,1 cm, 1930. ---
----- pg. 107 (Volume II)
- Fig. 494 (conjunto) Nicolò Vicentino *d'après* Perino Del Vaga (?) – **Fé, Esperança, Caridade, Força, Temperança e Prudência**, xilogravuras *chiaroscuro* impressas com três matrizes, 14,1 X 9,4 cm, c. 1539-45. ----- pg. 108 (Volume II)
- Fig. 495 Rubens – **Vênus frente ao espelho**, óleo sobre painel, 124 X 98 cm, c. 1615.
----- pg. 109 (Volume II)
- Fig. 496 Rubens – **Helena Fourmet envolta em peles**, óleo sobre painel, 176 X 83 cm, c. 1630. ----- pg. 109 (Volume II)
- Fig. 497 Rubens – **Cleópatra**, óleo sobre painel, 130 X 74 cm, c. 1615. -----
----- pg. 109 (Volume II)
- Fig. 498 A. Gentileschi -**Autorretrato com alaúde**, óleo sobre tela, 77,5 X 71,8 cm, c. 1615-1617. ----- pg. 110 (Volume II)
- Fig. 499 A. Gentileschi - **Autorretrato como mártir feminino**, óleo sobre tela, 1615. ---
----- pg. 110 (Volume II)
- Fig. 500 A. Gentileschi - **Autorretrato como alegoria da pintura**, óleo sobre tela, 1615.
----- pg. 110 (Volume II)
- Fig. 501 Artemisia Gentileschi - **Minerva**, óleo sobre tela, 1640. ----- pg. 110 (Volume II)
- Fig. 502 Artemisia Gentileschi – **Judith decapitando Holorfenes**, óleo sobre tela, 1620.----- pg. 110 (Volume II)
- Fig. 503 M. Beckmann – **Quappi no barco azul**, Guache e óleo sobre papel, 89,5 X 59 cm, 1950. ----- pg. 111 (Volume II)
- Fig. 504 M. Beckmann – **Dançarina com tamborim**, óleo sobre tela, 146 X 89 cm, 1946.
----- pg. 111 (Volume II)

- Fig. 505 M. Beckmann – **Mulher com bandolim**, óleo sobre tela, 92 X 140 cm, 1950. --
----- pg. 111 (Volume II)
- Fig. 506 Vicente do Rego Monteiro – **As nadadoras**, óleo sobre tela, 80,5 X 90,5 cm,
1924. ----- pg. 112 (Volume II)
- Fig. 507 Vicente do Rego Monteiro – **A mulher e o galgo**, óleo sobre tela. -----
----- pg. 112 (Volume II)
- Fig. 508 Vicente do Rego Monteiro – **Maternidade indígena**, óleo sobre tela, 250 X 104
cm, 1924. ----- pg. 112 (Volume II)
- Fig. 509 Portinari – **Colona**, carvão sobre papel kraft, 13,5 X 178,5 cm, 1938.-----
----- pg. 113 (Volume II)
- Fig. 510 Portinari – **Mulheres**, óleo sobre tela, 55 X 46, 1939. ----- pg. 113 (Volume II)
- Fig. 511 Portinari – **Grupo de mulheres e criança**, óleo sobre tela, 71,1 X 57,8 cm,
1936. ----- pg. 113 (Volume II)
- Fig. 512 Di Cavalcanti – **Seresta**, pastel sobre papel, 56 X 45 cm, década de 1920. ----
----- pg. 114 (Volume II)
- Fig. 513 Di Cavalcanti – **Retrato de Maria**, aquarela e crayon sobre papel, 32 X 22 cm,
1927. ----- pg. 114 (Volume II)
- Fig. 514 Di Cavalcanti – **Mulher de encarnado**, óleo sobre tela, 90,5 X 73 cm, década
de 1940. ----- pg. 114 (Volume II)
- Fig. 515 Milton Da costa – **Vênus I**, óleo sobre tela, 22 X 27 cm, 1964. -----
----- pg. 115 (Volume II)
- Fig. 516 Milton Da costa – **Vênus e pássaro**, óleo sobre tela, 27 X 24,5 cm, 1972. -----
----- pg. 115 (Volume II)
- Fig. 517 Milton Da costa – **Vênus e pássaro**, óleo sobre tela, 23 X 21 cm, s.d. -----
----- pg. 115 (Volume II)
- Fig. 518 Pedro Correa de Araújo – **Pureza**, 119,5 X 47,5 cm, óleo sobre compensado,
1938. ----- pg. 116 (Volume II)
- Fig. 519 Pedro Correa de Araújo – **Mulher da Lapa**, óleo sobre madeira, 32 X 24 cm, s.
d. ----- pg. 116 (Volume II)
- Fig. 520 Pedro Correa de Araújo – **Banhistas**, óleo sobre madeira, 62 X 77. 1931. ----
----- pg. 116 (Volume II)
- Fig. 521 Sante Scaldasferri – **Eu não sou uma gracinha?** Óleo s/ tela colada em
madeira, 50 X 60 cm, s.d. ----- pg. 117 (Volume II)
- Fig. 522 Sante Scaldasferri - **Acabei na lama**, encáustica e colagem sobre compensado,
96 X 64 cm, 1999. ----- pg. 117 (Volume II)

- Fig. 523 Sante Scaldasferri - **A mulher porca comendo banana**, encáustica, 60 X 50 cm, 1986. ----- pg. 117 (Volume II)
- Fig. 524 Botero – **Amália**, óleo sobre tela, 1985. ----- pg. 118 (Volume II)
- Fig. 525 Botero – **Bailarina na barra**, óleo sobre tela, 164 X 116, 2001. -----
----- pg. 118 (Volume II)
- Fig. 526 Botero – **Mulher lendo**, óleo sobre tela, 1987. ----- pg. 118 (Volume II)
- Fig. 527 Adir Botelho – **Anjo**, xilogravura (duas matrizes), 60 X 42 cm, 1958. Acervo MNBA. ----- pg. 178 (Volume I)
- Fig. 528 Adir Botelho – **Lembrança**, xilogravura (duas matrizes), 64 X 39 cm, 1959. Acervo MNBA. ----- pg. 178 (Volume I)
- Fig. 529 Adir Botelho – **Figuras**, xilogravura, 31 X 38 cm, 1964. Acervo MNBA. -----
----- pg. 178 (Volume I)
- Fig. 530 Adir Botelho – **A alma das ruas**, xilogravura, 30 X 39,5, 1974. Acervo MNBA. -----
----- pg. 178 (Volume I)
- Fig. 531 Adir Botelho – **Formas da noite**, xilogravura, 31 X 34,5, 1974. Acervo MNBA. -----
----- pg. 178 (Volume I)
- Fig. 532 Adir Botelho – **Mulher e criança**, xilogravura, 47,5 X 43,5 cm, 1987. Acervo MNBA. ----- pg. 179 (Volume I)
- Fig. 533 Adir Botelho, **Três mulheres**, xilogravura, 39,5 X 52 cm, 1987. Acervo MNBA. -----
----- pg. 179 (Volume I)
- Fig. 534 Albrecht Dürer – **Rinoceronte**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com duas matrizes, 21,1 X 29,9 cm, 1515. ----- pg. 119 (Volume II)
- Fig. 535 Samico - **Rumores de guerra em tempos de paz**, xilogravura, 91,8 X 50,7, 2001. ----- pg. 119 (Volume II)
- Fig. 536 Goeldi – **Peixaria**, xilogravura, 25,3 X 30 cm, c. 1940. ----- pg. 120 (Volume II)
- Fig. 537 Goeldi – **Pescadores**, xilogravura, 22,4 X 21,9 cm, c. 1940. -----
----- pg. 120 (Volume II)
- Fig. 538 Goeldi – **Ilustração para o livro Cobra Norato**, xilogravura, 27,5 X 20,7 cm, 1937. ----- pg. 120 (Volume II)
- Fig. 539 Marcelo Grassmann – **S. T.**, xilogravura, 1949. ----- pg. 121 (Volume II)

- Fig. 540 Marcelo Grassmann – **S.T.**, xilogravura, 1949. ----- pg. 121 (Volume II)
- Fig. 541 Alessandro Gandini *d'après* Parmigianino – **Festa na casa de Simão o fariseu**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com quatro matrizes, 25,3 X 37 cm, c. 1540-50 e 1609.----- pg. 122 (Volume II)
- Fig. 542 Ugo da Carpi, *d'après* Parmigianino – **Diogenes**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com quatro matrizes, 47,8 X 34,3 cm, c. 1527. ----- pg. 122 (Volume II)
- Fig. 543 Ugo da Carpi, *d'après* Parmigianino – **Diogenes II**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com quatro matrizes, 47,8 X 34,3 cm, c. 1527. ----- pg. 122 (Volume II)
- Fig. 544 Frans Floris - **Ceres**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com três matrizes, 43 X 29,5 cm, c. 1560-70. ----- pg. 123 (Volume II)

Capítulo III

- Fig. 545 Diego Rivera – **Unidade Panamericana**, afresco, 1940. --- pg. 125 (Volume II)
- Fig. 546 Diego Rivera – **A grande cidade de Tenochtitlan**, afresco, 1945-1952. -----
----- pg. 125 (Volume II)
- Fig. 547 Orozco – **Onisciência** (detalhe de pintura mural), 1925. --- pg. 126 (Volume II)
- Fig. 548 Orozco – **A partida de Quetzalcoatl**, afresco, 1932-1934. pg. 126 (Volume II)
- Fig. 549 Siqueiros – **A revolução**, mural, s.d. ----- pg. 127 (Volume II)
- Fig. 550 Siqueiros – **Luta pela emancipação**, 1961. ----- pg. 127 (Volume II)
- Fig. 551 Fulvio Pennacchi – **Cavalcada medieval**, afresco, 600 X 400 cm, 1944. -----
----- pg. 128 (Volume II)
- Fig. 552 Fulvio Pennacchi – **O Juízo Final** – os eleitos, afresco, 1941/1943. -----
----- pg. 128 (Volume II)
- Fig. 553 Fulvio Pennacchi – **Festa junina**, afresco, 140 X 140 cm, 1951. -----
----- pg. 128 (Volume II)
- Fig. 554 Portinari – **Tiradentes**, têmpera sobre tela, 309 X 1767 cm, 1948/1949. -----
----- pg. 129 (Volume II)
- Fig. 555 Portinari – **A primeira Missa**, têmpera sobre tela, 266 X 598 cm, 1948 -----
----- pg. 129 (Volume II)
- Fig. 556 Di Cavalcanti – **Navio negreiro**, óleo s. tela (painel tríptico), 400 X 600 cm, 1961. ----- pg. 130 (Volume II)
- Fig. 557 Di Cavalcanti – **Imprensa**, mural em mosaico, 270 X 955 cm, 1953. -----
----- pg. 130 (Volume II)
- Fig. 558 Di Cavalcanti – **Candangos**, 1960. ----- pg. 130 (Volume II)

- Fig. 559 Djanira - **Mural azulejar na Igreja de Sta. Rita de Cássia** em Cataguases – MG, 1980 (?). ----- pg. 131 (Volume II)
- Fig. 560 Djanira - **Mural azulejar na Igreja de Sta. Rita de Cássia** (detalhe) -----
----- pg. 131 (Volume II)
- Fig. 561 Djanira – **Sta. Bárbara**, mural azulejar, 1964. ----- pg. 131 (Volume II)
- Fig. 562 Djanira – **Sta. Bárbara** (detalhe) ----- pg. 131 (Volume II)
- Fig. 563 Burle Max – **S/T**. mural azulejar no Instituto Moreira Salles – RJ. -----
----- pg. 132 (Volume II)
- Fig. 564 Burle Max – **S/T**, mural em mosaico no conjunto arquitetônico do Pedregulho, Benfica, RJ. ----- pg. 132 (Volume II)
- Fig. 565 Burle Max **S/T** – Mural em mosaico na fachada do hotel Castelli dela Alzer, Vicenza - Itália, 1994. ----- pg. 132 (Volume II)
- Fig. 566 Poty Lazzarotto – **Primeiro centenário da emancipação política do Paraná**, mural azulejar, Curitiba – PR, 1953. ----- pg. 133 (Volume II)
- Fig. 567 Poty Lazarotto – **O barragoeiro**, mural azulejar, 1998. ----- pg. 133 (Volume II)
- Fig. 568 Poty Lazzarotto – **S/T**. mural em mosaico do Teatro Calil Haddad, Maringá – PR. ----- pg. 133 (Volume II)
- Fig. 569 Paulo Werneck – **S/T**, mural em mosaico cerâmico, Ministério da Fazenda – RJ, 1943. ----- pg. 134 (Volume II)
- Fig. 570 Paulo Werneck – **S/T**, mainel em mosaico cerâmico no edifício Maracati – RJ, 1950. ----- pg. 134 (Volume II)
- Fig. 571 Paulo Werneck – **S/T**, mural para o Clube Monte Líbano – RJ, 1957. -----
----- pg. 134 (Volume II)
- Fig. 572 Paulo Werneck – **S/T**, mural em mosaico cerâmico no edifício Torquato Pessoa – RJ, 1954. ----- pg. 134 (Volume II)
- Fig. 573 Paulo Werneck - **S/T**, mural em mosaico cerâmico na igreja da Pampulha, BH – MG. ----- pg. 134 (Volume II)
- Fig. 574 Claudio Pastro – **Murais azulejares e em mosaico no Santuário de Nossa Sra. Aparecida** – SP. ----- pg. 135 (Volume II)
- Fig. 575 Claudio Pastro – **Murais azulejares e em mosaico no Santuário de Nossa Sra. Aparecida** – SP - II ----- pg. 135 (Volume II)
- Fig. 576 Claudio Pastro – **Murais azulejares e em mosaico no Santuário de Nossa Sra. Aparecida** – SP - III ----- pg. 135 (Volume II)
- Fig. 577 Lydio Bandeiro de Mello – **Painel da Caixa Cultural do Rio de Janeiro**. -----
----- pg. 136 (Volume II)
- Fig. 578 Lydio Bandeiro de Mello – **Painel da Caixa Cultural do Rio de Janeiro II**. ----
----- pg. 136 (Volume II)

- Fig. 579 Lydio Bandeiro de Mello – **Painel da Caixa Cultural do Rio de Janeiro III**. ---
----- pg. 136 (Volume II)
- Fig. 580 Lydio Bandeiro de Mello – **Painel da Caixa Cultural do Rio de Janeiro IV**. ---
----- pg. 136 (Volume II)
- Fig. 581 Lydio Bandeiro de Mello – **Painel da Caixa Cultural do Rio de Janeiro V**. ---
----- pg. 136 (Volume II)
- Fig. 582 **Retrato do artista Ivan Freitas** ----- pg. 137 (Volume II)
- Fig. 583 Ivan Freitas – **Paisagem Urbana**, pintura mural, acrílica - Lapa – RJ, 1984. --
----- pg. 137 (Volume II)
- Fig. 584 Ivan Freitas – **Paisagem Urbana II** - Lapa – RJ, 1984. -----
----- pg. 137 (Volume II)
- Fig. 585 **Retrato do artista Roberto Magalhães** ----- pg. 138 (Volume II)
- Fig. 586 Roberto Magalhães – **Pássaros**, pintura mural, acrílica, Centro – RJ, 1985. ---
----- pg. 138 (Volume II)
- Fig. 587 Roberto Magalhães – **Pássaros II**. -----
----- pg. 138 (Volume II)
- Fig. 588 **Retrato do artista Aluísio Carvão** (1920-2001). ----- pg. 139 (Volume II)
- Fig. 589 Aluísio Carvão – **Revoada de balões**, pintura mural, acrílica, Centro – RJ,
1985. ----- pg. 139 (Volume II)
- Fig. 590 Aluísio Carvão – **Revoada de balões II** ----- pg. 139 (Volume II)
- Fig. 591 Aluísio Carvão – **Revoada de balões III** ----- pg. 139 (Volume II)
- Fig. 592 **Retrato do artista Glauco Rodrigues** ----- pg. 140 (Volume II)
- Fig. 593 Glauco Rodrigues – **Apoteose tropical**, pintura mural, acrílica, Catete – RJ. --
----- pg. 140 (Volume II)
- Fig. 594 Glauco Rodrigues – **Apoteose tropical II** ----- pg. 140 (Volume II)
- Fig. 595 **Retrato da artista Tomie Ohtake** ----- pg. 141 (Volume II)
- Fig. 596 Tomie Ohtake – **S/T**, pintura mural em acrílica, Centro de São Paulo – SP,
1984. ----- pg. 141 (Volume II)
- Fig. 597 Tomie Ohtake – **S/T II** ----- pg. 141 (Volume II)
- Fig. 598 **Retrato do artista Amílcar de Castro** ----- pg. 142 (Volume II)
- Fig. 599 Amílcar de Castro – **S/T**, pintura mural, acrílica, Belo Horizonte – MG, 1985. --
----- pg. 142 (Volume II)

- Fig. 600 Amílcar de Castro – **S/T II** ----- pg. 142 (Volume II)
- Fig. 601 Amílcar de Castro – **S/T II** ----- pg. 142 (Volume II)
- Fig. 602 **Retrato do artista Volpi** ----- pg. 143 (Volume II)
- Fig. 603 Volpi – **Vela com bandeirinha** (reprodução de obra da década de 70), mural em acrílica, Centro de São Paulo – SP, 1985. ----- pg. 143 (Volume II)
- Fig. 604 Volpi – **Vela com bandeirinha II** ----- pg. 143 (Volume II)
- Fig. 605 **Retrato do professor-artista Adir Botelho** ----- pg. 193 (Volume I)
- Fig. 606 **Capa do Calendário Mural da Terra.** ----- pg. 193 (Volume I)
- Fig. 607 **Simulação do Mural da Terra nas paredes do lado sudeste da Faculdade de Letras** ----- pg. 193 (Volume I)
- Fig. 608 Adir Botelho – **Bruxa feiticeira** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 194 (Volume I)
- Fig. 609 Adir Botelho – **Korupira rei dos bichos** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 195 (Volume I)
- Fig. 610 Adir Botelho – **História de animais** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 196 (Volume I)
- Fig. 611 Adir Botelho – **Missa das almas** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 197 (Volume I)
- Fig. 612 Adir Botelho – **O Lobisomem** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 198 (Volume I)
- Fig. 613 Adir Botelho – **O Poronominare** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 199 (Volume I)
- Fig. 614 Adir Botelho – **Estórias indígenas** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 200 (Volume I)
- Fig. 615 Adir Botelho – **O homem de sete dentaduras** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 201 (Volume I)
- Fig. 616 Adir Botelho – **Boiuna, mãe de todas as águas** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 202 (Volume I)
- Fig. 617 Adir Botelho – **Animais fabulosos** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 203 (Volume I)

- Fig. 618 Adir Botelho – **O fantasma do velho escravo** (Mural da Terra), guache, 13,5 X 17,5 cm, 2003-2005. Coleção do artista. ----- pg. 204 (Volume I)
- Fig. 619 **Seção 1** – Recorte ----- pg. 207 (Volume I)
- Fig. 620 **Seção 2** – Recorte ----- pg. 207 (Volume I)
- Fig. 621 **Seção 3** – Recorte ----- pg. 208 (Volume I)
- Fig. 622 **Seção 4 A** – Recorte ----- pg. 208 (Volume I)
- Fig. 623 **Seção 4 B** – Recorte ----- pg. 208 (Volume I)
- Fig. 624 **Seção 5** – Recorte ----- pg. 208 (Volume I)
- Fig. 625 **Seção 6** - Recorte ----- pg. 208 (Volume I)
- Fig. 626 **Seção 7** - Recorte ----- pg. 208 (Volume I)
- Fig. 627 **Seção 8** - Recorte ----- pg. 209 (Volume I)
- Fig. 628 **Seção 9** - Recorte ----- pg. 209 (Volume I)
- Fig. 629 **Seção 10** - Recorte ----- pg. 209 (Volume I)
- Fig. 630 **Seção 11** - Recorte ----- pg. 209 (Volume I)
- Fig. 631 Simulação do **Poronominari** pintado em azulejos e colocado no prédio da Reitoria da UFRJ. ----- pg. 214 (Volume I)
- Fig. 632 Simulação da vista da escadaria encimada pelo **Poronominari**. -----
----- pg. 214 (Volume I)
- Fig. 633 (conjunto) Adir Botelho – **Projeto Mural da Terra**. Apresentação em 4 seções juntas ----- pg. 219 (Volume I)
- Fig. 634 (conjunto) Adir Botelho – **Projeto Mural da Terra**. Apresentação em 11 seções separadas. ----- pg. 220 (Volume I)
- Fig. 635 **Carnaval em Olinda** – PE. ----- pg. 144 (Volume II)
- Fig. 636 **Festa de S. Sebastião em Trancoso** – BA. ----- pg. 144 (Volume II)
- Fig. 637 **Festa do Ticumbi no norte do espírito Santo** – ES. ----- pg. 144 (Volume II)
- Fig. 638 **Reisado do Congo em Barbalha** – CE. ----- pg. 144 (Volume II)

Fig. 639 **Congada Terno de Sainha Irmãos Paiva em Sto. Antonio da Alegria – São Paulo - SP.** ----- pg. 144 (Volume II)

Fig. 640 (conjunto) – **Configurações lineares de movimento no Mural da Terra.** -----
----- pg. 223 (Volume I)

Fig. 641 (conjunto) – **Exposição dos valores tonais no Mural da Terra.** -----
----- pg. 225 (Volume I)

Fig. 642 **Mosaico dos Atores**, Pompeia, século I d. C. ----- pg. 145 (Volume II)

Fig. 643 **Tigre atacando bezerro**, painel em pedra inserida, século IV d. C. -----
----- pg. 145 (Volume II)

Fig. 644 **Frutos do mar**, mosaico, século I a. C. ----- pg. 145 (Volume II)

Notas

^I N. A. – **Adir Botelho** (Rio de Janeiro -1932), ainda estudante no Colégio S. Bento, já frequentava as aulas noturnas de desenho no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1949 ingressou na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, no Curso de Pintura. Na mesma ocasião se iniciou no trabalho em redação e diagramação de jornais e revistas, atividade que o levou aos jornais **Tribuna da Imprensa**, **O Globo**, **Shopping News** e ao Instituto Nacional do Livro como técnico em Artes Gráficas. Em 1951 tornou-se aluno de Raimundo Cela, num dos novos cursos de especialização iniciados na ENBA - Gravura de Talho-Doce, da Água-Forte e da Xilografia -, vindo a ser assistente neste curso até o falecimento do seu professor. Em 1955 tornou-se aluno do novo professor deste curso, Oswaldo Goeldi, vindo a ser também seu assistente. Entre 1956 e 1957 deu aula de xilogravura na Escolinha de Arte do Brasil. Com o falecimento de Goeldi, em 1961, tornou-se professor efetivo do ateliê de gravura da ENBA. De 1964 até meados dos anos 80 também se tornou um dos mais importantes criadores de decorações carnavalescas para as ruas do Rio de Janeiro. Foi integrante dos Conselhos de Coordenação dos Cursos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA/UFRJ, e estruturador do Curso de Graduação em Gravura, implantado em 1971. Aposentou-se pela compulsória em 2002. Seu currículo de exposições é vasto, principalmente em coletivas, entre as quais destaco participações no **Salão Nacional de Arte Moderna** (1954,55,58,59,60,61,62,63,64,65,66,67,68 e 69 – Prêmio de Viagem ao País), na **Bienal Internacional de São Paulo** (5^a,6^a,7^a,8^a e 9^a – 1959,61,63,65 e 67), bienais de arte internacionais fora do Brasil, como a 1^a e 2^a **Bienal Americana de Gravura de Santiago** (Chile – 1963/65) e outras mostras internacionais como **Brazilian Prints Show**, na Galeria Kaigado em Tóquio (Japão - 1965) e **Trienal de Artes Gráficas de Berlim** (Alemanha - 1987). Suas participações em exposições coletivas mais recentes ocorreram em 2016, 2018 e 2019: **Escola de Belas Artes: 1816-2016. Duzentos Anos Construindo a Arte Brasileira**, no MNBA-RJ, **EBA-200 Anos – Docência, Pesquisa, Multiplicidade nos Cursos de Pintura e Gravura**, no Centro Cultural Light – RJ e **Orientações – Pintura e Gravura Contemporâneas**, no Centro Cultural Correios – RJ. Individualmente fez as exposições: 1987 – Curitiba-PR – Individual na Casa da Gravura/Solar do Barão; 1988 – Hamburgo (Alemanha) – Individual na Katholische Akademie; 1988 – Rio de Janeiro, RJ – **Canudos**, no MNBA; 1994 – Rio de Janeiro – Individual no Museu Histórico Nacional; 1995 – Cuiabá/MT – **Xilogravuras de Adir Botelho**, na Galeria de Arte do SESC Tijuca; 1996 – Rio de Janeiro, RJ – **Adir Botelho: xilogravuras**, na Escola de Belas Artes/UFRJ; 2012 – Rio de Janeiro, RJ – **Adir Botelho – Xilogravuras**, no Centro Cultural Correios; 2012 – Rio de Janeiro, RJ – **Barbárie e Espanto em Canudos**, na Caixa Cultural. Doou as 120 cópias impressas da série **Canudos** ao Museu Nacional de Belas Artes, instituição para a qual também doou todos os desenhos originais a carvão da série **Canudos: Agonia e Morte de Antonio Conselheiro**, além de outros desenhos e aquarelas.

^{II} N. A. – Esta informação sobre as disciplinas do Curso de Pintura dos anos 50 me foi fornecida pelo prof. Adir Botelho, mas sobre este assunto também agradeço à colega Marcele Linhares Viana que, quando de sua pesquisa de mestrado, gentilmente nos cedeu uma cópia do Regimento Interno da Escola Nacional de Belas Artes de 1948, fruto de suas próprias pesquisas. Deste regimento reproduziremos integralmente alguns pontos que caracterizam o Curso de Pintura da ENBA no período que enfocamos neste trabalho, a década de 50, e corroboram as afirmações do professor Adir Botelho em relação às disciplinas disponíveis e seus professores. Os pontos que queremos destacar são os seguintes: **TÍTULO I – Art. 1º A Escola Nacional de Belas Artes é um estabelecimento de ensino superior, com sede própria, integrante da constituição da Universidade do Brasil (art. 6º do Decreto nº 21.321 de 18 de junho de 1946).** **CAPÍTULO I - Dos fins da Escola – Art. 2º Destina-se a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil a ministrar o ensino de grau superior, técnico e estético das artes que têm como fundamento o desenho. Parágrafo único. Cumpre-lhe o preparo conveniente, teórico e prático, de profissionais que se destinam à Pintura, à Escultura, à Gravura, à Decoração e ao Professorado de Desenho.** **TÍTULO II – Da Constituição da Escola – Capítulo I – Dos Cursos – 3º A Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil será constituída: I Pelo Curso de Pintura, II Pelo Curso de Escultura, III pelo Curso de Gravura, IV Pelo Curso de Arte Decorativa, pelo curso de Professorado de Desenho.** **CAPÍTULO II – Duração dos Cursos – Art. 4º Os Cursos de Pintura, de Escultura e Gravura serão lecionados em cinco anos seriados. [...] TÍTULO III – Da organização e função dos Cursos –CAPÍTULO I – Do Curso de pintura – o ensinamento do**

Curso de Pintura se destina a formar técnicos, nessa especialidade artística, dotando-os de conhecimentos científicos e estéticos, para a realização artística do mais alto grau. As duas cadeiras de Pintura, respeitados os conhecimentos básicos reclamados pela especialidade, se deverão aparelhar pelos seus programas e lecionamento, para melhor consultar às vocações, nas diversas tendências artísticas. Seção I – Enumeração das Disciplinas – Art. 7º No Curso de Pintura serão lecionados, por professores catedráticos, as seguintes disciplinas: 1- Desenho Artístico (1ª cadeira), 2- Desenho Artístico (2ª cadeira), 3- Modelagem, 4 – Geometria Descritiva, 5- Arquitetura Analítica, 6- Perspectiva, Sombras e Estereotomia, 7 – Anatomia e Fisiologia Artísticas, 8- Desenho do Modelo-Vivo, 9- Desenho de Croquis, 10- História da Arte e Estética, 11- Pintura (1ª cadeira), 12- Pintura (2ª cadeira), 13- Composição Decorativa, 14- Teoria, Conservação e Restauração da Pintura. A maioria destas disciplinas foi lembrada pelo Prof. Adir Botelho como tendo sido cursadas por ele, não sendo mencionadas apenas as de Teoria, Conservação e Restauração de Pintura, e Desenho de Croquis. De todas elas, segundo o que nos afirmou, as que lhe foram mais importantes foram, além de Pintura, todas as que envolveram o desenho.

^{III} N. A. – O depoimento seguinte foi retirado de uma entrevista dada por escrito pelo Prof. Adir Botelho, em 2018, à minha colega Thais Canfil da Silva, pesquisadora da obra de Georgina de Albuquerque, a quem agradeço por ter autorizado o uso deste trecho: “Georgina de Albuquerque era pintora, exercia no magistério de desenho sua experiência no trato com as coisas inerentes ao ensino da arte. Desembaraçada e culta era fonte de conhecimento, sabia como e o que ensinar, entusiasmava os alunos. O desenho é o primeiro passo para a arte, é a base de todas as artes plásticas quer pelo domínio da matéria, quer pelo domínio intelectual e cultural, dizia Georgina. A orientação das aulas era livre, a lição individual. Procurava no estudo realizado pelo aluno, uma qualidade por pequena e simples que fosse e dessa qualidade fazia o ponto de partida para a análise do trabalho. Os alunos desenhavam durante horas, a carvão, sanguínea, nanquim e aguada, concentravam-se no que faziam. Os estudos se transformavam em outros estudos. Georgina despertava em cada aluno um exame de suas próprias aptidões, uma atitude de interesse. É a parte mais interessante do professorado de arte, dizia Georgina, a cultura de individualidade. Não basta que uma coisa exista para representá-la, é preciso alcançá-la. A verdadeira e única fonte da arte é o próprio artista, repetia. A professora Georgina de Albuquerque deve ser lembrada como grande estimuladora da atualização do ensino artístico. Fui seu aluno no final dos anos 40. Aprendi muito, tanto no fazer artístico como no magistério”.

^{IV} N. A. – Atualmente o Curso de Pintura da EBA-UFRJ, além das disciplinas de desenho, possui sete disciplinas específicas de pintura ministradas no ateliê Candido Portinari: Criação Pictórica I e II, Pinturas I, II, III, IV e V, sendo o curso concluído pelo Trabalho de Conclusão de Curso (TCC); todas são dirigidas por diferentes professores. Além destas disciplinas específicas, o curso também possui as disciplinas de Conservação e Restauro, Análise da Composição e Metodologia de Pesquisa, que tratam de diversos aspectos do campo pictórico e profissional. Também fazem parte da grade disciplinar os Tópicos Especiais, que são disciplinas nas quais cada professor trata de um tema ligado ao fazer da pintura de seu próprio interesse, com o fim de enriquecer o conhecimento dos alunos. As disciplinas CP I e II atendem aos ingressantes no curso e têm como objetivo imediatamente colocá-los em contato com o *métier* da pintura. Já a Metodologia de Pesquisa visa, principalmente, auxiliar o aluno a preparar seu TCC. Somando-se às disciplinas acima listadas, específicas do Curso de Pintura, o aluno de Pintura cursa disciplinas comuns a todos os demais cursos da EBA como, por exemplo, História da Arte, Estética etc. CURSO de Pintura – Distribuição curricular recomendada. **Pintura-EBA-UFRJ**. 2015. Disponível em: <<https://pintura.eba.ufrj.br/grade.pdf>>. Acesso em: 04 de jul. de 2021.

^V N. A. – Esta proposta de ensino, em última análise, acabou por levar ao surgimento do curso de Desenho Industrial, reconhecido por decreto em 1979, do qual surgiu Comunicação Visual Design, em 2009, ambos em pleno funcionamento atualmente.

^{VI} “De acordo com a definição introdutória, o processo de gravura a entalhe – ao contrário do que acontece na técnica da gravura em relevo, em que o suporte retira a tinta da superfície da prancha – consiste em talhar, rasgar ou corroer linhas representativas do próprio desenho, dentro das quais armazena-se o “revelador”. O entintamento se estende vigorosa e uniformemente a toda a face da placa, que depois é rasurada com um pano (tarlatana ou musselina), de modo que a tinta fica apenas dentro dos cortes. Como a estampagem deve ser obtida por meio de forte

pressão, emprega-se uma prensa especial, de cilindros, entre os quais se faz passar, num só bloco, a mesa (chapa de aço de cerca de um centímetro de espessura e dimensões segundo a escala da prensa), a placa entintada coberta pelo papel de tiragem, e um pedaço de feltro (a manta) destinado a dar certa plasticidade a esse conjunto. Durante a pressão, a tinta adere ao papel e forma em sua superfície um relevo mais ou menos sensível, segundo a maior ou menor profundidade dos entalhes em que se armazenava. É essa particularidade que determina a tonalidade de negro das linhas, daí dizer-se que a verdadeira gravura é a gravura em metal, porque é aquela em que a imagem se traduz pela própria “gravação”. É quase sempre o nome do instrumento ou agente gravador, ou o aspecto da marca desse instrumento, aquilo que particulariza o gênero de gravura em talho-doce. Assim, têm-se em primeiro lugar as duas grandes divisões das técnicas secas e das técnicas a água-forte, dentro da primeira ficando a gravura a “buril”, a gravura a “ponta-seca” e a gravura a “maneira-negra”; e, abrangidas na segunda, a gravura a “água-forte” propriamente dita, a gravura a “água-tinta”, a gravura a “verniz-brando” etc. O termo “técnica seca” quase dispensa explicação: não faz uso de qualquer líquido e se resume no embate da placa e do instrumento. Os dois grupos podem ser embaralhados e novamente classificados, desta vez em “gravura a traço” (buril, água-forte, ponta-seca) e “gravura em meio-tom” (água-tinta, maneira-negra, pontilhado etc.)”. FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 66.

VII “Logo após a morte do pai, ocorrida a 5 de julho de 1917, em Berna, Oswaldo abandonou os estudos de engenharia. Insistiu junto à mãe, até convencê-la a permitir-lhe seguir a carreira das artes, que escolhera. Partiu para Genebra, centro internacional mais artístico do que a capital, levando em sua companhia o colega e amigo Martin Wegner que, naquela cidade, se matricularia no Conservatório de Música. Em Genebra, ingressou na École des Arts et métiers, mas só a aguentou por uns seis meses: saiu aborrecido com o método acadêmico de ensino. Passou a frequentar, então, o atelier de dois artistas suíços – Serge Pahnke e Henri van Muyden – profissionais conscienciosos, mas convencionais. Ficaram ambos intrigados com a incapacidade do aluno em reproduzir os modelos que lhe submetiam, e com a diferença entre os desenhos executados no atelier e os que Oswaldo lhes mostrara. Comunicaram-lhe essa perplexidade. Goeldi compreendeu que não tinham condições para orientar seu temperamento criador, e abandonou-os. ‘Aqueles professores poderiam preparar-me para ser um pintor dentro de um ou dois anos, considerando minha capacidade de desenhar, mas o que ensinavam não correspondia ao meio de que necessitava para expressão do meu íntimo, não correspondia ao que vinha da minha imaginação’”. JÚNIOR, José Maria Reis, op. cit., p. 8.

VIII “A acolhida que o genial desenhista dispensou ao moço brasileiro confirmou o tom caloroso das cartas. Os dois artistas abraçaram-se, e a presença de Goeldi, clara, sincera, absorta em seu ideal, não vivendo senão dele, impressionou vivamente Kubin, que, ante tamanha candura e devotamento, atendendo a um reclamo de consciência, se impôs a obrigação de dar-lhe todo o apoio artístico e moral. Aconselhou-o a expor em Berlim. Apresentou-o à Galeria Grossmann em termos definitivos: ‘Tive o maior prazer em ver o mundo gráfico de Goeldi, extremamente esquisito e digno de nota e que reflete o exótico de uma maneira rara e única’”. Ibid., p. 25,26.

IX “Por volta de 1924, estava morando em Niterói, na praia da Boa-Viagem, o artista Ricardo Bampi, brasileiro, da cidade de Amparo, no Estado de São Paulo, mas que vivera e se educara na Alemanha, de onde regressara depois da guerra de 1914. Segundo Quirino Silva, Bampi era um escultor completo, que até fundia suas próprias peças; segundo Goeldi, era mais um artista dedicado à cerâmica. Ambos, porém, são acordes em que era um artista culto e para o qual as artes gráficas não possuíam segredos”. JUNIOR, J. M. dos Reis, op. cit. p. 18.

X “Não duvido que quase todos os escritores tenham como opinião comum e indubitável que a escultura e a pintura foram naturalmente descobertas pelos povos do Egito; alguns atribuem aos caldeus os primeiros esboços em mármore e os primeiros relevos das estátuas, atribuindo também aos gregos a invenção do pincel e das cores. Mas direi que a essência de ambas as artes é o desenho, fundamento delas, e, aliás, a própria alma que concebe e nutre em si todas as partes dos intelectos, perfeitoíssimo na origem de todas as outras coisas, quando Deus altíssimo fez o grande corpo do mundo e ornou o céu com brilhantíssimos luminares, desceu com o intelecto na limpidez do firmamento e solidez da terra e, formando o homem, revelou com a formosa invenção das coisas a primeira forma da escultura e da pintura; desse homem, depois, aos poucos (não se deve dizer o contrário), como verdadeiro exemplar, foram extraídas as

estátuas e as esculturas e a dificuldade da atitude e dos contornos, e para as primeiras pinturas (sejam elas quais forem), a maleabilidade, a integração e a discordante concórdia formada pelas luzes e pela sombra. Assim o primeiro modelo, de onde saiu a primeira imagem do homem, foi uma massa de barros, e não sem razão; porquanto o divino arquiteto do tempo e da natureza, sendo perfeitíssimo, quis mostrar na imperfeição da matéria a maneira como se põe e se tira, do mesmo modo como costumam fazer os bons escultores e pintores, que em seus modelos, tirando e pondo, conduzem os esboços imperfeitos à finura e perfeição que desejam”. VASARI, Georgio. **Vidas dos artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 67.

^{XI} “Nas choupanas em festa recebem-se os convivas com estrepitosas salvas de ronqueiras e como em geral não há espaço para tantos, arma-se fora, no terreiro varrido, revestido de ramagens, mobiliado de cepos, e troncos, e raros tamboretos, mas imenso, alumiado pelo luar e pelas estrelas, o salão de baile. (...) E rompem estridulamente os sapateados vivos. Um cabra destalado ralha a viola. Serenam, em vagarosos meneios, as caboclas bonitas. Revoluteia, “brabo e corado”, o sertanejo moço”. CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: Campanha de Canudos. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 102.

^{XII} “O que é a vida? No confronto com a morte ela sai de sua rotina e, num ato performático, se apresenta diante de nós. É este o impacto que sentimos diante de CANUDOS, série que se tornou a grande temática da obra de Adir Botelho, mestre da gravura moderna no Brasil. A estética expressionista, marcada pelo individualismo subjetivo de seus artistas, se alimenta do sentimento de crise, de agonia, de ação e de heroísmo. O homem se reumaniza na procura de um elemento fundamental: o próprio homem. Por tal razão o artista expressionista é um reformador que sonha provocar a humanidade para acordá-la de seu sonho letárgico. Como salvador do mundo, ele escolhe seus temas e constrói o homem, procurando torná-lo melhor, pela dor, pela solidão e pela generosa doação da vida, como na saga de Antônio Conselheiro, salvador e vítima, lendário e real, morto, mas vivente, em sua eterna agonia. É nesta construção do novo homem que o artista expressionista se confronta com a ação do sacrifício. Morrer para dar lugar ao novo; destruir para reencontrar o homem. A cidade, a pobreza, os conflitos, o crepúsculo e as questões sociais presenciam o nascimento deste novo homem, capaz de se encontrar com ele próprio, com todos os seres, com o cosmos e com Deus. Este encontro é registrado por Adir em sua série CANUDOS, desenhada a carvão. A técnica encerra a metáfora da morte e da vida, da brasa extinta, que permanece e, em sua condição de carbono puro vem a tornar-se diamante, na metamórfica passagem do negro e opaco carvão à luz da preciosa pedra. Como se fôssemos atingidos pela descarga de um fio de alta tensão, somos exauridos, catarticamente, de nossas próprias emoções e nos defrontamos com o trágico. A evidência do herói então se manifesta para autenticar toda a dramaturgia do artista. Ali está o Antônio Conselheiro criado por Adir, que confere ao herói traços próprios, a ponto de nos permitir identificá-lo ao longo da série de desenhos a carvão. A série é inédita. Realizada a partir de 2000 ela vem coroar um trabalho de vinte anos, em que, debruçado em suas matrizes de madeira, Adir gravou a trajetória de Antônio Conselheiro pelos sertões brasileiros. Como todo expressionista ele não vê, mas tem visões. Sua mão atravessa o que se encontra além deles, fazendo-nos acompanhar agonia e morte do Conselheiro. O vigoroso desenho se desenvolve em vinte e duas apresentações, todas absolutamente específicas. Quer pela gestualidade e vigor do traço, quer pelos esfumados que nos permitem perceber todas as gradações de cinza até chegar ao negro mais intenso ou, ainda, pela diversidade técnica de um desenho apurado que confirma a sujeição da mão do artista à sua vontade, ao seu pleno domínio sem abandonar o primado da ideia. À medida que nossos olhos se habituam, conseguimos ver no carvão, a multiplicidade de elementos que compõem a morte do herói. Animais simbólicos se misturam a homens; figuras cheias se contrapõem a desenhos mais lineares, abertos como se fossem deixados sem preenchimento para a evidência do traço e o inacabado da agonia. As soluções não se repetem. Em algumas obras, as fantasmagorias nos fazem pensar em Ensor; em outras, a tensão romântica e as distorções da forma nos colocam frente a frente com um novo Goya, tão forte, tão macabro e tão seguro da técnica como o primeiro. As figuras de terror se mesclam a outras mais simbólicas. De repente, percebemos elefantes, girafas, cavalos, juntos a homens, numa estranha romaria onde todos procuram universalizar o mesmo sentimento. [...] Mas há muito mais. Há ossos que se iluminam; sombras que se projetam como enorme cruz sobre a multidão; há o corpo de Conselheiro, em que suas costelas se assemelham a bombas e, sobretudo, há mãos dramáticas, crispadas, abertas, estelares e muita luz. Em meio ao negro do

carvão, Adir permite que a luz se manifeste e nos permita fruir um espetáculo dantesco, perfeito e belo”. LUZ, Angela. In: BOTELHO, Adir, op. cit., p. 21-22.

^{xiii} “Noutra série relacionada a Canudos, Adir Botelho trabalha o conflito através do desenho. As técnicas proliferam ou se contaminam. Riscos, traços, linhas, manchas – os signos, reunidos através de procedimentos e cargas matéricas diversificadas, se acumulam como carga pulsional. Não se trata aqui de levantar o eu expressionista de Adir Botelho, mas de compreender a necessidade de expressividade nas figuras desta tragédia-fábula. O ar sombrio, a obscuridade em que se passam certos momentos do drama, o locus de onde extrair a memória – tudo converge para uma demanda de expressão. Se a xilogravura é o mecanismo de relato da história, o desenho se propõe, por suas texturas psicológicas. Ao definir o fundo moral de Canudos, Botelho desenvolve uma espécie de cartografia psíquica. Por mais que os desenhos pudessem trazer uma distância histórica (no tempo, na natureza dos conflitos, etc.), já saberíamos que as condições de Canudos – a opressão, a imobilidade social, a repressão e a utopia do Estado democrático ainda regem as frustrações sociais. Esses são aspectos da condição de atualidade de Canudos. Se na xilogravura de Adir Botelho, a história converge para a revolta e o genocídio, o desenho trafega para a interioridade do sujeito. A teia de subjetividades produzida pelos desenhos se torna uma arena psicológica do conflito. Neste território, abundam a angústia e o desespero, o impasse e a sublimação, a esperança e a ira, a intensidade e o abandono. Nesse momento, desenhar é reconstruir os meandros da geografia moral de Canudos, quase todos. Nisto a aposta não poderia estar tanto no retrato fisionômico quanto na captura de estados afetivos do ser. A densa obscuridade destas cenas denota e acirra o caráter figural, conforme conceito estabelecido por Jean-François Lyotard. O desenho é como uma tela sobre a qual se projeta uma fantasmática e onde irrompe o recalcado. Diante da impossibilidade de produzir registros do real, Botelho volta-se para mecanismos sociais de memória. Vistas individualmente, certas imagens pareceriam tratar da efabulação de Canudos. Em seu conjunto, formam uma escritura da história. São suas fantasmagorias, Os Sertões, compõe o corpus antropofágico brasileiro. Na impossibilidade desse imaginário. Não sendo figura, pode ser, em sua última instância de possibilidade, o figural. A capacidade de articular história, perspectiva social e visão do drama subjetivo dos atores de Canudos, convertem as séries de desenhos e xilogravuras de Adir Botelho, malgrado o caráter independente de cada obra ou de cada uma destas duas séries, num conjunto homogêneo que se transforma em monumento ético da arte brasileira. Adir Botelho compreende que, na batalha contra o esquecimento, tem o desafio de ser uma testemunha da sociedade diante desta tragédia. Como Callot, Goya e Picasso, esse mundo gráfico é sua afirmação de que, frente aos horrores da guerra, é impossível esquecer”. HERKENHOFF, Paulo. In: *Ibid.*, p. 30-31.

^{xiv} “O artista captou, na visualidade da matéria trabalhada, agonia e morte de Antonio Conselheiro, inscrevendo sua via crucis – entre riscos e texturas – nas entranhas do papel. Ele captou momentos dos ossos do ofício da utopia. Momentos eternos da dor da profecia e da “rezação”. Das dobras do carvão, flui para o papel o sangue do povo de Canudos. Tátil e simbólica, a terra revive – entre fibras enegrecidas do solo – o peso da morte em terras do arraial. O papel se transforma em chão de cinzas e em memória extraída da matéria queimada. Encravado o liame da vida e da morte na dobra do carvão e do papel, os mortos gemem na mesa sacrificial. Ante a cena ao vivo, repetiria o Cordeiro de Deus: Pai, aparta de mim esse cálice. E ante as imagens de Adir, aprendemos que a arte da inquietude trágica nos faz conscientes do valor da vida. Ela nos mostra o lado de dentro das coisas, onde nem sempre há beleza, porque exhibe as vísceras. [...] Nestas imagens, há uma paixão da matéria da queima unindo-se às fibras do papel, que se torna matéria viva, diante da aparição da morte matando Canudos. E enquanto a existência expõe seu organismo visto por dentro, imaginada – a matéria é fulcro de luz e metamorfose. [...] Nestes trabalhos de Adir, a dobra se mostra como continuidade e contiguidade do carvão e do papel, relacionando ontem e hoje. A dobra separa e une sertão e cidade. Mostra o diferencial das meias-luzes nas sutilezas escalonadas em negro. Mostra o diferencial entre regiões geográficas atuando nas imagens da agonia e morte de Antônio Conselheiro. Decapitado o profeta, corpo e cabeça se articulam. Falam. Rezam. Sugerem a cruz pendurada no pescoço. A cruz no peito. Rezando. A cabeça, a cruz e o corpo do Conselheiro se identificam com o chão, posto que o solo e o homem participam do mesmo lugar nesta saga da terra. A terra é o lugar de origem – lugar originário do vegetal transformado em carvão – para traçar a estória desse mundo das santas mulheres carpideiras que não puderam chorar seus mortos. A terra é lugar de origem desta saga dos decapitados, a chorar em procissão sua própria morte, seguindo esqueletos e

desassossegos. E seguindo a cruz. Erguendo no alto seu profeta. Seguindo estrada de papel e sombras. Vivendo e morrendo nas texturas. Morrendo e vivendo nas densidades fortes do carvão, onde a morte está mais próxima. Onde a morte vive no entrelace das fibras desse chão de homens e mulheres... E lá estão diante de nós. Olho a olho. Vão seguindo ossos, elefantes, girafas, cavalos e demônios. As figurações se completam em anunciação e fábula. Ainda que decapitados, em meio aos bichos imaginamos seres fantásticos saídos do carvão, sonhando com a Arca de Noé. Cruz e Cristo. Enquanto vão seguindo lobisomem e caminho. Enquanto soldados-cabeças-de-demônios armam a mesa dos degolados. Enquanto Antonio Conselheiro reza... [...] Sob os braços da morte regendo o povoado, segue a procissão das rezas... A ladainha dos passos da paixão. E os ossos do martírio no solo de carvão brotando do chão de Canudos. Em camadas de carvão entranhadas no solo de papel, esqueletos se contorcem, cavalos estrebucham, vendo seres macabros participando do empilhamento fatal, tendo ao pé de si os galos. Quem sabe, anunciando o dia, e missa não acontecida? Sob fantasmagórica pirâmide, podemos imaginar – tecendo a manhã – o cantar dos galos: ‘Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos.’ (Melo Neto, 1972:2). Então ao pé da pirâmide do martírio, os galos de carvão ensaiam canto e grito de afugentar a morte. Canto e grito ressonantes na matéria carbonizada, gerando a vida imagística de Antônio Conselheiro. Eis aí a dobra fundamental nesta saga de agonia e morte”. CARVALHO, Mirian de. In: *Ibid.*, p. 40-45.

^{xv} “TRADIÇÕES – Volvem os vaqueiros ao pouso e ali, nas redes bamboantes, relatando as peripécias da vaquejada ou famosas aventuras de feira, passam horas matando, na significação completa do termo, o tempo, e desalterando-se com umbuzada saborosíssima, ou merendando a iguaria incomparável de jerimum com leite. Se a quadra é propícia, e vão bem as plantações da vazante, e viça o panasco e o mimoso nas soltas dilatadas, e nada revela o aparecimento da seca, refinam a ociosidade nos braços da preguiça benfazeja. Seguem para as vilas se por lá se fazem festas de cavalhadas e mouramas, divertimentos anacrônicos que os povoados sertanejos reproduzem, intactos, com os mesmos programas de há três séculos. E entre eles a exótica encamisada que é o mais curioso exemplo do aferro às mais remotas tradições. Velhíssima cópia das vetustas quadras dos fossados ou arrancadas noturnas, na Península, contra os castelos árabes, e de toda esquecida na terra onde nasceu, onde a sua mesma significação é hoje inusitado arcaísmo, esta diversão dispendiosa e interessante, feita à luz de lanternas e archotes, com os seus longos cortejos de homens a pé, vestidos de branco, ou à maneira de mulçumanos, e outros a cavalo em animais estranhamente ajaezados, desfilando rápidos em escaramuças e simulados recontros, é o encanto máximo das matutos folgazões. DANÇAS – Nem todos, porém, a compartilham. Baldos de recursos para se alongarem das rancharias, agitam-se, então, nos folguedos costumeiros. Encourados de novo, seguem para os sambas e caretetés ruidosos, os solteiros, famanazes no desafio, sobraçando machetes, que vibram no choradinho ou baião, e os casados levando toda a obrigação, a família. Nas choupanas em festa recebem-se os convivas em estrepitosas salvas de ronqueiras e como em geral não há espaço para tantos, arma-se fora, no terreiro varrido, revestido de ramagens, mobiliado de cepos, e troncos, e raros tamboretas, mas imenso, alumiado pelo luar e pelas estrelas, o salão de baile. Despontam o dia com uns largos tragos de aguardente, a teimosa. E rompem estridulamente os sapateados vivos. Um cabra destalado ralha na viola. Serenam, em vagarosos meneios, as caboclas bonitas. Revuleteia, “brabo e corado”, o sertanejo moço. DESAFIOS – Nos intervalos travam-se os desafios. Enterreiram-se, adversários, dois cantores rudes. As rimas saltam e casam-se em quadras muita vez belíssimas.

Nas horas de Deus, amém,
Não é zombaria, não!
Desafio o mundo inteiro
Pra cantar nesta função!

O adversário retruca logo, levantando-lhe o último verso da quadra:

Pra cantar nesta função,
Amigo, meu camarada,
Aceita teu desafio
O fama deste sertão!

É o começo da luta que só termina quando um dos bardos se engasga numa rima difícil e titubeia, repinicando nervosamente o machete, sob uma avalanche de risos saudando-lhe a derrota. E a

noite vai deslizando rápida no folgado que se generaliza, até que as barras venham quebrando e cantem as sericóias nas ipueiras, dando sinal de debandar ao agrupamento folgazão. Terminada a festa voltam os vaqueiros à tarefa rude ou à rede preguiçosa”. CUNHA, Euclides, op. cit., p. 101-102-103.

^{xvi} N. A. – Em relação a este decoro, ou seja, o respeito à maneira adequada de se tratar o tema escolhido para uma pintura, será esclarecedor que se leia aqui um trecho dos escritos tratadísticos do pintor e teórico espanhol Francisco Pacheco (1564-1644), sobre uma pintura de sua autoria – que trata, justamente, do Cristo após a flagelação –, dentro do clima de “patrulhamento” da Contrarreforma em que este artista vivia, trabalhava e com a qual concordava. No texto, o pintor explica ao comitente, em detalhes, os motivos pelos quais os pintores devem seguir este decoro no trato com a pintura narrativa: *“Mas não percamos de vista o que gostaríamos de tratar nesta parte e comecemos com uma carta que envie a d. Fernando de Córdoba, na qual descrevo uma pintura do Cristo segurando suas roupas após a flagelação. [...] Dito isso, o que há de mais importante para o pintor são os elementos particulares, adequados e convenientes nas composições e nas figuras, tendo em vista o tempo, a circunstância, o lugar, o efeito e o sentimento das coisas que ele pinta, a fim de que a pintura, com toda a verdade possível, represente com clareza o que pretende representar [grifo nosso]. Para uma melhor compreensão da coisa, direi algumas palavras sobre cada um desses elementos. Primeiramente, no que diz respeito ao tempo, é necessário conservar-lhe os hábitos, as roupas e outros; no que diz respeito à circunstância, convém adaptar-se à verdade, ao momento do ano, dia ou noite; no que diz respeito ao lugar, é evidente que não se deve pintar na Turquia o que se passa em Roma ou na Espanha; o mesmo se dá com o efeito ou com a ação: se uma personagem cumprimenta a outra, ela não deve parecer ameaçá-la, e nem fazer o contrário. Há muito a dizer sobre esse assunto, porque o sentimento que cada personagem demonstra deve estar de acordo com sua representação, de maneira adequada, triste ou alegre, irritada ou tranquila. [...] E ela é necessária [a conveniência] de modo geral a todas as pinturas, mas sobretudo àquelas que tratam dos mistérios de nossa fé e de nossa Redenção (cuja pintura, com o consentimento dos céus, é permitida na Igreja Católica). As obras devem ser verdadeiros livros para as almas simples e fiéis. [...] e não é uma falta para com a majestade e a grandeza do Filho, quando representado num momento de sofrimento ou amarrado à coluna, mostrá-lo agitado por movimentos nervosos e distante de toda doçura e humildade, ele que é o espelho de tais virtudes? Sobre esse tema, são tais e tantos os descuidos ou cuidados inconsiderados dos que professam essa arte. Por causa disso, e como sempre faço, o ponto sobre o qual incidiu o peso de minha consideração nessa figura (começamos pelo essencial) foi a maneira como se movimentaria procurando suas roupas – com que pudor, vergonha e dor insuportável – um homem grave e delicado que tivesse recebido tantos e tão cruéis açoites. Fiz inúmeras tentativas com a pena e com lápis, e parei no que me pareceu ser o mais apropriado. O tratamento das diferentes partes: quanto a princípio, o rosto, dirigi o olhar para onde deve pousá-lo aquele que vê o quadro, um pouco à esquerda, porque seu encontro deve produzir grandes efeitos; pus nos olhos toda a gravidade que me era possível, por ser o ponto em que é necessário demonstrar alegria ou tristeza... [...] Tomemos as marcas dos açoites sobre todo o corpo. [...] fiz de forma a representar as marcas nos lugares em que não prejudicam a qualidade da figura, isto é, nas partes escuras e mais especialmente nas costas, não sem ponderar bem, pois foi nas costas, dizem os santos, que recai a maioria dos golpes. Pinte-lhe uma única peça de roupa, a túnica inconsútil, muito particular – e que alguns dizem que era de cor púrpura – considerando que as outras peças deviam estar espalhadas desordenadamente pela Sala ou Pretório, que se pode imaginar muito amplo. Com efeito, a coluna não é representada em toda sua altura e não exhibe capitel por causa da estreiteza da tela. Teria sido necessário um espaço muito grande para mostrar as outras colunas dóricas correspondentes que a ajudavam a sustentar esse nobre edifício, sem dúvida um palácio”. PACHECO, Francisco. Ordem da Conveniência a ser salvaguardada na invenção. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A Pintura** – Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed 34, 2006, p. 32 a 35.*

^{xvii} *“Antonio Beatinho, o altareiro, tomava de um crucifixo; contemplava-o com olhar diluído de um faquir em êxtase; aconchegava-o ao peito, prostrando-se profundamente; imprimia-lhe ósculo prolongado; e entregava-o, com gesto amolentado, ao fiel mais próximo, que lhe copiava, sem variantes, a mímica reverente. Depois erguia uma virgem santa, reeditando os mesmos atos; depois o Bom Jesus. E lá vinham, sucessivamente, todos os santos, e registros, e verônicas, e cruces, vagorosamente entregues a multidão sequiosa, passando, um a um, por todas as mãos, por todas as bocas e por todos os peitos. Ouviam-se os beijos chirriantes, inúmeros e, num*

crescendo, extinguindo-lhes a assonância surda, o vozear indistinto das prédicas balbuciadas a meia voz, dos mea-culpas ansiosamente socados nos peitos arfantes e das primeiras exclamações abafadas, reprimidas ainda, para que se não perturbasse a solenidade. O misticismo de cada um, porém, ia-se a pouco e pouco confundindo na nervrose coletiva. De espaço a espaço a agitação crescia, como se o tumulto invadisse a assembleia, adstrito às fórmulas de programa preestabelecido, à medida que passavam as sagradas relíquias. Por fim as últimas saíam, entregues pelo Beato, quando as primeiras alcançavam as derradeiras filas dos crentes. E cumulava-se a embriez e o estonteamento daquelas almas simples. Desbordavam as emoções isoladas, confundindo-se repentinamente, avomulando-se, presas no contágio irreprimível da mesma febre; e, como se as forças sobrenaturais, que o animismo ingênuo emprestava às imagens, penetrassem afinal as consciências, desequilibrando-as em violentos abalos, salteava a multidão um desvairamento irreprimível. Estrugiam exclamações entre piedosas e coléricas; desatavam-se movimentos impulsivos, de iluminados; estalavam gritos lancinantes, de desmaios. Apertando ao peito as imagens babujadas de saliva, mulheres alucinadas tombavam escabujando nas contorções violentas da histeria, crianças assustadiças desandavam em choros; e, invadido pela mesma aura de loucura, o grupo varonil dos lutadores, dentre o estrépito, e os tinidos, e o estardalhaço das armas entrebatidas, vibrava no mesmo ictus assombroso, em que explodia, desapoderadamente, o misticismo bárbaro... Mas de repente o tumulto cessava. Todos se quedavam ofegantes, olhares presos no extremo da latada junto à porta do Santuário, aberta e enquadrando a figura singular de Antonio Conselheiro. Este abeirava-se de uma mesa pequena. E pregava...". CUNHA, Euclides, op. cit., p. 151-152.



UFRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

RICARDO ANTONIO BARBOSA PEREIRA

**ADIR BOTELHO E O MURAL DA TERRA:
DA ENBA À EBA, DA GRAVURA À PINTURA – UMA OBRA INTERCONNECTADA**

Volume II

Rio de Janeiro

2021

RICARDO ANTONIO BARBOSA PEREIRA

**ADIR BOTELHO E O MURAL DA TERRA:
DA ENBA À EBA, DA GRAVURA À PINTURA – UMA OBRA INTERCONECTADA**

Volume II

Volume complementar à tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais (História e Crítica da Arte)

Orientador: Professor Dr. Carlos Gonçalves Terra

Coorientador: Professora Dra. Angela Ancora da Luz

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

BP436a Barbosa Pereira, Ricardo Antonio
ADIR BOTELHO E O MURAL DA TERRA: da ENBA à EBA,
da Gravura à Pintura - Uma Obra Interconectada /
Ricardo Antonio Barbosa Pereira. -- Rio de Janeiro,
2021.
618 f. 2 v.

Orientador: Carlos Gonçalves Terra.
Coorientadora: Angela Ancora da Luz.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós
Graduação em Artes Visuais, 2021.

1. Adir Botelho. 2. Mural da Terra. 3. Pintura.
4. Gravura. 5. EBA. I. Gonçalves Terra, Carlos,
orient. II. Ancora da Luz, Angela, coorient. III.
Título.

SUMÁRIO

Volume I

Introdução	15
-------------------------	----

Capítulo I

A ENBA e o Desenho – Os Dois Pilares da Obra de Adir Botelho	21
---	----

Aprendendo a Desenhar na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA.....	21
O Curso de Pintura na Década de 50.....	24
Os novos cursos.....	27
Arte Decorativa – Quirino Campofiorito.....	27
Arte da publicidade e do livro – Waldomiro Christino.....	29
Gravura de talho-doce, da água-forte e xilografia.....	31
Raimundo Cela.....	31
Oswaldo Goeldi.....	32
Comunicação e expressão no desenho de Adir Botelho.....	37
Duas fortes referências literárias – Euclides da Cunha e Guimarães Rosa.....	43
Análise dos desenhos – Anos 60.....	44
Anos 2000 – Antonio Conselheiro Desenhado a Carvão.....	69
Desenhando a nanquim as Narrativas de Guimarães Rosa.....	87
Estudos para Pintura Mural – Mural Rosa e Mural Preto e Branco.....	102
Os músicos – Homenagem à cultura nordestina.....	105
O diagramador.....	108
Adir Botelho e o Carnaval – Uma breve menção aos seus laureados trabalhos..	116

Capítulo II

A Pintura – Campo de Experimentação, Prazer, Rigor e Fantasia no Universo Criativo de Adir Botelho	123
---	-----

Uma decisão para (quase) toda a vida.....	123
O prazer de pintar.....	125
Outros exemplos.....	127
A abordagem das pinturas de Adir Botelho.....	129

A pintura de Adir Botelho e seus eixos temáticos.....	130
Transcendência (religiosidade e morte).....	131
À sua imagem.....	132
Condição humana.....	136
Calvário.....	141
Padre Cícero.....	144
Estudo (A freira e o enfermo).....	147
A barca dos exus.....	151
Referências populares.....	157
Carranca.....	158
Pedra-sabão.....	161
Procissão.....	163
Conflitos coletivos.....	166
A história não é tudo.....	167
Do fundo das pedras.....	171
Estudo VI (Combate entre prédios).....	175
Estudo II (Repressão policial).....	178
Estudo IV (Protesto de rua).....	179
Estudo V (Enforcado).....	179
O bairro do Catumbi.....	184
Morro da Coroa (Catumbi).....	185
Fábrica de Açúcar Brasil, Catumbi.....	187
Uma referência ao Carnaval.....	194
Arlequim.....	194
O índio.....	197
Carajás – Carajás, o povo do fundo das águas.....	198
Terra livre – Terra livre II.....	199
Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais – I.....	200
Aruanã, terra de folhas, frutos, peixes e animais – II.....	201
O povo do meio.....	202
Comunicação.....	205
Natureza humana I e II.....	205
Diálogo entre estrelas – Qualquer outro lugar – Falar é inevitável.....	206

Reminiscências (retratos e fantasias eróticas).....	212
Um só rosto – Retrato.....	213
Essencial – Ausência – Aquarela.....	215
Primavera.....	217
Sol a sol.....	217
O espetáculo da vida (atletas, atores e dançarinos).....	222
Homem Rei – Tudo calmo.....	223
Vermelho e verde.....	225
Rio de Janeiro.....	225
Três personagens.....	227
Teatro.....	228
Mulheres “empoderadas”.....	230
Enfurecida pela vida.....	231
Angústia.....	231
Ouida por todos – Diante do mundo.....	232
A influência do pintor sobre o xilogravador.....	240

Capítulo III

Mural da Terra: Convergência de uma Vida.....	248
Uma paixão reconhecida.....	248
Também pintor e muralista.....	249
Breve contextualização.....	252
Muralismo no México.....	253
Muralismo no Brasil.....	255
Uma experiência mural que desapareceu.....	256
Projetos murais de Adir Botelho – Mural da Terra.....	258
Análise das 11 partes do Mural da Terra.....	274
Aspectos semânticos – os personagens da narrativa.....	274
Bruxa feiticeira.....	277
Korupira, rei dos bichos.....	278
História de animais.....	279
Missa das almas.....	279
O lobisomem.....	281

O poronominare.....	281
Estórias indígenas.....	283
O homem das sete dentaduras.....	283
Boiuna, mãe de todas as águas.....	284
Animais fabulosos.....	285
O fantasma do velho escravo.....	285
Aspectos formais – a estrutura visual do projeto.....	287
Versão 1 – Partes juntas.....	288
Versão 2 – Partes separadas.....	289
Configurações lineares.....	291
Variações de luminosidade.....	293
Aspectos técnico-pictóricos do projeto.....	296
O processo de execução escolhido para o Mural da Terra.....	298
Conclusão.....	301
Referências.....	307
Anexo I – Depoimento dado por Adir Botelho.....	312
Anexo II – Entrevista com Walter Pereira.....	327
Índice de Figuras – Volumes I e II.....	330
Notas.....	368

Volume II

Apresentação – Imagens Complementares.....	382
Parte I.....	383
Capítulo I.....	383
Capítulo II.....	423
Capítulo III.....	505
Parte II.....	527
Desenhos.....	528
Pinturas.....	560
Gravuras.....	588
Parte III.....	595
Desenhos em preto e branco.....	596
Aquarela e outras técnicas.....	605

**ADIR BOTELHO E O MURAL DA TERRA:
DA ENBA À EBA, DA GRAVURA À PINTURA – UMA OBRA INTERCONECTADA**

VOLUME II

Imagens Complementares

Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho. Isto significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a preposição “entre” indica? Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde invisíveis, imateriais, o semelhante se funde ao semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão.

Jorge Coli, 2010

Se fez necessário o Volume II para que as imagens das obras de Adir Botelho pudessem ser vistas de maneira sequencial, sem serem interrompidas por imagens de obras de outros artistas. Assim, no Volume I ficou facilitada a percepção das correlações existentes entre as diversas criações do artista nos diferentes campos em que tem atuado ao longo da carreira.

Na primeira parte deste segundo volume, são mostradas imagens de obras dos diversos artistas citados no primeiro volume, com o intuito de cotejamento com a obra de Adir Botelho. Sua numeração segue a ordem da numeração das imagens do artista no primeiro volume.

A segunda parte é dedicada a apresentar as imagens de obras que nos foram cedidas por Adir Botelho, mas que não foram utilizadas no primeiro volume.

Na terceira parte estão reproduzidas 20 imagens de obras do artista, pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes, as quais pudemos estudar diretamente durante visita à Reserva Técnica do referido Museu em fevereiro de 2020.

PARTE I
CAPÍTULO I



Fig. 1 Carlos Del Negro – **Discóbolo**, carvão, 98 X 138 cm, 1948. Cópia de modelo de gesso. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 2 Georgina de Albuquerque – **Discóbolo**, carvão e sanguínea, 97,5 X 143 cm, 1948. Cópia de modelo de gesso. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 3 Marques Júnior – **Nu feminino com cabeça de Moisés**, carvão, 91 X 145 cm, déc. 40/50. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 4, 5, 6 Carlos Del Negro – **Figura feminina (A, B e C)**, sanguínea, 32 X 23 cm, 1949, Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 7 Marques Júnior – **Estudo de musculatura do ombro e do torso**, crayon, carvão e giz, 1908. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 8 Helios Seelinger – **Estudo de musculatura do braço, costas e pernas**, carvão, sanguínea e giz, 1913, Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 9 Quirino Campofiorito – **Nus femininos de costas**, carvão, 56 X 44,2 cm, 1932. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 10, Quirino Campofiorito – **Nu feminino, 3 estudos**, nanquim, 56,4 X 44,2 cm, 1932. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 11 Quirino Campofiorito – **Nu masculino de frente e face**, nanquim, 65,6 X 38,4 cm, 1932. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

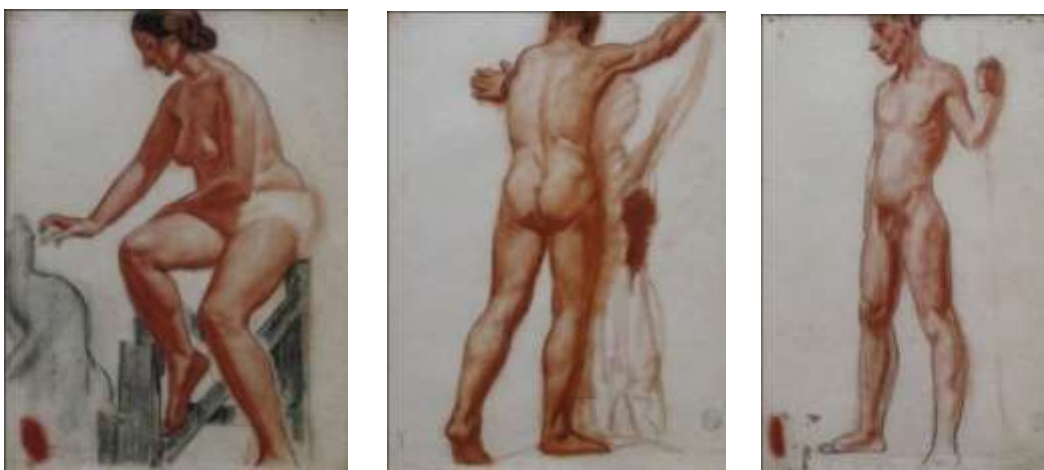


Fig. 12 Quirino Campofiorito – **Nu feminino sentado**, carvão, sanguínea, 65,6 X 48,5 cm, 1932. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 13 Quirino Campofiorito – **Nu masculino de costas**, sanguínea, 66,2 X 49,3 cm, 1932. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 14 Quirino Campofiorito – **Nu masculino**, sanguínea, carvão, 65,6 X 48,5 cm, 1932. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

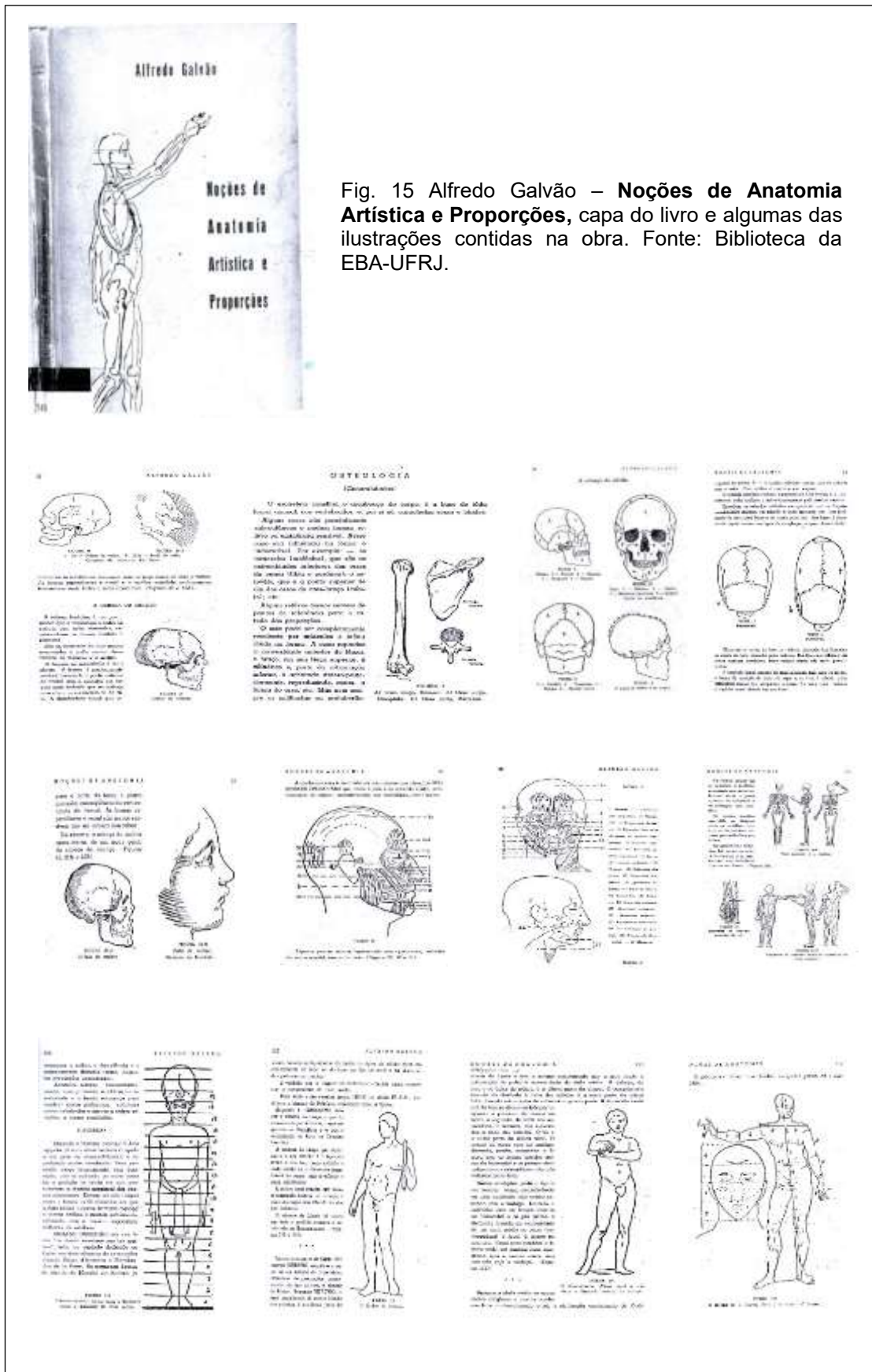


Fig. 15 Alfredo Galvão – **Noções de Anatomia Artística e Proporções**, capa do livro e algumas das ilustrações contidas na obra. Fonte: Biblioteca da EBA-UFRJ.



Celita Vaccani ao lado de sua obra Avelo



Celita Vaccani e a sobre-porta realizada no Concurso para a Cátedra de Modelagem



CELITA VACCANI (1913-2008) Cosmos, s.d. Foto: A. Gomes



CELITA VACCANI: Primeira Pose



CELITA VACCANI: Busto de Zaco Pirani



CELITA VACCANI: Estação de São e São Sebastião



Prova do Concurso de Livre Docência



CELITA VACCANI: Breve

Fig. 17 Conjunto de fotos mostrando a **Professora Celita Vaccani e algumas de suas obras**. Fonte: http://www.dezenovevinte.net/artistas/cv_trajetoria.htm. Acesso em: 08 de dez. de 2020.

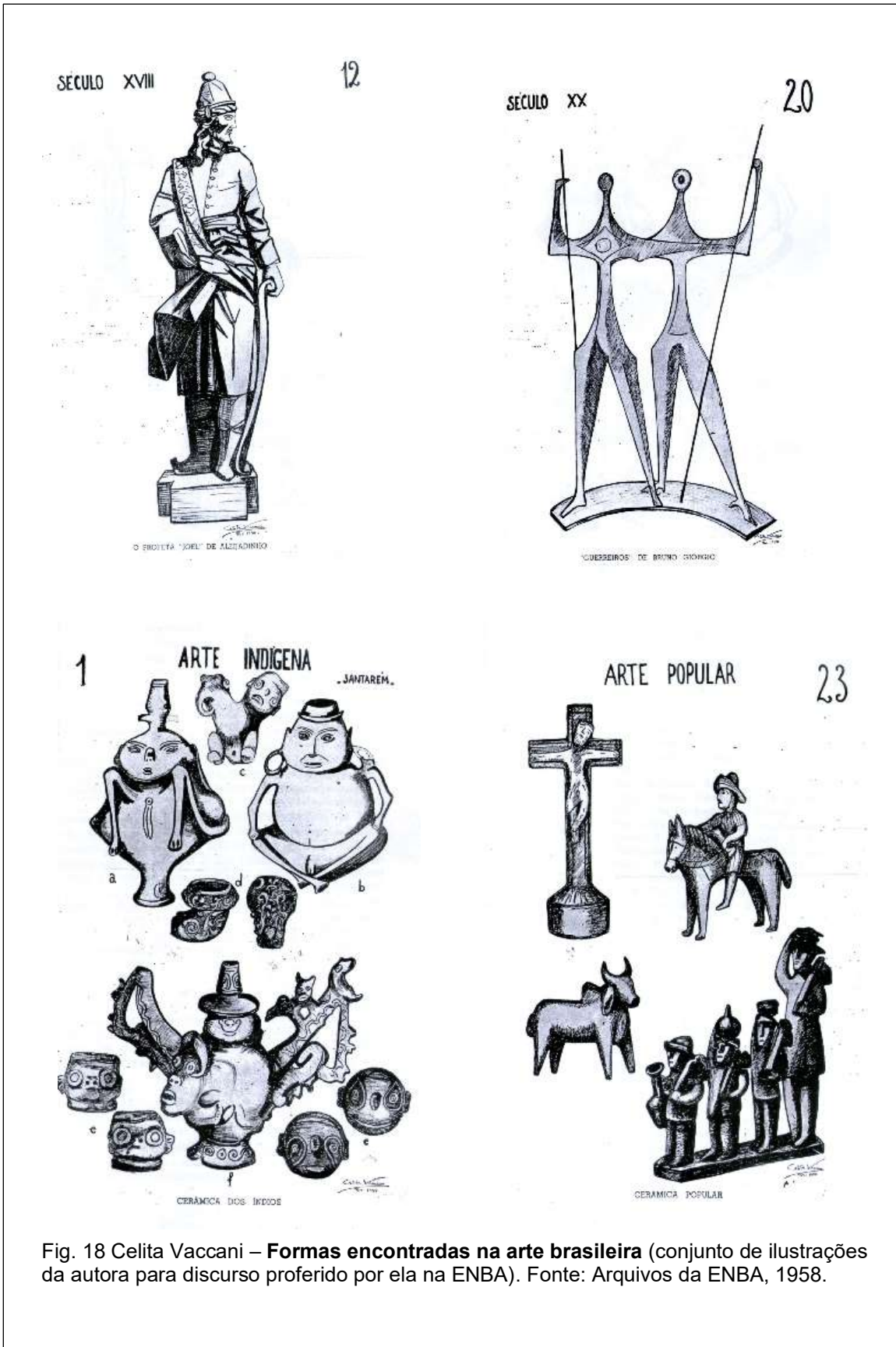




Fig. 19 Henrique Cavalleiro – **Jardim Botânico**, 54,6 X 45,2 cm, óleo s/tela, década de 40. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 20 Henrique Cavalleiro – **Pescadores**, óleo sobre tela, 54,6 X 45,2 cm, década de 40. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira

Fig. 21 Augusto Bracet – **Nu feminino sentado**, óleo s/ tela. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 22 Augusto Bracet – **Primeiros sons do Hino da Independência**, óleo sobre tela, 1922. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20484/primeiros-sons-do-hino-da-independencia> Acesso em: 09 de dez. de 2020.

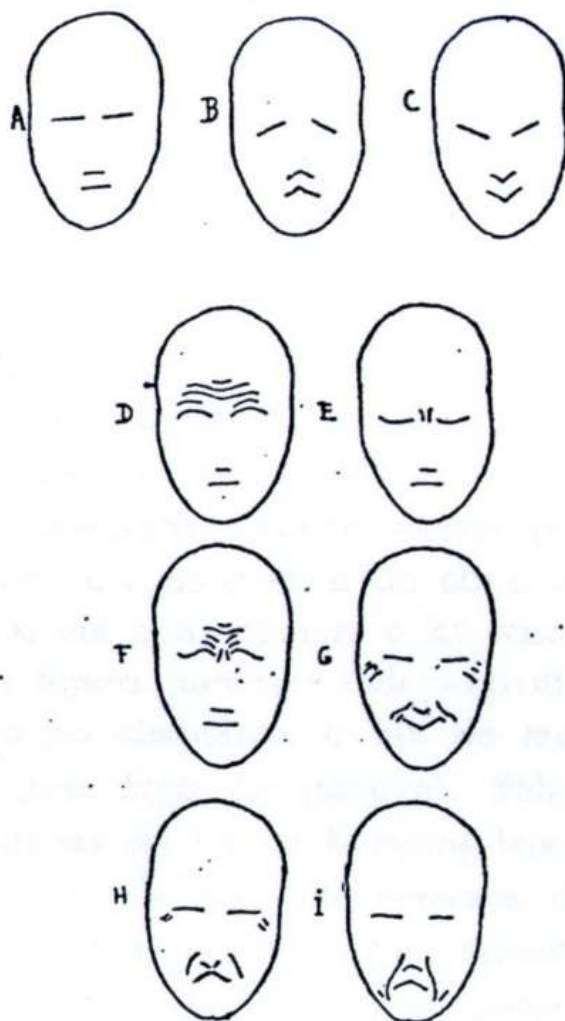


FIGURA 110

EXPRESSÕES — *Esquemas de Superville.*

À — Linhas horizontais — Calma. B — Linhas inclinadas de dentro para fora — Tristeza. C — Linhas inclinadas de fora para dentro — Alegria. D — Esquema da atenção. E — Esquema da reflexão. F — Esquema da dôr. G — Esquema do riso. H — Esquema do chôro. I — Esquema do desprêzo.



Fig. 24 Alex-François Girard & G. Reverdin – **Jovem turco morrendo** (a partir de Girodet), gravura em metal, 65 X 51 cm, s/d. Acervo MDJVI. Fotografia: Rafael Bteshe.

Fig. 25 Alex-François Girard & G. Reverdin – **Fingal**, gravura em metal, 61 X 48 cm, s/d. Acervo MDJVI. Fotografia: Rafael Bteshe.



Fig. 26 Alex-François Girard & G. Reverdin – **Laocoonte**, gravura em metal, 62 X 39,5 cm, s/d. Acervo MDJVI. Fotografia: Rafael Bteshe.



Fig. 27 Rodolpho Chambelland. **Baile à fantasia**, óleo s/ tela, 149 X 209 cm, 1913. Acervo MNBA.



Fig. 28 Georgina de Albuquerque – **Maternidade**, óleo sobre tela, 159 X 139 cm, s/d. Acervo MDJVI.



Fig. 29 Georgina de Albuquerque – **No cafezal**, óleo s/tela, 100 X 138 cm, c. 1930. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1229>. Acesso em: 09 de dez. de 2020.



Fig. 30 Quirino Campofiorito. **Casas de Anticoli-Corrado**, nanquim e esgrafito sobre papel, 1932. Fonte: HERKENHOFF, Paulo. **Quirino Campofiorito**: uma paixão gráfica. Niterói: Niterói Livros, 2012.

Fig. 31 Quirino Campofiorito – **O Páreo**, xilogravura, 1931. Fonte: HERKENHOFF, Paulo. **Quirino Campofiorito**: uma paixão gráfica. Niterói: Niterói Livros, 2012.



Fig. 32 Quirino Campofiorito. **Jogadores de Futebol**, aquarela sobre papel, 1946. Fonte: HERKENHOFF, Paulo. **Quirino Campofiorito**: uma paixão gráfica. Niterói: Niterói Livros, 2012



Fig. 33 Quirino Campofiorito. **Família de pescador**, monotipia, 1938. Fonte: HERKENHOFF, Paulo. **Quirino Campofiorito: uma paixão gráfica**. Niterói: Niterói Livros, 2012.



Fig. 34 Quirino Campofiorito – **A Rede**, óleo s/madeira, 17 X 11 cm, 1955. Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AGUDcB/>. Acesso em: 09 de dez. de 2020.



Fig. 35 Abelardo Zaluar – **Pendão I**, vinil s. Eucatex, 40 X 40 cm, s.d. Fonte: <https://www.petrovickleiloes.com.br/peca.asp?ID=6894528>. Acesso em: 10 de dez. de 2020.



Fig. 36 Abelardo Zaluar – **S. T.**, acrílica s. tela colada em madeira, 87 X 57 cm, 1976. Fonte: <https://www.iarremate.com/beirith/043/22>. Acesso em: 10 de dez. de 2020.



Fig. 37 Waldomiro Christino – Conjunto de rótulos, cartazes e selos. Fonte: <https://www.facebook.com/waldomirochristino/>. Acesso em: 25 ago. 2019.



Fig. 38 Raimundo Cella – **Barra do Ceará**, água-forte, 25,5 x 36,5 cm, 1923-1952. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=1>. Acesso em: 01 mar. 2012.



Fig. 39 Raimundo Cella – **Jangadeiro**, água-forte, 41 X 31 cm, 1923-1952. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=1>. Acesso em: 01 de mar. 2012.



Fig. 40 Raimundo Cella – **Jangadeiros**, água-forte s.d. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/exp/1961/06/index1.htm>. Acesso em: 01 mar. 2012.



Fig. 41 Oswaldo Goeldi – **Rito do amor profundo**, bico de pena, 9 X 23,5 cm, 1947.

Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0>

Acesso em: 03 mar. 2012.



Fig. 42 Oswaldo Goeldi – **O anjo**, bico de pena, 1940. Fonte: Reis Júnior, 1966.

Fig. 43 Oswaldo Goeldi - **Bairro pobre**, xilogravura, 1954. Fonte: Reis Júnior, 1966.



Fig. 44 Oswaldo Goeldi – **Ameaça de chuva**, xilogravura, 1945. Fonte: Reis Júnior, 1966.

 <p>PROFESSOR SÉRGIO MENDES AMADOR Catedrático de Direito Nascimento 21-1-1917</p> <p>Exercício Interino de 1ª Categoria de Direito ... 22-1-1952 Exercício para Catedrático de ... 19-1-1956 Fase ... 22-1-1956</p>	 <p>PROFESSOR OSÓRIO CASPARY FILHO Secretário Catedrático de Arte Sacramental Nascimento 13-1-1902</p> <p>Catedrático Interino de Direito Aditivo ... 15-4-1952 Docente de Direito - 1ª Categoria ... 3-1-1957 Docente de Direito - 2ª Categoria ... 9-7-1958 Concurso para Catedrático de Arte Sacramental ... 1-11-1959 Fase ... 5-3-1960</p>	 <p>PROFESSOR AMÍLCAR SALAZAR Catedrático de Direito Artístico - 2ª Categoria Nascimento 21-3-1914</p> <p>Docente Interino - Direito Artístico ... 22-12-1954 Concurso para Catedrático - Direito Artístico ... 17-4-1957 Fase ... 11-3-1958</p>
<p>PROFESSOR ALFREDO GALVAO Catedrático de Direito - 2ª Categoria Nascimento 4-3-1900</p> <p>Catedrático Interino de Direito e Filosofia Artística ... 22-12-1958 Concurso para Catedrático de Direito - 2ª Categoria ... 10-11-1962 Fase ... 31-3-1966</p>	 <p>PROFESSOR AMÍLCAR JOSÉ CASPARY Catedrático de Direito Nascimento 22-8-1911</p> <p>Exercício para Catedrático de Direito ... 22-1-1952 Fase ... 2-3-1952</p>	 <p>PROFESSOR TILMANN AMADOR Catedrático de Sociologia e Filosofia Artística Nascimento 20-11-1905</p> <p>Catedrático Interino de Sociologia e Filosofia Artística ... 22-1-1952 Exercício Interino de Direito de Filosofia ... 10-11-1952 Exercício para Catedrático de Sociologia e Filosofia Artística ... 1-10-1955 Fase ... 11-3-1956</p>
 <p>TATYE ELZE KRUZA Catedrática de Sociologia Nascimento 11-1-1912</p> <p>Exercício Interino de Sociologia ... 22-1-1952 Exercício para Catedrática de Sociologia ... 10-11-1952 Fase ... 11-3-1956</p>	<p>PROFESSORA URSULA VACCARI Catedrática de Medicina Nascimento 9-10-1912</p> <p>Docente Interino de Medicina ... 22-1-1952 Exercício Interino de Medicina ... 10-1-1952 Catedrática Interina de Medicina ... 22-1-1952 Exercício para Catedrática de Medicina ... 10-10-1955 Fase ... 8-1-1957</p>	 <p>PROFESSOR GONZALO ELZE Secretário Catedrático de Química de Medicamentos e Física Químicas Nascimento 10-6-1907</p> <p>Exercício para Catedrático de Química de Medicamentos e Física Químicas ... 22-1-1952 Fase ... 22-1-1952</p>
 <p>PROFESSOR OSÓRIO Catedrático de Direito Artístico - 2ª Categoria Nascimento 25-10-1902</p> <p>Docente Interino de Direito Artístico - 2ª Categoria ... 8-3-1948 Exercício para Catedrático de Direito Artístico - 2ª Categoria ... 8-10-1948 Fase ... 5-3-1952</p>	<p>PROFESSOR LUCAS MAYERHOFER Catedrático de Arquitetura Analítica Nascimento 25-10-1902</p> <p>Catedrático Interino de Arquitetura Analítica ... 15-4-1945 Concurso para Catedrático de Arquitetura Analítica ... 18-11-1952 Fase ... 18-6-1953</p>	 <p>PROFESSOR NÉLSON AMADOR Catedrático de Direito de Arte Nascimento 20-8-1912</p> <p>Catedrático Interino de Direito de Arte ... 22-12-1954 Exercício Interino de Direito de Arte ... 9-9-1954 Concurso para Catedrático de Direito de Arte ... 18-9-1955 Fase ... 22-1-1956</p>
 <p>PROFESSOR MÁRIO DE FERRA Catedrático Interino de Direito Nascimento 14-8-1914</p> <p>Catedrático Interino de Direito ... 8-4-1955 Exercício Interino de Direito ... 4-11-1952</p>	<p>HEITOR FERREIRA FILHO Secretário Nascimento 9-5-1912</p> <p>Início sua carreira de funcionário na ENBA em 5-5-1931. Secretário interino ... 9-2-1954 Secretário eleito ... 20-4-1955</p>	

Fig. 45 Professores Catedráticos, Livre-Docentes e o Secretário da ENBA em 1960. Arquivos da ENBA, 1966.



Fig. 46 Rosso Fiorentino – **Moisés protegendo as filhas de Jetro**, óleo sobre tela, 160 X 117 cm, c. 1523. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosso_Fiorentino_005.jpg. Acesso em: 10 dez. 2020.

Fig. 47 Domenico Beccafumi – **Grupo de homens e mulheres**, xilogravura com 2 matrizes de tonalidades diferentes, 14,3 X 22,2 cm, c. 1545-47. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.



Fig. 48 Micheal Wolgemut – **Dança macabra**, xilogravura, 1493. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danse_macabre_by_Michael_Wolgemut.png. Acesso em: 10 dez. 2020.

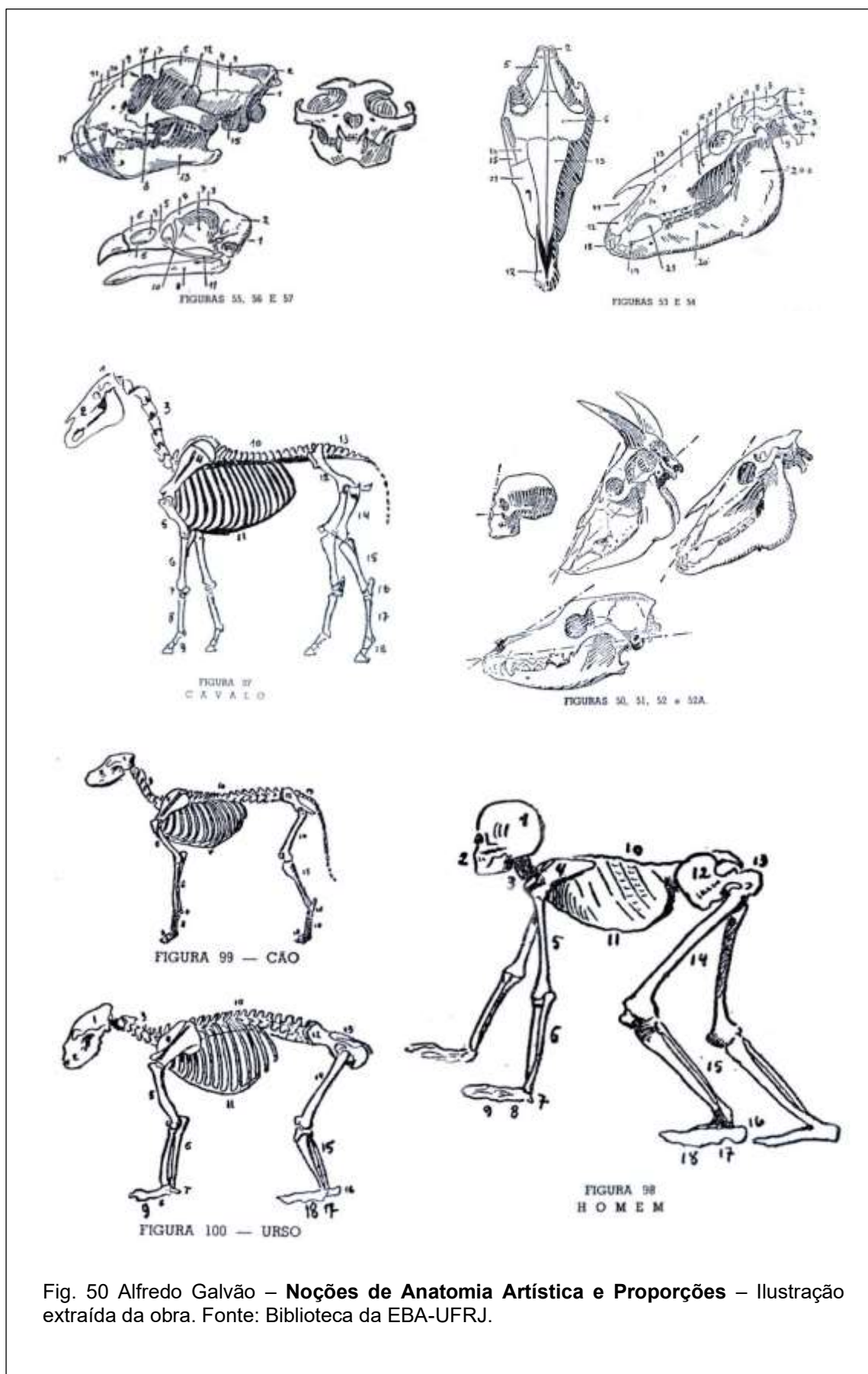


Fig. 50 Alfredo Galvão – **Noções de Anatomia Artística e Proporções** – Ilustração extraída da obra. Fonte: Biblioteca da EBA-UFRJ.



Fig. 53 Albrecht Dürer – **Os quatro cavaleiros do Apocalipse**, xilogravura, 39 X 28 cm, 1497-98. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer Revelation Four Riders.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer_Revelation_Four_Riders.png). Acesso em: 10 dez. 2020.



Fig. 54 Francisco Goya – **Disparate de tontos**, água-forte, c. 1816-19. Fonte: <https://www.mfa.org/collections/object/disparate-de-tontos-fools-folly-plate-from-the-disparates-follies-series-published-in-lart-1877-178148>. Acesso em: 10 dez. 2020.

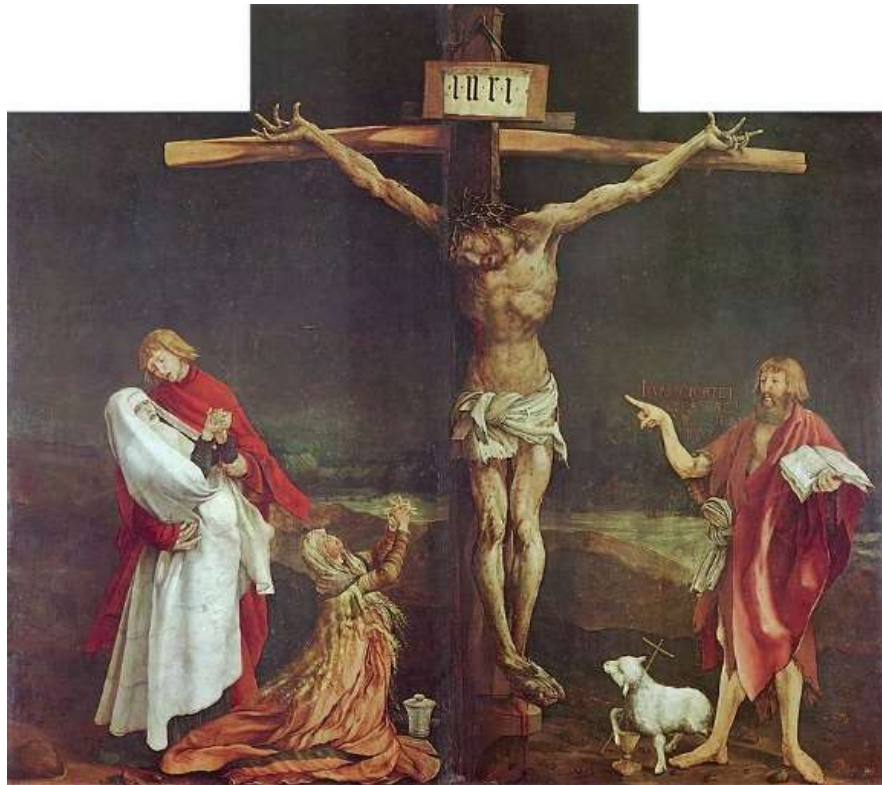


Fig. 56 Mathias Grünewald – **A Crucificação** (parte central do Retábulo de Issenheim), têmpera e óleo sobre madeira, 260 X 307 cm, 1512-1516. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_022.jpg. Acesso em: 10 dez. 2020.



Fig. 59 José Guadalupe Posada – **O xarope na vida após a morte**, zincogravura, c. 1910.
Fonte: <https://illustrationchronicles.com/Jose-Guadalupe-Posada-Skulls-Skeletons-and-Macabre-Mischief>. Acesso em: 10 dez. 2020.



Fig. 70 Hans Baldung Grien – **A mulher e a morte**, tinta marrom e alvaiade, 30,6 X 20,4 cm, séc. XV-XVI. Fonte: PIGNATI, Terisio. **O Desenho** – De Altamira a Picasso. Abril Cultural, 1982.



Fig. 71 Hans Burgkmair the Elder – **Amantes surpreendidos pela morte**, xilogravura *chiaroscuro*, 21,3 X 15,2 cm, c. 1510. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.



Fig. 72 Hans Sebald Beham – **A morte e a donzela**, gravura em metal, 1547. Fonte: <https://www.nuernberg.museum/projects/show/678-tod-maedchen>. Acesso em: 10 dez. 2020.



Fig. 73 Hans Sebald Beham – **Adão e Eva**, gravura em metal, 1543. Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/80764/adam-and-eve>. Acesso em: 10 dez. 2020.



Fig. 76 Roberto Magalhães – **Gemini**, xilografia, 24 X 13 cm, 1965. Fonte: <https://www.ernanileiloeiro.com.br/peca.asp?ID=28017> Acesso em: 10 dez. 2020.

Fig. 77 Roberto Magalhães – **A Guerra de Tróia**, xilografia, 30 X 35, 1963. Fonte: http://www.robertomagalhaes.art.br/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=OB. Acesso em: 10 dez. 2020.

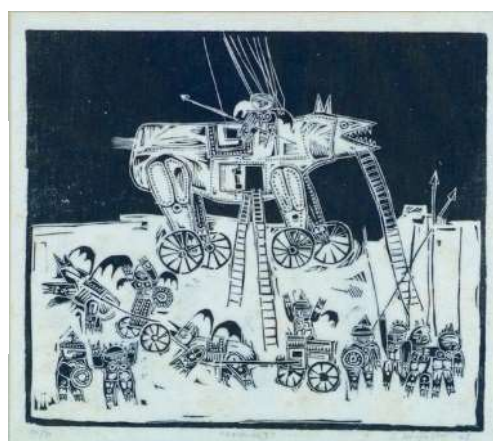


Fig. 78 Roberto Magalhães – **S/T**, xilografia, 30 X 35 cm, 1963. Fonte: <http://www.conradoleiloeiro.com.br/catalogo.asp?Num=2349&Dia=1&Srt=2&pag=2>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Fig. 79 Roberto Magalhães – **Um casal nas corridas**, xilografia, 29,5 X 29,5 cm, 1964. Fonte: <http://www.artemultiplos.com.br/catalogo.asp?Num=7692&Tipo=70&p=on>. Acesso em: 10 dez. 2020.





Fig. 84 Fra Angelico – **Anunciação**, afresco, 1437-1446. Convento de San Marco-Florença. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_\(Fra_Angelico,_San_Marco\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_(Fra_Angelico,_San_Marco)) Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 96 Exemplo de fotografia *post mortem*. Fonte: <https://historiadigital.org/curiosidades/35-fotos-post-mortem-feitas-apos-a-morte/>. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 97 Exemplo de fotografia *post mortem*. Fonte: <https://historiadigital.org/curiosidades/35-fotos-post-mortem-feitas-apos-a-morte/>. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 103 Hieronymus Bosch – **O Juízo Final**, óleo sobre madeira, 163,7 X 242 cm, c. 1482. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Ju%C3%ADzo_Final_\(Hieronymus_Bosch\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Ju%C3%ADzo_Final_(Hieronymus_Bosch)). Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 104 Hieronymus Bosch – **O Jardim das delícias**, óleo sobre madeira, 220 X 390 cm, c. 1480-1505. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 106 Pieter Bruegel, o Velho – **O triunfo da morte**, óleo sobre madeira, 117 X 162 cm, c. 1562. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Triumph_of_Death_by_Pieter_Bruegel_the_Elder.jpg. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 110 Goya – **O mesmo**, gravura em metal, 16 x 22 cm, c. 1810-1815.

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_War2.jpg. Acesso em:

11 dez. 2020.

Fig. 111 Grosz – **O general branco**, litografia, 47,9 X 32,7 cm, 1929. Fonte: <http://www.harn.ufl.edu/exhibitions/current>. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 112 Max Beckmann – **A granada**, gravura em metal, 38,6 X 28.9 cm, 1914.

Fonte: Spieler, Reinhard. Beckmann, Taschen, 1995.



Fig. 113 Otto Dix – **Tropas de choque avançam sob gás da guerra**, gravura em metal, 19,69 X 29,21 cm, 1924. Fonte: <https://collections.lacma.org/node/179424>. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 123 Théodore Géricault – **Corridas de cavalos sem cavaleiros**, o. s. t., 45 X 60 cm, 1817. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Riderless_Horse_Races_1817_Theodore_Gericault.jpg Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 124 Théodore Géricault – **Captura de um cavalo bravo**, o. s. t., 1817. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_cavalo_bravo.jpg Acesso em: 11 dez. 2020.

Fig. 125 Eugène Delacroix – **Cavalos árabes lutando num estábulo**, o. s. t. 64,6 X 81 cm, 1860. Fonte: https://www.wga.hu/html_m/d/delacroix/5/512delac.html. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 126 Eugène Delacroix – **Cavalo branco assustado por uma tempestade**, aquarela, 23,6 X 32 cm, c. 1825-29. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugene_Delacroix_Horse_Frightened_by_Lightning_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 04 jan. 2021.



Fig. 135 Umberto Boccioni – **A carga dos lanceiros**, têmpera e colagem sobre cartão, 50 X 32 cm, 1915. Fonte: <https://www.wikiart.org/fr/umberto-boccioni/la-charge-des-lanciers-1915>. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 136 Carlo Carrá – **Cavalo e cavaleiro**, têmpera sobre papelão entelado, 26 X 36 cm, 1913. Fonte: <https://historiadosporte.wordpress.com/2011/07/>. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 138 Duccio – **Madona com criança e dois anjos**, têmpera s/madeira, 89 X 60 cm, c. 1283-84. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio di Buoninsegna - Madonna with Child and Two Angels \(Crevoles Madonna\) - WGA06710.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_-_Madonna_with_Child_and_Two_Angels_(Crevoles_Madonna)_-_WGA06710.jpg). Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 139 Rafael Sanzio – **Madona do Grão Duque**, óleo s/madeira, 84 X 55 cm, c. 1505-6. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madona del gran duque, por Rafael.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madona_del_gran_duque,_por_Rafael.jpg). Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 141 **Cerâmica marajoara**. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cylindrical_vessel_Collection_H_Law_170_n2.jpg
Acesso em: 11 dez. 2020.

Fig. 142 **Cestaria indígena**. Fonte: <https://pedagogiaaopedaletra.com/arte-indigena/>
Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 143 **O deus Tlaloc**, afresco, 600 d.C. Fragmento de pintura mural de Teotihuacán.



Fig. 144 **Sacerdote do deus Tlaloc**, afresco, 400-600 d.C. Fragmento de pintura mural de Teotihuacán.

Fig. 145 **Paraíso animal** (detalhe), afresco, 400-600 d. C. Fragmento de pintura mural de Teotihuacán.
Fonte das 3 imagens: **Enciclopédia dos Museus** – Museu Nacional de Antropologia do México.



Fig. 146 e 147 **Máscaras africanas**. Fonte: <http://www.por365dias.com.br/2015/11/mascaras-africanas.html>. Acesso em: 11 dez. 2020.



Fig. 149 René Magritte – **Invenção coletiva**, óleo sobre tela, 73,5 X 97,5 cm, 1934.
Fonte: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/collective-invention-1934>. Acesso em: 12 dez. 2020.



Fig. 152 **Muralismo maia.** Fonte: <https://pt.dreamstime.com/foto-de-stock-pintura-mural-maia-antiga-que-descreve-uma-%C3%A1quia-que-agarra-um-cora%C3%A7%C3%A3o-humano-image85143450>. Acesso em: 12 dez. 2020.

Fig. 153 **Muralismo maia.** Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Civiliza%C3%A7%C3%A3o_maia#/media/Ficheiro:Palenque_glyphs-edit1.jpg. Acesso em: 12 dez. 2020.



Fig. 154 Rodrigo Careca – **Beco RS**. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_urbana. Acesso em: 12 dez. 2020



Fig. 155 Arte urbana – **S/T**. Fonte: <https://se.depositphotos.com/173782644/stock-illustration-graffiti-background-urban-art-seamless.html>. Acesso em: 12 dez. 2020

Fig. 158 Mestre Vitalino – **Banda de músicos**, cerâmica policromada, s/d. Fonte: <https://ateliertocodias.wordpress.com/2013/08/14/mestre-vitalino/>. Acesso em: 12 dez. 2020.



Fig. 159 Mestre Vitalino – **Confissão**, cerâmica policromada, s/d. Fonte: <http://artepopularbrasil.blogspot.com/2010/11/mestre-vitalino.html>. Acesso em: 12 dez. 2020.

Fig. 160 Mestre Vitalino – **Casamento**, cerâmica policromada, s/d. Fonte: <http://artepopularbrasil.blogspot.com/2010/11/mestre-vitalino.html>. Acesso em: 12 dez. 2020.



CAPÍTULO II



Fig. 191 Ugo da Carpi, após Rafael – **Archimedes** (?), xilogravura *chiaroscuro* impressa com 5 matrizes de tonalidades diferentes, 44,5 X 34,7 cm, c. 1518-20. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.

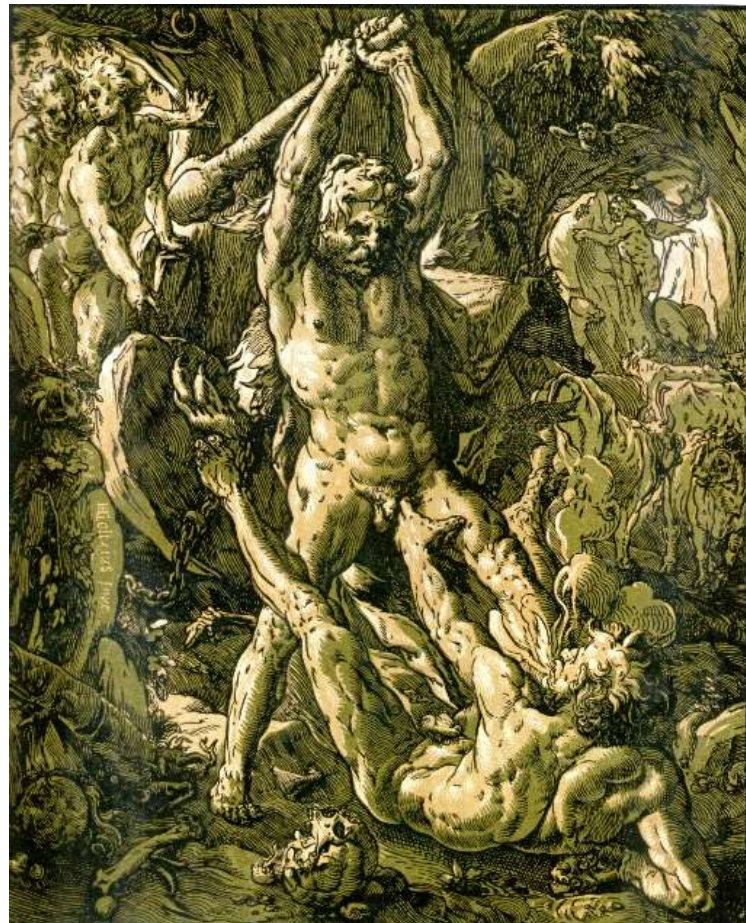


Fig. 192 Hendrick Goltzius – **Hércules matando Cacus**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com 3 matrizes de tonalidades diferentes, 41,1 X 33,3 cm, c. 1588. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.



Fig. 193 Ugo da Carpi após Parmigianino – **O banho das ninfas**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com 3 matrizes de tonalidades diferentes, 30,6 X 21,1 cm, c. 1526-27. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.



Fig. 194 Rembrandt – **Cristo pregando** (Cópia dos 100 Florins), gravura em metal, 28 X 39,4 cm, c. 1646- 50. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_The_Hundred_Guilder_Print.jpg Acesso em: 25 mar. 2020.

Fig. 195 Goya – **Capricho 71**, gravura em metal, 1799. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capricho71\(detalle\)_Goya.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capricho71(detalle)_Goya.jpg). Acesso em: 25 mar. 2020.



Fig. 196 Redon – **O olho como um balão bizarro se dirige para o infinito**, litografia, 26,2 X 19,8 cm, 1882. Fonte: Coleção Os Impressionistas, Ed. Três, 1973.



Fig. 197 Picasso – **Minotauro cego guiado por uma menina no meio da noite**, água-tinta, 24,7 X 34,7 cm, 1934. Fonte: Picasso – Catálogo de exposição de gravuras no MASP, 1985.

Fig. 198 Carlos Oswald – **Pedra de Itapuca em Icaraí**, gravura em metal aquarelada, 1940. Coleção particular, RJ. Fonte: <http://www.opapeldaarte.com.br/carlos-oswald-mestre-da-gravura-brasileira/>. Acesso em: 25 mar. 2020.



Fig. 199 Raimundo Cela – **Engenho – Serra Ibiapaba**, água-forte, 35 X 49,5 cm, 1923-1952. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=1>. Acesso em: 01 mar. 2012.

Fig. 200 Iberê Camargo – **Núcleo**, água-tinta (processo do açúcar), 24,7 X 36,4 cm, 1963. Fonte: <http://iberecamargo.org.br/obra/g104-1/>. Acesso em: 25 mar. 2020.





Fig. 202 Piero della Francesca – **Flagelação de Cristo**, têmpera e óleo s. madeira, 58,3 X 81, 5 cm, 1460. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_della_Francesca_042_Flagellation.jpg. Acesso em: 13 dez. 2020.

Fig. 203 Francisco Manoel das Chagas – **Cristo na coluna**, madeira, século XVIII. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa282537/francisco-das-chagas>. Acesso em: 13 dez. 2020.



Fig. 204 Fulvio Pennacchi – **Cristo na coluna**, óleo s. tela, 1935. Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/407364728780529098/?lp=true>. Acesso em: 13 dez. 2020.



Fig. 207 Michelangelo (atribuição) – **O tormento de Santo Antonio**, têmpera e óleo sobre painel, 47 X 37,7 cm, c. 1487-88. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Buonarroti_The_Torment_of_Saint_Anthony_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 30 mar. 2020.

Fig. 208 Frans Floris – **A queda dos anjos**, óleo sobre madeira, 330 X 220 cm, 1554. Fonte: LARKIN, David. Art Fantastique. New York: Ballantine, 1973.



Fig. 209 Goya – **A romaria de São Isidro**, técnica mista sobre revestimento mural transferido para tela, 138,5 X 436 cm, 1820-1823. Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-romeria-de-san-isidro/d6d92063-15a9-4cfb-a7be-3576a2f8b87e>. Acesso em: 30 mar. 2020.



Fig. 210 Arnold Böcklin – **A ilha da morte**, o. s. t., 110,9 X 156,4 cm, 1880. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin-Die_Toteninsel_I_\(Kunstmuseum,_Basel\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin-Die_Toteninsel_I_(Kunstmuseum,_Basel).jpg). Acesso em: 30 mar. 2020.



Fig. 211 Redon – **O Ciclope**, óleo sobre madeira, 64 X 51 cm, c. 1898-1900. Fonte: Redon. Taschen, 1998.

Fig. 212 Max Ernst – **A tentação de Santo Antonio**, óleo sobre tela, 1945. Fonte: <https://www.max-ernst.com/temptation-of-saint-anthony.jsp>. Acesso em: 30 mar. 2020.



Fig. 213 Ismael Nery – **S/T**, óleo sobre tela, s/d. Fonte: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/2013/09/25/historia-da-arte-mamm-promove-curso-sobre-temas-e-movimentos-da-arte-brasileira-do-periodo-colonial-ao-contemporaneo/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

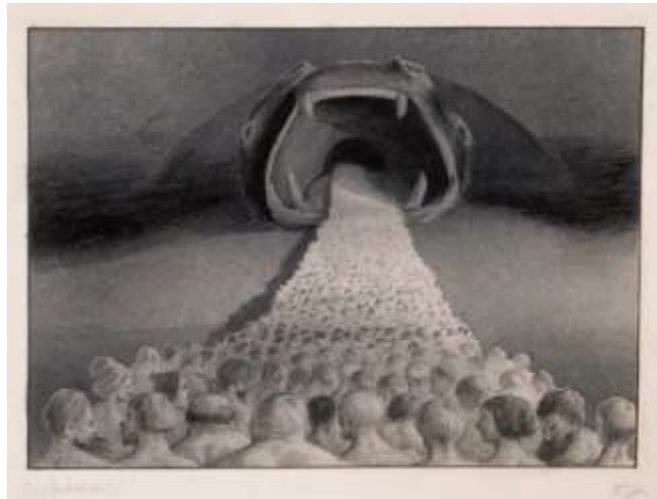


Fig. 214 Alfred Kubin – **A caminho do desconhecido**, 1900. Fonte: <https://inventocais.tumblr.com/post/97440565672/alfred-kubin-into-the-unknown-1900>. Acesso em: 30 fev. 2020.



Fig. 215 Goeldi – **Cavalgada sinistra**, nanquim a bico de pena, 1948. Fonte: JUNIOR, José Maria. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.



Fig. 222 Portinari – **Jesus cai pela primeira vez** (passo III da Via Sacra), óleo sobre tela, 61 X 50 cm, c. 1955. Acervo: Igreja do Senhor Bom Jesus de Cana Verde – Batatais – SP.



Fig. 224 e 225 – Imagens do Padre Cícero (fotografia e monumento). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Padre_C%C3%ADcero. Acesso em: 27 jun. 2020.



Fig. 226 Mestre Noza – **Padre Cícero**, madeira, s.d. Fonte: <http://www.onzedinheiros.lsl.br/catalogo.asp?Num=1984&p=on&Dia=&Tipo=6&pesquisa=&Srt=4>. Acesso em: 27 jun. 2020.



Fig. 227 Djanira – **S. Francisco e pássaros**, 1970. Fonte:

<https://www.facebook.com/djaniramottasilva/photos/ms.c.eJwzNzU1tDAzsDAxtTQ3MzTMM4fwzc0tjQ0sTQ2gfEMjMN~;EFADopqmr.bps.a.719281614854730/755186127930945/?type=3&theater>

Acesso em: 27 jun. 2020.



Fig. 228 Guignard – **São Sebastião**, 1960. Fonte:

<https://br.pinterest.com/pin/520095456952493345/?lp=true>. Acesso em: 27 jun. 2020.



Fig. 229 Portinari – Triptico com **São Francisco, a Sagrada Família e Santo Antonio de Pádua**, pintura mural a têmpera, c. 1941. Fonte: LIMA, Alceu; PALMA, Frei Bruno. **Arte Sacra** – Portinari. Rio de Janeiro: Alumbramento/Livroarte, 1982.



Fig. 230 Glauco Rodrigues – **São Sebastião** do Rio de Janeiro, 1979. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1135>. Acesso em: 27 jun. 2020.



Fig. 232 Rubens – **Cimon e Pero** (Caridade romana), óleo sobre tela, 140,5 X 180,3 cm, c. 1612. Fonte: <http://cimitan.blogspot.com/2012/10/caridade-romana-rubens.html> Acesso em: 02 abr. 2020.



Fig. 233 Zeferino da Costa – **A caridade**, óleo sobre tela, 1872. Fonte: https://www.reddit.com/r/brasil/comments/aankoc/a_caridade_pintura_de_zeferino_da_costa_1872/. Acesso em: 02 abr. 2020.



Fig. 234 Picasso – **Ciência e caridade**, óleo sobre tela, 1897. Fonte: <https://www.ebah.com.br/content/ABAAfqqgAA/vida-obra-pablo-picasso> Acesso em: 02 abr. 2020.



Fig. 238 Três esculturas em gesso de Exu vendidas pela internet. Fontes:

<https://lista.mercadolivre.com.br/exu-meia-noite>. Acesso: 06 abr. 2020.

<https://lista.mercadolivre.com.br/art-e-artesanato/esculturas/gesso/image-m-exu-maioral> Acesso: 06 abr. 2020

<https://lista.mercadolivre.com.br/imagem-exu-mangueira>. Acesso: 06 abr. 2020.



Fig. 239 Chico Tabibuia – **Barca de exus**, madeira, s.d. Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/agenda-arte/chico-tabibuia/>. Acesso em: 06 abr. 2020.

Fig. 240 Wuelyton Ferreiro – **Exu**, ferro, 120 cm, s.d.

Fonte: <http://www.artedobrasil.com.br/wuelyton.html>

Acesso em: 06 abr. 2020.

Fig. 241 Louco (Boaventura da Silva Filho) – **Orixás**, madeira, 120cm. Col. João Araújo Maurício Pinho. Fonte: FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Aeroporto, 2005.





Fig. 242 Heitor dos Prazeres – **Terreiro de Umbanda**, óleo sobre tela, s.d. Fonte: <https://virusdaarte.net/heitor-dos-prazeres-terreiro-de-umbanda/>. Acesso em: 06 abr. 2020.



Fig. 243 Rubem Valentim – **Emblema 85**, acrílica s/tela, 70 X 50 cm, 1985. Fonte: <http://www.espacoarte.com.br/obras/6237-emblema-85>. Acesso em: 06 abr. 2020.



Fig. 244 Mario Cravo – **Exu mola de Jeep**, ferro pintado, 350 X 170 X 237 cm, 1953. Acervo MAM-SP. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%C3%A1rio_Cravo_J%C3%BAnior_-_Exu_mola_de_Jeep,_1953.JPG Acesso em: 06 abr. 2020.

Fig. 245 Mestre Didi – **Èyè Kan**, escultura em materiais diversos, s.d. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25359/eye-kan-passaro-ancestral>. Acesso em: 06 abr. 2020.





Fig. 246 Di Cavalcanti – **Macumba**, óleo sobre tela., 1958. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/emiliano-di-cavalcanti/macumba-1958>. Acesso em: 06 abr. 2020.



Fig. 247 Carybé – **Cabeças de pessoas que se iniciam no Candomblé**, aquarela, s.d. Fonte: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1267>. Acesso em: 06 abr. 2020.



Fig. 252, 253 e 254 Anônimo – **Carrancas do Rio S. Francisco**. Fonte: <https://br.pinterest.com/sbarbagelata/carrancas-do-rio-s%C3%A3o-francisco/> Acesso em: 08 maio 2020.



Fig. 259 Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa) – **Profetas**, pedra-sabão, 1794-1804. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Doze_profetas_de_Aleijadinho Acesso em: 05 maio 2020.



Fig. 260 Artesanato popular – **Profeta Daniel**, pedra-sabão. Fonte: <https://www.mozartleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=312073>. Acesso em: 08 maio 2020.



Fig. 262 Mestre Vitalino – **Procissão**, cerâmica policromada. Fonte: <https://gramho.com/explore-hashtag/Prociss%C3%A3o> Acesso em: 09 maio 2020.

Fig. 263 Mestre Vitalino – **O encontro**, cerâmica. Fonte: <http://iderval.blogspot.com/2014/10/o-encontro-mestre-vitalino.html> Acesso em: 09 maio 2020.



Fig. 264 Mestre Vitalino (ou da sua descendência) – **Retirantes**, cerâmica policromada. Fonte: http://brasilartesen ciclopedias.com.br/nacional/vitalino_mestre01.htm Acesso em: 09 maio 2020.



Fig. 265 Poty Lazzarotto – **Homenagem a Vitalino**, aquarela sobre papel, 28 X 21 cm, 1967. Fonte: <https://www.iarremate.com/beirith/042/19>. Acesso em: 24 maio 2020



Fig. 269 Georg Grosz – **Interrogatório**, nanquim e aquarela sobre papel, 46 X 59 cm, 1938. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/george-grosz-interrogation> Acesso em: 11 maio 2020.

Fig. 270 Max Beckmann – **A noite**, óleo sobre tela, 133 X 154 cm, 1918/19. Fonte: ELGER, Dietmar. **Expressionismo**. Köln: Taschen, 1998.



Fig. 271 Otto Dix – **Autorretrato como Marte**, óleo sobre tela, 81 X 66 cm, 1915. Fonte: ELGER, Dietmar. **Expressionismo**. Köln: Taschen, 1998.

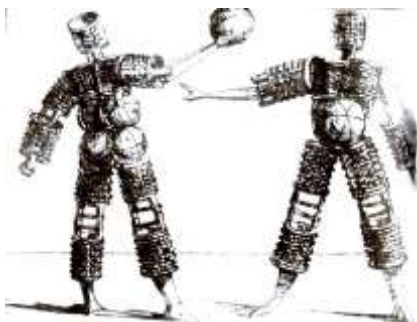
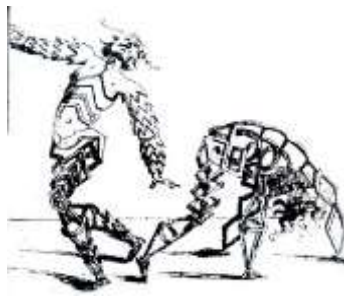
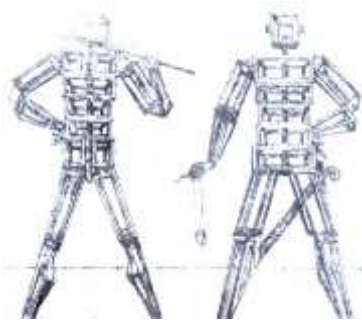
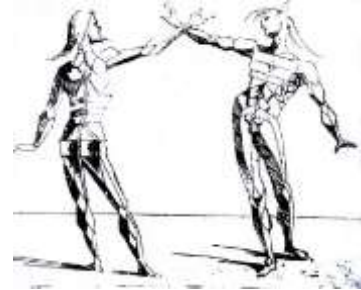
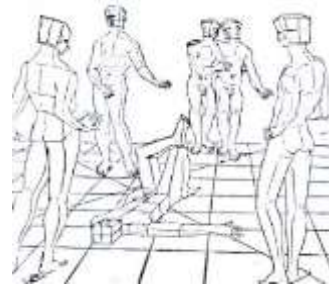


Fig. 273 Albrecht Dürer – **Traços**, desenho s.d.
 Fig. 274 Ehard Schoen – **Traços**, desenho, s.d.
 Fig. 275 Ehard Schoen – **Traços**, desenho, s.d.
 Fig. 276 Luca Cambiaso – **Grupo de figuras**,
 desenho, s.d.
 Fig. 277 Luca Cambiaso - **Calvário**, desenho, s.d.
 Fig. 278 Bracelli – **Os atores**, desenho, s.d.
 Fig. 279 Bracelli – **Os soldados**, desenho, s.d.
 Fig. 280 Bracelli – **O par de dançarinos**, desenho,
 Fig. 281 Bracelli – **Homem duplo**, s. d.
 Fig. 282 Bracelli – **Jogadores de bola**, desenho, s. d.
 Fonte: HOCKE, Gustave René. **Maneirismo: o mundo**
 como labirinto. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.
 182,184,186,188, 190.



Fig. 283 Picasso – **Menina com bandolim**, óleo sobre tela, 100 X 74 cm, 1910. Fonte: <https://www.moma.org/collec tion/works/80430>. Acesso em: 12 maio 2020.



Fig. 284 Braque – **O mandolin**, óleo sobre tela, 72 X 58 cm, 1910. Fonte: <https://www.wikiart.org/es/georges-braque/the-mandola-1910>. Acesso em: 12 maio 2020.



Fig. 285 Leger – **Café da manhã**, óleo sobre tela, séc. XX. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/364228688614590043/>. Acesso em: 12 maio 2020.



Fig. 287 Francisco Goya – **O 3 de maio de 1808**, óleo sobre tela, 268 X 347 cm, 1814. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%AAs_de_Maio_de_1808_e_m_Madrid. Acesso em: 14 dez. 2020.



Fig. 288 Eugène Delacroix – **A Liberdade Guiando o povo**, óleo sobre tela, 260 X 325 cm, 1830. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Liberdade_guiando_o_povo. Acesso em: 13 maio 2020.



Fig. 289 Picasso – **Guernica**, óleo sobre tela, 349 X 777 cm, 1937. Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/ha-80-anos-pablo-picasso-comecava-pintar-guernica-21279653> Acesso em: 13 maio 2020



Fig. 296 Pontormo – **José no Egito**, óleo sobre madeira, 96,5 X 109,5 cm, c. 1518.
 Fonte: GRASSI, Emily. **Maneirismo**. Florença: Scala, 2011.



Fig. 297 Desiderio Monsù – **Perspectiva teatral com o sacrifício de Abraão**, óleo sobre tela, século XVII. Fonte: [http://www.wikigallery.org/wiki/painting_386189/Francois-de-Nome-\(Monsu.-Desiderio\)/Prospettiva-Teatrale-Con-Sacrificio-Di-Abramo](http://www.wikigallery.org/wiki/painting_386189/Francois-de-Nome-(Monsu.-Desiderio)/Prospettiva-Teatrale-Con-Sacrificio-Di-Abramo) Acesso em: 15 maio 2006.



Fig. 301 Antonio Dias – **A batalha**, serigrafia e recorte sobre papel, 50 X 70 cm, década de 60. Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/tcPPA/> Acesso em: 15 maio 2020.

Fig. 302 A. H. do Amaral – **Campo de batalha 3**, o. s. t., 1973. Fonte: <https://www.jornaltornado.pt/banana-s-e-podres-poderes/> Acesso em: 15 maio 2020.



Fig. 303 Pedro Escosteguy – **O fim da idade do chumbo**, 1965. Fonte: <https://taislc.blogspot.com/2009/06/pedro-escosteguy-obra-de-vanguarda.html> Acesso em: 15 maio 2020.

Fig. 304 Claudio Tozzi – **Guevara**, liquitex sobre placa, 175 X 175, 1967. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13198> Acesso em: 15 maio 2020.





Fig. 306 Silvado Leung Vieira (foto) – **“Suicídio” de Vladimir Herzog na cela do DOI-COD, em São Paulo, 1975.**



Fig. 307 Fotografia não identificado – **Chacina da Candelária**, 23/06/1993. Fonte: <http://memoria.oglobo.globo.com/jornalismo/reportagens/exterminio-na-porta-da-igreja-8836268>. Acesso em: 18 maio 2020.



Fig. 308 Márcia Folleto – **Chacina de Vigário Geral**, 1993. Fonte: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/vigario-geral.html>. Acesso em: 13 jul. 2020.



Fig. 313 Tarsila do Amaral – **O mamoeiro**, óleo sobre tela, 65 X 70 cm, 1925. Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/pau-brasil-1924-1928/>. Acesso em: 21 maio 2020.

Fig. 314 Tarsila do Amaral – **E. F. C. B.**, óleo sobre tela, 1924. Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/pau-brasil-1924-1928/>. Acesso em: 21 maio 2020.



Fig. 315 Djanira – **Mina de ferro**, acrílica sobre madeira, 160 X 221 cm, 1976. Fonte: XEXÉO, Pedro M. C.; BARATA, Mário; ABREU, Laura M. N. de. **A arte sob o olhar de Djanira** (Coleção MNBA), 2005, p. 69.

Fig. 316 Djanira – **Mina de ferro**, acrílica sobre madeira, 160 X 221 cm, 1976. Fonte: XEXÉO, Pedro M. C.; BARATA, Mário; ABREU, Laura M. N. de. **A arte sob o olhar de Djanira** (Coleção MNBA), 2005, p. 69.



Fig. 317 Alfredo Volpi – **Fachada com canoa**, têmpera sobre tela, 37,4 X 61,1 cm, 1948. Fonte: <https://arteartistas.com.br/alfredo-volpi/> Acesso em: 23 maio 2020.



Fig. 318 Alfredo Volpi – **Casario**, têmpera sobre tela, 46 X 60,6 cm, década de 50. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2811/casario> Acesso em: 23 maio 2020.

Fig. 319 Dionísio Del santo – **Composição com vacas**, óleo sobre tela, 86 X 127 cm, 1987. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16055/composicao-com-vacas>. Acesso em: 23 maio 2020.



Fig. 320 Dionísio Del Santo – **Músicos**, óleo sobre tela, 110 X 150 cm, 1985. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16154/musicos> Acesso em: 23 maio 2020.

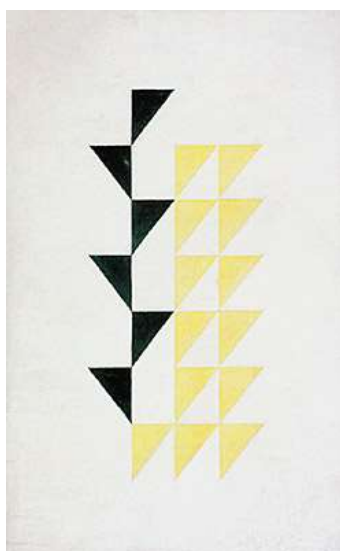


Fig. 334 Alfredo Volpi – **Composição concreta**, têmpera sobre tela, 116 X 73 cm, 1950. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2827/composicao-concreta>. Acesso em: 25 maio 2020.

Fig. 335 Alfredo Volpi – **Xadrez branco e vermelho**, óleo sobre tela, 54 X 100 cm, 1950. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2832/xadrez-branco-e-vermelho>. Acesso em: 25 maio 2020.

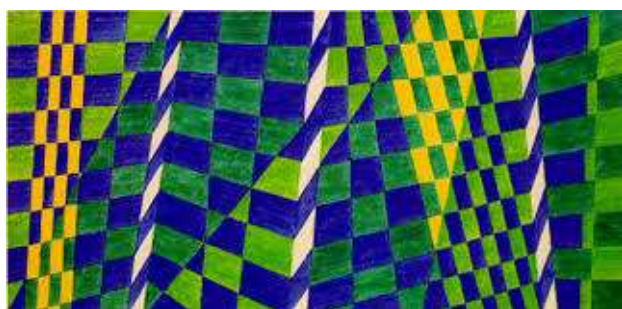
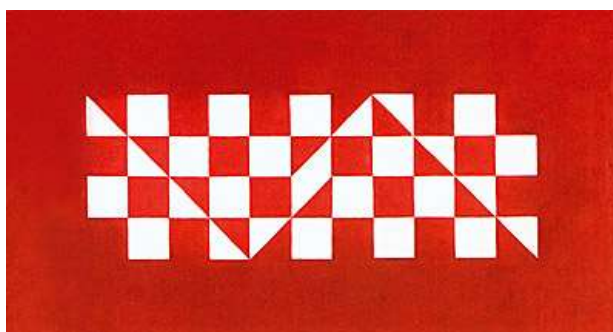


Fig. 336 Alfredo Volpi – **Composição**, têmpera sobre tela, 1976. Fonte: http://www.brasilartesenციopedias.com.br/nacional/volpi_alfredo.htm. Acesso em: 25 maio 2020.

Fig. 337 Rubem Ludolf – **S/T**, óleo sobre Eucatex, 63 X 47,1960. Fonte: <http://www.arkeo.com.br/product/1172263/rubem-ludolf-1960>. Acesso em: 25 maio 2020.





Fig. 347 V. R. Monteiro – **O Boto**, aquarela e nanquim sobre papel, 35,4 X 26 cm, 1921. Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/acerto10.html> Acesso em: 28 maio 2020.



Fig. 348 V. R. Monteiro – **Nascimento de Mani**, aquarela sobre papel, 1921. Fonte: <https://www.historiadasartes.com/nobrasil/arte-no-seculo-20/cubismo/#jp-carousel-2909> Acesso em: 28 maio 2020.

Fig. 349 V. R. Monteiro – **Mulher sentada**, óleo sobre tela, 1924. Fonte: <https://www.agendadearteecultura.com.br/arte-no-brasil-uma-historia-do-modernismo-na-pinacoteca-de-sao-paulo/> Acesso em: 28 maio 2020.

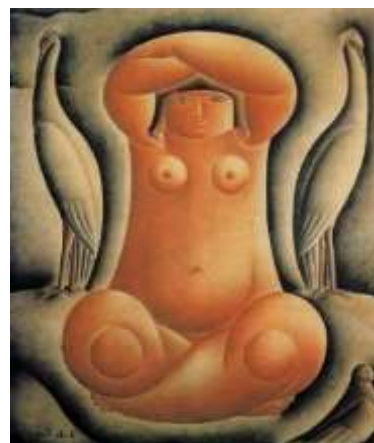


Fig. 350 V. R. Monteiro – **Atirador de arco**, óleo sobre tela, 1925. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/531706299737391622/> Acesso em: 28 maio 2020.



Fig. 351 Carybé – **Embarcações com índios**, políptico, 1965. Fonte: <https://www.facebook.com/sececri/photos/a.171703079556727/2335553413171672/?type=1&theater> Acesso em: 30 maio 2020.

Fig. 352 Carybé – **Índios**, mural em relevo de cimento, Buenos Aires, Argentina. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:H%C3%A9ctor_Julio_P%C3%A9rnade_Bernab%C3%B3_Caryb%C3%A9_Buenos_Aires_2.jpg Acesso em: 30 maio 2020.



Fig. 353 Carybé – **Índios**, vinil sobre tela, 35 X 50 cm, 1980. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/606860118518900253/?!p=true> Acesso em: 30 maio 2020.



Fig. 360 Hans Sebald Beham – **Amantes desiguais**, xilogravura, 24 X 25 cm, c. 1533. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.



Fig. 361 Ugo da Carpi, *d'après* Rafael – **Pesca milagrosa**, xilogravura impressa com três matrizes, 23,4 X 35,7 cm, 1523-1527. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.

Fig. 362 Rembrandt – **Abrão e Isaac**, gravura em metal, 15,5 X 13 cm, 1645. Fonte: <https://www.alamy.com/stock-image-abraham-and-isaac-1645-etching-and-burin-only-state-plate-6-18-x-5-162468335.html> Acesso em: 01 jun. 2020.





Fig. 363 Pontormo – **Visitação**, óleo sobre madeira, 202 X 156 cm, c. 1528-1530. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Visita%C3%A7%C3%A3o_\(Pontormo,_Carmignano\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Visita%C3%A7%C3%A3o_(Pontormo,_Carmignano)) Acesso em: 01 jun. 2020.

Fig. 364 Rubens – **Adão e Eva**, óleo sobre madeira, 180 X 158 cm, c. 1598-1600. Fonte: Pintura Flamenga Europeia, Ed. Scala, 2010.



Fig. 365 Rembrandt – **O Pregador**, óleo sobre tela, 69,2 X 82,6 cm, 1641. Fonte: Pintura Flamenga Europeia, Ed. Scala, 2010.



Fig. 366 Van Gogh – **Homem e mulher conversando**, lápis e giz preto sobre papel, 1882. Fonte: HARRIS, Nathaniel. **A Arte de Van Gogh**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1982.



Fig. 367 Goeldi – **Casa do terror**, carvão, 1953. Fonte: REIS JÚNIOR, J. M. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.



Fig. 368 Goeldi – **Estudo**, aquarela 1957. Fonte: REIS JÚNIOR, J. M. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Fig. 369 Belmonte – **Meu Deus? Que Almofadinha tão ... bataclanico?...**
 Revista Frou-Frou, n. 3, ago. 1923.
 Fonte: STAMBOWSKY, Marissa. Belmonte – Caricaturas dos anos 20. Rio de Janeiro: FGV, 2019.



Meu Deus? Que Almofadinha tão ... bataclanico? ...
 Frou-Frou, n. 3 ago. 1923



— Querem ver os filmes?
 — Ver filme de quem? Paramount, Metro-Goldwyn, Pathé, Realities, Colinet Artist, Fox ...
 — Ué ...

Fig. 370 Belmonte – **A erudição da ralé alta.**
 Revista Careta, n. 986, mai. 1927.
 Fonte: STAMBOWSKY, Marissa. Belmonte – Caricaturas dos anos 20. Rio de Janeiro: FGV, 2019.

Fig. 371 Belmonte – **O que é que vamos fazer agora?...**
 Revista Careta, n. 929, abr. 1926.
 Fonte: STAMBOWSKY, Marissa. Belmonte – Caricaturas dos anos 20. Rio de Janeiro: FGV, 2019.



— O que é que nós vamos fazer agora?
 — Ora essa! Uma coisa muito importante: nada!
 Careta, n. 929, abr. 1926



Fig. 372 Butcher Billy (d'après Charles Bukowski e Roy Lichtenstein) – **She's mad but she's magic...** Fonte: <https://laughingsquid.com/comics-by-butcher-billy-featuring-charles-bukowski-quotes-and-roy-lichtensteins-pop-art-style/> Acesso em: 02 jun. 2020.



Fig. 373 Butcher Billy (d'après Charles Bukowski e Roy Lichtenstein) – **The problem with the world...** Fonte: <https://zupi.pixelshow.co/ilustrador-brasileiro-desenvolve-quadrinhos-inspirados-nas-obras-de-bukowski/> Acesso em: 02 jun. 2020.



Fig. 374 Maurício de Souza – Turma da Mônica. Fonte: <https://www.coxinhanerd.com.br/monica-cartoon-crossover/> Acesso em: 02 jun. 2020.



Fig. 375 Quino – Mafalda. Fonte: <http://www.champanhecomtorres.com/2014/01/mafalda.html?sHowComment=1388779380873> Acesso em: 02 jun. 2020



Fig. 376 Ziraldo – **A turma do Pererê**. Fonte: <http://tvbrasil.ebc.com.br/turma-do-perere/2018/07/saiba-mais-sobre-turma-do-perere-em-motion-comics> Acesso em: 02 jun. 2020.



Fig. 391 Arte Etrusca – **Cabeça de mulher**, Tumba de Orcus, Tarquini, afresco, século III a.C.



Fig. 392 Arte Etrusca – **Mãe de Larth Velcha** (detalhe), Tumba dos escudos, Tarquini. Fonte das duas imagens: **The Great Centuries of Painting** – Etruscan Painting – Skira.



Fig. 393 Arte romana – **Casal**, Casa dos epigramas, Pompeia, afresco, s.d. Fonte: https://nl.wikipedia.org/wiki/Seksualiteit_bij_de_oude_Romeinen Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 394 Arte romana – **Casal na cama**, afresco, Pompeia, s. d. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sexualidade_na_Roma_Antiga Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 395 Hans Sebald Beham – **Amantes desiguais**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com duas matrizes, 24,6 X 24,9 cm, c. 1533. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.



Fig. 396 Hans Baldung Grien – **Adão e Eva**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com duas matrizes, 37,5 X 25,6 cm, 1511. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.



Fig. 397 Sebastiano del Piombo – **Dorothea**, óleo sobre tela, 78 X 61 cm, séc. XVI.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastiano_del_Piombo_-_A_Young_Roman_Woman_-_WGA21122.jpg Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 398 Parmigianino – **A escrava turca**, óleo sobre tela, 67 X 53 cm, c. 1530.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parmigianino_-_La_schiava_turca.jpg
Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 399 Goya – **O guarda-sol**, óleo sobre tela, 104 X 152 cm, 1777. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Quitasol_\(Goya\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Quitasol_(Goya).jpg) Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 400 Boucher – **Retrato de Louise O'Murphy**. Óleo sobre tela, 59,5 X 73,5 cm, 1751. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%3%A7ois_Boucher,_Ruhendes_M%C3%A4dchen_\(1751,_Wallraf-Richartz_Museum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%3%A7ois_Boucher,_Ruhendes_M%C3%A4dchen_(1751,_Wallraf-Richartz_Museum).jpg) Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 401 Redon – **Olhos fechados**, óleo sobre papelão, 30,5 X 28,5 cm, s. d. Fonte: Redon-Taschen.

Fig. 402 Redon – **Retrato de Violette Heymann**, pastel sobre papel, 72 X 92,5 cm, 1909. Fonte: **Os Impressionistas**. Ed. Três, 1973.



Fig. 403 Redon – **Ícarus ou O oferecimento**, óleo sobre papel colado em tela, 52,1 X 38,1 cm, 1890. Fonte: Redon-Taschen.

Fig. 404 Redon – **Nascimento de Vênus**, 141 X 61 cm, óleo sobre madeira, 1912. Fonte: **Os Impressionistas**. Ed. Três, 1973.

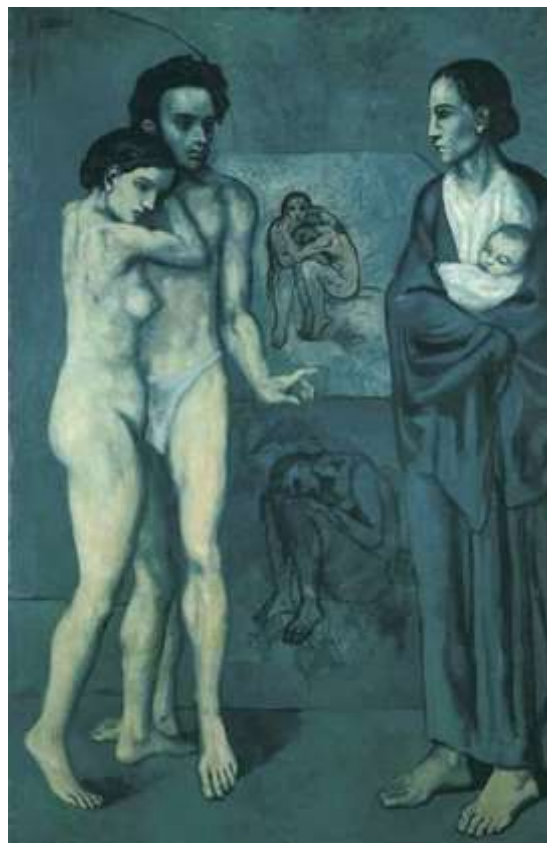


Fig. 405 Picasso – **Retrato de Madame Canals**, 88 X 68 cm, 1905. Fonte: BOONE, D. **Picasso** – The Masterworks, Portland House.



Fig. 406 Picasso – **Retrato de Dora Maar**, 92 X 65 cm, 1937. Fonte: BOONE, D. **Picasso** – The Masterworks, Portland House.

Fig. 407 Picasso – **A vida**, óleo sobre tela, 196,5 X 128,5 cm, 1903. Fonte: Picasso – Taschen.



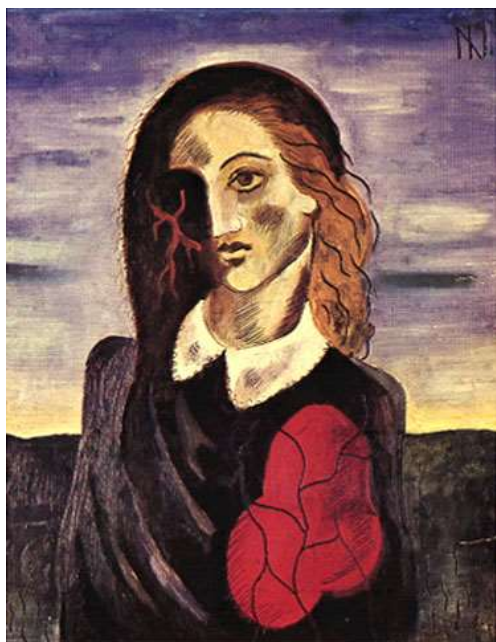


Fig. 408 Ismael Nery – **Retrato de Adalgisa**, óleo sobre cartão, 1924. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1879/retrato-de-adalgisa>. Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 409 Ismael Nery – **Figura feminina**, óleo s. cartão s. madeira, 34 X 26,5 cm, s.d. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1863/figura-feminina>. Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 410 Ismael Nery – **Nu feminino**, óleo sobre tela, 76 X 41 cm, 1925. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1316/nu-feminino>. Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 411 Ismael Nery – **Os namorados**, aquarela, c. 1920. Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/fotos/artes.as-fase-de-ismael-nery.505226>. Acesso em: 06 jun. 2020.



Fig. 412 Di Cavalcanti – **Cabeça de mulata**, pastel sobre cartão, 31 X 23,5 cm, década de 1920. Fonte: MATTAR, Denise; Cavalcanti. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.



Fig. 413 Di Cavalcanti – **Mesa de bar**, óleo sobre cartão, 44 X 136 cm, 1929. Fonte: MATTAR, Denise. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.

Fig. 414 Di Cavalcanti – **Mulher e gato**, aquarela sobre cartão, 43 X 30 cm, 1927-1929. Fonte: MATTAR, Denise. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.



Fig. 415 Di Cavalcanti – **Namoro na noite**, técnica mista sobre cartão, 37 X 29 cm, década de 1920. Fonte: MATTAR, Denise. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.



Fig. 416 Flávio de Carvalho – **S. T.**, óleo sobre tela, 75 X 55 cm, s. d. Fonte: CARVALHO, Flávio de. **O Antropófago Ideal**. SP: Almeida e Dale, 2019. (Catálogo de exposição).



Fig. 417 Flávio de Carvalho – **Retrato de Amélia Magalhães Gouveia**, óleo sobre tela, 90 X 70 cm, 1964. Fonte: CARVALHO, Flávio de. **O Antropófago Ideal**. SP: Almeida e Dale, 2019. (Catálogo de exposição).



Fig. 418 Flávio de Carvalho – **Casal na sala de espera da estrada de ferro de Jundiaí**, óleo sobre tela, 82 X 102 cm, 1954. Fonte: CARVALHO, Flávio de. **O Antropófago Ideal**. SP: Almeida e Dale, 2019. (Catálogo de exposição).



Fig. 431 Arte Etrusca – **Dançarina e tocador de lira**, Tumba do Triclínio, Tarquinii, c. 470 a. C. Fonte: The Great Centuries of Painting – Etruscan Painting – Skira.



Fig. 432 Arte Etrusca – **Servo carregando um recipiente de vinho**, Tumba dos Leopardos, Tarquinii, c. 480-470 a.C. Fonte: The Great Centuries of Painting – Etruscan Painting – Skira.

Fig. 433 Arte Etrusca – **Músico flautista**, Tumba dos Leopardos, Tarquinii, c. 480-470 a. C. Fonte: The Great Centuries of Painting – Etruscan Painting – Skira.



Fig. 434 Pompeia – **Pentheus sendo dilacerado pelas mônadas**, afresco. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Casa_dei_Vettii_-_Pentheus.jpg Acesso em: 12 jun. 2020.

Fig. 435 Pompeia – **Cena da vida de Íxion**, afresco, 60-79 d.C. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Casa_dei_Vettii_-_Ixion.jpg Acesso em: 12 jun. 2020.



Fig. 436 Pompeia – **O sacrifício de Ephigenia**, afresco, 60-79 d.C. Fonte: <http://www.1oeuvre-1histoire.com/sacrifice-iphigenie.html> Acesso em: 12 jun. 2020.

Fig. 437 Giulio Romano – **O banho de Marte e Vênus**, afresco 1528-1528. Fonte: **Maneirismo**. Scala, 2011.



Fig. 438 Pontormo – **Deposição**, óleo sobre madeira, 1525-1528. Fonte: **Maneirismo**, Scala, 2011.

Fig. 439 Nicoló dell'Abate – **O rapto de Proserpina**, óleo sobre tela, 196 X 216 cm, c. 1552-1570. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abbate -
_Rape_of_Proserpine_hi-res.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abbate_-_Rape_of_Proserpine_hi-res.jpg)
Acesso em: 12 jun. 2020.





Fig. 440 Rubens – **O jardim do amor**, óleo sobre tela, 199 X 286 cm, c. 1630-1635. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El Jard%C3%ADn del Amor \(Rubens\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Jard%C3%ADn_del_Amor_(Rubens).jpg) Acesso em: 13 jun. 2020.

Fig. 441 Rubens – **Paz e Guerra**, óleo sobre tela, 203,5 X 298 cm, 1629-30. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter Paul Rubens \(1577-1640\) Peace and War \(1629\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_(1577-1640)_Peace_and_War_(1629).jpg) Acesso em: 13 jun. 2020.



Fig. 442 Rubens – **Julgamento de Paris**, óleo sobre tela, 1639. Fonte: [http://blog.daum.net/ blog/ BlogTypeView.do?blogid=05Ld1&articleno=16141383&categoryId=759573®dt=20181015154725](http://blog.daum.net/blog/ BlogTypeView.do?blogid=05Ld1&articleno=16141383&categoryId=759573®dt=20181015154725) Acesso em: 13 jun. 2020.



Fig. 443 Watteau – **Pierrot**, óleo sobre tela, 184 X 149 cm, ca. 1717-1719. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WatteauPierrot.jpg> Acesso em: 13 jun. 2020.

Fig. 444 Watteau – **Serenata italiana**, óleo sobre madeira, 33,5 X 27 cm, s.d. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Italian_Serenade_\(Antoine_Watteau\)_-Nationalmuseum_-_22701.tif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Italian_Serenade_(Antoine_Watteau)_-Nationalmuseum_-_22701.tif) Acesso em: 13 jun. 2020.



Fig. 445 Watteau – **Comediantes italianos**, óleo sobre tela, 63,8 X 76,2 cm, c. 1720. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_-_Italian_Comedians_-_WGA25481.jpg Acesso em: 13 jun. 2020.

Fig. 446 Jacques-Louis David – **O juramento dos Horácios**, óleo sobre tela, óleo sobre tela, 1784. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David-Oath_of_the_Horatii-1784.jpg Acesso em: 13 jun. 2020.



Fig. 447 Jacques-Louis David – **Antíoco e Stratonice**, óleo sobre tela, óleo sobre tela, 1774. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David-Antiochus_et_Stratonice.jpg Acesso em: 13 jun. 2020.

Fig. 448 Jacques-Louis David – **Marte desarmado por Vênus e pelas Graças**, óleo sobre tela, óleo sobre tela, 1824. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1725> Acesso em: 13 jun. 2020.





Fig. 449 Manet – **O ballet espanhol**, óleo sobre tela, 1878. Fonte: <https://www.manet.org/le-ballet-espanhol.jsp> Acesso em: 13 jun. 2020.



Fig. 450 Degas – **Cena de Ballet III**, pastel sobre papel, 76,8 X 11,2 cm, 1907. Fonte: https://arthive.com/edgardegas/works/201998~Ballet_scene Acesso em: 13 jun. 2020.



Fig. 451 Degas – **A orquestra da ópera**, óleo sobre tela, 56,5 X 45 cm, c. 1870. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_-_The_Orchestra_at_the_Opera_-_Google_Art_Project_2.jpg Acesso em: 13 jun. 2020.



Fig. 452 Kirchner – **Amazona de circo**, óleo sobre tela, 120 X 100 cm, 1912. Fonte: WOLF, Norbert. **Kirchner**. Taschen, 2003.

Fig. 453 Kirchner – **Dança de negros**, óleo sobre tela, 151,5 X 120 cm, 1911. Fonte: WOLF, Norbert. **Kirchner**. Taschen, 2003.

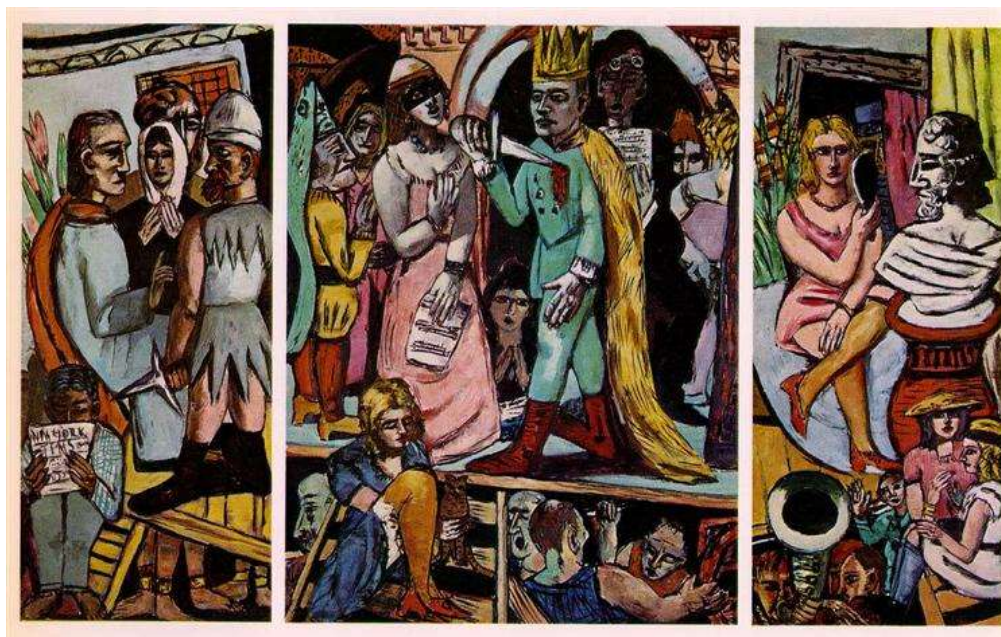


Fig. 454 Max Beckmann – **Os atores** (tríptico), óleo sobre tela, 1941-42. Fonte: SPIELER, Reinhard. **Max Beckmann**. Taschen, 1995.



Fig. 455 Picasso – **A dança**, 215 X 142 cm, 1925. Fonte: BOONE, D. **Picasso** – The Masterworks. Portland House, 1989.

Fig. 456 Picasso – **Três músicos**, 200, 7 X 222,9 cm, 1921. Fonte: BOONE, D. **Picasso** – The Masterworks. Portland House, 1989.



Fig. 457 Picasso – **A flauta de Pan**, 205 X 174 cm, 1923. Fonte: BOONE, D. **Picasso** – The Masterworks. Portland House, 1989.



Fig. 458 Di Cavalcanti – **Projeto para cartaz**, guache e pastel sobre papel, 38,5 X 28,2 cm, década de 1920. Fonte: MATTAR, Denise; CAVALCANTI, E. di. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.

Fig. 459 Di Cavalcanti – **Samba**, óleo sobre tela, 177 X 154 cm, 1925. Fonte: MATTAR, Denise; CAVALCANTI, E. di. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.

Fig. 460 Di Cavalcanti – **Cabaret**, óleo sobre tela colada em cartão, 32 X 24 cm, década de 1920. Fonte: MATTAR, Denise; CAVALCANTI, E. di. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.

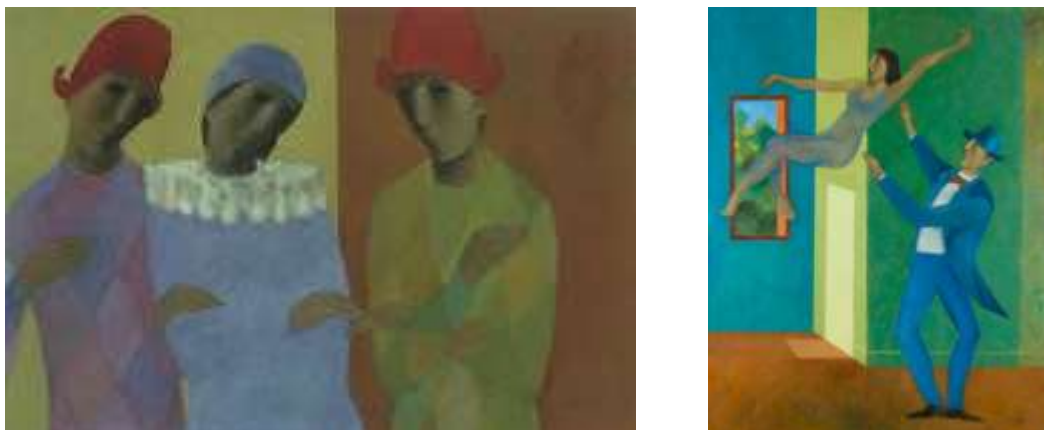


Fig. 461 Quaglia – **Triângulo**, óleo sobre tela, 2010. Fonte: <http://arteseanp.blogspot.com/2016/06/quaglia.html>

Fig. 462 Quaglia – **O ilusionista**, óleo sobre tela, 100 X 80, 2008. Fonte: <https://www.galeriadamquixote.com.br/acervo/Obra.aspx?id=2579>

Fig. 463 Quaglia – **S/T**, óleo sobre tela, 54 X 73 cm, 1980. Fonte: <https://www.galeriadamquixote.com.br/acervo/Obra.aspx?id=8712>





Fig. 471 Arte Pré-Histórica – **Vênus de Hohlefels**, c. 40.000 – 35.000 a. C. Fonte: https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/comments/8h7gte/venus_of_hohlefels_the_earliest_venus_figurine/ Acesso em: 16 jun. 2020.

Fig. 472 Arte Pré-Histórica – **Vênus de Laussel**, Paleolítico superior. Fonte: <https://brewminate.com/prehistoric-art-the-language-of-images/> Acesso em: 16 jun. 2020.

Fig. 473 Arte Pré-Histórica – **Vênus de Lespugue**, 26.000 - 24.000 a.C. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_de_Lespugue Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 474 Arte Sumeriana – **Mãe-Terra** (Ninhursag). Fonte: Biblioteca da História Universal Life - 4º fascículo.

Fig. 475 Arte Babilônica – **Deusa da Beleza** (Ishtar). Fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki/Ishtar> Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 476 e 477 (grupos) Arte Sumeriana – **Toucados femininos**. Fonte: Biblioteca da História Universal Life – 4º fascículo.



Fig. 478 Arte Africana (Etnia Luluwa – Congo) – **Escultura feminina**, 32 X 10 cm. Coleção Wilson Savino. Fonte: Catálogo da Exposição O Corpo na Arte Africana – CCC – Niterói, 2015.



Fig. 479 Arte Africana (Etnia Luluwa – Congo) – **Escultura feminina com escarificações**, 36 X 11 X 10 cm. Fonte: Catálogo da Exposição O Corpo na Arte Africana – CCC – Niterói, 2015.



Fig. 480 Arte Africana (Zaire) – **A mangbetu terracota Vessel**.
Fonte:
<https://tribalartforum.com/produkt/a-mangbetu-teracotta-vessel/>
Acesso em: 16 jun. 2020.

Fig. 481 Arte Indígena Karajá – Boneca.
 Fonte:
<https://artecontraporanea.wordpress.com/tag/arte-e-cultura/> Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 482 Arte Indígena Karajá – Bonecas.
 Fonte:
<http://aliceregistroartes.blogspot.com/2010/08/bonecas-karaja-ou-litxoko.html> Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 483 Arte Indígena Karajá – Boneca Karajá, cerâmica e cera, 7 X 6 cm. Fonte:
http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/brasil_indigena/etn009.html Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 484 Conceição dos Bugres – **Mulheres** (bugres), madeira policromada. Fonte: [http://www.galeriaestacao.com.br/exposinternas/81#prettyPhoto\[GalExpo\]/13/](http://www.galeriaestacao.com.br/exposinternas/81#prettyPhoto[GalExpo]/13/) Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 485 Conceição (V. Jequitinhonha) – **Gêmeas siamesas**, cerâmica policromada. Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/catalogo.asp?Num=95&Dia=2&Srt=1&pag=7> Acesso em: 16 jun. 2020.

Fig. 486 Arte do V. Jequitinhonha – **Boneca**, cerâmica policromada. Fonte: <http://aconteceunovale.com.br/portal/?p=48742>. Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 487 Arte do V. Jequitinhonha – **Mulheres sentadas**, cerâmica policromada. Fonte: <https://diariodocomercio.com.br/dc-mais/iii-semana-do-artesao-mineiro-comeca-no-dia-18/> Acesso em: 16 jun. 2020.

Fig. 488 Arte do V. Jequitinhonha – **Vaso-moça com flores**, cerâmica policromada. Fonte: <https://www.elo7.com.br/vaso-moca-com-flores-ceramica/dp/42890E> Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 489 H. Moore – **Mãe e filho**, pedra, alt. 57 cm, 1924-1925. Fonte: Henri Moore – Escultura, E. Polígrafa, 1981.



Fig. 490 H. Moore – **Mulher com braços levantados**, pedra, alt. 43,2 cm, 1924-1925. Fonte: Henri Moore – Escultura, E. Polígrafa, 1981.



Fig. 491 H. Moore – **Mulher reclinada**, cimento, compr. 63,5 cm, 1927. Fonte: Henri Moore – Escultura, E. Polígrafa, 1981.



Fig. 492 H. Moore – **Mulher de pé**, pedra, alt. 86,3 cm, 1926. Fonte: Henri Moore – Escultura, E. Polígrafa, 1981.

Fig. 493 H. Moore – **Mulher jovem com mãos juntas**, alabastro, alt. 38,1 cm, 1930. Fonte: Henri Moore – Escultura, E. Polígrafa, 1981.





Fig. 494 (conjunto) Nicolò Vicentino *d'après* Perino Del Vaga (?) – **Fé, Esperança, Caridade, Força, Temperança e Prudência**, xilogravuras *chiaroscuro* impressas com três matrizes, 14,1 X 9,4 cm, c. 1539-45. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London. 2014.



Fig. 495 Rubens – **Vênus frente ao espelho**, óleo sobre painel, 124 X 98 cm, c. 1615. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/14850>
Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 496 Rubens – **Helena Fourmet envolta em peles**, óleo sobre painel, 176 X 83 cm, c. 1630. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Fur_\(%22Het_Pelsken%22\)_-WGA20386.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Fur_(%22Het_Pelsken%22)_-WGA20386.jpg)
Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 497 Rubens – **Cleópatra**, óleo sobre painel, 130 X 74 cm, c. 1615. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Cleopatra_-_WGA20331.jpg Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 498 A. Gentileschi – **Autorretrato com alaúde**, óleo sobre tela, 77,5 X 71,8 cm, c. 1615-1617. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Self-Portrait_as_a_Lute_Player.JPG Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 499 A. Gentileschi – **Autorretrato como mártir feminino**, óleo sobre tela, 1615. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/autorretrato-como-martir-feminino-1615> Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 500 A. Gentileschi – **Autorretrato como alegoria da pintura**, óleo sobre tela, 1615. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/autorretrato-como-alegoria-da-pintura-1639> Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 501 Artemisia Gentileschi – **Minerva**, óleo sobre tela, 1640. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/minerva-1640> Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 502 Artemisia Gentileschi – **Judith decapitando Holofernes**, óleo sobre tela, 1620. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/judite-decapitando-holofernes-1620> Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 503 Max Beckmann – **Quappi no barco azul**, Guache e óleo sobre papel, 89,5 X 59 cm, 1950. Fonte: SPIELER, Reinhard. **Max Beckmann**, Taschen, 1995.

Fig. 504 Max Beckmann – **Dançarina com tamborim**, óleo sobre tela, 146 X 89 cm, 1946. Fonte: SPIELER, Reinhard. **Max Beckmann**, Taschen, 1995.



Fig. 505 Max Beckmann – **Mulher com bandolim**, óleo sobre tela, 92 X 140 cm, 1950. Fonte: SPIELER, Reinhard. **Max Beckmann**, Taschen, 1995.



Fig. 506 Vicente do Rego Monteiro – **As nadadoras**, óleo sobre tela, 80,5 X 90,5 cm, 1924. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1648/baigneu-se-as-nadadoras>. Acesso em: 16 jun. 2020.

Fig. 507 Vicente do Rego Monteiro – **A mulher e o galgo**, óleo sobre tela. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/427067977133989888/?lp=true>. Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 508 Vicente do Rego Monteiro – **Maternidade indígena**, óleo sobre tela, 250 X 104 cm, 1924. Fonte: <https://www.escritoriodearte.com/artista/vicente-do-rego-monteiro>. Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 509 Portinari – **Colona**, carvão sobre papel kraft, 13,5 X 178,5 cm, 1938. Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/960>. Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 510 Portinari – **Mulheres**, óleo sobre tela, 55 X 46, 1939. Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1118>. Acesso em: 16 jun. 2020.

Fig. 511 Portinari – **Grupo de mulheres e criança**, óleo sobre tela, 71,1 X 57,8 cm, 1936. Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4193>. Acesso em: 16 jun. 2020.





Fig. 512 Di Cavalcanti – **Seresta**, pastel sobre papel, 56 X 45 cm, década de 1920. Fonte: MATTAR, Denise; CAVALCANTI, E. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.

Fig. 513 Di Cavalcanti – **Retrato de Maria**, aquarela e crayon sobre papel, 32 X 22 cm, 1927. Fonte: MATTAR, Denise; CAVALCANTI, E. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.



Fig. 514 Di Cavalcanti – **Mulher de encarnado**, óleo sobre tela, 90,5 X 73 cm, década de 1940. Fonte: MATTAR, Denise; CAVALCANTI, E. **Di Cavalcanti**. Capivara, 2016.



Fig. 515 Milton Da costa – **Vênus I**, óleo sobre tela, 22 X 27 cm, 1964. Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ACDDeA/>. Acesso em: 16 jun. 2020.

Fig. 516 Milton Da costa – **Vênus e pássaro**, óleo sobre tela, 27 X 24,5 cm, 1972. Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/APAPBG/>. Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 517 Milton Da costa – **Vênus e pássaro**, óleo sobre tela, 23 X 21 cm, s.d. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3597/venus>. Acesso em: 16 jun. 2020.



Fig. 518 Pedro Correa de Araújo – **Pureza**, 119,5 X 47,5 cm, óleo sobre compensado, 1938. Fonte: P. C. de Araújo – Erótica, MASP, 2017. (Catálogo).



Fig. 519 Pedro Correa de Araújo – **Mulher da Lapa**, óleo sobre madeira, 32 X 24 cm, s. d. Fonte: P. C. de Araújo – Erótica, MASP, 2017. (Catálogo).

Fig. 520 Pedro Correa de Araújo – **Banhistas**, óleo sobre madeira, 62 X 77. 1931. Fonte: P. C. de Araújo – Erótica, MASP, 2017. (Catálogo).



Fig. 521 Sante Scaldasferri – **Eu não sou uma gracinha?** Óleo s/ tela colada em madeira, 50 X 60 cm, s.d. Fonte: https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Sante%2520Scaldasferri%2520/ordem/avaliacao_mais_recente/pagina/1/. Acesso em: 17 jun. 2020.



Fig. 522 Sante Scaldasferri – **Acabei na lama**, encáustica e colagem sobre compensado, 96 X 64 cm, 1999. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63032/acabei-na-lama>. Acesso em: 17 jun. 2020.

Fig. 523 Sante Scaldasferri – **A mulher porca comendo banana**, encáustica, 60 X 50 cm, 1986. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6462/a-mulher-porca-comendo-banana>. Acesso em: 17 jun. 2020.

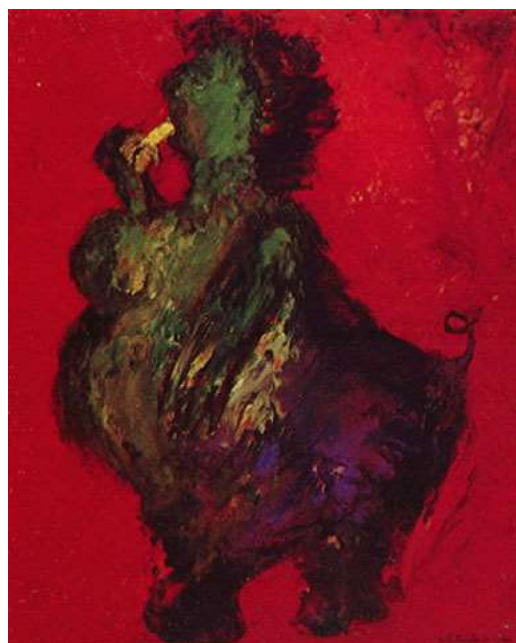




Fig. 524 Botero – **Amália**, óleo sobre tela, 1985. Fonte: http://www.artchive.com/web_gallery/F/Fernando-Botero/Amalia-1995.html
Acesso em: 17 jun. 2020.

Fig. 525 Botero – **Bailarina na barra**, óleo sobre tela, 164 X 116, 2001. Fonte: <https://virusdaarte.net/botero-bailarina-na-barra/>. Acesso em: 17 jun. 2020.



Fig. 526 Botero – **Mulher lendo**, óleo sobre tela, 1987. Fonte: <http://readingandart.blogspot.com/2011/12/fernando-botero.html>. Acesso em: 17 jun. 2020.



Fig. 534 Albrecht Dürer – **Rinoceronte**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com duas matrizes, 21,1 X 29,9 cm, 1515. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.



Fig. 535 Samico – **Rumores de guerra em tempos de paz**, xilogravura, 91,8 X 50,7, 2001. Fonte: http://www.galeriaestacao.com.br/imagens/publi_pdf/CatalogoSamico.pdf
Acesso em: 31 jul. 2020.

Fig. 536 Goeldi – **Peixaria**, xilogravura, 25,3 X 30 cm, c. 1940. Fonte: Oswaldo Goeldi – desenhos, matrizes e gravuras, MNBA, 2008. (Catálogo).



Fig. 537 Goeldi – **Pescadores**, xilogravura, 22,4 X 21,9 cm, c. 1940. Fonte: Oswaldo Goeldi – desenhos, matrizes e gravuras, MNBA, 2008. (Catálogo).

Fig. 538 Goeldi – **Ilustração para o livro Cobra Norato**, xilogravura, 27,5 X 20,7 cm, 1937. Fonte: Oswaldo Goeldi – desenhos, matrizes e gravuras, MNBA, 2008. (Catálogo).



Fig. 539 Marcelo Grassmann – S. T., xilogravura, 1949. Fonte: Marcelo Grassamann – Sombras e sortilégios, Caixa Cultural, 2011. (Catálogo).



Fig. 540 Marcelo Grassmann – S.T., xilogravura, 1949. Fonte: Marcelo Grassamann – Sombras e sortilégios, Caixa Cultural, 2011. (Catálogo).



Fig. 541 Alessandro Gandini *d'après* Parmigianino – **Festa na casa de Simão, o fariseu**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com quatro matrizes, 25,3 X 37 cm, c. 1540-50 e 1609.
 Fig. 542 Ugo da Carpi, *d'après* Parmigianino – **Diogenes**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com quatro matrizes, 47,8 X 34,3 cm, c. 1527.
 Fig. 543 Ugo da Carpi, *d'après* Parmigianino – **Diogenes II**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com quatro matrizes, 47,8 X 34,3 cm, c. 1527.
 Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.





Fig. 544 Frans Floris – **Ceres**, xilogravura *chiaroscuro* impressa com três matrizes, 43 X 29,5 cm, c. 1560-70. Fonte: Chiaroscuro – Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna. Royal Academy of Arts, London, 2014.

CAPÍTULO III



Fig. 545 Diego Rivera – **Unidade Panamericana**, afresco, 1940. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Pan_American_Unity Acesso: 18 ago. 2020.



Fig. 546 Diego Rivera – **A grande cidade de Tenochtitlan**, afresco, 1945-1952. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/diego-rievera/colonisation-the-great-city-of-tenochtitlan-1952> Acesso em: 18 ago. 2020.



Fig. 547 Orozco – **Onisciência** (detalhe de pintura mural), 1925. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orozco_Mural_Omniciencia_1925_Azulejos.jpg Acesso: 20 ago. 2020.



Fig. 548 Orozco – **A partida de Quetzalcoatl**, afresco, 1932-1934. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/jose-orozco/departure-of-quetzalcoatl-the-epic-of-american-civilization-1934> Acesso em: 20 ago. 2020.



Fig. 549 Siqueiros – **A revolução**, mural, s.d. fonte: <https://www.wikiart.org/en/david-alfaro-siqueiros/the-revolution-mural> Acesso em: 20 ago. 2020.



Fig. 550 Siqueiros – **Luta pela emancipação**, 1961. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/david-alfaro-siqueiros/struggle-for-emancipation-1961> Acesso em: 20 ago. 2020.



Fig. 551 Fulvio Pennacchi – **Cavalcada medieval**, afresco, 600 X 400 cm, 1944. Fonte: PENNACCHI, Valerio Antonio **Pennacchi** – Pintura Mural. São Paulo: Metavídeo, 2002.

Fig. 552 Fulvio Pennacchi – **O Juízo Final** – os eleitos, afresco, 1941/1943. Fonte: PENNACCHI, Valerio Antonio. **Pennacchi** – Pintura Mural. São Paulo: Metavídeo, 2002.



Fig. 553 Fulvio Pennacchi – **Festa junina**, afresco, 140 X 140 cm, 1951. Fonte: PENNACCHI, Valerio Antonio. **Pennacchi** – Pintura Mural. São Paulo: Metavídeo, 2002.



Fig. 554 Portinari – **Tiradentes**, têmpera sobre tela, 309 X 1767 cm, 1948/1949. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Painel_Tiradentes_\(cropped\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Painel_Tiradentes_(cropped).jpg) Acesso em: 26 ago. 2020.



Fig. 555 Portinari – **A primeira Missa**, têmpera sobre tela, 266 X 598 cm, 1948. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3355/a-primeira-missa-no-brasil-painel> Acesso em: 26 ago. 2020.



Fig. 556 Di Cavalcanti – **Navio negreiro**, óleo s. tela (painel tríptico), 400 X 600 cm, 1961. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4606/navio-negreiro> Acesso em: 26 ago. 2020.



Fig. 557 Di Cavalcanti – **Imprensa**, mural em mosaico, 270 X 955 cm, 1953. Fonte: <https://www.descubrasampa.com.br/2019/05/mosaico-di-cavalcanti.html> Acesso em: 26 jun. 2020.



Fig. 558 Di Cavalcanti – **Candangos**, 1960. Fonte: <https://www.fragatasurprise.com/2016/02/atracoes-Brasilia.html> Acesso em: 26 ago. 2020.



Fig. 559 e 560 Djanira – **Mural azulejar na Igreja de Sta. Rita de Cássia** em Cataguases – MG, 1980 (?). Fonte: <https://cimitan.blogspot.com/2012/08/djanira-e-cataguases.html?m=1> Acesso em: 31 ago. 2020.



Fig. 561 e 562 Djanira – **Sta. Bárbara**, mural azulejar, 1964. Fonte: <https://www.facebook.com/MNBARio/posts/2029118713897370/> Acesso em: 31 ago. 2020.



Fig. 563 Burle Max – S/T. mural azulejar no Instituto Moreira Salles – RJ. Fonte: <http://radardecoracao.com.br/painel-de-azulejos-criado-por-roberto-burle-marx-ganha-restauro-no-ims/> Acesso em: 31 ago. 2020.

Fig. 564 Burle Max – S/T, mural em mosaico no conjunto arquitetônico do Pedregulho, Benfica, RJ. Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id83.html> Acesso em: 31 ago. 2020.



Fig. 565 Burle Max S/T – Mural em mosaico na fachada do hotel Castelli della Alzer, Vicenza - Itália, 1994. Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id83.html> Acesso em: 31 ago. 2020.



Fig. 566 Poty Lazzarotto – **Primeiro centenário da emancipação política do Paraná**, mural azulejar, Curitiba – PR, 1953. Fonte: <https://prediosdecuitiba.com.br/poty-lazzarotto-e-a-cidade-de-curitiba/> Acesso em: 31 ago. 2020.



Fig. 567 Poty Lazzarotto – **O barragreiro**, mural azulejar, 1998. Fonte: <https://sentidosdoviar.com/paineis-de-poty-lazzarotto-no-parana/> Acesso em: 31 ago. 2020.



Fig. 568 Poty Lazzarotto – **S/T**. mural em mosaico do Teatro Calil Haddad, Maringá – PR. Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id32.html> Acesso em: 31 ago. 2020.



Fig. 569 Paulo Werneck – **S/T**, mural em mosaico cerâmico, Ministério da Fazenda – RJ, 1943.

Fig. 570 Paulo Werneck – **S/T**, mainel em mosaico cerâmico no edifício Maracati – RJ, 1950.

Fig. 571 Paulo Werneck – **S/T**, mural para o Clube Monte Líbano – RJ, 1957.

Fig. 572 Paulo Werneck – **S/T**, mural em mosaico cerâmico no edifício Torquato Pessoa – RJ, 1954.

Fonte: **Paulo Werneck, Muralista Brasileiro**, catálogo de exposição na Caixa Cultural – RJ, 2011.



Fig. 573 Paulo Werneck – **S/T**, mural em mosaico cerâmico na igreja da Pampulha, BH – MG. Fonte: **Paulo Werneck, Muralista Brasileiro**, catálogo de exposição na Caixa Cultural – RJ, 2011.



Fig. 574, 575 e 576 Claudio Pastro – Murais azulejares e em mosaico no Santuário de Nossa Sra. Aparecida – SP. Fonte: <https://linguagemdoceu.com/blog/o-simbolismo-do-nicho-de-nossa-senhora-aparecida/> Acesso em 31 ago. 2020.



Fig. 577, 578, 579, 580, 581 – Lydio Bandeiro de Mello – **Painel da Caixa Cultural do Rio de Janeiro**. Fonte: <https://bandeirademello.art.br>.



Fig. 582 **Retrato do artista Ivan Freitas** (1932-2006).

Fig. 583 e 584 Ivan Freitas – **Paisagem Urbana**, pintura mural, acrílica – Lapa – RJ, 1984. Fonte: ARAÚJO, Olívio Tavares. **Novos horizontes e artistas**. Rio de Janeiro: Banco Nacional, 1985.



Fig. 585 **Retrato do artista Roberto Magalhães** (1940).



Fig. 586 e 587 Roberto Magalhães – **Pássaros**, pintura mural, acrílica, Centro – RJ, 1985. Fonte: ARAÚJO, Olívio Tavares. **Novos horizontes e artistas**. Rio de Janeiro: Banco Nacional, 1985.





Fig. 588 Retrato do artista Aluísio Carvão (1920-2001).

Fig. 589, 590 e 591 Aluísio Carvão – **Revoada de balões**, pintura mural, acrílica, Centro – RJ, 1985. Fonte: ARAÚJO, Olívio Tavares. **Novos horizontes e artistas**. Rio de Janeiro: Banco Nacional, 1985.



Fig. 592 **Retrato do artista Glauco Rodrigues** (1929-2004).



Fig. 593 e 594 Glauco Rodrigues – **Apotheose tropical**, pintura mural, acrílica, Catete – RJ. Fonte: ARAÚJO, Olívio Tavares. **Novos horizontes e artistas**. Rio de Janeiro: Banco Nacional, 1985.



Fig. 595 Retrato da artista Tomie Ohtake (1913-2015).



Fig. 596 e 597 Tomie Ohtake – **S/T**, pintura mural em acrílica, Centro de São Paulo – SP, 1984. Fonte: ARAÚJO, Olívio Tavares. **Novos horizontes e artistas**. Rio de Janeiro: Banco Nacional, 1985.

Fig. 598 **Retrato do artista Amílcar de Castro** (1920-2002).



Fig. 599, 600 e 601
Amílcar de Castro – **S/T**,
pintura mural, acrílica,
Belo Horizonte – MG,
1985. Fonte: ARAÚJO,
Olívio Tavares. **Novos
horizontes e artistas**. Rio
de Janeiro: Banco
Nacional, 1985.





Fig. 602 **Retrato do artista Volpi** (1896-1988).



Fig. 603 e 604 Volpi – **Vela com bandeirinha** (reprodução de obra da década de 70), mural em acrílica, Centro de São Paulo – SP, 1985. Fonte: ARAÚJO, Olívio Tavares. **Novos horizontes e artistas**. Rio de Janeiro: Banco Nacional, 1985.



Fig. 635 **Carnaval em Olinda** – PE. Fonte: <http://g1.globo.com/Carnaval2010/0.,MUL1491990-17812,00-BLOCO+DE+CARNAVAL+FORMADO+SO+POR+MULHERES+ANIMA+OS+FOLIOES+EM+OLINDA.html> Acesso em: 21 set. 2020.

Fig. 636 **Festa de S. Sebastião em Trancoso** – BA. Fonte: <https://www.aloalobahia.com/notas/trancoso-recebe-neste-fim-de-semana-a-tradicional-festa-de-sao-sebastiao> Acesso em: 21 set. 2020.



Fig. 637 **Festa do Ticumbi no norte do espírito Santo** – ES. Fonte: <https://www.visiteobrasil.com.br/suadeste/espírito-santo/festas-populares/conheca/ticumbi> Acesso em: 21 set. 2020.

Fig. 638 **Reisado do Congo em Barbalha** – CE. Fonte: <https://www.blogcariri.com.br/2019/10/terreiras-culturais-de-barbalha-serao.html> Acesso em: 21 set. 2020.



Fig. 639 **Congada Terno de Sainha Irmãos Paiva em Sto. Antonio da Alegria** – São Paulo – SP. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Terno_de_Sainha_Irm%C3%A3os_Paiva Acesso em: 21 set. 2020.



Fig. 642 **Mosaico dos Atores**, Pompeia, século I d. C. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Choregos_actors_MAN_Napoli_Inv9986.jpg. Acesso em: 27 set. 2020.

Fig. 643 **Tigre atacando bezerro**, painel em pedra inserida, século IV d. C. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tiger_attacking_a_calf_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 27 set. 2020.



Fig. 644 **Frutos do mar**, mosaico, século I a. C. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fish_Catalogue_MAN_Napoli_Inv120177_n01.jpg. Acesso em: 27 set. 2020.

PARTE II

Exposição de obras – desenhos, pinturas e gravuras – cujas imagens nos foram cedidas por Adir Botelho, mas não estão presentes no texto da tese.

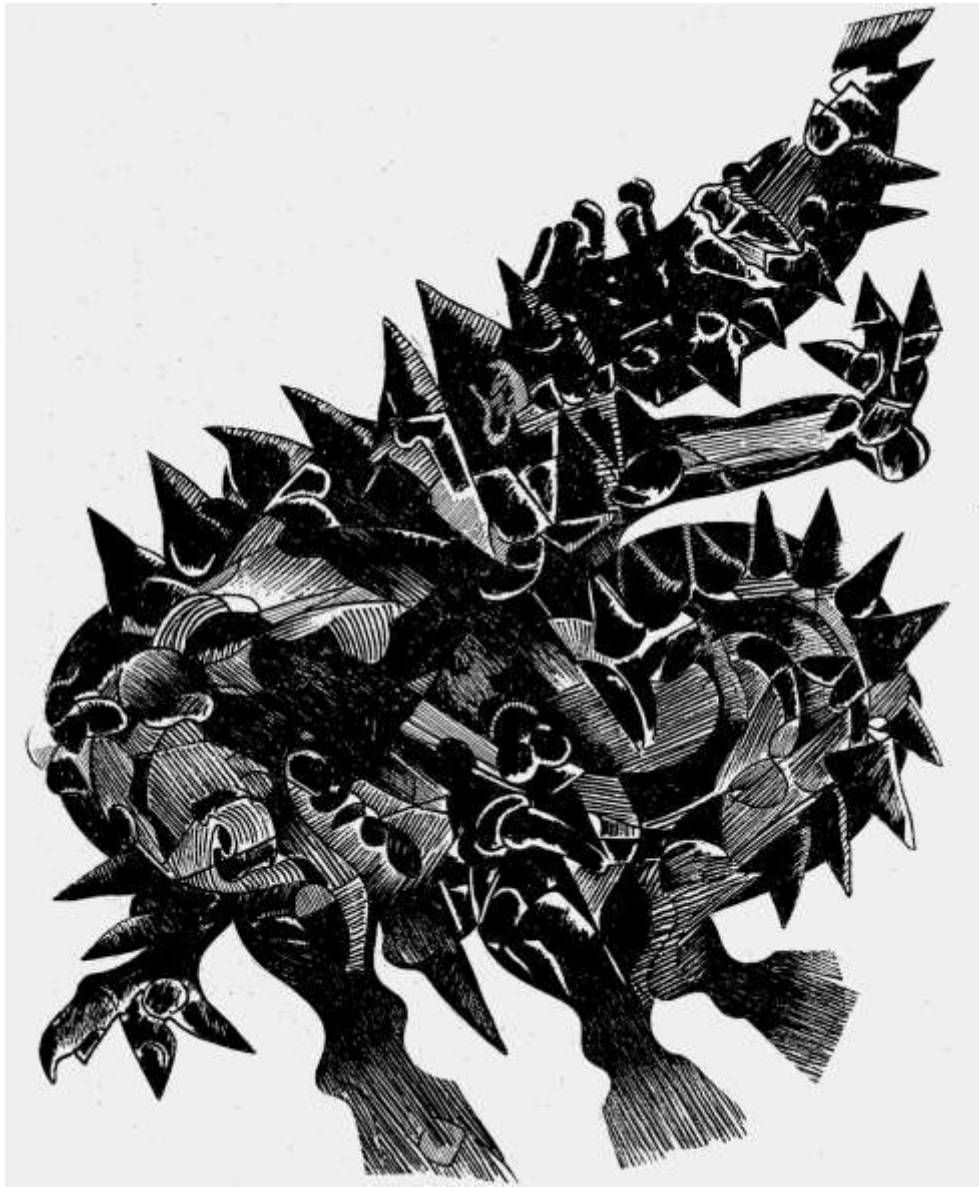
DESENHOS



Adir Botelho – **O medo é uma pressa que vem de todos os lados**, desenho a nanquim, 33,5 X 23 cm, 2008. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



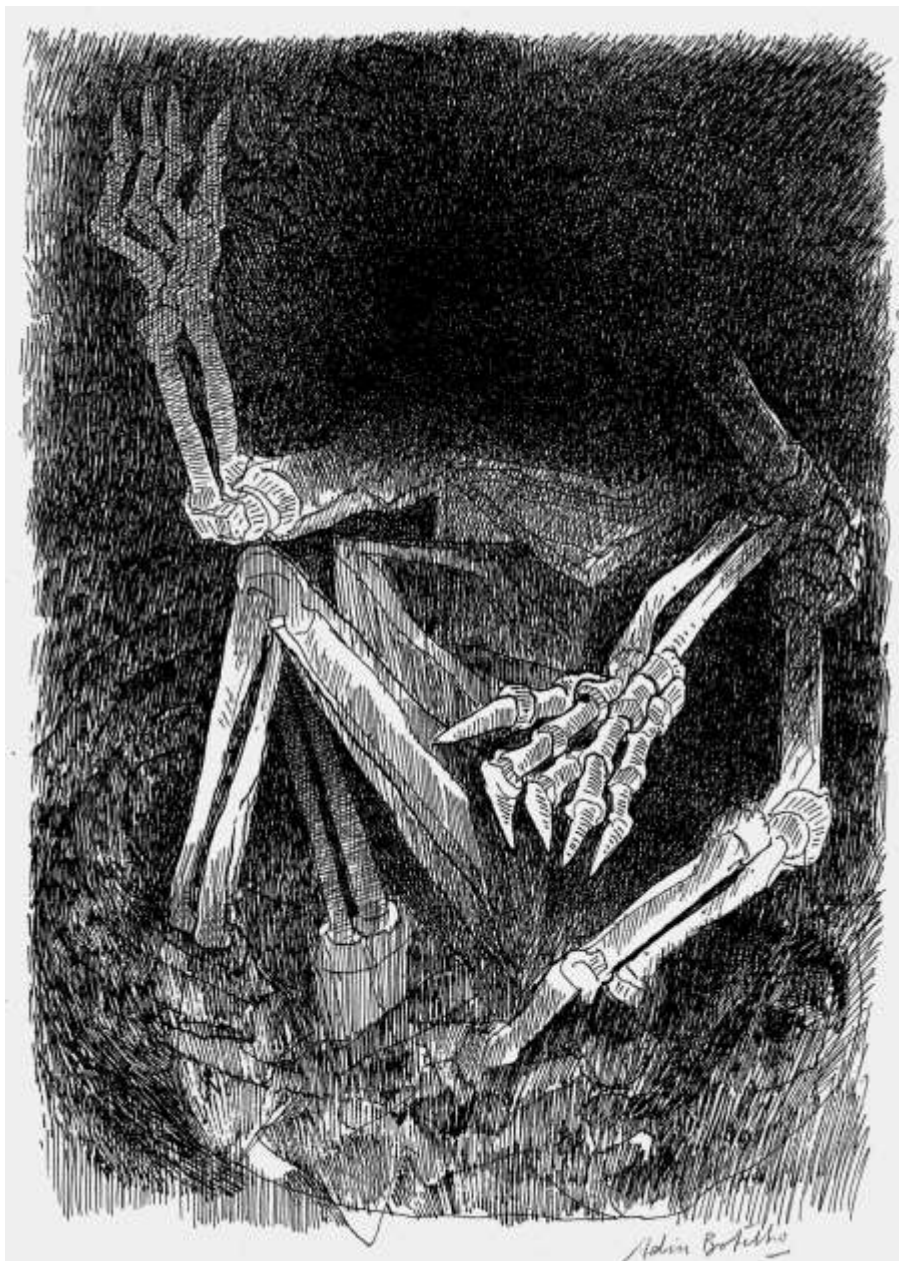
Adir Botelho – **No rumo da tristeza ou da alegria**, desenho a nanquim, 25 X 22,5 cm, 2008. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Cavalo de cara alta**, desenho a nanquim, 34 X 24,5 cm, 2008.
Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Gritavam vivas para a gente, saudavam**, desenho a nanquim, 33,5 X 20 cm, 2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **A grande enchente da fome**, desenho a nanquim, 32,5 X, 23, cm, 2008. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir botelho – **Como um sonho**, desenho a nanquim, 33,5 X 20 cm, 2008. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **O essencial era zanzar na sombra**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



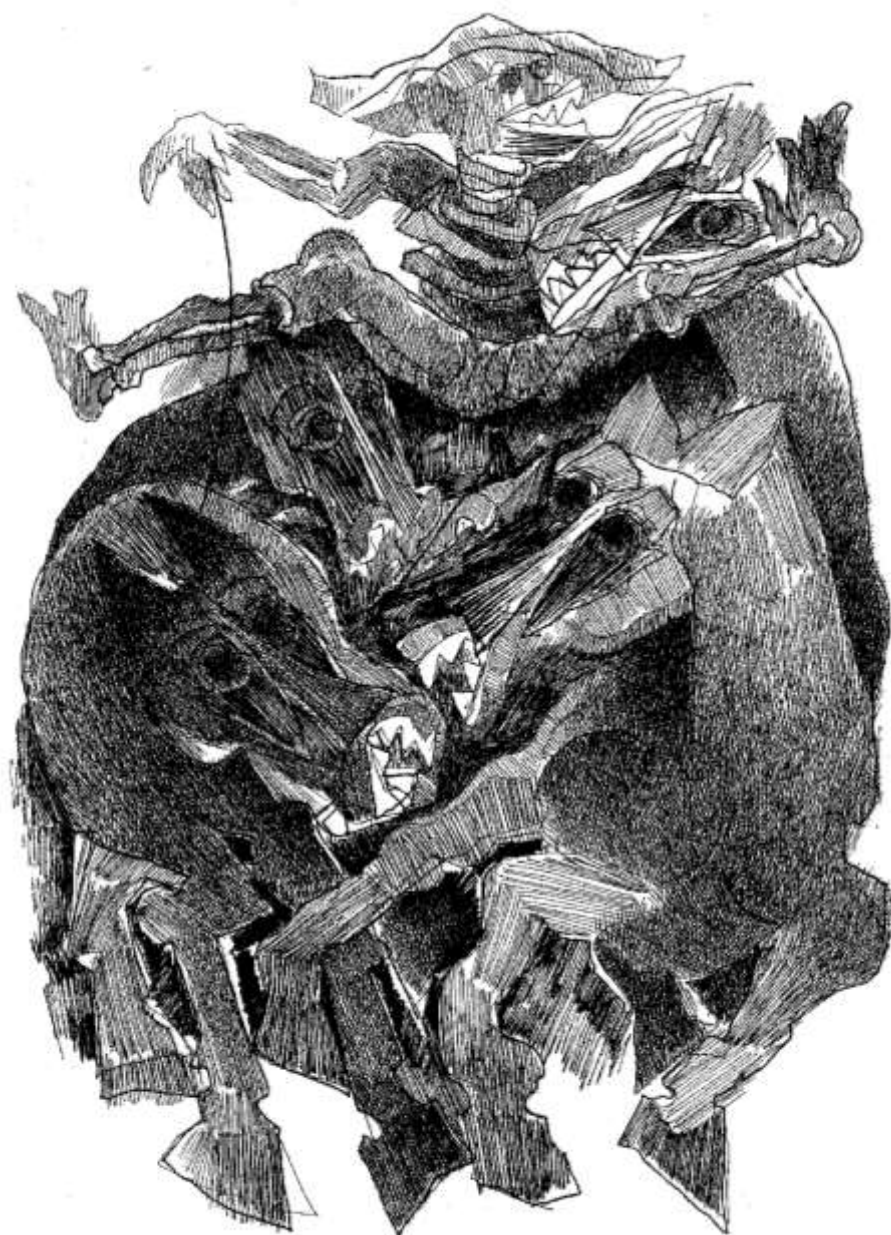
Adir Botelho – **Reza brava**, desenho a carvão, 30,5 X 21,5 cm, 2008. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Rezado, fechado**, desenho a carvão, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **A tristeza já veio, já caiu aqui perto de nós**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T I**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T II**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T III**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T IV**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



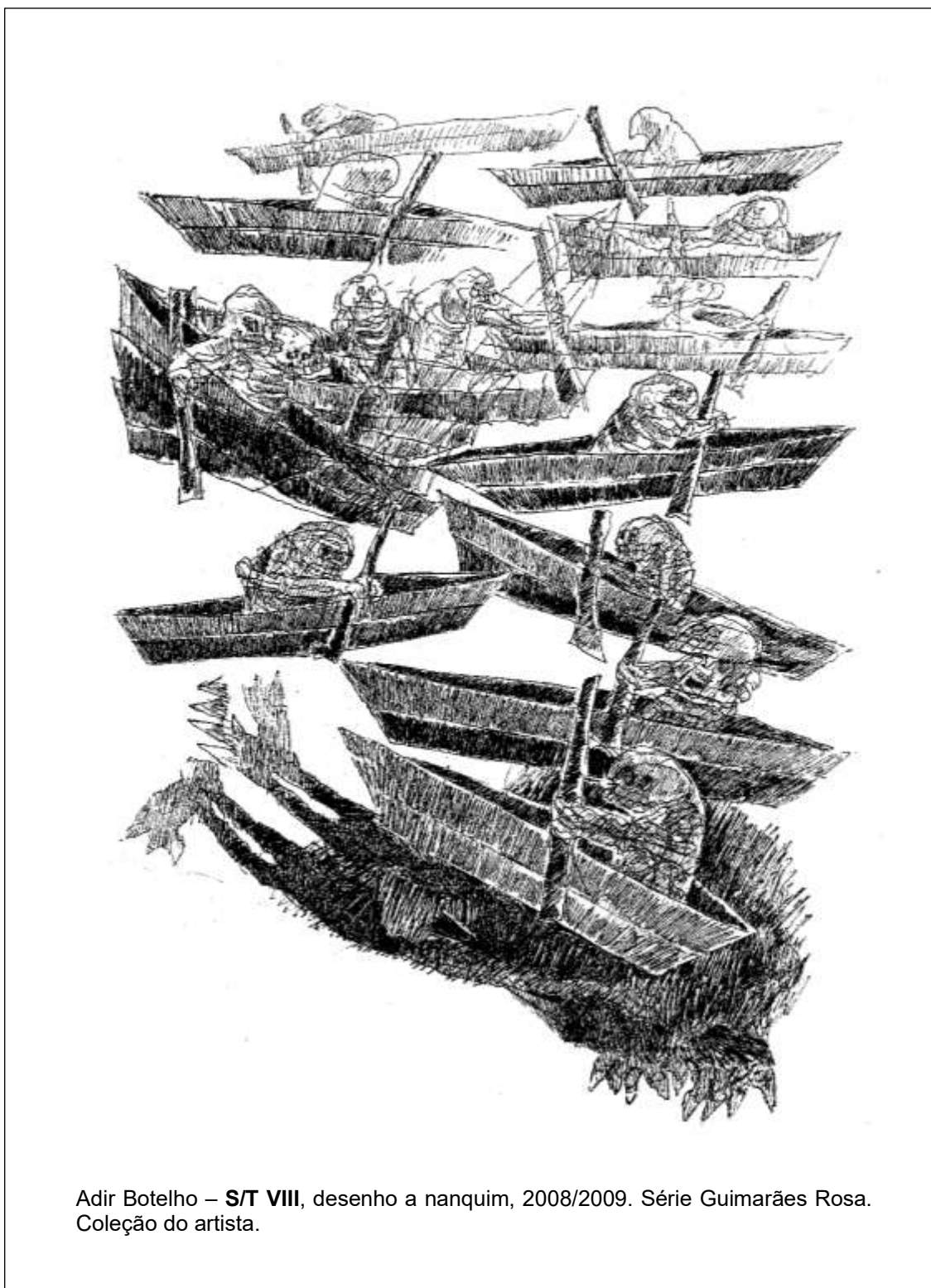
Adir Botelho – **S/T V**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T VI**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



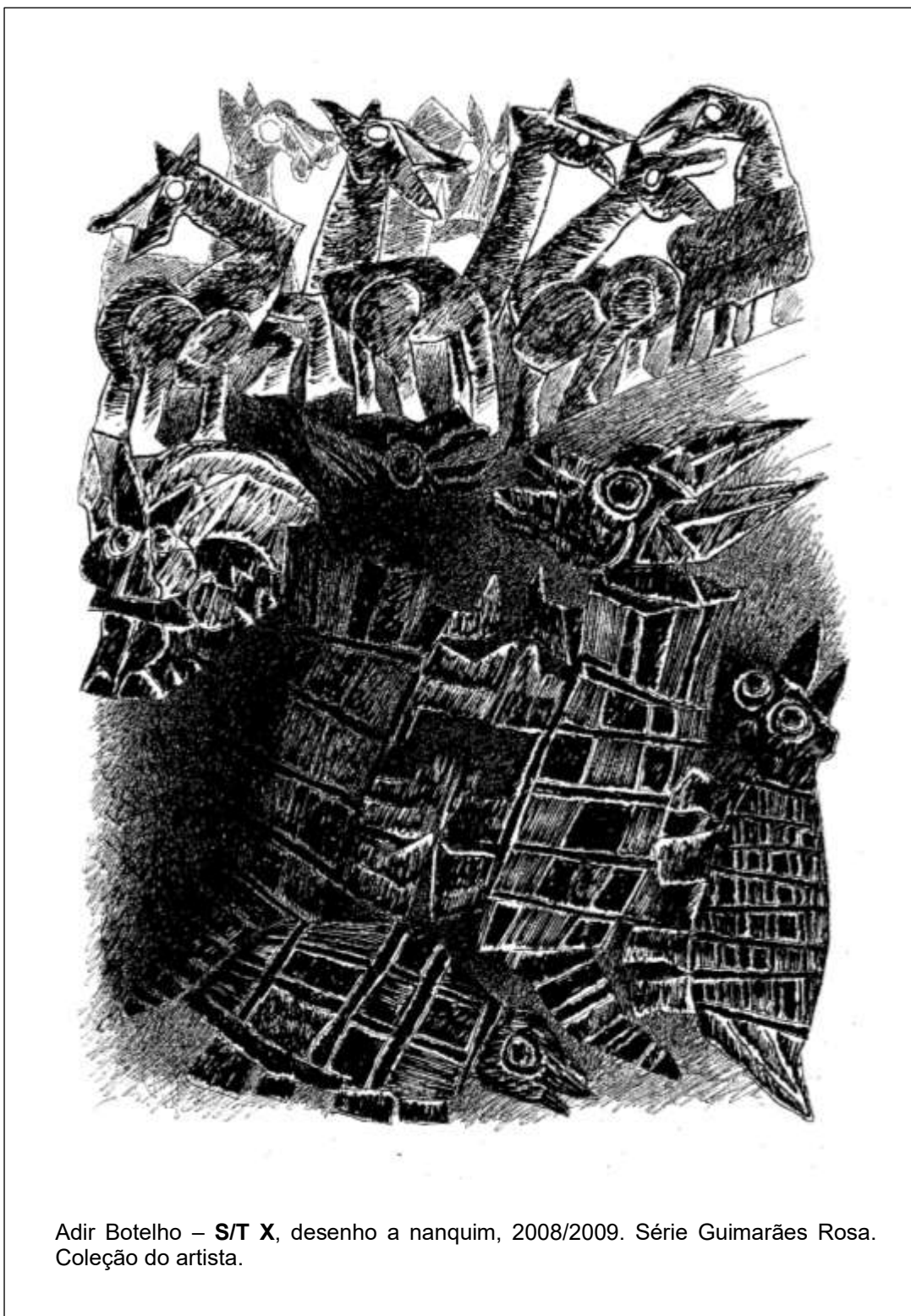
Adir Botelho – **S/T VII**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



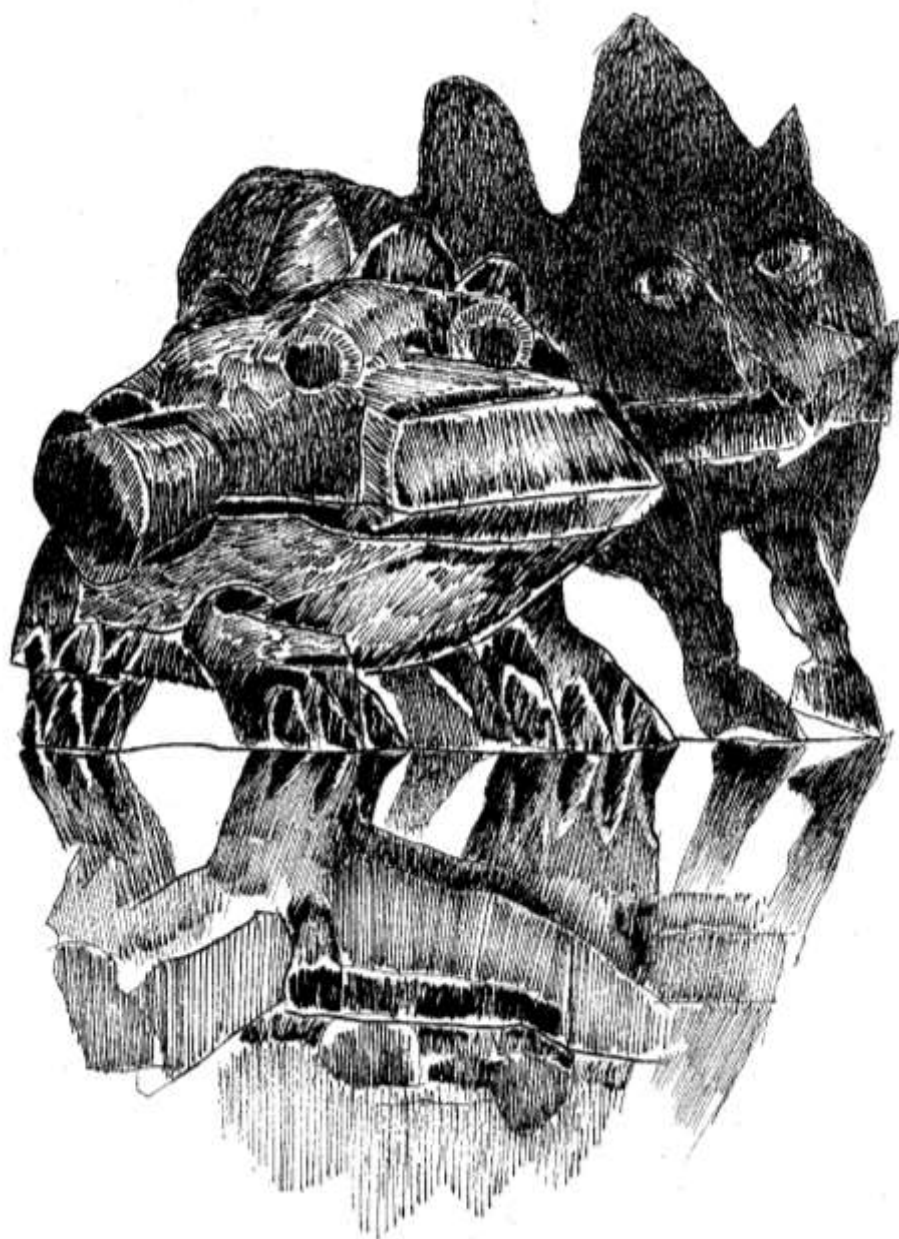
Adir Botelho – **S/T VIII**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



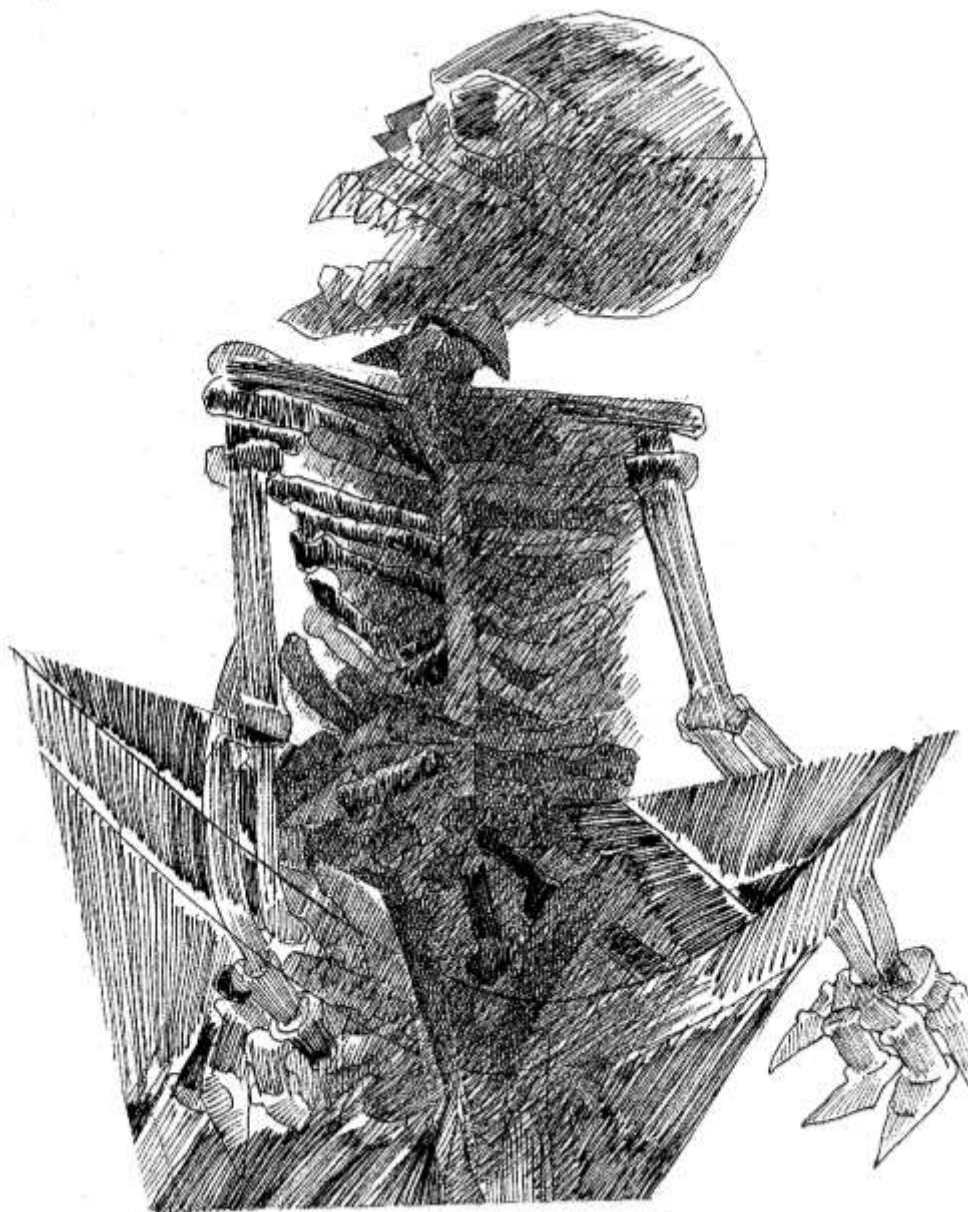
Adir Botelho – **S/T IX**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T X**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XI**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XII**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XIII**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XIV**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XV**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XVI**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XVII**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XVIII**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XIX**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XX**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.



Adir Botelho – **S/T XXI**, desenho a nanquim, 2008/2009. Série Guimarães Rosa. Coleção do artista.

PINTURAS



Adir Botelho – **Sons da terra**, óleo sobre madeira, 37 X 50 cm, 1963. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Carajás**, óleo sobre tela, 38 X 55, 1967. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Estudo**, óleo sobre tela, 61 X 65, 1973. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Estudo III**, óleo sobre tela, 33 X 40,5, 1973. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Estudo VI**, óleo sobre tela, 70 X 80, 1974. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Estudo VIII**, óleo sobre tela, 65 X 81, 1974. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Estudo IX**, óleo sobre tela, 33 X 55, 1974. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Estudo X**, óleo sobre tela, 33 X 41, 1974. Coleção do artista.



Adir Botelho – **A imagem da natureza**, aquarela ,35 X 50 cm, 1975. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Olhos de água**, aquarela, 35 X 50 cm, 1975. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Alegria de viver**, aquarela, 34 X 50,5 0 cm, 1976. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Não é possível saber**, aquarela, 37,5 X 50 cm, 1976. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Lua cheia**, tinta acrílica sobre cartão, 28 X 37,5 cm, 1976. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Existir um pouco**, aquarela, 38,5 X 50 cm, 1976. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Casa vermelha, antiga Rua da Floresta, Catumbi**, aquarela, 37,5 x 56 cm, 1978. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Estórias**, aquarela, 34 X 50 cm, 1979. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Imagem simples**, óleo sobre madeira, 32 X 50, cm, 1978.
Coleção do artista.



Adir Botelho – **Nada sabem dizer**, aquarela, 50 X 70 cm, 1978.
Coleção do artista.



Adir Botelho – **Um não lugar**, aquarela, 32 X 36, 1979.
Coleção do artista.



Adir Botelho – **Só a obra conta**, aquarela, 37,5 x 53,5 cm, 1979. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Dança**, aquarela, 29 X 39 cm, 1979. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Inspiração**, aquarela, 35,5 x 49,5 cm, 1978. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Noite que lembra a noite**, aquarela, 33 X 48,5 cm, 1978.
Coleção do artista.



Adir Botelho – **Passam como sombras**, aquarela, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Longe de todos**, aquarela, 35 X 50 cm, 1976.
Coleção do artista.



Adir Botelho – **Rua Itapiru, Catumbi**, tinta acrílica sobre cartão, 50 X 70 cm, 1976. Coleção do Artista.



Adir Botelho – **Noite azul**, aquarela, 35 X 51 cm, 1974. Coleção do Artista.

GRAVURAS



Adir Botelho – **S/T**, xilogravura em cores, 58,5 X 42,7 cm, 1959. Acervo MNBA.



Adir Botelho – **Figuras**, xilogravura, 47 X 57,5 cm, 1987. Série Canudos. Acervo MNBA.



Adir Botelho – **Imagem**, xilogravura, 42,5 X 30 cm, 1959. Coleção do artista.



Adir Botelho – **Enforcado**, xilogravura (detalhe). Coleção do artista.



Adir Botelho – **Enforcados**, xilogravura, 44,5 X 51 cm, 1994. Série Canudos. Coleção do artista.

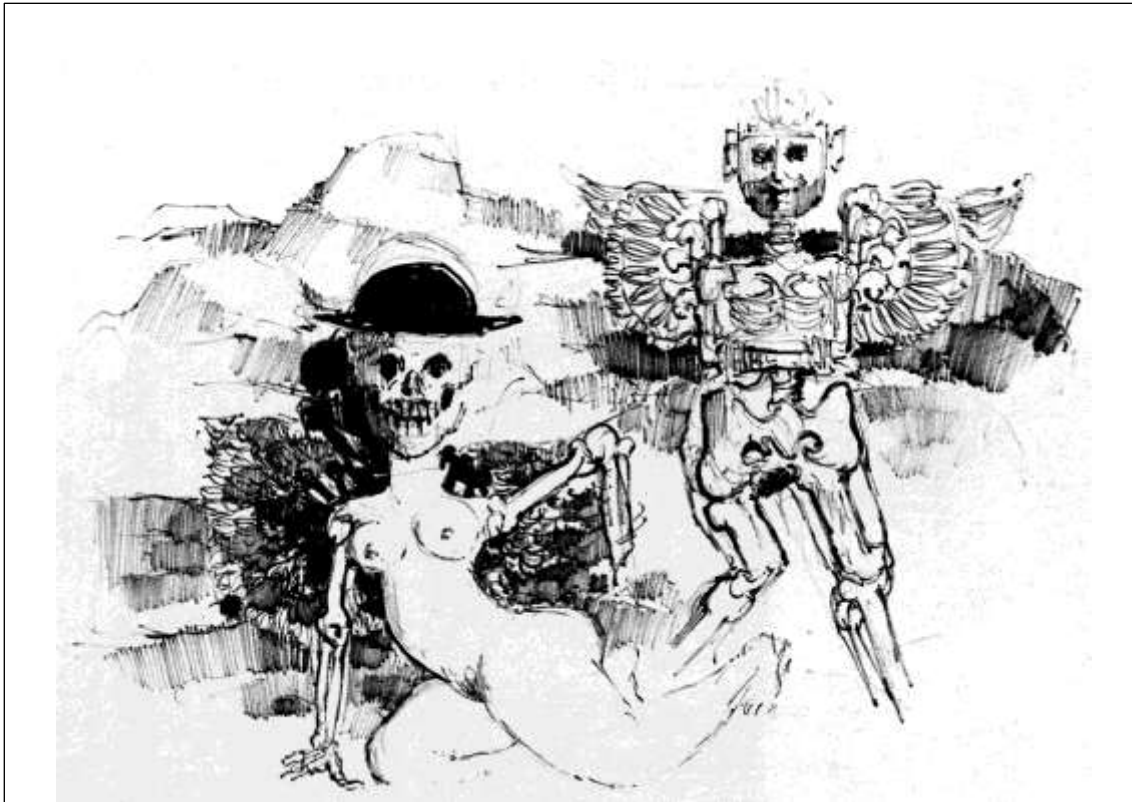


Adir Botelho – **Entre escuros**, xilogravura, 69 X 46,5 cm, 1965. Série Canudos. Acervo MASP.

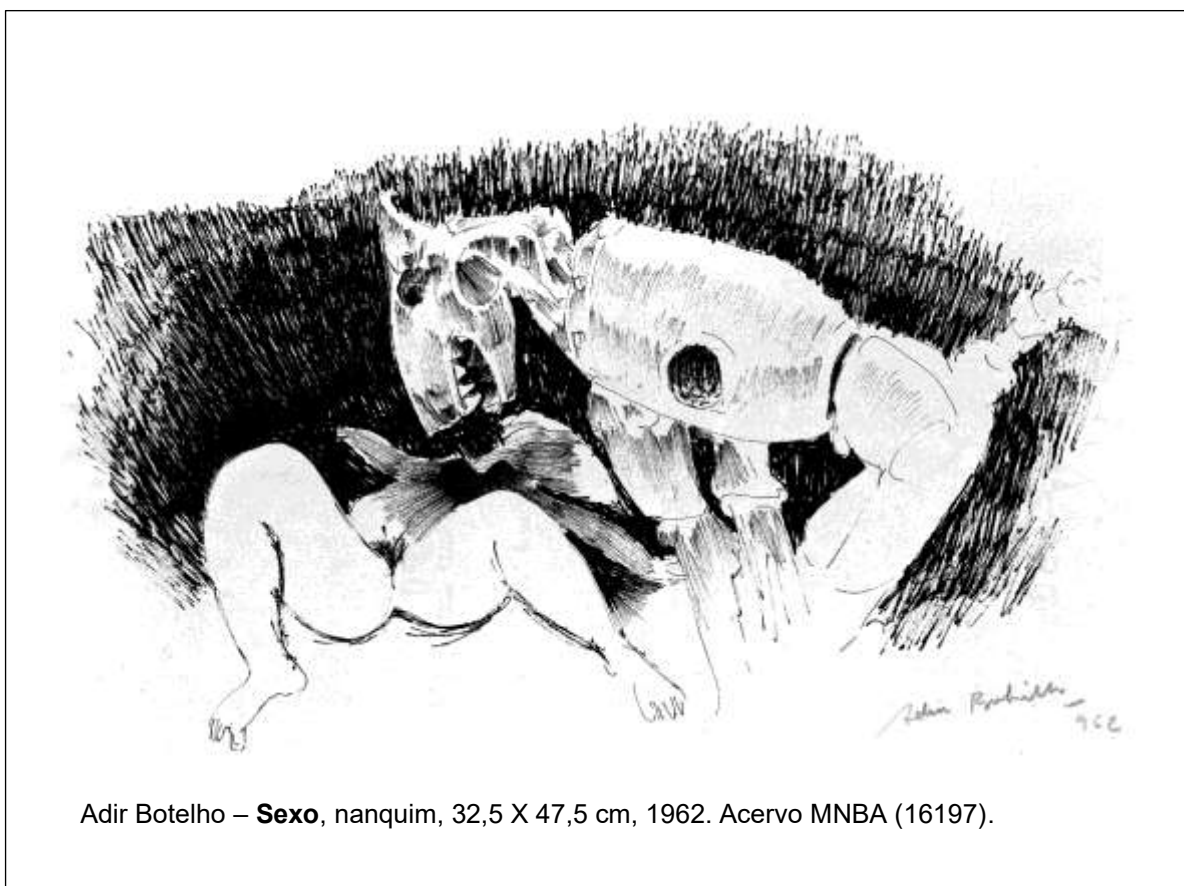
PARTE III

Reprodução das imagens das obras de Adir Botelho pesquisadas *in loco* na Reserva Técnica do acervo do Museu Nacional de Belas Artes em fevereiro de 2020. Selecionamos por fotografias esses exemplares antes de realizar a visita. Agradecemos à ex-diretora do Museu, Mônica Xexéu, pela autorização dada, e à museóloga Claudia Ribeiro, pela atenção dispensada durante a visita.

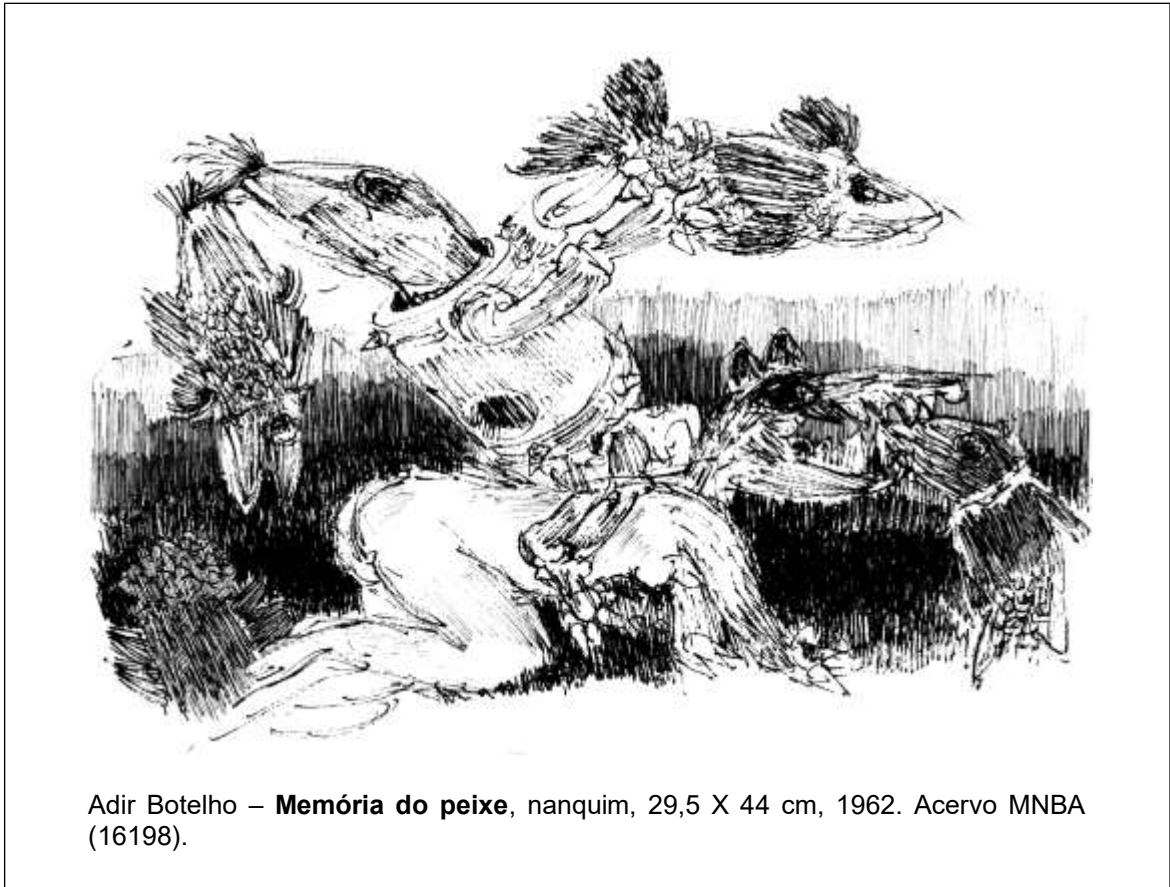
DESENHOS EM PRETO E BRANCO

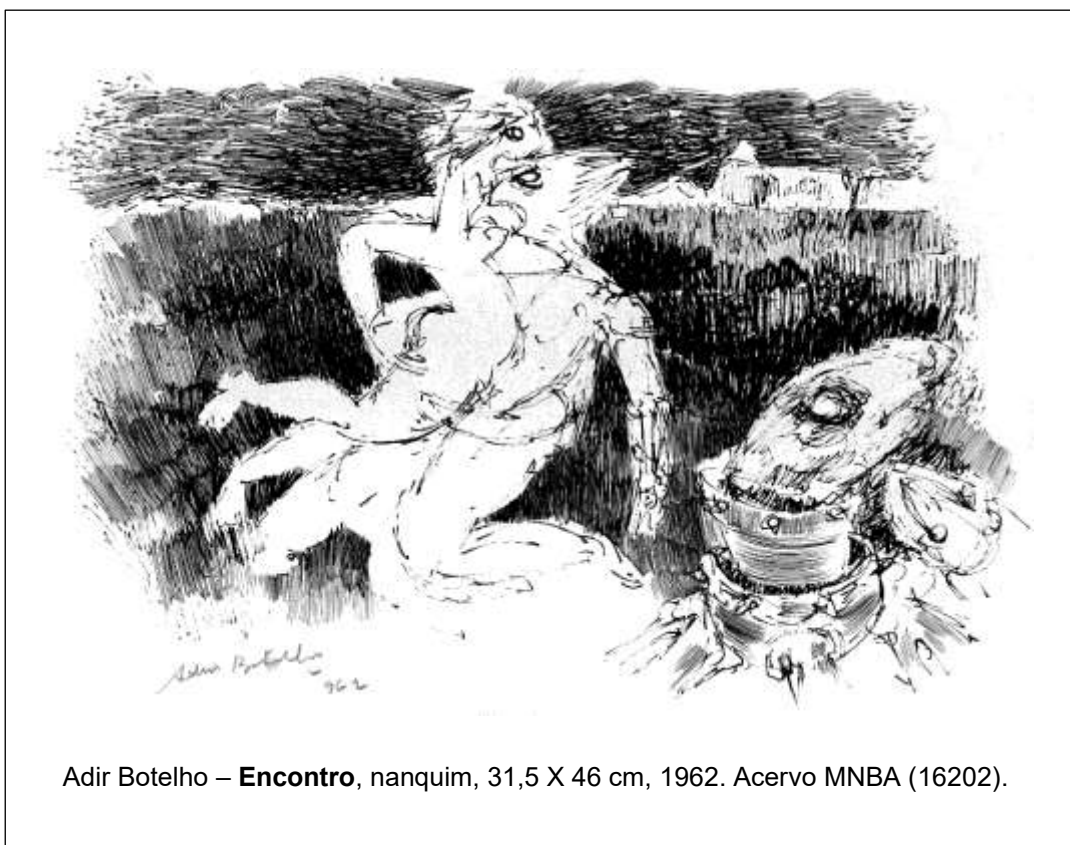


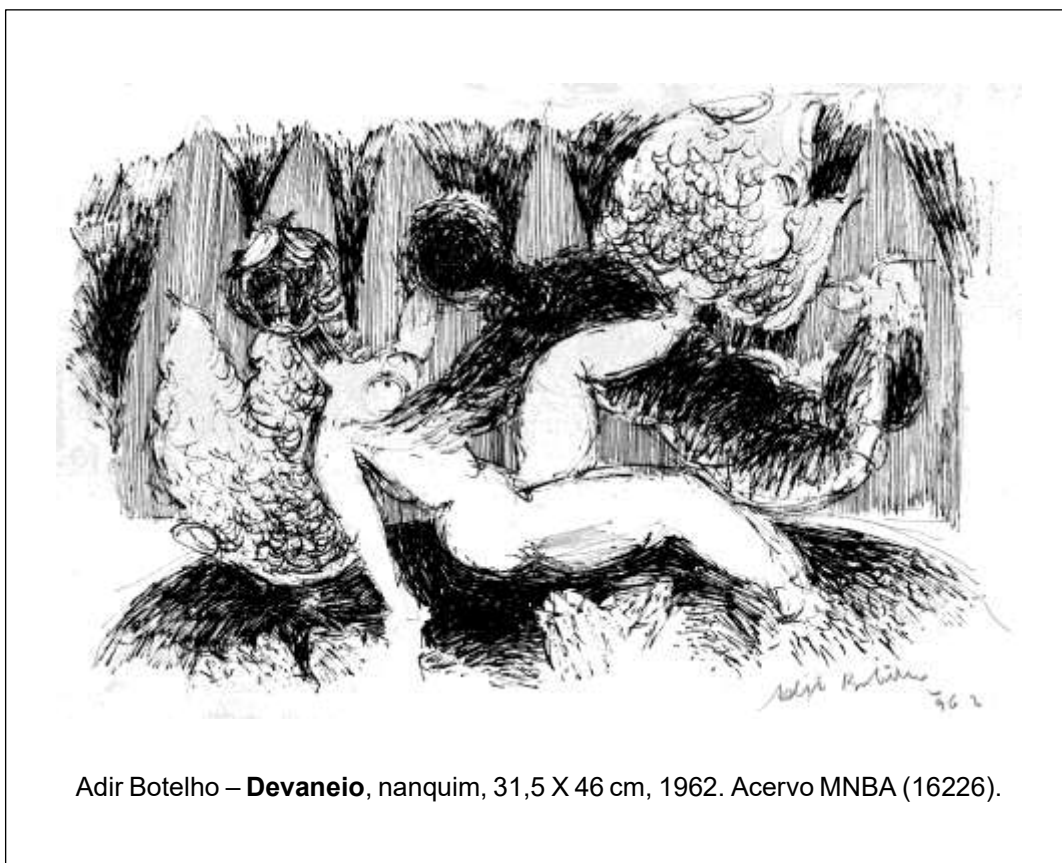
Adir Botelho – **Chapéu de feltro**, caneta hidrográfica, 32,5 X 47,5 cm, 1962. Acervo MNBA (16189).



Adir Botelho – **Sexo**, nanquim, 32,5 X 47,5 cm, 1962. Acervo MNBA (16197).







Adir Botelho – **Devaneio**, nanquim, 31,5 X 46 cm, 1962. Acervo MNBA (16226).



Adir Botelho – **Cair da tarde**, caneta hidrográfica, 32 X 47 cm, 1962. Acervo MNBA (16236).



Adir Botelho – **Ideia da noite**, caneta hidrográfica, 32,5 X 47,5 cm, 1963.
Acervo MNBA (16239).



Adir Botelho – **Página escrita**, nanquim, 34 X 49,5 cm, 1974. Acervo MNBA (16240).

AQUARELA E OUTRAS TÉCNICAS



Adir Botelho – **Em torno do sol**, aquarela e nanquim, 35 X 50 cm, 1979.
Acervo MNBA (16227).



Adir Botelho – **Cor da terra**, betume, 50 X 65 cm, 1976. Acervo MNBA (16229).



Adir Botelho – **Controvérsia**, aquarela, 34 X 51 cm, 1974. Acervo MNBA (16231).



Adir Botelho – **Catumbi**, aquarela, 35 X 52 cm, 1976. Acervo MNBA (16233).



Adir Botelho – **Na linha do sol**, aquarela e nanquim, 33 X 46,5 cm, 1979.
Acervo MNBA (16234).



Adir Botelho – **Estrela**, aquarela e nanquim, 33 X 47 cm, 1979. Acervo MNBA (16235).



Adir Botelho – **Essencial**, nanquim, betume e pastel, 32 X 47 cm, 1962.
Acervo MNBA (16237).



Adir Botelho – **Visão plástica**, aquarela sobre cartão, 35 X 47 cm, 1974.
Acervo MNBA (16238).



Adir Botelho – **Construção**, aquarela e nanquim, 32 X 49,5 cm, 1974.
Acervo MNBA (16241).



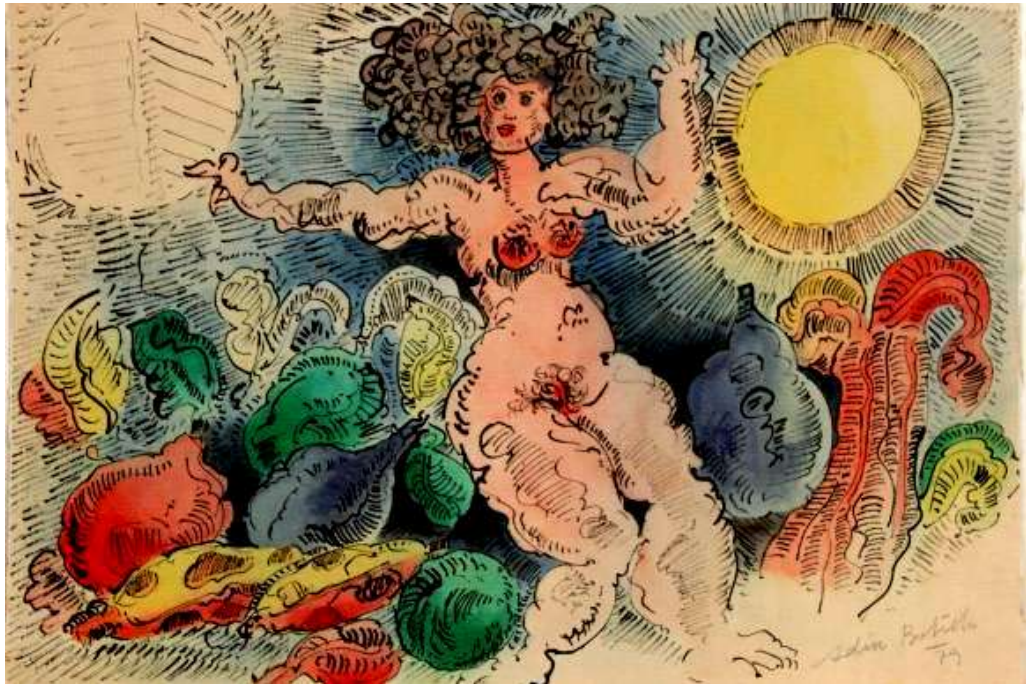
Adir Botelho – **Descoberta da noite**, aquarela e nanquim, 29,5 X 39,5 cm, 2000. Acervo MNBA (16242).



Adir Botelho – **Ponto em questão**, aquarela e nanquim, 33,5 X 50 cm, 2001.
Acervo MNBA (16243).



Adir Botelho – **Azul real**, nanquim e pastel, 38 X 56 cm, 1979. Acervo MNBA (16244).



Adir Botelho – **Sol a sol**, aquarela e nanquim, 34 X 48 cm, 1979. Acervo MNBA (16214).