



UFRJ

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

RICARDO ANTONIO BARBOSA PEREIRA

CANUDOS – TRAGÉDIA E ARTE NA XILOGRAVURA DE ADIR BOTELHO

1 volume

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Professora Doutora Angela Ancora da Luz

Rio de Janeiro

2012

Pereira, Ricardo A. B.
Canudos – Tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho. Rio de Janeiro:
UFRJ/EBA, 2012.
349 f. il., 29,7 cm.

Orientador: Angela Ancora da Luz
Dissertação (mestrado) – UFRJ/EBA/Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, 2012. Referências Bibliográficas: f.
276-279.

1. Adir Botelho. 2. Canudos. 3. Xilogravura. 4. Arte. I. Luz, Angela Ancora da.
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes. III. Título.

RICARDO ANONIO BARBOSA PEREIRA

CANUDOS

ARTE E TRAGÉDIA NA XILOGRAVURA DE ADIR BOTELHO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Professora Doutora Angela Ancora da Luz – Orientador

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Doutora Helenise Monteiro Guimarães

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Doutora Gláucia Santos da Gama e Silva

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2012

Para minha família, em especial aos meus pais, Dr. Ermenegildo (postumamente) e D. Zezé, por tudo que fizeram por mim e por meus irmãos; para Bete, minha esposa, e Maria Rúbia, minha filha (que deu um grande apoio na tradução do resumo), pelo interesse e pela paciência de ambas; aos professores que tive em toda minha vida, em todas as etapas do meu aprendizado até a atual; e para esta grande instituição de ensino de Arte na qual me formei: a EBA/UFRJ.

A arte é criativa como forma de realização, e não de distração; como transfiguração, e não como jogo. É a busca do nosso eu que nos conduz ao longo da viagem eterna (...) que todos temos de fazer.

Max Beckmann

RESUMO

CANUDOS – TRAGÉDIA E ARTE NA XILOGRAVURA DE ADIR BOTELHO

Adir Botelho (1932), artista plástico e professor aposentado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolveu sua obra gráfica em séries de xilogravuras, sendo Canudos, editada em livro pela EBA/UFRJ em 2002, a maior delas com 120 obras de grande formato. Tendo sido discípulo do importante xilogravador brasileiro Oswaldo Goeldi (1895-1961), Adir também desenvolveu uma linguagem artística associada ao Expressionismo. Contudo, seus trabalhos possuem a característica de apresentarem esta linguagem expressionista através de um formalismo muito evidenciado. Outra marca destas obras é a proximidade que possuem com a pintura devido a efeitos visuais tipicamente pictóricos, porém alcançados por meio de sua maneira própria de lançar com nanquim a composição diretamente sobre a prancha a ser gravada pelos específicos processos xilográficos, ou seja, através de duas matrizes gravadas e sobrepostas ou apenas com uma matriz trabalhada pelos meios usuais: goivas, formões e outros tipos de instrumentos de corte em madeira. Além disso, suas gravuras apresentam grande correlação com a Arte Popular Brasileira, especialmente aquela do tipo visível nas xilogravuras de cordel ou em certos tipos de escultura realizados pelos artistas populares, particularmente os de origem nordestina. As origens destas características na obra deste xilogravador podem ser encontradas em sua formação acadêmica em pintura, realizada na antiga Escola Nacional de Belas Artes entre 1949 e 1954, na influência dos seus professores de gravura desta mesma instituição, Raimundo Cela (1890-1954) e Oswaldo Goeldi e no seu grande interesse por tudo o que diga respeito à Cultura Brasileira, principal fonte temática de sua obra artística. A série Canudos trata da Guerra de Canudos, apresentada literariamente pela obra Os Sertões, escrita por Euclides da Cunha em 1902, na qual Adir Botelho buscou parte de sua inspiração para criar suas xilogravuras, sem, contudo, ter a intenção de realizar ilustrações para aquele texto. Na verdade, cada uma das xilogravuras da série é uma obra inteiramente independente e de estilo pessoal, tendo o objetivo de não só denunciar os horrores perpetrados mutuamente entre soldados e sertanejos durante a referida guerra, mas possuindo também um alcance universal ao apontar indiretamente, mais de forma drástica, a tragédia de todas as guerras em todos os tempos e lugares.

Palavras-chaves: Adir Botelho, arte, xilogravura, gravura, Guerra de Canudos, Os Sertões, Expressionismo, Formalismo, Arte Popular Brasileira, EBA.

ABSTRACT

CANUDOS – TRAGEDY AND ART IN ADIR BOTELHO’S WOODCUT

Adir Botelho (1932), artist and teacher of *Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, developed his graphic work in series of woodcuts, whose *Canudos* series was edited in book by EBA/UFRJ. He was disciple of the important Brazilian engraver Oswaldo Goeldi (1885-1961), Adir also developed an artistic language associated to the Expressionism. However, his works have the feature of show this expressionist language through a formalism very evident. Another mark of this works is the nearness from paint, trough visual effects clearly pictorial, however achieved by usual methods of woodcuts, in other words, with gouge, chisel, and other types of instruments to cut Wood. Beyond that, they present high correlation with the Brazilian Popular Art, especially that one visible in the woodcut of *cordel* or in certain types of sculpture made by popular artists, particularly artists from Brazilian northeast. The origins of this characteristic in Adir’s works can be found in his academic formation in painting held in the old *Escola Nacional de Belas Artes* between 1949 and 1954, under the influence of his woodcut teachers of the same institution, Raimundo Cela (1890-1954) and Oswaldo Goeldi and in his big interest in everything that concerns to Brazilian Culture, the main source of his artistic work. The *Canudos* series is about the *Canudos* War literary presented by *Os Sertões*, written by Euclides da Cunha in 1902, in which Adir Botelho sought part of his inspiration to create his woodcuts, without, however, intend to make illustrations for the text. Indeed, each of the series’ woodcuts is a work entirely independent and with personal style, whose objective is not just denunciate the horrors perpetrated mutually between soldiers and *sertanejos* during this war, but also possessing a universal scope when it points indirectly, but in a dramatic way, the tragedy of all wars in all places and times.

Key - words: Adir Botelho, art, woodcut, engraving, Canudos War, Os Sertões, Expressionism, Formalism, Brazilian Popular Art, EBA.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CAPÍTULO I - A XILOGRAVURA – OS PRIMÓDIOS EUROPEUS, SEU DESENVOLVIMENTO COMO LINGUAGEM DE ARTE INDEPENDENTE A PARTIR DO SÉCULO XIX E SUA FORTE PRESENÇA NO MODERNISMO BRASILEIRO NO QUAL SE INCLUI A OBRA DE ADOR BOTELHO	14
2.1 Gravando imagens na aurora dos tempos	14
2.2 A xilogravura da China do século II à Europa dos séculos XIV e XVI	15
2.3 Os grandes xilogravadores alemães do Renascimento	20
2.4 O ressurgimento da xilogravura na versão de topo e seu uso comercial	24
2.5 Século XIX - a gravura ganha força como linguagem artística independente	28
2.6 Século XX – o Expressionismo alemão e a xilogravura	33
2.7 A xilogravura e o modernismo brasileiro no qual surge Adir Botelho e sua obra multifacetada	38
2.8 Nasce o Atelier de Gravura da ENBA	52
3 CAPÍTULO II - OS SERTÕES – A NARRATIVA DE EUCLIDES DA CUNHA COMO REFERÊNCIA PRINCIPAL À TRAGÉDIA NA SÉRIE CANUDOS	56
3.1 Motivações	56
3.2 Um resumo de Os Sertões – a descrição máxima da tragédia de Canudos	59
3.2.1 O mundo do sertanejo	59
3.2.2 Antonio Conselheiro e Canudos	65
3.2.3 A guerra	77
3.2.4 Extraordinária Canudos	95
3.2.5 Terríveis sofrimentos	101

3.2.6 O fim da guerra	-----106
-----------------------	----------

4 CAPÍTULO III – A LINGUAGEM PLÁSTICA DA SÉRIE CANUDOS: EXPRESSIONISMO. FORMALISMO E ARTE POPULAR ----- 117

4.1 O Expressionismo, suas origens e influência na Arte Ocidental-----	117
4.2 O Expressionismo Moderno e suas principais características-----	124
4.3 Alguns exemplos comentados -----	132
4.4 Escultura expressionista -----	138
4.4.1 Exemplos africanos -----	138
4.4.2 Exemplos de esculturas expressionistas ou com tendência expressionista na arte européia a partir de Rodin -----	140
4.5 Prós e contras -----	142
4.6 O Formalismo em suas várias vertentes-----	145
4.6.1 Formalismo e Expressionismo na obra de Adir Botelho-----	145
4.6.2 A forma e a arte -----	148
4.7 A Arte Popular Brasileira na série Canudos -----	154
4.7.1 A Cultura -----	155
4.7.2 A Cultura Popular Brasileira -----	156
4.7.3 As origens da descoberta dos artistas populares pelos os artistas eruditos-----	162
4.7.4 O imaginário popular -----	179
4.7.5 Encontros -----	185

5 CAPÍTULO IV – A SÉRIE CANUDOS – SUA GÊNESE E SUAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS ----- 186

5.1 O aprendizado na ENBA dos anos 50 -----	186
5.1.2 Desenhos de modelo vivo – as “academias” -----	188
5.1.3 Croquis -----	189
5.1.4 Pinturas -----	191

5.1.5 Figuras na paisagem -----	192
5.2 O aprendizado da gravura – Raimundo Cela -----	192
5.3 Oswaldo Goeldi e o início da xilogravura na ENBA -----	196
5.4 As obras iniciais de Adir Botelho -----	212
5.4.1 Dos anos 50 aos 70 – o desenvolvimento de uma linguagem xilográfica pessoal-----	216
5.4.2 A influência de Goeldi -----	216
5.4.3 – A introdução da figura como elemento temático principal -----	218
5.4.4 – Afastando-se cada vez mais dos cânones-----	220
5.4.5 Anjos -----	223
5.4.6 Prenúncios de Canudos -----	225
5.4.7 Gestualidade: entre o gráfico e o pictórico -----	228
5.4.8 Alcançando a essência -----	230
5.5 As séries xilográficas -----	232
5.5.1 Pedra Bonita -----	232
5.5.2 Catumbi-----	235
5.5.3 Caldeirão -----	237
5.6 Canudos -----	239
5.6.1 O Expressionismo em Canudos através de três exemplos -----	240
5.6.1.1 Primeiro exemplo -----	243
5.6.1.2 Segundo exemplo -----	247
5.6.1.3 Terceiro exemplo -----	249
5.6.2 Três exemplos formalistas em Canudos-----	252
5.6.2.1 Primeiro Exemplo -----	253
5.6.2.2 Segundo exemplo -----	257
5.6.2.3 Terceiro exemplo -----	259
5.6.3 A influência da Arte Popular nas xilogravuras de Canudos-----	261
5.6.3.1 Primeiro exemplo -----	262
5.6.3.2 Segundo exemplo -----	265
5.6.3.3 Terceiro exemplo -----	267

6 CONCLUSÃO ----- 273

7 FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS-----276

ANEXO A – Entrevista com o professor Adir Botelho

ANEXO B – Nota biográfica - Adir Botelho: um professor-artista da Escola de Belas Artes

1 INTRODUÇÃO

As xilogravuras de Adir Botelho nos impressionaram desde que tomamos contato com algumas delas no Atelier de Gravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro quando lá fomos alunos deste artista-professor numa disciplina complementar do nosso curso de graduação em Pintura, em 1985, a Gravura I.

Aquelas imagens gravadas em grandes tábuas de canela, cheias de figuras muito curiosas e de efeitos gráficos surpreendentes, que mais pareciam ter sido realizadas com pincéis e não com goivas, surgiam para nós como um enigma, cujo significado não estávamos em condições de decifrar tanto pela nossa falta de experiência quanto pelo fato de estarmos concentrados, naquele momento de aprendizado, em desenvolvermos uma linguagem gráfica própria, sendo, portanto, "temeroso", assim vagamente nos pareceu, deixarmo-nos influenciar por tão grande carga de informações que, na nossa pressa juvenil, achávamos difíceis de assimilar.

Transcorridos 25 anos, após termos desenvolvido nossa própria carreira artística (na pintura, na cerâmica e um pouco na xilogravura) e também como professor da EBA (desde 1995, como substituto) chegou o momento, no contexto do mestrado, de encararmos aquele antigo enigma que tanto nos atraiu e, ao mesmo tempo, devemos confessar, também nos intimidou um pouco por sua estranha beleza em preto e branco.

Por isso, cabe-nos agora indagar: que enigma é este que nos impressionou tanto nas xilogravuras de Adir Botelho? Na verdade, hoje percebemos, ele tem relação com três aspectos importantes e fundamentais em toda obra de arte: o técnico, o estilístico e o semântico. Mas só agora temos condições de formular com clareza cinco perguntas cujas respostas podem contribuir senão para esclarecê-lo completamente, pelo menos para nos abrir um caminho cognitivo por entre sua riquíssima poética:

1 - por que motivo grande parte destas imagens, apesar de serem produzidas xilograficamente, tem uma aparência tão próxima de desenhos feitos a nanquim, algumas delas possuindo efeitos de textura que muito lembram os que vemos na técnica da pintura?

2 - como suas figuras podem possuir um caráter tão expressionista e, ao mesmo tempo, terem uma aparência tão rigorosamente construída, racional e formalista?

3 - o que significam alguns daqueles seres que parecem, em alguns casos, saídos de pesadelos, não sem uma dose de ironia e, em grande parte, ostentando uma forte semelhança com as criações da Arte Popular?

4 - como se dá esta ligação entre um artista erudito, professor da mais tradicional escola universitária de arte do país com este universo da Cultura Popular Brasileira?

5 – Por que Canudos?

Para responder a estas perguntas percebemos, logo de saída, que devido à vasta produção do professor Adir, que abrange muito mais do que suas xilogravuras, seria necessário que fizéssemos um recorte em sua obra, caso contrário correríamos o risco de não chegarmos a um bom termo. Por isso, escolhemos dentro do seu trabalho xilográfico a série **Canudos** como nosso tema central. Este conjunto possui 120 obras que foram integralmente reproduzidas em 2002 num livro, totalmente desenvolvido pelo próprio xilogravador e editado pela EBA/UFRJ. Portanto, esta é a sua série mais conhecida (as outras são **Caldeirão, Pedra Bonita e Catumbi**). Nela buscaremos encontrar todos os termos fundamentais de sua obra xilográfica, aqueles que nos suscitaram as perguntas formuladas acima, as quais nos esforçaremos para responder no transcorrer deste trabalho.

Por isso, para melhor conduzirmos e apresentarmos este estudo, o dividimos em quatro capítulos nos quais apresentaremos:

Capítulo I - uma concisa contextualização histórica da gravura e, em especial da xilogravura, partindo dos seus primórdios, mostrando seus desenvolvimentos mais importantes, seu valor para os diversos momentos da cultura européia e brasileira até chegarmos ao surgimento de Adir como discípulo de Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes, em que veio a se tornar professor;

Capítulo II – um resumo dos momentos mais impactantes de **Os Sertões** de Euclides da Cunha, do qual Adir tirou muita de sua inspiração para criar suas xilogravuras. Buscaremos dimensionar, através de citações comentadas de alguns trechos da escrita jornalístico-poética daquele importante autor brasileiro, toda a

tragédia da Guerra de Canudos mencionada no título deste nosso trabalho, para mostrarmos como ela fica artisticamente circunstanciada de forma muito contundente e clara na série xilográfica de Canudos.

Capítulo III – uma sucinta discussão teórica, baseada em alguns teóricos do assunto, a respeito das origens e características do Expressionismo, do Formalismo e da Cultura Popular Brasileira, e de como todos estes itens estilísticos se mesclam na constituição da série Canudos;

Capítulo IV – o aprendizado de Adir Botelho como aluno do curso de pintura da ENBA, como discípulo de Cela e de Goeldi na mesma instituição, as suas primeiras experiências xilográficas, os seus desenvolvimentos posteriores, a criação de suas séries até chegar em **Canudos**, quando comentaremos, dentro desta última série, três exemplos marcadamente expressionistas, três formalistas e três “populares” buscando interpretá-los formal e semanticamente.

Visando maior clareza em nossos comentários e proposições, lançaremos mão de muitas ilustrações retiradas não só da obra de Adir, mas também da obra de muitos outros artistas brasileiros ou estrangeiros, gravadores, pintores e escultores desde os primórdios até a atualidade. As comparações através das imagens serão muito úteis¹, pois nos permitirão alcançar uma maior objetividade sem que tenhamos que nos alongar demasiadamente em nosso texto.

Por fim, ao concluirmos este trabalho, além de ter respondido as questões que foram acima colocadas, ficaremos muito satisfeitos se também o mesmo venha a servir como uma homenagem a Adir Botelho não só como o importante artista que é para a Arte Brasileira, mas também por sua atuação como um professor cuja dedicação ao ensino na Escola de Belas Artes é exemplar. Foi praticamente uma vida inteira vivida no interior desta Escola (50 anos), a maior parte do tempo atuando num esforço contínuo e incansável para transmitir o máximo de conhecimento da maneira mais objetiva e eficiente possível às diversas gerações com as quais travou contato em suas profícuas docência e carreira artística. A nossa esperança é a de que nossos esforços façam justiça à importância cultural e acadêmica de tais obras.

2 CAPÍTULO I - A XILOGRAVURA – OS PRIMÓRDIOS EUROPEUS, SEU DESENVOLVIMENTO COMO LINGUAGEM DE ARTE INDEPENDENTE A PARTIR DO SÉCULO XIX E SUA FORTE PRESENÇA NO MODERNISMO BRASILEIRO NO QUAL SE INCLUI A OBRA DE ADIR BOTELHO

2.1 Gravando imagens na aurora dos tempos

A principal característica da forma de expressão artística conhecida como “gravura” é a de servir como meio para se criar imagens que possam ser reproduzidas num número arbitrado de cópias iguais. Outra importante característica sua é, pelo menos em seus modos mais tradicionais, ser realizada a partir de incisões, marcas, cortes, sobre um determinado material que serve como matriz² da imagem que se quer criar, a partir da qual se farão as cópias geralmente em papel. E este procedimento de marcar, criar incisões e cortes sobre uma superfície é quase tão antigo quanto a existência da espécie humana, como o demonstram antiquíssimos achados arqueológicos tais como ossos e rochas nas quais incisões realizadas por nossos ancestrais nos trazem de seu remoto passado exemplos claros da fauna que conheciam e que caçavam³ e até de figuras humanas. Ainda não se tratava de gravura, pois estes objetos inaugurais não tinham este propósito de serem utilizados como matriz para que se reproduzissem cópias das imagens neles gravadas, porém o procedimento de corte e gravação da imagem já estava lá, delineando uma idéia que se queria expressar e – certamente – os sentimentos do seu primitivo autor que já estavam ali embutidos (figuras: 1, 2 e 3).



Fig. 1 **Vênus de Laussel**, Arte Rupestre, Aurinhacense, Museu de Saint-Germain-Laye, França. Fonte: Arte nos Séculos, vol. I, 1969.



Fig. 2 **Rena gravada na rocha**, Arte Rupestre, Madaleniense, gruta de Les Combarelles, França. Fonte: Arte nos Séculos, vol. I,1969.



Fig. 3 **Animais gravados em chifre de rena**, Arte Rupestre, Aurinhacense, Museu de Saint-Germain-Laye, França. Fonte: Arte nos Séculos, vol. I,1969.

2.2 A xilogravura da China do século II a Europa dos séculos XIV a XVI

Saltando para tempos bem mais recentes, sabe-se que a gravura em madeira, a xilogravura, era utilizada pelos chineses desde o século II d. C. com o intuito de se criar tipos móveis com os símbolos do alfabeto chinês, para impressão de textos (portanto bem antes de Gutenberg ter desenvolvido a imprensa no Ocidente), carimbos para a estampagem de tecidos e também imagens de cunho mitológico (figuras: 4, 5 e 6)⁴. Contudo, ao vir para a Europa durante século XIV, provavelmente trazida pelos árabes, sua utilização tinha outros objetivos que eram, justamente, o de criar imagens reproduzíveis em série sobre folhas de pergaminho ou de papel, este último material também introduzido no Ocidente por aquele povo oriental⁵. 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 idéias 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 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 várias cópias da imagem gravada que, numeradas e assinadas, serão sempre consideradas como originais do artista⁶.



Fig. 4 O Talismã Chung K'ui, xilogravura popular chinesa. Fonte: BOWKER, John. Para entender as religiões, 1997.

Fig. 5 Felicidade, Fartura e Longevidade, xilogravura popular chinesa. Fonte: BOWKER, John. Para entender as religiões, 1997.



Fig. 6 Deuses familiares, xilogravura popular chinesa. Fonte: BOWKER, John. Para entender as religiões, 1997.

Com tal procedimento relativamente simples, a xilogravura foi muito empregada ao fim da Idade Média para ilustrar os livros manuscritos produzidos nos mosteiros, tanto na criação de imagens de teor religioso quanto na impressão das letras decorativas iniciais dos textos⁷. Imagens populares de santos em calendários e as misteriosas imagens das cartas de adivinhação, conhecidas como *tarots*⁸, também foram produzidas pelo processo xilográfico, tendo grande divulgação e aceitação popular. Os romances de cavalaria andante igualmente foram ilustrados por estampas xilográficas, como podemos ver em Portugal nos séculos XV e XVI, assim como os famosos autos de Gil Vicente publicados como folhetins (figuras: 7 a 13), sendo essa, portanto, a origem da nossa literatura de cordel, cujas capas em grande parte são ilustradas por xilogravuras⁹.

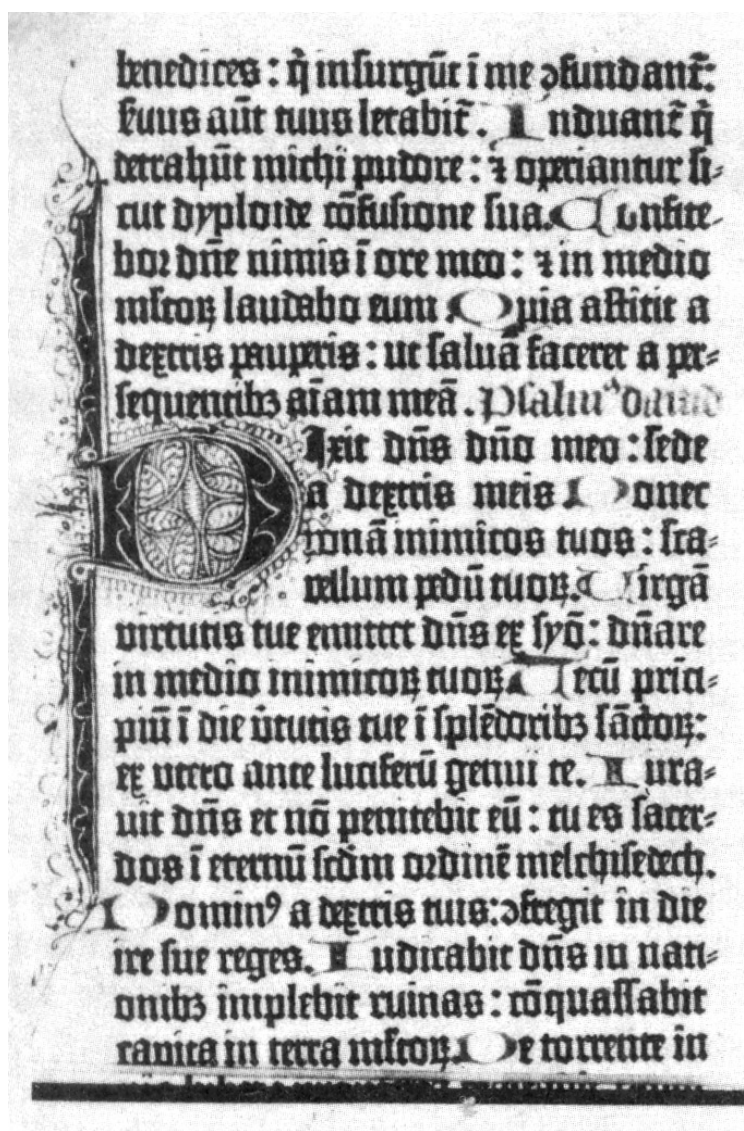


Fig. 7 Página de uma Bíblia, xilogravura, séc. XV. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística, 1986.



Fig. 8 **Bodet Tarot** , xilogravuras colorida a mão, séc. XIV. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística. 1986.



Fig. 9 **O Livro de Vespasiano**, romance de cavalaria, xilogravura, 1496. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística, 1986.

Fig. 10 **O Livro de Vespasiano**, romance de cavalaria, xilogravura, 1496. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística, 1986.





Fig. 11 **O Livro de Marco polo**, detalhe da 1ª página, xilogravura, 1520. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística, 1986.



Fig. 12 **Os Autos Vicentinos**, xilogravura portuguesa, séc. XV. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística, 1986.



Fig. 13 [s.t.] Xilogravura portuguesa, séc. XVI. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística, 1986.

2.3 Os grandes xilogravadores alemães do Renascimento

Ao final do século XV, a Alemanha torna-se um grande centro produtor de xilogravuras. Dürer, Schongauer, Altdorfer, Holbein e Cranach estão entre os maiores nomes de xilogravadores por sua grande expressividade e qualidade técnica, responsáveis por tornar sua terra natal “o país mais importante na arte da gravura durante o Renascimento”¹⁰. Contudo, nem sempre estes grandes mestres abriam suas próprias matrizes; muitas vezes eles forneciam o desenho, ou executavam-no sobre a prancha de madeira que, a seguir, era gravada por um artesão especializado, o xilógrafo, que na Alemanha era conhecido como *Formschneider*¹¹. Atualmente se supõe que Dürer, por exemplo, foi o próprio gravador de muitas das gravuras por ele assinadas, particularmente as de metal e as xilogravuras da série relativa ao Apocalipse (fig.15), datada de 1498 “cujo tema é tratado com uma concepção nova da arte figurativa, rica de detalhes realistas, que rompe totalmente com as formas convencionais e rígidas da Idade Média” (JORGE; GABRIEL, 1986, p. 17). Este artista, inclusive, possuía sua própria oficina em Nuremberg, “na qual ele edita a maior parte das suas gravuras sobre madeira.” (JORGE; GABRIEL, 1986, p. 17). Sendo muito reverenciado como um

grande pintor alemão cuja obra sofreu influência clássica, renascentista, todavia também é inegável a forte criatividade, linguagem própria e grande qualidade técnica tanto de suas xilogravuras como das suas gravuras em metal, notando-se, inclusive, a influência que estes meios gráficos exerceram em sua obra pictórica.

É bastante característica da gravura desta época, tanto na xilogravura quanto na gravura em metal, uma gravação que deixa em evidência o traço positivo, negro, com o qual as figuras são construídas, sendo seu claro-escuro, todo ele, também resolvido de maneira linear, por hachurados paralelos (fig. 14 a 18). O impacto das imagens estampadas através destas gravuras advém, portanto, do intenso contraste entre estas linhas negras, muito marcadas, contra o fundo branco, chapado. Maiores sutilezas tonais seriam alcançadas posteriormente tanto pela xilogravura de topo quanto pelas técnicas de gravura em metal no processo da água-forte. Mas é justamente da forte presença desta poderosa linha gráfica, alcançada na xilogravura em madeira de fio, que nasce toda sua particular beleza, tão admirada pela sensibilidade dos futuros artistas expressionistas e nos dias atuais.



Fig. 14 HOLBEIN. **Dança Macabra**, xilogravura, séc. XVI. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística, 1986.



Fig. 15 CRANACH, Lucas. [s.t.], xilogravura, séc. XVI. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística, 1986.



Fig. 16 DÜRER, Albert. Os quatro cavaleiros do Apocalipse, xilogravura, séc. XVI. Fonte: <http://dimensaoestetica.blogspot.com> Acesso em: 23/05/ 2011.

De um modo geral os temas abordados por estes xilogradores alemães, como por quase todos os artistas ocidentais da Idade Média ao século XVII, eram religiosos ou, em alguns casos, de cunho moral-filosófico e, em outros, mitológicos. A paisagem pode ser vista em muitas destas xilogravuras, mas geralmente subordinada às figuras humanas que são os personagens centrais destas estampas, funcionando como um fundo onde se desenrola a narrativa. Isto fica claro nas ilustrações acima e nos dois exemplos seguintes (fig. 17 e 18).



Fig. 18 WOLGEMUT, Michael. [s.t.], xilogravura, séc.XV. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Wolgemut - 1493 - petri_seenot.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Wolgemut_-_1493_-_petri_seenot.jpg) Acesso em: 11 jan. 2012.

Fig. 17 DÜRER, Albert. **O monstro do mar**, xilogravura, 1498. Fonte: <http://durersleuth.blogspot.com/> Acesso em: 11 jan. 2012.



Além da xilogravura, a gravura em metal que já vinha sendo desenvolvida desde a Idade Média, tendo como ponto de partida o trabalho dos ourives, evoluiu gradualmente até ultrapassar o interesse dos gravadores pela xilogravura em madeira de fio, já que permitiu efeitos mais variados e sutis no modelado das formas. Isso possibilitou, inclusive, utilizar a gravura em metal como técnica para a realização de mapas, documentos e de cópias de desenhos e pinturas, reproduzindo-as em grande

número e divulgando-as na Europa e pelas colônias¹². O processo de gravação em metal mais utilizado inicialmente foi o do talho doce (ou a buril), até ser aos poucos substituído pela gravação através de procedimentos químicos como a água-forte e a água-tinta ou por outros processos a seco como a maneira-negra¹³.

2.4 O ressurgimento da xilogravura na versão de topo e seu uso comercial

No entanto, a partir do século XVIII a xilogravura conhece um ressurgimento em sua versão de topo¹⁴, técnica que permite ao gravador alcançar grande riqueza tonal e a criação de detalhes mais definidos, concorrendo com a gravura em metal¹⁵. Por este motivo, passa a ser utilizada pela imprensa nascente e, com o advento da Revolução Industrial, torna-se um instrumento eficaz para ilustrar a propaganda de produtos comerciais e também no campo editorial¹⁶. No Brasil, desde a vinda de D. João VI em 1808 e devido às medidas para promoção de melhorias na nova sede da monarquia, entre elas a abertura dos portos às nações amigas, a criação da Imprensa Régia, com a liberação geral da impressão de livros e periódicos, além da criação de várias instituições importantes para o desenvolvimento das artes e ciências brasileiras, como a Escola Real das Ciências Artes e Ofícios¹⁷, a gravura passa a ser bastante utilizada, especialmente a xilogravura, mesmo de fio, em anúncios nos jornais e na ilustração dos almanaques¹⁸. Em nosso caso, trata-se de uma xilogravura que, além de totalmente utilitária é, na maioria das vezes, anônima e, mesmo não tendo fins artísticos, apresenta uma graça particular que a torna atrativa. (fig. 19 a 38)

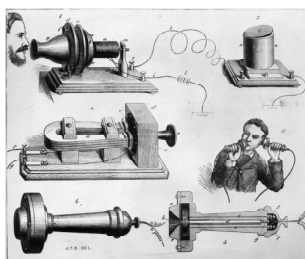
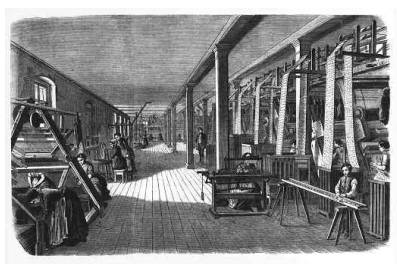


Fig. 19 **Tecelagem inglesa**, xilogravura de topo, séc. XIX. Fonte: <http://blogs.forumpcs.com.br/biropo/2006/09/26/analytical-engine-v-o-tear-de-jacquard/> Acesso em 23, maio, 2011.

Fig. 20 **Professor Graham Bell's telephone showing**, xilogravura de topo, The Illustrated London News, séc. XIX. Fonte: <http://www.answers.com/topic/telephone-large-image> Acesso em: 11 jan. 2012.

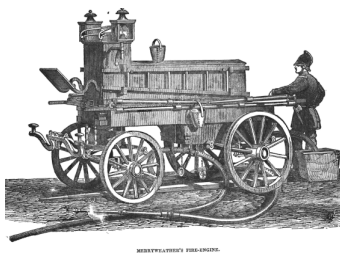
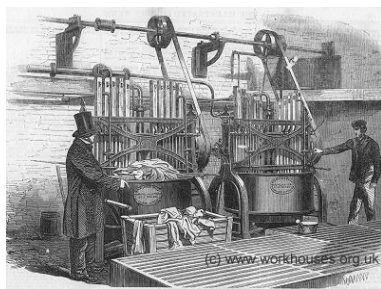


Fig. 21 **Fire engine**, xilogravura de topo, The Illustrated London News, séc. XIX. Fonte: <http://www.victorianlondon.org/professions/firemen.htm> Acesso em: 11 jan. 2012.

Fig. 22 **St Pancras Laundry**, xilogravura de topo, The Illustrated London News, 1857. Fonte: <http://www.workhouses.org.uk/StPancras/> Acesso em: 11 jan. 2012.



Fig. 23 DORÉ, Gustave. **A Divina Comédia**, xilogravura de topo, séc. XIX. Fonte: <http://arsturmundrang.blogspot.com/2011/05/divina-comedia-gustave-dore.html> Acesso em: 11 jan. 2012.

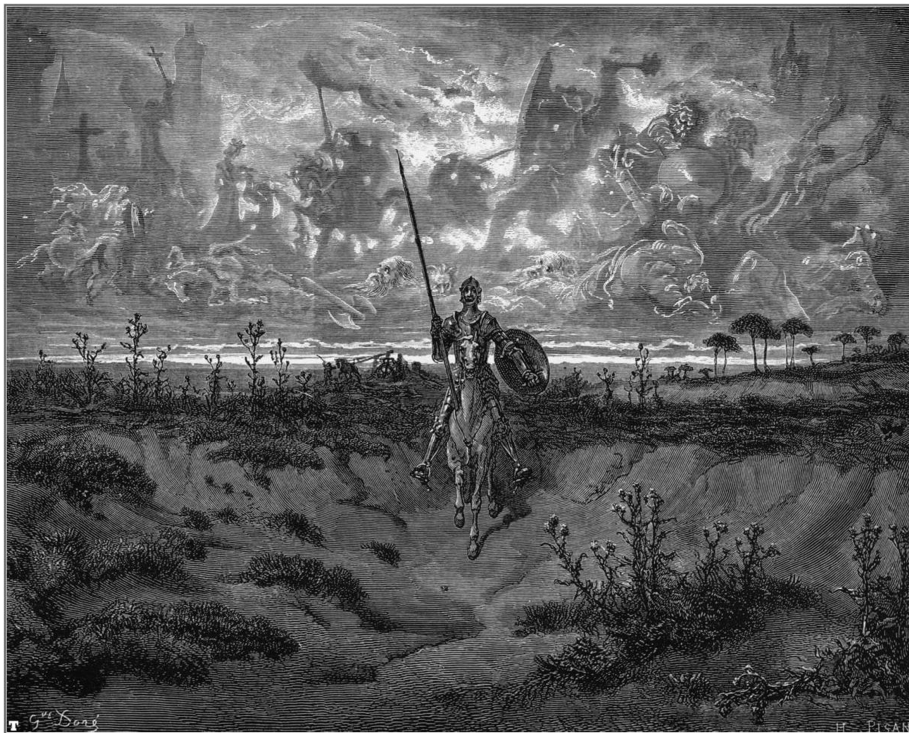


Fig. 24 DORÉ, Gustave. **Dom Quixote**, xilogravura de topo, séc. XIX. Fonte: <http://bp.blogspot.com> Acesso em 23, maio, 2011.



Fig. 25 **Cabeçalho de o marimbondo nº 1**, xilogravura, 1822. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.



Fig. 26 **Pipa**, xilogravura, o Diário, xilogravura, 1824. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994



Fig. 28 **Círculo Olympico**, xilogravura, anúncio de espetáculo no Jornal, 1837. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.



Fig. 27 **Pipa**, xilogravura, O Diário, 1824. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.



Fig. 29 **Leiloeiro**, xilogravura, anúncio de o Jornal, 1831. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.



Fig. 30 **Vinheta fúnebre**, xilogravura, o Diário 1848. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994



Fig. 31 **Pequena casa**, xilogravura, anúncio de venda no Jornal, 1847. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.



Fig. 32 **Pequena casa**, xilogravura, anúncio de venda no Jornal, 1847. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.

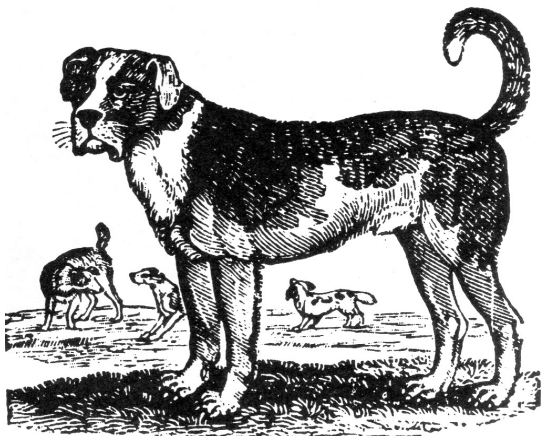


Fig. 33 **Historia natural dos animais**, xilogravura de topo, 1837, *Oficina do Jornal do Comércio*. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.



Fig. 34 **Historia natural dos animais**, xilogravura de topo, 1837, *Oficina do Jornal do Comércio*. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.

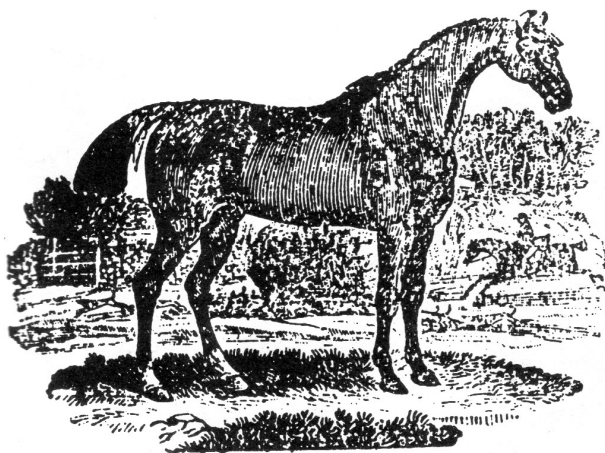


Fig. 35 **Historia natural dos animais**, xilogravura de topo, 1837, *Oficina do Jornal do Comércio*. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.

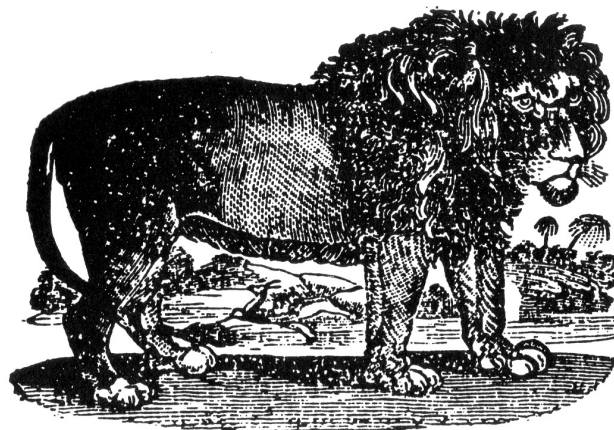


Fig. 36 **Historia natural dos animais**, xilogravura de topo, 1837, *Oficina do Jornal do Comércio*. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.

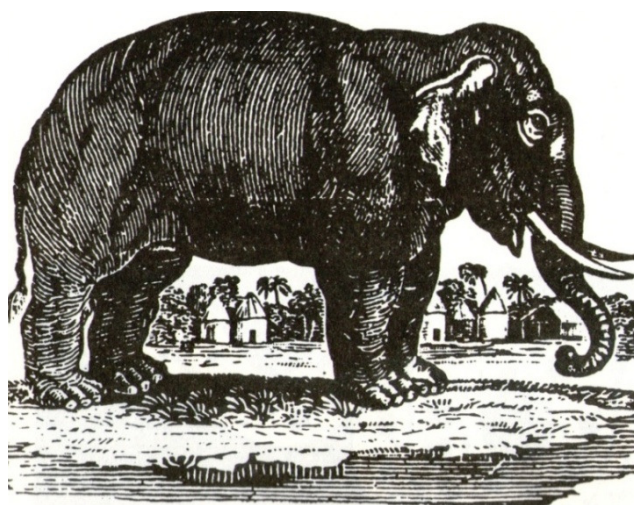


Fig. 37 **Elefante**, xilogravura de topo, anúncio de espetáculo no *Jornal*, 1837. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.

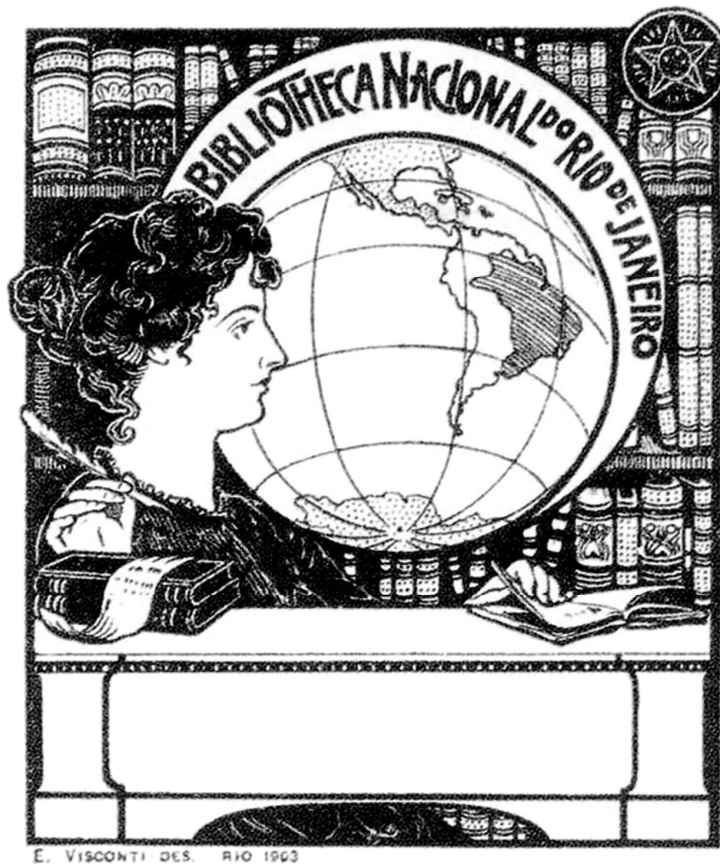


Fig. 38 VISCONTI, Eliseu. **Biblioteca Nacional**, Ex-libris, xilogravura e topo, 1903. Fonte: <http://gilsoncamargo.com.br/blog/?m200709> Acesso em 23 maio2011.

2.5 Século XIX – a gravura ganha força como linguagem independente

A partir da segunda metade do século XVIII a Europa entra numa grande turbulência de cunho filosófico, social, político, econômico e cultural¹⁹. No contexto das artes, passa-se do Barroco ao Rococó, que nascido na França se espalha por toda Europa, chegando também ao Brasil²⁰. O Neoclassicismo se inicia logo a seguir na França, combatendo as “frivolidades” rococós e tendo como mote o retorno aos ideais clássicos e republicanos da Roma Antiga em sintonia com os ideais da Revolução Francesa²¹. Mas não tarda muito e este novo classicismo, também incentivado pelas descobertas arqueológicas feitas neste período em Herculano e Pompéia, e ensinado na Academia Francesa²², contraria artistas que não querem mais ficar atrelados aos cânones tradicionais – os românticos. Portanto, durante todo o século XIX, Neoclassicismo e Romantismo²³, além dos demais movimentos que vão surgindo - Realismo, Impressionismo, Simbolismo, Pós-impressionismo e os primórdios do Expressionismo -

vão convivendo, muitas vezes antagonicamente. Nos salões oficiais esta convivência se expressa numa arte que, mesmo baseada na tradição do ensino da Academia, mostra-se influenciada por estas várias correntes²⁴ que lentamente vão sendo assimiladas pelo ensino acadêmico tornando-se “academizadas”²⁵.

É neste caudal de novas idéias e insatisfações de toda ordem que a gravura começa a assumir um novo papel. Até então a gravura como um todo, salvo algumas exceções importantes em períodos anteriores devidas a artistas como Dürer, Rembrandt e Goya²⁶, sempre tivera um papel subalterno em relação à pintura, embora muito importante ao divulgar mundo afora, em inúmeras cópias, a obra dos grandes mestres do passado desde o Renascimento. No século XIX, como já foi exposto, torna-se a partir da Inglaterra poderoso instrumento para propaganda de produtos industriais e de serviços, além de ótimo meio para ilustração de notícias em jornais e revistas. Todavia, alguns dos novos artistas surgidos com e a partir do Romantismo, insatisfeitos com a arte produzida em seu tempo, buscando uma saída que lhes propiciasse uma linguagem que tivesse o antigo vigor, encontraram na gravura uma nova possibilidade expressiva. Eles olhavam em direção ao passado e para as culturas “primitivas” dos países colonizados, cujas produções culturais estavam sendo expostas cada vez mais e em maior número nos museus antropológicos e etnográficos que iam surgindo na Europa.

Portanto, não é no mundo Greco-romano que este artista rebelde vai procurar inspiração para os seus trabalhos, e, muito menos, nos grandes temas morais, históricos e religiosos, mas sim na arte das ilhas oceânicas, na Ásia²⁷, na América do Sul e na África. Notadamente o artista alemão, igualmente insatisfeito, olhando para um passado um pouco mais recente vai encontrar na Idade Média uma fonte importante de motivos nas obras do Gótico e do Românico, redescobrimo, inclusive, a força da obra gráfica de um Dürer ou um Schongauer, estes já no Renascimento, trazendo de volta à vida esta arte tão ancestral e poderosamente expressiva – a xilogravura em madeira de fio.

É assim que, em fins do século XIX, neste contexto de efervescência artística, vemos Gauguin utilizando a xilogravura em madeira de fio para recriar em preto e branco e a cores, como em sua pintura, o universo mitológico das suas amadas ilhas dos mares do sul, através de um corte agressivo e rústico, tentando captar o “clima” de ancestralidade que sente na cultura daqueles povos tão distantes da sofisticada cultura parisiense²⁸ que dominava a Europa. Munch é outro artista que faz da xilogravura uma

de suas formas de expressão, criando expressivas obras através desta linguagem gráfica, expondo a terrível face da tragédia humana²⁹. Ou, então, assistimos ao desabrochar de uma dimensão totalmente onírica através dos “negros” litográficos ou gravados em metal, surgidos da imaginação simbolista e romântica de Redon³⁰. Estes e outros artistas, como Daumier na litografia³¹ e Vallotton³² na xilogravura, podem ser vistos como precursores do que estava para vir no início do século XX pelas mãos dos artistas alemães expressionistas, incluindo o uso renovado e puramente artístico da xilogravura (figuras 39 a 53), como exporemos a seguir.



Fig. 39 GAUGUIN. **Te Alua (Deus)**, xilogravura colorida, 1893-94. Fonte: <http://newexpressionist.blogspot.com/2009/03/woodcut-methods.html> Acesso em: 11 jan. 2012.

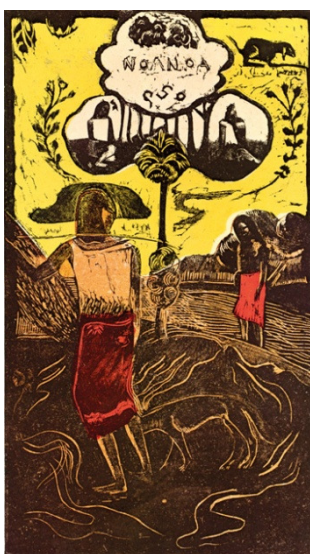


Fig. 40 GAUGUIN, **Noa Noa**, xilogravura colorida, 35,5 X 20,5 cm, 1985. Fonte: http://www.nga.gov/education/classroom/self_portrait/act_gauguin_words.shtm Acesso em: 11 jan. 2012.



Fig. 42 GAUGUIN, **s.t.**, xilogravura, 20,4 X 35,9 cm, 1983-4. Fonte: <http://newexpressionist.blogspot.com/2009/03/woodcut-methods.html> Acesso em: 11 jan. 2012.



Fig. 41 GAUGUIN. **Auti te pape (Mulheres do rio)**, xilogravura colorida, 20,3 X 35,3 cm, 1894. Fonte: <http://wordsonwoodcuts.blogspot.com/2010/11/auti-te-pape-women-at-river-by-paul.html> Acesso em: 11 jan. 2012.

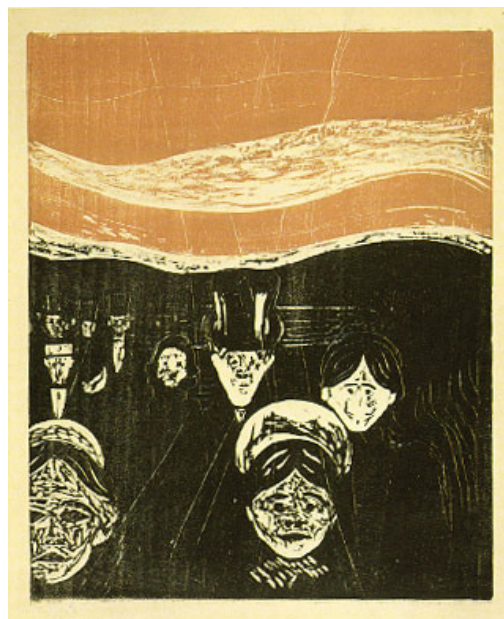


Fig. 43 MUNCH. **O beijo**, xilogravura colorida, 59 X 45,7 cm, 1897-8. Fonte:

Fonte: http://abruna21.blogspot.com/2010_03_01_archive.html Acesso em:02/03/2012.

Fig. 44 MUNCH. **Ansiedade**, Xilogravura colorida, 46,5 x 37,5 cm, 1896.

Fonte: http://abruna21.blogspot.com/2010_03_01_archive.html Acesso em:02/03/2012.

Fig. 45 MUNCH. **Meninas na ponte**, xilogravura colorida, 50 x 43,2 cm, 1920.

Fonte: http://abruna21.blogspot.com/2010_03_01_archive.html Acesso em:02/03/2012.

Fig. 46 MUNCH. **Cabeça do homem no cabelo da mulher**, Xilogravura, 54,6

x 38 cm, 1896. Fonte: http://abruna21.blogspot.com/2010_03_01_archive.html Acesso em:02/03/2012.

Fig. 47 MUNCH. **Coração**, xilogravura, 25,2 x 18 cm, 1899. Fonte:

http://abruna21.blogspot.com/2010_03_01_archive.html Acesso em:02/03/2012.

Fig. 48 MUNCH. **Melancolia**, xilogravura, 41 x 41,5, 1896. Fonte:

<http://www.museumsnett.no/munchmset/en/munch.htm> Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 49 REDON. **O ovo**, litografia, 29,3 x 22,5 cm, 1885. Fonte: Os Impressionistas, Redon, 1973



Fig. 50 REDON. **A flor**, Litografia, 27,5 x 20,5 cm, 1885. Fonte: Os Impressionistas, Redon, 1973.



Fig. 51 REDON. **O olho como um balão bizarro...**, litografia, 26,2 X 19,8, séc. XIX. Fonte: Os Impressionistas, Redon, 1973.



Fig. 52 REDON. **O jogador**, litografia, 27 x 19,3 cm, 1879. Fonte: Os Impressionistas, Redon, 1973.

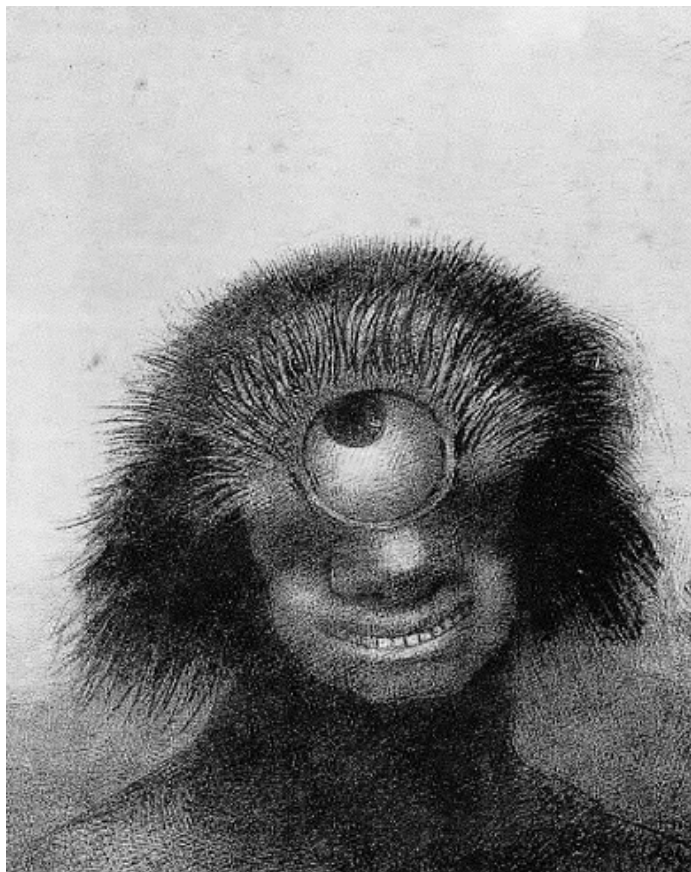


Fig. 53 REDON. O **ciclope**, litografia, 21,3 X 20 cm, séc. XIX. Fonte: Os Impressionistas, 1973.

2.6 Século XX – o Expressionismo alemão e a xilogravura

Como havíamos comentado anteriormente, na virada do século XIX para o XX, cada vez mais artistas estão insatisfeitos e procurando saídas que os libertem das amarras que possam prendê-los a um tipo de arte que consideram decadente e incapaz de expressar os anseios dos novos tempos³³. A obra dos impressionistas foi sendo aos poucos assimilada pelo público, inclusive já influencia a arte acadêmica como já o haviam feito o Romantismo, o Realismo e o Simbolismo. Os artistas mais jovens, tendo tomado contato com a vigorosa ancestralidade da arte produzida pelos povos de outros continentes colonizados pelo imperialismo da Europa³⁴, percebem que o próximo passo deverá ir além das acomodações e adaptações entre os procedimentos tradicionais e as experiências que há pouco eram inovadoras e agora já se academizam. Este passo será em direção ao rompimento total com o desenho clássico, com a harmonia tonal, com os temas literários de todo tipo. É chegada a hora de se produzir uma arte sem concessões

ao “bom gosto”, que tenha o valor da total descoberta, que consiga mostrar com toda pujança a alma do artista e a sua visão do mundo que já não é mais a da burguesia enfastiada que frequenta os salões oficiais³⁵ - é chegado o momento da arte de vanguarda³⁶.

Van Gogh, Gauguin, Ensor, Munch, artistas de características claramente expressionistas, demonstraram com sua pintura de caráter ultrapessoal e inovador que seguir a própria intuição criadora é um caminho que pode levar a uma visualidade nova e intensa, nunca antes alcançada pela arte europeia, apesar de todo estranhamento que possa causar e do desprezo a que se possa ficar sujeito por parte do público e da crítica conservadora³⁷. É para seguir nesta trilha inovadora, rejeitando também as estruturas políticas e sociais vigentes, que vários artistas da Alemanha se juntam e formam grupos, entre os quais dois se destacam, e, mesmo possuindo diferenças em suas linguagens, tem uma característica comum que os aproxima: a ousadia e o desejo de alcançar o máximo poder expressivo em sua arte – são eles os grupos Die Brücke (**A Ponte**) e Der Blaue Reiter (**O Cavaleiro Azul**). Estes grupos, surgidos respectivamente em 1905 e 1910, sendo muito atuantes, mas de vida curta³⁸, além de desenvolverem uma pintura radicalmente diferente daquela apreciada pela maioria da sociedade que detinha o poder econômico e ditava as normas culturais, elevaram a gravura, em especial a xilogravura, a um alto patamar expressivo, dotando-a outra vez do vigor artístico que possuía durante o Renascimento Alemão, contudo tornando-a veículo do característico desassossego do homem dos tempos modernos – nascido dentro da era industrial, do racionalismo científico e do capitalismo voraz. Referimo-nos, portanto, à gravura e, particularmente, a xilogravura realizada por artistas como Ernest Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Otto Mueller, Kandinsky, Franz Marc e August Macke. Estes artistas e vários outros, gravadores ou não, do campo das artes plásticas e de outros gêneros da arte formam um grupo heterogêneo englobado pelo Expressionismo, movimento sem manifestos unificadores e com diversas vertentes do qual, no momento oportuno, voltaremos a falar. Para evidenciarmos estas características radicais do Expressionismo, apresentaremos agora algumas imagens de suas xilogravuras para que falem por si, através do seu forte impacto visual, da capacidade que possuem de expor emoções com sincera autenticidade, transbordando os limites tradicionalmente aceitos pelas convenções da época. (fig. 54 a 67)



Fig. 54 KIRCHNER.
Convite Die Brücke,
xilogravura, 10,1 x 10,1
cm, 1906. Fonte:
ELGER.
Expressionismo, 1998.

Fig. 55 KIRCHNER.
Retrato de Ludwig
Schames, xilogravura,
55 X 23,5 cm, 1917.
Fonte: ELGER.
Expressionismo, 1998.



Fig. 56 KIRCHNER. Capa
da Chronik KG Brücke,
xilogravura, 67 X 51 cm,
1913. Fonte: ELGER.
Expressionismo, 1998.

Fig. 57 KIRCHNER. Texto
da Chronik com duas
xilogravuras impressas, 67 X
51 cm, 1913. Fonte: ELGER.
Expressionismo, 1998.



Im Jahre 1902 lernten sich die Maler Eieyl und Kirchner in Dresden kennen. Durch seinen Bruder, einen Freund von Kirchner, kam Heckel hinzu. Heckel brachte Schmidt-Rottluff mit, den er von Chemnitz her kannte. In Kirchners Atelier kam man zum Arbeiten zusammen. Man hatte hier die Möglichkeit, den Akt, die Grundlage aller bildenden Kunst, in freier Natürlichkeit zu studieren. Aus dem Zeichnen auf dieser Grundlage ergab sich das allen gemeinsame Gefühl, aus dem Leben die Anregung zum Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen. In einem Buch "Odi profanum" zeichneten und schrieben die einzelnen nebeneinander ihre Ideen nieder und verglichen dadurch ihre Eigenart. So wuchsen sie ganz von selbst zu einer Gruppe zusammen, die den Namen "Brücke" erhielt. Einer regte den andern an. Kirchner brachte den Holzschnitt aus Süddeutschland mit, den er, durch die alten Schnitte in Nürnberg angeregt, wieder aufgenommen hatte. Heckel schnitzte wieder Holzfiguren; Kirchner bereicherte diese Technik in den seinen durch die Bemalung und suchte in Stein und Zingguss den Rhythmus der geschlossenen Form. Schmidt-Rottluff machte die ersten Lithos auf dem Stein. Die erste Ausstellung der Gruppe fand in eigenen Räumen in Dresden statt; sie fand keine Anerkennung. Dresdengababer durch die landschaftlichen Reize und seine alte Kultur viele Anregung. Hier fand "Brücke" auch die ersten kunstgeschichtlichen Stützpunkte in Cranach, Beham und andern deutschen Meistern des Mittelalters. Bei Gelegenheit einer Ausstellung von Amiet in Dresden wurde dieser



Fig. 58 KIRCHNER. Donne
in Potsdamerplatz,
xilogravura, 51 X 37,5 cm,
1914. Fonte:
<http://phernandokatz.blogspot.com/2009/04/ernst-ludwig-kirchner-grabados.html>
Acesso em: 02/03/2012.

Fig. 59 KIRCHNER.
Publico passeando na rua,
xilogravura, 29,2 X 18,2 cm,
1914. Fonte: ELGER,
Expressionismo, Taschen,
1998.





Fig. 60 HECKEL.
Cartaz publicitário
da ponte, xilogravura.

Fonte:

<http://laurashefler.net/arthistory2010/?p=528>

Acesso em:

02/03/2012.



Fig. 61 SCHIMIDT-ROTTLUFF, Autoretrato,
xilogravura, 1913. Fonte:

http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/aponte/rottluff/obras.html Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 63 NOLDE,
Barco de pesca a
vapor,

xilogravura, 30,5
x 40 cm, 1910.

Fonte: ELGER.

Expressionismo,

1998.

Fig. 62 PECHSTEIN,
Mãe amamentando,
xilogravura, 22,6 X 10,7
cm 1918. Fonte:

[Http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Pechstein.html](http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Pechstein.html) Acesso em:

03/02/2012.



Fig. 64 ROHLFS, Nu feminino (dança), xilogravura, 27,6 X 13,2 cm, 1910. Fonte:

http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A32854IA%3AAR%3AE%3A3&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 Acesso em: 02/03/2012.

Fig. 65 KANDINSKY. **Capa do almanaque Der Blaue Reiter**, xilogravura colorida, 27,9 X 21,1 cm, 1912. Fonte: ELGER. Expressionismo, 1998.



Fig. 66 MARC. **Cavalos em repouso**, xilogravura, 17 x 23 cm, 1912. Fonte: ELGER. Expressionismo, 1998.

Fig. 67 KANDINSKY. **Da série Sons**, xilogravura, 16,3 X 21 cm, 1913. Fonte: ELGER. Expressionismo, 1998.



2.7 A xilogravura e o modernismo brasileiro no qual surge Adir Botelho e sua obra multifacetada

As expressões da nova arte que se desenvolvia na Europa desde os primórdios do século XIX só lentamente foram sendo assimiladas em nosso meio intelectual, que continuava fundamentalmente arraigado na tradição clássica trazida pela Missão Francesa. O Romantismo, o Realismo, o Simbolismo que surgiram na França já vinham sendo assimilados, é verdade, pelos nossos artistas formados pela Academia Imperial de Belas Artes, ganhadores do Prêmio de Viagem. Esta lenta assimilação continuou se processando, como não poderia deixar de ser, após a transformação da Academia em Escola Nacional de Belas Artes, em 1890, com a instauração da República. O Impressionismo, que tanto furor causara na França a partir do último terço do século XIX, igualmente ia sendo integrado, de maneira discreta, ao repertório técnico acadêmico dos ateliês franceses onde estudaram os nossos pensionistas, conseqüentemente chegando por aqui através de artistas como Eliseu Visconti³⁹, Georgina de Albuquerque e Rodolfo Chambelland, mesclado com várias outras influências, ainda que tardiamente.

Mas a inovadora linguagem de vanguarda de um Van Gogh ou Cezánne, por exemplo, assim como a dos expressionistas alemães, teve que esperar um pouco mais para começar a se mostrar por aqui. Somente quando Anita Mafalti⁴⁰ com sua exposição em São Paulo, tão criticada por Monteiro Lobato, colocou-nos em contato com o arrebatamento das cores e formas expressionistas, mescladas com a influência cubista, pode-se dizer que os primeiros passos foram dados para o desenvolvimento do modernismo no Brasil. Lasar Segall, artista lituano⁴¹, foi outro que trouxe uma contribuição decisiva para que a nossa arte começasse a tomar novos rumos, saindo da letargia em que se encontrava, culminando com toda a agitação cultural vista na semana de 22⁴², organizada por intelectuais e artistas principalmente radicados em São Paulo, e que pediam mudanças urgentes para a arte brasileira.

Foi Lasar Segall o artista inicialmente responsável por impulsionar, no campo da gravura, a linguagem expressionista em nosso país por meio de imagens marcantes dos personagens de suas lembranças da terra natal, dos emigrantes amontoados nos navios que aqui chegavam e, posteriormente, das prostitutas melancólicas em seu triste e decadente ambiente⁴³. Suas gravuras em metal e xilogravuras são, portanto, as pioneiras

do Expressionismo em terras brasileiras e abriram caminho para outros artistas, também gravadores, começarem a desenvolver uma linguagem própria, capazes de expressar idéias e, principalmente, emoções sob uma forma plástica autônoma. (Fig. 68 a 72)

Segall foi dos primeiros a fazer gravura moderna no Brasil. Ele e Goeldi desenharam a partir da própria imaginação, tal como Ensor e antes de Gauguin e Redon. Para o crítico e historiador Mario Barata, *as obras magníficas de Segall e de Goeldi devem ser permanentemente visualizadas e revistas pelas novas gerações, devido à profunda riqueza humana e à beleza formal que as revestem*. Na linguagem expressionista Segall encontrou o modo mais adequado para realizar uma obra de poética tristeza, capaz, segundo o artista, *de expressar até seus limites mais recônditos, as dores e alegrias de seu mundo interior*⁴⁴.



Terceria classe, 1928.



Emigrantes no tombadilho, 1929



Emigrantes com lua, 1926.

Fig. 68 SEGALL, Lasar. **Mulheres errantes II**, xilogravura, 23 X 29 cm, 1919. Fonte:

<http://www.museusegall.org.br/mlsObra.asp?sSume=21&sObra=36>.

Acesso em: 08/01/2012.

Fig. 69 SEGALL, Lasar. **3ª classe**, grav. metal, 1928. Fonte:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000200022. Acesso em: 08/01/2012.

Fig. 70 SEGALL, Lasar. **Emigrantes no tombadilho**, grav. em metal, 1929. Fonte:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000200022. Acesso em: 08/01/2012.

Fig. 71 SEGALL, Lasar. **Grupo do mangue**, xilogravura, 1943. Fonte: <http://www.4shared.com/allimages/QdMY1D4B/imagens.html>. Acesso em: 08/01/2012.

Fig. 72 SEGALL, Lasar. **Emigrantes com lua**, xilogravura, 1926. Fonte: <http://www.4shared.com/allimages/QdMY1D4B/imagens.html>. Acesso em: 08/01/2012.

Oswaldo Goeldi⁴⁵ foi igualmente, um destes precursores do expressionismo gráfico no Brasil primeiro com seus desenhos e, a seguir, com suas xilogravuras. Sua arte teve início na Europa, para onde fora com seus pais, ainda criança, retornando já adulto, mas bem jovem, para aqui dar vazão a sua necessidade de expressão artística, de falar da sua relação com o mundo, dos dramas humanos que via, do seu contato com os elementos da natureza e, através de tudo isso, falar de seu próprio mundo interior, revelando-o sombrio e melancólico aos nossos olhos. (fig. 73 a 77).

O Reino de Goeldi era o seu fabuloso mundo interior de excepcional força anímica, onde as imagens e as impressões adquiriam vida própria e extraordinária. Esse mundo lhe bastava [...] Se possuir um mundo rico e nele refugiar-se para criar é ser solitário. Goeldi foi, então, sem romantismo, um solitário povoado de altas visões⁴⁶.

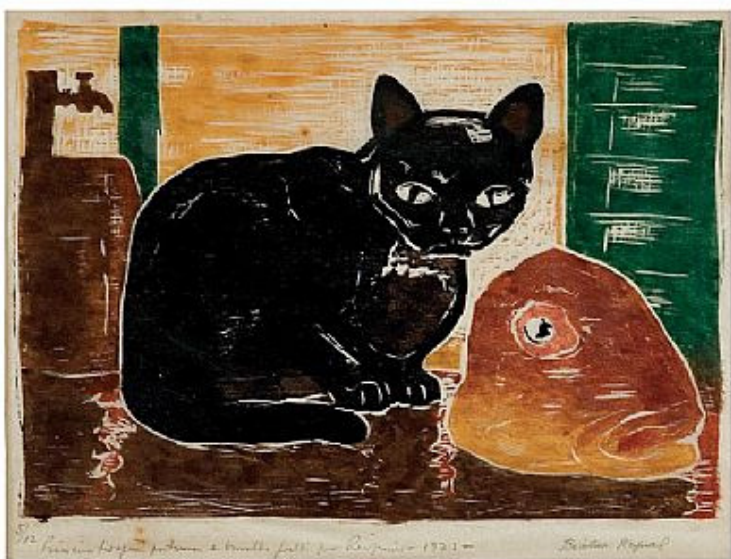


Fig. 73 GOELDI, Oswaldo. **Natureza morta**, xilogravura colorida, 1956. Fonte – Reis Júnior, J. M. Goeldi, 1966.

Fig. 74 GOELDI, Oswaldo. **Chuva**, xilogravura colorida, 1957. Fonte: http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=F&IDItem=232. Acesso: 08/01/2012.

Fig. 75 GOELDI, Oswaldo. **Gato e peixe**, xilogravura colorida, 23 X 30 cm, tir. póst. 1973. Fonte: <http://www.tntarte.com.br/tnt/scripts/>



Fig. 76 GOELDI, Oswaldo. **Bairro pobre**, xilogravura, 1954. Fonte: REIS JUNIOR, J. M. Goeldi, 1966.



Fig. 77 GOELDI, Oswaldo. **Sol**, xilogravura, 1955. Fonte: REIS JUNIOR, J. M. Goeldi, 1966.

Além de Segall e Goeldi, Lívio Abramo⁴⁷ foi um dos gravadores importantes a cultivar a linguagem moderna em nosso meio artístico. Inicialmente expressionista como aqueles pioneiros, a seguir passou a trabalhar em madeira de topo, criando imagens xilográficas de grande requinte visual, repletos de complexas e poéticas estruturas gráficas, praticamente entrando para o campo abstracionista. (Fig. 78 a 82)

Seus trabalhos honram o autor e a gravura brasileira. Lívio Abramo anotou a vida circunstante com agilidade e rigor intelectual. As gravuras de Lívio Abramo assumiram características expressionistas especialmente na década de 1930, quando retratou cenas de subúrbio, vilas operárias, as lutas da classe trabalhadora e a guerra da Espanha⁴⁸.



Fig. 78 ABRAMO, Lívio. **Mulata**, xilografia, 22 X 17,5 cm, 1954. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 330.



Fig. 79 ABRAMO, Lívio. **Operário**, xilografia, 1935. Fonte: <http://www.pinturasemtela.com.br/livio-abramo-pintor-desenhista-e-gravador-brasileiro/> Acesso: 08/01/2012.



Fig. 80 ABRAMO, Lívio. **Itapicirica**, xilografia, 1937. Fonte: http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/livio_itapicirica_p.php Acesso em: 08/01/2012.

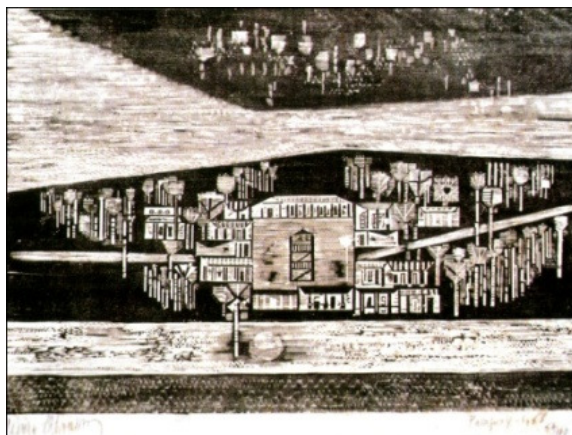


Fig. 81 ABRAMO, Lívio. **Paisagem**, xilografia, 28 X 40 cm, 1966. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 328.

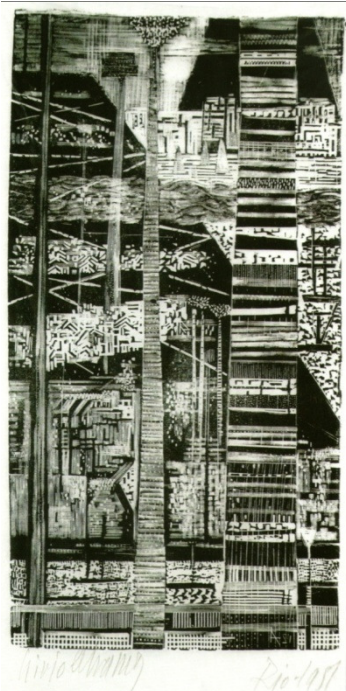


Fig. 82 ABRAMO, Lívio. **Cidade**, xilografia, 25 X 13 cm, 1951. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 326.

Marcello Grassmann é outro nome importante a ser lembrado como autor de gravuras expressionistas de grande qualidade técnica e forte poder evocativo. Sejam as litografias, gravuras em metal ou xilogravuras, seu trabalho nos coloca diante de um bestiário de pesadelo, que à vezes nos lembra os *negros* de Odilon Redon. Em Grassmann o humano e o animal se tornam uma mistura quase inextricável, mas gravados com tanta criatividade e poesia visual que causam antes admiração pela beleza e inventiva de seus efeitos gráficos que pelo grotesco de suas formas. (fig. 83 a 88)

[...] Não adianta fugir dos bichos de Marcello Grassmann, ou fingir que eles não existem. Eles pululam nos bares, nos quartéis, em reuniões de executivos, nos estádios de futebol, nos palanques dos políticos, nos motéis, salões de beleza e consultórios de psicanalistas. A diferença está em que Marcello os encara de frente e os traz à superfície da vida com a força mágica de sua arte⁴⁹.



Fig. 83 GRASSMANN, Marcello. s. t. xilogravura, 1942. Fonte: Sombras e Sortilégios, catálogo de exposição, 2011.

Fig. 84 GRASSMANN, Marcello. s.t. xilogravura, 1947. Fonte: Sombras e Sortilégios, catálogo de exposição, 2011.



Fig. 85 GRASSMANN, Marcello. s. t. xilogravura, 1949. Fonte: Sombras e Sortilégios, catálogo de exposição, 2011.



Fig. 86 GRASSMANN, Marcello. s.t. xilogravura, 1955. Fonte: Sombras e Sortilégios, catálogo de exposição, 2011.



Fig. 87 GRASSMANN, Marcello. s.t. Litografia, 1952. Fonte: Sombras e Sortilégios, catálogo de exposição, 2011.

Fig. 88 GRASSMANN, Marcello. s.t. Gravura em metal, s.d. Fonte: Sombras e Sortilégios, catálogo de exposição, 2011.



Outro gravador europeu que deu importante contribuição ao modernismo brasileiro foi Axl Leskoschek (fig. 89 a 92), que aqui ilustrou livros e ensinou sua arte. Sua linguagem é direta e original, adaptando-se perfeitamente às obras que ilustrou, revelando sua ligação ao expressionismo embora não seja...

[...] rigorosamente um expressionista, sua obra exhibe um dualismo de estilo expressionista e representação realista. O crítico de arte José Teixeira Leite, em artigo

publicado no catálogo da *Mostra da Gravura Brasileira*, entende que *Leskoschek não é um expressionista na concepção completa do termo, mas um realista, preocupando-o, não raro, os aspectos mais corriqueiros ou mesmo prosaicos da existência*⁵⁰.

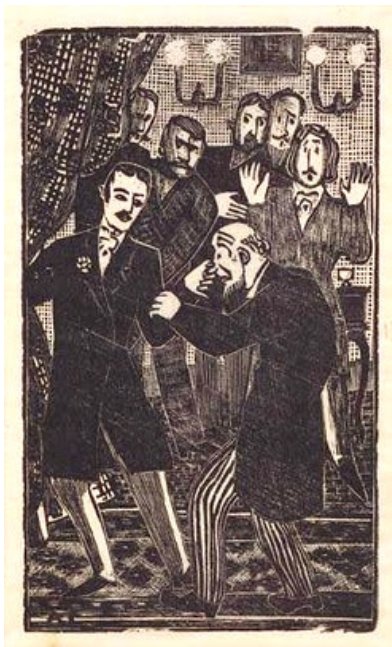


Fig. 89 LESKOSCHEK, Axl.
Ilustr. p/Dostoiveski, xilogravura,
s.d. Fonte:
<http://leiovejoescuto.blogspot.com/2011/10/xilogravura-de-axl-leskoschek.html> Acesso em:
18/02/2012.

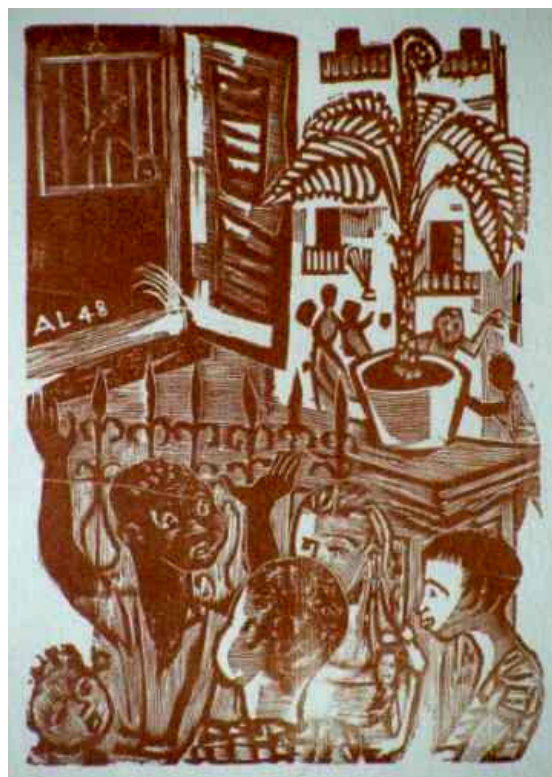


Fig. 90 LESKOSCHEK, Axl.
Ilustr. p/Odisseus, xilogravura,
1946. Fonte:
<http://todaoferta.uol.com.br/comprar/axl-leskoschek-20-xilogravura-assinoriginais-odysseus-LKLBEF10NN#rml> Acesso em:
18/02/2012.



Fig. 91 LESKOSCHEK, Axl. **Mendigo** (Do álbum Odisseus), xilogravura, 19,6 X 24,4, 1946. Fonte: acervo MMBA -
http://www.mnba.gov.br/2_colecoes/6_gravura_br/b_axl_leskoschek.htm Acesso: 18/02/2012.

Fig. 92 LESKOSCHEK, Axl. s.t. xilogravura, s. d.
Fonte: <http://lista.mercadolivre.com.br/axl-leskoschek-xilogravura-quadro-arte> Acesso em: 18/02/2012



Desta forma, nota-se que ao lado de pintores como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, Cícero Dias, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, Guinard, Tarsila do Amaral, Djanira, Iberê Camargo e muitos outros que vinham surgindo já no contexto do modernismo a partir da segunda década do século XX, outros mais, também de tendência moderna, faziam da gravura a sua linguagem plástica, mesmo que apenas por um período de produtiva experimentação, capaz de lhes propiciar o meio adequado de expressão aos seus temperamentos e formas de expor seus mundos particulares, seus sentimentos, seus protestos perante o que viam e viviam no Brasil da primeira metade do século passado.

E uma das marcas mais importantes deste momento do modernismo brasileiro, entre a Semana de 22 e primórdios da década de 50, era a preocupação com o nosso meio social, o que através da linguagem da gravura, particularmente no caso da xilogravura, ganhou forte representação principalmente porque esta atenção à vida do povo trabalhador do campo e das cidades, na sua luta diária pela sobrevivência, no seu sofrimento perante as injustiças perpetradas pelos poderosos, assim como nos seus momentos de lazer e de alegria, sempre esteve presente entre os temas mais caros ao expressionismo internacional⁵¹.

É interessante assinalar a afinidade da gravura, enquanto técnica, com o expressionismo, enquanto categoria estética. No Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, a gravura teve importância muito grande, tornando-se mesmo um referencial da arte moderna. Nomes como Lívio Abramo (1903-1992), artista e militante, que desenvolveu sua temática social a partir de temas simples do cotidiano carioca, como na série *Operários*, em que observa o subúrbio carioca, ou mesmo com o vigor denunciatório com que expõe o horror da guerra na série *Espanha*, se afirma como um dos grandes gravadores brasileiros. Sua obra é gráfica, sublinhada pela simplicidade, indicando o caminho de um expressionismo literário e gráfico. Ainda na gravura, Oswaldo Goeldi acentua sua participação no meio artístico e dialoga com a própria solidão humana quando, de modo irônico, subverte a realidade para apresentar o drama do homem nas praças, nos becos e nas ruas da cidade⁵².

Os chamados “Clubes de Gravura”, surgidos em meados do século XX, comprovam este interesse do gravador brasileiro pelo social. Desta forma, Carlos Seliar, juntamente com os artistas Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti, fundaram, em 1950, o Clube da Gravura (fig. 93 a 99). “De Porto Alegre, partíamos para o interior; nessa busca do específico gaúcho. Quanto mais particular, mais universal; quanto mais gaúcho, mais brasileiro, lembra Glauco Rodrigues” (BOTELHO, **Teatro da gravura no Brasil**, p. 62, no prelo). A partir daí disseminaram-se os clubes de gravura não só pelo Brasil afora como pela América do Sul e pelo mundo socialista,

associando-se aos ideais de esquerda, teoricamente aderindo ao “*realismo socialista* como arte e como forma de instrumento dos ideais políticos, confiantes nas possibilidades da imagem visual para mudar o mundo”. (PIETA apud BOTELHO, **Teatro da gravura no Brasil**, p. 62, no prelo). Seus objetivos eram claros:

Democratizar o acesso às artes, evoluir em busca das raízes de uma arte brasileira em detrimento às vanguardas internacionais como o abstracionismo. Somavam ao fazer artístico a abordagem ideológica. Movimentos como esse surgem quando os artistas sentem a tensão diante de algo que está a ponto de eclodir. O projeto sobre o qual os artistas gaúchos trabalharam conduzia à terra, à arqueologia da vida cotidiana⁵³.

“Visavam utilizar a gravura enquanto instrumento de cultura, produzindo uma arte em defesa das tradições brasileiras. Combateram a onda abstracionista na qual mergulhara a arte brasileira, apresentando, em contrapartida, imagens de temática popular sob orientação do realismo socialista. Um certo dogmatismo, portanto, determinou que a obra dos artistas dos clubes se ocupasse mais com o caráter ilustrativo em detrimento da manifestação de uma expressão individual⁵⁴”.



Fig. 93 SCLIAR, Carlos. **Operário**, xilografia, 27 X 21 cm, 1951. Fonte: Catálogo Soraia Cals 2002.

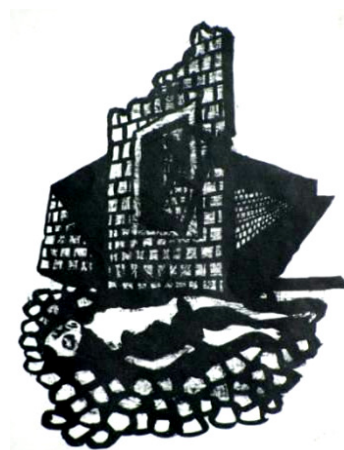


Fig. 94 SCLIAR, Carlos. **Abandono**, xilografia, déc. 40. Fonte: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-215896926-carlos-scliar-linoleo-gravura-quadros-arte-moderna-brasil- JM> Acesso em: 09/01/2012.



Fig. 95 SCLIAR, Carlos. **Criança dormindo na rua**, xilografia, 12 X 16 cm, déc. 40. Fonte: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-196577539-carlos-scliar-linoleo-gravura-quadros-arte-moderna-brasil- JM> Acesso em: 09/01/2012.

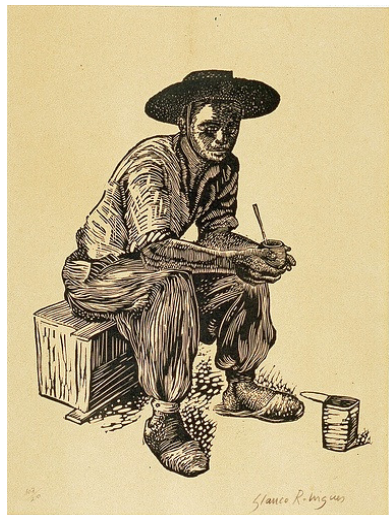


Fig. 96 GLAUCO, Rodrigues. **Gaúcho**, linoleogravura, s.d. Fonte: <http://dasmalazartes.blogspot.com/2011/08/corpo-e-imagem-do-brasil-obra-grafica.html> Acesso em 09/01/2012.



Fig. 97 BIANCHETTI, Glênio. **Jogo do osso**, linoleogravura, 20,2 X 30,1 cm, 1955. Fonte: <http://blogillustratus.blogspot.com/2010/03/glenio-bianchetti.html> Acesso em 09/01/2012.



Fig. 98 GONÇALVES, Danúbio. **Salga**, xilogravura, 1953. Fonte: http://mirandart.blog.uol.com.br/arch2004-09-12_2004-09-18.html Acesso em 09/01/2012. Acesso em: 09/01/2012.



Fig. 99 RODRIGUES, Glaucio. **Conferência continental americana pela paz**, linoleogravura, 28 X 22 cm, 1952. Fonte: <http://paginacultural.com.br/artes/corpo-e-imagem-do-brasil-a-obra-grafica-de-glaucio-rodrigues/> Acesso em: 09/01/2012.

Além dos gravadores do Clube da Gravura de Porto Alegre (idéia que se espalhou em diversos pontos do país), devem ser citados outros gravadores, muitos deles xilogravadores, que individualmente desempenharam um importante papel, colocando a gravura numa posição de destaque no cenário artístico não só aqui como

também no exterior. Nem todos estes gravadores tinham orientação expressionista, embora alguns deles tenham se iniciado dentro do contexto de protesto social. Boa parte deles interessava-se mais pelas questões formais específicas da gravura e da arte como um todo do que por temas ou assuntos extra-artísticos (embora durante a ditadura militar alguns gravadores tenham desenvolvido uma linguagem que unia preocupação conceitual com a idéia de luta contra a opressão). Mas todos eles se caracterizaram por uma firme vontade de se expressar através dos meios gráficos. Nomes que vieram a se tornar marcos de nossa gravura surgiram neste momento ou mais adiante, nos anos 60, 70 e 80. Vários se tornaram professores e continuaram formando novas gerações de gravadores seja na EBA/UFRJ, no extinto atelier de gravura do MAM/RJ, Escola de Artes Visuais do Parque Laje, Ateliê de Gravura do SESC, Oficina de Gravura do Ingá ou ateliês particulares (para ficarmos apenas no âmbito das cidades do Rio de Janeiro e Niterói). São eles: Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Darel Valença, Maria Bonomi, Emanuel Araújo, Roberto Magalhães, Renina Katz, Edith Behring, Rossini Perez, Isabel Pons, Anna Bella Geiger, Anna Letícia, Antonio Henrique do Amaral, Ana Maria Maiolino, Roberto Delamônica, Gilvan Samico, Rubens Grillo entre outros. (fig. 100 a 116)

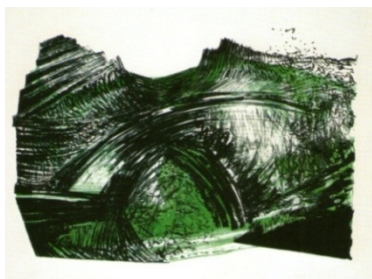


Fig. 100 BONOMI, Maria. **As recorrências...**, litografia colorida, 75 X 98 cm, 1972. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 429.



Fig. 101 DELAMÔNICA, Roberto. **S. t.** serigrafia colorida, 76 X 56 m, 1966. Fonte - Catálogo Soaraia Cals, 2002, il. 422.

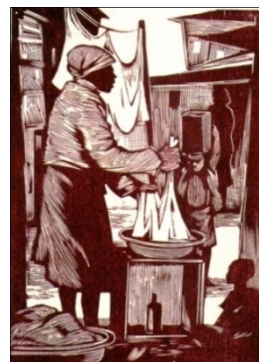


Fig. 102 DAREL Valença. **Ciclista**, litografia, 56 X 44 cm, 1957. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 350.

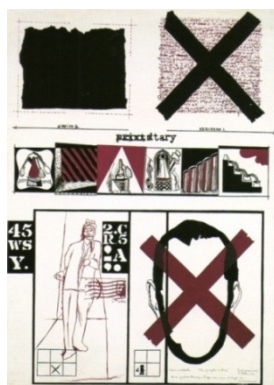


Fig. 103 KATZ, Renina. **Favela**, xilogravura, 20 X 14,2 cm. Fonte - Catálogo Soraia Cals, 2002, 338.



Fig. 104 HANSEN BAHIA, **Raparigas**, xilogravura colorida, 22 X 16 cm. Fonte - Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 342.

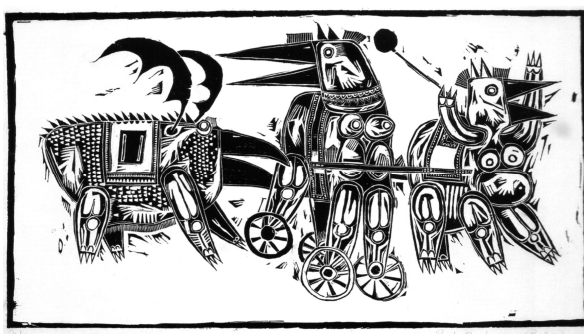


Fig. 105 PEREZ, Rossini. **Favela**, gravura em metal, 39,5 X 40 cm, 1958. Fonte - Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 352.

Fig. 106 OSTROWER, Fayga. **Da série pássaros (I e II)**, xilogravuras coloridas, 48 X 33 cm, 1966. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il.18 e 19.

Fig. 107 GRILLO, Rubem. **Bad boy**, xilogravura, 1998. Fonte: <http://macariocampos.blogspot.com> Acesso em: 23, maio, 2011.

Fig. 108 ARAÚJO, Emanuel. [s.t.] xilogravura, [s.d.]. Fonte: www.emule.com.br Acesso em: 23/05/2011.

Fig. 109 MAGALHÃES, Roberto. **Animais**, xilogravura, 40 X 70 cm, 1963. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il.359.

Fig. 110 AMARAL, Antonio Henrique do. [s.t.], xilogravura, 1960. Fonte: www.artbr.com.br Acesso em: 23/05/2011.

Fig. 111 SAMICO, Gilvan. **Juvenal e o dragão**, xilogravura, 49 X 55,5 cm, 1962. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il.360.



Fig. 116 PONS, Isabel. **Azulão**, gravura colorida em metal, 24,9 X 49,5 cm, 1961. Fonte: <http://www.imaginario poetico.com.br/jacques-prevert-para-pintar-o-retrato-de-um-passaro/> Acesso em: 09/01/2012.



Fig. 112 GEIGER, Anna Bella. **s. t.**, grav. em metal, 1966. Fonte: <http://www.opapeldaarte.com.br/historia-da-gravura-no-brasil/> Acesso em: 09/01/2012.

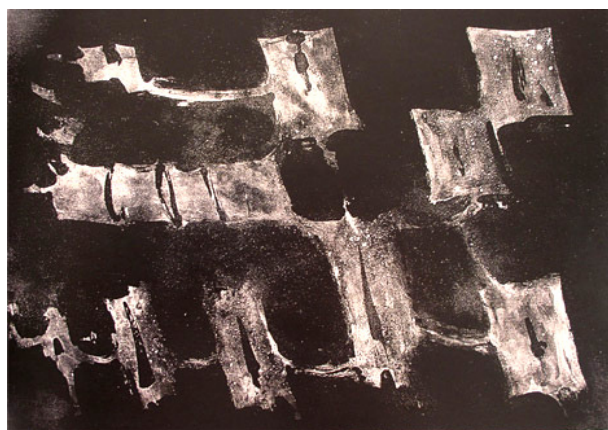


Fig. 113 LETICIA, Anna. **Tatus**, grav. em metal, 1961. Fonte : <http://www.opapeldaarte.com.br/historia-da-gravura-no-brasil/> Acesso em: 09/01/2012.



Fig. 114 CAMARGO, Iberê. **Estrutura em movimento**, grav. em metal, s. d. Fonte: <http://www.opapeldaarte.com.br/historia-da-gravura-no-brasil/> Acesso em: 09/01/2012.

Fig. 115 BEHRING, Edith. **Composição abstrata**, grav. em metal, 45,2 X 45,2 cm, 1957. Acervo - MNBA.



2.8 Nasce o atelier da EBA

Em 1951, em meio à grande efervescência cultural da época, tem início as atividades do atelier de gravura da Escola Nacional de Belas Artes⁵⁵, importante instituição de ensino brasileira⁵⁶ onde, desde algum tempo (principalmente após a gestão de Lucio Costa em 1930/31) se travava um acirrado embate entre aqueles que queriam manter o seu ensino nos limites da tradição acadêmica e os que desejavam uma atualização rumo a uma maior liberdade de fundo modernista⁵⁷. Seu primeiro professor de gravura de talho-doce, água-forte e xilografia, Raimundo Cela⁵⁸, era também pintor formado pela Escola, ganhador do Prêmio de Viagem e um excelente gravador⁵⁹. Cela não tinha linguagem modernista, mas era um artista muito ligado aos temas regionais e relativos ao trabalhador brasileiro, criando pinturas e gravuras que possuíam como assunto os jangadeiros, retirantes, trabalhadores rurais e outros tipos nacionais (fig. 117 a 119), que estavam entre as preocupações temáticas dos nossos primeiros modernistas.



Fig. 117 CELA, Raimundo Brandão. **Homem em oficina**, água-forte, 39,5 X 50,5 cm, s.d. Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 118 CELA, Raimundo Brandão. **Jangadeiros**, água-forte s.d. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/exp/1961/06/index1.htm> Acesso em: 23, maio, 2011.

Fig. 119 CELA, Raimundo Brandão. S. t, água-forte, 76,7 X 40,5 cm. Fonte: <http://www.biografia.inf.br/raimundo-cela-artista-plastico.html> Acesso em: 13/12/2011.



Seu método de ensino, contudo, era o tradicional, no qual o aluno aprendia copiando gravuras dos grandes mestres, quadriculando as chapas metálicas e passando meticulosamente para elas as figuras criadas por Goya, Rembrandt e outros grandes gravadores.

Raimundo Cela ficou pouco tempo à frente do atelier de gravura da ENBA, falecendo em 1954. É neste momento que surge o nome de Adir Botelho. Tendo sido o primeiro aluno a se matricular no curso de Cela, tornou-se seu assistente após o aprendizado regulamentar de dois anos (estando ainda para se formar pelo curso de Pintura da Escola, no qual ingressara em 1949) e fica na posição de professor interino de gravura até que Oswaldo Goeldi, em 1955, assumisse a cadeira por decisão da Congregação. Isto significou a chegada de um reconhecido representante do Modernismo e do Expressionismo ao seio da Academia, do qual o jovem Adir vem a se tornar também discípulo e auxiliar direto. O método de ensino de Goeldi era completamente diferente do método de seu antecessor, sendo totalmente voltado para o incentivo à criatividade do aluno, ensinando a técnica sem interferir impositivamente nas suas inclinações e tendências artísticas.

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 Arte de Augusto Rodrigues], mas também com os alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Cada um deve seguir as suas próprias tendências, sem se apegar a escolas e grupos⁶⁰.

E nesta condição de assistente, sob a orientação de tal mestre, Adir atuou durante os seis anos seguintes, aprendendo muito com Goeldi e, ao mesmo tempo, auxiliando-o nas aulas do atelier de gravura até que o substitui, com a morte daquele em 1961, tornando-se professor efetivo do atelier de gravura (que viria a se tornar, por seu esforço, curso de graduação após a reforma de 1970) até ser aposentado compulsoriamente, como professor Adjunto, em 2002.

Em sua diversificada atuação profissional, o magistério na EBA/UFRJ foi sempre uma de suas atividades principais. Através dele compartilhou seus conhecimentos sobre a gravura e a arte de forma ampla e direta com gerações de alunos, alguns dos quais também se tornaram artistas muito conhecidos como Roberto Magalhães, Newton Cavalcanti, Rubens Guerchman, Gilvan Samico, Antonio Dias

entre outros. E sem jamais se descuidar da carreira docente, continuou a atuar no setor gráfico, trabalhando para jornais e editoras tanto como diagramador quanto na ilustração para livros⁶¹. Além disso, com a firma chamada **Trinca**, tendo como sócios dois de seus ex-alunos, David Ribeiro e Fernando Santoro⁶², Adir projetou e executou as mais famosas decorações de carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro entre os anos 60 e 80, unindo nestas coloridas e alegres decorações todo o conhecimento adquirido na Escola, aliado ao seu grande talento criativo voltado para cultura popular brasileira. Todavia, mesmo em meio a toda esta atividade, nunca deixou de lado suas atividades de artista plástico, dedicando-se à xilogravura, sua grande paixão desde que fora aluno de Goeldi, tendo participado com gravuras da Bienal de São Paulo e de várias edições do Salão Nacional, recebendo Isenção do Júri e Prêmio de Viagem. Com suas xilogravuras esteve presente em diversas exposições no Brasil e no exterior, tornando-se um artista bastante conhecido⁶³.

Este reconhecimento do seu trabalho também como gravador se deu pela alta qualidade do mesmo, o qual foi desenvolvido em séries xilográficas, sempre com temas que apontam para a cultura brasileira e para a pesquisa técnica da xilogravura dentro do campo expressionista. Dentre estas séries, **Canudos** se tornou a mais conhecida. Composta por 120 gravuras de grandes dimensões (um número maior de gravuras do que possuem as séries gravadas por Goya), criadas entre 1978 e 1998, foi editada em livro pela UFRJ/EBA, em 2002, edição de alto nível editorial e inteiramente diagramada pelo próprio Adir, acompanhada por comentários seus e de importantes especialistas em arte. (fig. 120)

As xilogravuras da série “Canudos”, de Adir Botelho, são uma construção artística voltada ao empenho e à denúncia sociais: como um grande mural, ao mesmo tempo unitário e multiforme, contínuo e fragmentário, fixo, mas não murado. Nelas, intensa luz compõe, decompõe, recompõe, em momentos que não cessam jamais, o moderno sistema de preto-e-branco, ao mesmo tempo que revela sob cores invisíveis, mas presentes, o vasto mundo dos injustiçados⁶⁴.

É sobre Canudos, portanto, que nos debruçaremos, pois vemos nesta obra uma síntese da criação de Adir Botelho, já que ela apresenta aspectos plásticos que abrangem praticamente toda sua formação, assim como grande parte dos seus interesses artísticos. Lá estão presentes os fundamentos do ensino acadêmico fornecidos pela antiga ENBA, principalmente o total domínio do desenho e do equilíbrio compositivo que embasam o marcante formalismo das suas criações gráficas; também são visíveis as influências da

sua formação como pintor, presentes na maneira como grava suas figuras na madeira deixando vivas as marcas do lançamento inicial feito com tinta nanquim, entre outras características pictóricas; igualmente nota-se o seu interesse pela visualidade plástica da cultura popular, cujos traços característicos podem ser identificados em várias de suas gravuras, como em toda sua diversificada e criativa obra, numa interação bastante produtiva entre os campos “popular” e “erudito” da nossa arte; por fim, e não menos importante, vemos em toda esta série (como de resto em todas as outras) a forte marca do Expressionismo, mas de um tipo muito pessoal e equilibrado pelo seu lado formalista.

Todos estes aspectos serão abordados e discutidos neste trabalho para que possamos analisar e entender, tendo como base principalmente a série Canudos, o que é a obra de Adir Botelho dentro do contexto da arte brasileira, principalmente no da gravura brasileira.

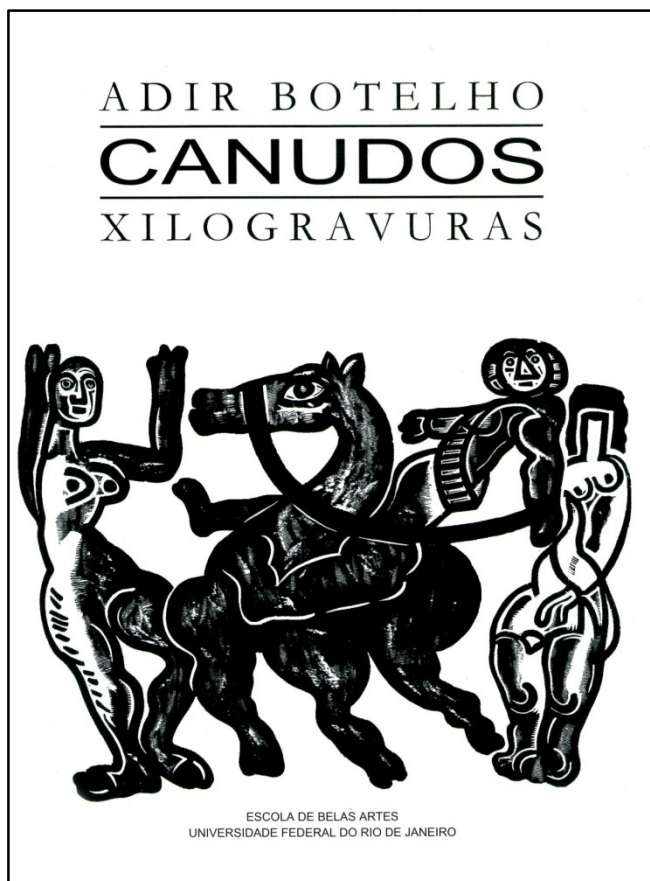


Fig.120 Capa do livro **Canudos**, de autoria de Adir Botelho e editado em 2002 pela UFRJ/EBA.

3 CAPÍTULO II - OS SERTÕES - A NARRATIVA DE EUCLIDES DA CUNHA COMO REFERÊNCIA PRINCIPAL À TRAGÉDIA NA SÉRIE CANUDOS

3.1 Motivações

Todo artista que deixou uma marca permanente na arte de seu tempo, só o fez porque dedicou toda sua vida a desenvolver uma linguagem pessoal, capaz de distinguir a sua mensagem das demais por uma apresentação o mais possível única e original. Neste contexto a mensagem de sua obra não precisa ser nova, pode até tratar de tema muito conhecido, mas se vier apresentada sob a marca de um estilo que tenha o toque da originalidade será vista com renovada atenção, assumindo até mesmo o valor de uma redescoberta.

A série de xilogravuras **Canudos**, criada por Adir Botelho entre 1978 e 1998, aborda um destes temas muito antigos entre os artistas: a guerra e suas trágicas conseqüências para a humanidade. A História da Arte nos apresenta inúmeros exemplos de obras tratando das crueldades perpetradas na guerra pelas civilizações que neste mundo surgiram e desapareceram. Muitas delas exaltam imperadores, reis e generais; outras falam da coragem e do valor dos povos e nações guerreiras; algumas mostram a decadência e o sofrimento a que tais confrontos levam os homens. Na criação destas grandes obras – algumas são verdadeiros e inquestionáveis ícones culturais -, se aplicaram vários dos melhores artistas de todos os tempos – pintores, escultores, gravadores, fotógrafos, cineastas, sem mencionarmos aqueles pertencentes aos campos da música, do teatro e da literatura. Portanto, diante de tão conhecido assunto e, logicamente, das praticamente infinitas outras possibilidades temáticas agora existentes, perguntamos: por que um artista, um xilogravador, trabalhando no final do século XX, época tão saturada de violência, que já assistira a duas guerras mundiais, a explosão da bomba atômica, a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã, a todos os conflitos sem fim do Oriente Médio, etc. se interessaria por abordar em sua obra uma guerra travada entre sertanejos maltrapilhos e um exército regular mal organizado num local ermo do sertão baiano, 100 anos atrás? Uma guerra que já havia sido descrita de forma definitiva e em altíssimo nível jornalístico e literário por um dos nossos maiores escritores? Esta não é uma pergunta fácil de responder, contudo aventamos três possibilidades que nos parecem as respostas mais prováveis: 1ª - o desafio de dar uma expressão visual autônoma - original e não meramente ilustrativa -, a uma narrativa literária que, por si

só, já é completa e cristalina em todos os aspectos possíveis daquela guerra, principalmente os informativos; 2ª - a vontade de expor os horrores daquele conflito para que sejam vistos como exemplos não só locais, mas universais, num protesto inequívoco contra a violência e a favor da paz; 3ª - a possibilidade, diante do contexto complexo e estranho de tal evento, tão bem exposto por Euclides da Cunha⁶⁵ em sua obra **Os Sertões**⁶⁶, de exercitar ao máximo a imaginação através de uma linguagem que agregasse várias ferramentas plásticas e conceituais, notadamente às ligadas ao Expressionismo, ao Formalismo, a Arte Popular e, logicamente, aos meios próprios da xilogravura. Para testar estas nossas hipóteses, apresentamos a questão, numa entrevista, ao próprio Adir Botelho, autor da série, que nos respondeu da seguinte maneira:

Por que Canudos? Há em *Canudos* terreno favorável adequado às obras que visam retratar a trajetória humana pelo ângulo do conflito, dos defeitos e previsões baseadas nas distinções de ordem social e o fato de viver num clima de loucura. Propagava-se o mito de que *Belo Monte*, que o povo de fora chamava *Canudos*, era a terra da promessa, onde corria leite e mel e os barrancos eram de cuscuz. Antonio Conselheiro prenunciava o fim dos tempos para 1900 com chuvas de estrelas. A série *Canudos/Xilogravuras* vive a tensão entre o provisório e o que não tem princípio nem fim e reduz à imagem xilográfica o que aconteceu naquele longínquo pedaço do Brasil – é justamente a imagem gravada na madeira que pode, por sua força, exercer o poder de atração e chegar a mais extrema expressão. A violência da guerra em Canudos transformou cada uma das xilogravuras numa visão de catástrofe, que oscilou à vertigem das lendas, difícil saber onde acaba o sonho e começa a realidade⁶⁷.

Portanto, diante desta resposta percebemos que não estávamos muito distantes dos verdadeiros objetivos do artista ao abordar o tema da guerra no contexto de Canudos, já que “conflito” e “loucura” estão presentes em todas as guerras, sejam as vividas aqui ou em qualquer lugar do mundo, mudando apenas, um pouco, as suas motivações. Por outro lado, a frase “reduz à imagem gravada na madeira que pode, por sua força, exercer o poder de atração e chegar a mais extrema expressão” nos fala da forte vontade do autor de utilizar uma técnica gráfica e uma linguagem artística, o Expressionismo, que lhe possibilitem falar com veemência visual sobre o evento da guerra, mostrando que “a violência da guerra em *Canudos* transformou cada uma das xilogravuras numa visão da catástrofe”. É desta forma, então, que suas xilogravuras são capazes de nos colocar frente a frente não só com a terrível contundência da guerra como, por outro lado, apresentar-nos os aspectos da visão popular, lendária, da mesma, de tal maneira que frente à “vertigem das lendas [fica] difícil saber onde acaba o sonho e começa a realidade.”

Adir estava perfeitamente ciente de que para além da obra de Euclides da Cunha a Guerra de Canudos e Antonio Conselheiro já haviam sido alvo de inúmeros estudos da nossa historiografia, como deixa claro em outra parte do mesmo questionário:

A extensíssima bibliografia sobre a tragédia de Canudos reúne milhares de referências sobre a temática, entre ensaios, poesia de cordel, peças teatrais, romances, músicas e inúmeras obras iconográficas de reconhecimento universal. Uma enquete realizada pela *Revista Veja*, em novembro de 1994, com quinze dos mais consagrados intelectuais do país elegeu *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicado em 1902, como a obra mais representativa da cultura popular de todas as épocas⁶⁸.

Percebemos desta maneira que uma atração antiga pelo tema – esse grande interesse por Canudos e sua história, despertado pela leitura de **Os Sertões** (Adir leu esta obra pela primeira vez na adolescência, por indicação de um dos seus professores do Colégio S. Bento), abordada por tantos autores, de tão diferentes formas, linguagens e pontos de vistas -, serviu como um grande estímulo para Adir Botelho, por sua vez, se debruçar intensamente sobre o assunto ao ponto de dedicar a ele vinte anos de trabalho constante, visando apresentá-lo sob sua própria ótica. Ele mesmo, mais uma vez, nos esclarece sobre este ponto:

A epopéia de *Canudos* é o acontecimento central sobre o qual se apóia *Os Sertões*, que desde logo se impôs como obra única em nossa literatura. O drama da cidade santa de *Canudos*, em cujo interior a pessoa não morria, sim que passava a engrossar a lista dos santos que ressuscitariam no dia do fim do mundo, como diz Mario Morales, foi gravado na madeira compacta, maciça. As imagens surgiram naturalmente, uma após outra, e assim por vinte anos (1978-1998). Embora o caráter independente de cada uma, as gravuras da série se interligam, formam um conjunto. Em *Canudos* a dramaticidade permeia tudo, o tempo artístico é o do Expressionismo, seus excessos e fantasias, **uma solução visual, um estilo adequado à força dos acontecimentos**. Antonio Conselheiro, um ser místico, cercado da fama de santidade, representa algo mágico, símbolo de esperança e de salvação. *Canudos era o caos, o último pouso na travessia de um deserto – a Terra. Os jagunços errantes ali armavam pela derradeira vez as tendas, na romaria miraculosa para os céus...*, escreve Euclides da Cunha. **A série *Canudos/Xilogravuras* propõe uma reflexão do drama humano, do desastre social que aconteceu no interior do Brasil⁶⁹**. [grifos nossos]

Então, com isso fica esclarecida a principal motivação da série *Canudos*, obra gráfica que consegue apresentar a tragédia da guerra que atingiu os sertanejos guiados por Antonio Conselheiro de forma instigante, não ilustrativa e totalmente original. Mas antes de mergulharmos na série para a compreendermos em sua estrutura plástica - não como cientista, que não somos, mas como quem lida com arte há muitos anos, vivenciando-a no dia-a-dia como artista e que, portanto, tem uma clara noção do que é esta dura e, ao mesmo tempo, prazerosa luta por desenvolver uma linguagem própria

para interpretar, compreender e expressar o mundo em que nascemos, vivemos e no qual morreremos, buscando dar sentido ao que muitas vezes parece absolutamente sem sentido: a própria vida – consideramos importante apresentar um breve resumo de **Os Sertões**, destacando-lhes algumas passagens em nosso entender marcantes e fundamentais para tornar mais compreensível e justificável o profundo nível da tragédia, crueldade e absurdos expostos em diversas xilogravuras daquela série. Para pontuar estas passagens magistralmente escritas e já, desde agora, mostrarmos o que é a série **Canudos** – em sua grande originalidade e força visual -, apresentaremos algumas de suas xilogravuras que, ao invés de ilustrar aqueles momentos por nós destacados da obra de Euclides da Cunha, interpretam-nos enriquecendo-os com novas possibilidades de abordagens.

3.2 Um resumo de Os Sertões – a descrição máxima da tragédia de Canudos

3.2.1 O mundo do sertanejo

Em **Os Sertões**, Euclides da Cunha narra, através de um misto de criativa prosa literária e objetividade científico-jornalística, o que foi a Guerra de Canudos, evento marcante da nossa trajetória como nação, ocorrido entre 1896 e 1897 no sertão da Bahia, bem nos primórdios da República. Lá encontraremos uma descrição detalhada não só do tema central, a guerra propriamente dita, mas também a exposição das características naturais, históricas e sociais nas quais se deu o evento – **A terra, o homem, a luta**. Trata-se de uma sucessão de imagens muito vivas, que tocam fortemente a nossa imaginação devido ao intenso colorido da narrativa. Através delas o leitor é levado para dentro das imensas paisagens brasileiras em movimentada e minuciosa viagem através da geologia e do clima a partir do Sul, Sudeste, passando pelo Centro-Oeste e terminando no Nordeste, num desdobramento de serras, chapadas, rios e lugarejos, com especial destaque à descrição detalhada da caatinga e sua resistente flora submetida a um tórrido clima semi-árido.

Concluída esta exposição do solo e climas nacionais, Euclides da Cunha nos apresenta a genealogia do brasileiro, sua característica mestiçagem advinda do encontro entre o português, o índio e o negro, gerando os diversos tipos que são descritos de um ponto de vista cientificista, positivista, típico da intelectualidade de então. E com a descrição destes tipos surge também um estudo, ainda que breve, de sua sociedade que, no caso dos nordestinos, nos é apresentada como sendo basicamente duas: a dos que

vivem no litoral e a daqueles que vivem no interior, sendo que nesta última aparece o espécime inegavelmente preferido pelo autor, que assim o descreve nesta hoje famosíssima frase: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”⁷⁰, deixando claro na sentença seguinte os motivos da sua predileção: “Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”⁷¹. Este sertanejo nos é apresentado, então, subdividido em duas subcategorias, o “vaqueiro” e o “jagunço”, os quais, por sua vez são descritos numa prosa rica de adjetivos sonoros e conflitantes. Do vaqueiro nordestino, após ter feito dele uma contrastante comparação com o gaúcho dos pampas, fala-nos o seguinte:

O vaqueiro, porém, criou-se em condições opostas, em uma intermitência, raro perturbada, de horas felizes e horas cruéis, de abundância e misérias – tendo sobre a cabeça, como ameaça perene, o sol, arrastando de envolta no volver das estações períodos sucessivos de devastações e desgraças. Atravessou a mocidade numa intercendência de catástrofes. Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o, logo, intercalando-lhe agruras nas horas festivas da infância, o espantinho das secas no sertão. Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias. Fez-se forte, esperto, resignado e prático. Aprestou-se, cedo, para a luta. O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o de um guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as *perneiras*, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até às virilhas, articuladas em *joelheiras* de sola; e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e *guarda-pés* de pele de veado – é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo. Esta armadura, porém, de um vermelho pardo, como se fosse de bronze flexível, não tem cintilações, não rebrilha ferida pelo sol. É fosca e poenta. Envolve o combatente de uma batalha sem vitórias...⁷²

Já falando em relação à coragem do jagunço, mais uma vez comparando-o com o gaúcho, sendo este último cognominado “o *pealador* valente”, assim se expressa Euclides da Cunha:

O jagunço é menos teatralmente heróico; é mais tenaz; é mais resistente; é mais perigoso; é mais forte; é mais duro. Raro assume esta feição romanesca e gloriosa. Procura o adversário com o propósito firme de o destruir, seja como for. Está afeiçoado aos prélios obscuros e longos, sem expansões entusiásticas. A sua vida é uma conquista arduamente feita, em faina diuturna. Guarda-a como capital precioso. Não desperdiça a mais ligeira contração muscular, a mais leve vibração nervosa sem a certeza do resultado. Calcula friamente o pugilato. Ao *riscar da faca* não dá um golpe em falso. Ao apontar a lazarina longa ou o trabuco pesado, *dorme na pontaria*... Se ineficaz o arremesso fulminante, o contrário enterreirado não baqueia, o gaúcho vencido ou pulseado, é fragílimo nas aperturas de uma situação inferior ou indecisa. O jagunço, não. Recua. Mas ao recuar é mais temeroso ainda. É um negacear demoníaco. O adversário tem, daquela hora em diante, visando-o pelo cano da espingarda, um ódio inextinguível, oculto no sombreado das tocaias...⁷³

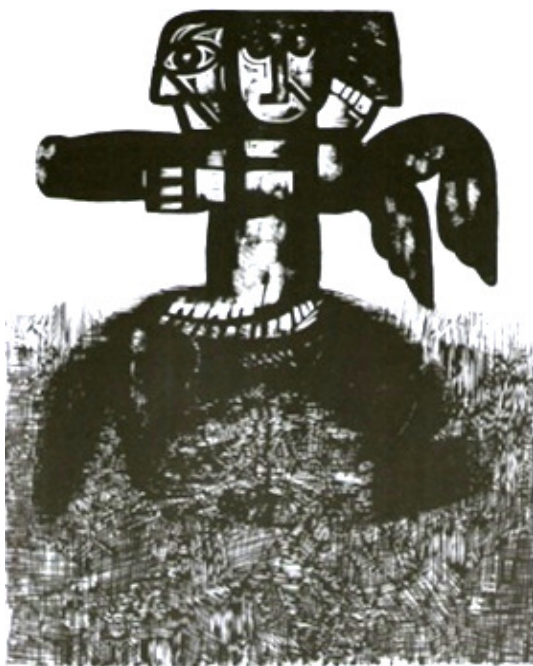


Fig. 121 BOTELHO, Adir. **Três Raças**, xilogravura, 53,5 X 43 cm, 1986. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 122 BOTELHO, Adir. **Casal**, xilogravura, 52,5 X 40,5 cm, 1986. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

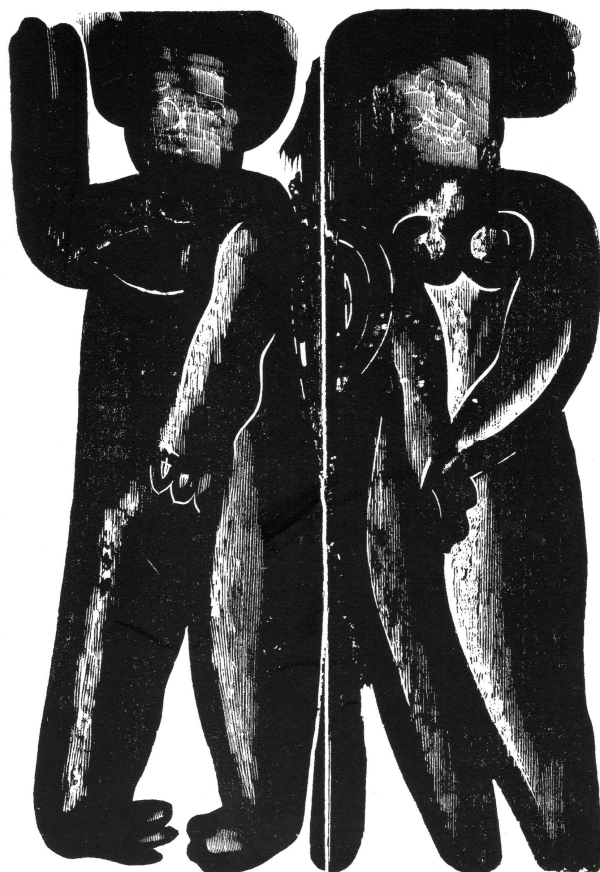


Fig. 123 BOTELHO, Adir. **Jagunços**, xilogravura, 52 X 34,5 cm, 1985. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 124 BOTELHO, Adir. **Sertanejos**, xilogravura, 48 X 41 cm, 1993. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Apresentado, então, o sertanejo (também designado por “matuto” pelo autor) com suas duas facetas, o “vaqueiro” e o “jagunço”, Euclides da Cunha trata de descrever o seu modo de vida, particularmente as agruras que o mesmo tem que enfrentar na luta constante pela sobrevivência em um meio tão inclemente quanto é o da caatinga, principalmente na época da seca.

De repente uma variante trágica. Aproxima-se a seca. O sertanejo advinha-a e prefixa-a graças ao ritmo singular com que desencadeia o flagelo. Entretanto não foge logo, abandonando a terra a pouco e pouco invadida pelo limbo candente que irradia do Ceará. [...] A seca não o apavora. É um complemento a sua vida tormentosa, emoldurando-a em cenários tremendos. Enfrenta-a, estóico. Apesar das dolorosas tradições que conhece através de um sem-número de terríveis episódios, alimenta a todo transe esperanças de uma resistência impossível.⁷⁴

Estas duras condições de vida, aliadas ao isolamento natural sob qual o sertanejo vivia - o litoral muito distante, os caminhos até sua região muito rudes e submetidos a um regime climático terrível, além de um total descaso por parte dos governos, em todos os níveis administrativos, por sua vida -, fizeram com que ele

criasse ao redor de si, desde a colonização, um universo sócio-cultural muito particular, que em muitos aspectos remetia aos tempos medievais tal era o seu grande insulamento em relação ao restante do país. Isto se refletia de maneira muito evidente na sua religiosidade, uma mistura de fé católica com todo tipo de superstições e credices originárias das culturas portuguesa, africana e indígena. A saída, então, para os momentos em que a vida se tornava insuportavelmente difícil, era apelar para esta fé no sobrenatural que misturava santos e fetiches de todo gênero. Ou, então, partir em procissão pela clemência divina sob o calor escaldante do sol, quando não noite adentro, ao som de intermináveis ladainhas e cantos.

O seu primeiro amparo é a fé religiosa. Sobreçando os santos milagreiros, cruzeiros alçados, andores erguidos, bandeiras do Divino ruflando, lá se vão, descampados em fora, famílias inteiras – não já os fortes e sadios senão os próprios velhos combalidos e enfermos claudicantes, carregando aos ombros e à cabeça as pedras do caminho, mudando os santos de uns para outros lugares. Ecoam largos dias, monótonas, pelos ermos, por onde passam as lentas procissões propiciatórias, as ladainhas tristes. Rebrilham longas noites nas chapadas, pervagantes, as velas dos penitentes...⁷⁵

Portanto, estando mergulhado nesta fé mestiça⁷⁶, o sertanejo descrito em **Os Sertões** vive numa sociedade voltada para si mesma e isolada dos padrões da sociedade do litoral e das capitais do país, especialmente da capital federal de então, a cidade do Rio de Janeiro, cidade que buscava a modernização espelhando-se na sociedade européia, visando suplantar o atraso cultural identificado com o extinto Império. Desta forma, Euclides da Cunha nos apresenta de modo claro quem era este sertanejo de então - reinterpretado xilograficamente por Adir Botelho em vários de seus trabalhos -, em seu isolamento de séculos:

Insulado deste modo no país, que não o conhece, em luta aberta com o meio, que lhe parece haver estampado na organização e no temperamento a sua rudeza extraordinária, nômade ou mal fixo à terra, o sertanejo não tem, por bem dizer, ainda capacidade orgânica para se afeiçoar a situação mais alta. O círculo estreito da atividade remorou-lhe o aperfeiçoamento psíquico. Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que rebate o fetichismo do índio e do africano. É o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. Uma análise destas revelaria a fusão de estádios emocionais distintos. A sua religião é como ele – mestiça. Resumo dos caracteres físicos e fisiológicos das raças de que surge, sumaria-

lhes identicamente as qualidades morais. É um índice da vida de três povos. E as suas crenças singulares traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas. É desnecessário descrevê-las. As lendas arrepiadoras do *caapora* travesso e maldoso, atravessando célere, montado em caititu arisco, as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luars claros: os *sacis* diabólicos, de barrete vermelho à cabeça, assaltando o viandante retardatário, nas noites aziagas das sextas-feiras, de parceria com os *lobisomens* e *mulas-sem-cabeça* noctívagos; todos os mal-assombramentos, todas as tentações do *maldito* ou *diabo* – esse trágico emissário dos rancores celestes em comissão na terra; as rezas dirigidas a S. Campeiro, canonizado *in partibus*, ao qual se acendem velas pelos campos; as benzedoiras cabalísticas para curar os animais, para *amassar* e *vender* sezões: todas as visualidades, todas as aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas; e as missões; e as penitências... todas as manifestações complexas de religiosidade indefinida, são explicáveis.⁷⁷

E a explicação não tarda:

Não seria difícil caracterizá-las como uma mestiçagem de crenças. Ali estão, francos, o antropismo do selvagem, o animismo do africano e, o que é mais, o próprio aspecto emocional da raça superior, na época do descobrimento e da colonização. Este último é um caso notável de atavismo na história. Considerando as agitações religiosas do sertão e os evangelizadores e messias singulares que, intermitentemente, o atravessam, ascetas mortificados de flagícios, encaçados sempre pelos sequazes numerosos, que fanatizam, que arrastam, que dominam, que endoidecem - espontaneamente recordamos a fase mais crítica da alma portuguesa, a partir do final do século XVI, quando, depois de haver por momentos centralizado a história, o mais interessante dos povos caiu, de súbito, em decomposição rápida, mal disfarçada pela corte oriental de D. Manuel. O povoamento do Brasil fez-se intenso, com D. João III, precisamente no fastígio de completo desequilíbrio moral, “quando todos os terrores da Idade Média tinham cristalizado no catolicismo peninsular.” Uma grande herança de abusões extravagantes, extinta na orla marítima pelo influxo modificador de outras crenças e de outras raças, no sertão ficou intacta. Trouxeram-na as gentes impressionáveis, que afluíram para nossa terra, depois de desfeito no Oriente o sonho miraculoso da Índia. Vinham cheias daquele misticismo feroz, em que o fervor religioso reverberava à cadência forte das fogueiras inquisitoriais, lavrando intensas na Península. Eram parcelas do mesmo povo que em Lisboa, sob a obsessão dolorosa dos milagres e assaltado de súbitas alucinações, via, sobre o paço dos reis, ataúdes agoureiros, línguas de flamas misteriosas, catervas de mouros de albornozes brancos, passando processionalmente; combates de paladinos nas alturas... E da mesma gente que após Alcácer-Quibir, em plena “caquexia nacional”, segundo o dizer vigoroso de Oliveira Martins, procurava, ante a ruína eminente, como salvação única, a fórmula superior das esperanças messiânicas.⁷⁸



Fig. 125 BOTELHO, Adir. **Estandartes**, xilogravura, 42 X 54, 5 cm, 1986. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

3.2.2 Antonio Conselheiro e Canudos

Assim, eram estas, no parecer de Euclides da Cunha, as condições mentais e religiosas nas quais se encontrava o povo do sertão nordestino - vivendo no séc. XIX como se estivesse ainda na Idade Média. Situação que muito favorecia o aparecimento de personagens estranhos, “evangelizadores e messias singulares” como foi o caso de Antonio Conselheiro, o mais famoso e de maior penetração no imaginário popular dentre todos eles. É aí que surge Canudos, O “Belo Monte”, uma criação deste fanático peregrino, resultado de anos de andanças por todo o sertão, passando de estado a estado arrebanhando fiéis, consertando igrejas e cemitérios, fazendo impressionantes sermões. Sua figura carismática (do qual apresentamos aqui duas imagens realizadas pela goiva de Adir, fig. 126 e 127) e, ao mesmo tempo, assustadora, magnetizava facilmente os

influenciáveis e naturalmente místicos sertanejos que, criando lendas ao seu redor, tinham-no como homem santo e sábio, digno de ser ouvido e seguido aonde fosse.

Da mesma forma que o geólogo interpretando a inclinação e a orientação dos estratos truncados de antigas formações esboça o perfil de uma montanha extinta, o historiador só pode avaliar a atitude daquele homem, que por si nada valeu, considerando a psicologia da sociedade que o criou. Isolado, ele se perde na turba dos nevróticos vulgares. Pode ser incluído numa modalidade qualquer de psicose progressiva. Mas posto em função do meio, assombra. É uma diátese, e é uma síntese. As fases singulares de sua existência não são, talvez, períodos sucessivos de uma moléstia grave, mas são, com certeza, resumo abreviado dos aspectos predominantes de mal social gravíssimo. Por isto o infeliz, destinado à solicitude dos médicos, veio, impelido por uma potência superior, bater de encontro a uma civilização, indo para a história como poderia ter ido para o hospício. Porque ele para o historiador não foi um desequilibrado. Apareceu como integração de caracteres diferenciais – vagos indecisos, mal percebidos quando dispersos na multidão, mas energéticos e definidos, quando resumidos numa individualidade. Todas as crenças ingênuas, do fetichismo bárbaro às aberrações católicas, todas as tendências impulsivas das raças inferiores, livremente exercitadas na indisciplina da vida sertaneja, se condensaram no seu misticismo feroz e extravagante. Ele foi, simultaneamente, o elemento ativo e passivo da agitação de que surgiu. O temperamento mais impressionável apenas fê-lo absorver as crenças ambientes, a princípio numa quase passividade mórbida do espírito torturado de reveses, e elas refluíram, depois, mais fortemente, sobre o próprio meio de onde haviam partido, partindo da sua consciência delirante. É difícil traçar no fenômeno a linha divisória entre as tendências pessoais e as tendências coletivas: a vida resumida do homem é um capítulo instantâneo da vida de sua sociedade...⁷⁹

[...]

...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; abordado do clássico bastão, em que se apóia o passo tardo dos peregrinos... [Uma testemunha, “um velho caboclo”, dá algumas informações sobre ele:] Antonio Maciel [o futuro “Conselheiro”] ainda moço já impressionava vivamente a imaginação dos sertanejos. 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 a 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 e *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 – esquelético 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 querer⁸⁰.



Fig. 126 BOTELHO, Adir. **Frente e perfil**, xilogravura, 65 X 18,5 cm, 1984. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 127 BOTELHO, Adir. **Andarilho**, xilogravura, 67 X 36 cm, 1984. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Ao fundar a cidade de Canudos em 1893, na Bahia, próximo a uma velha fazenda de gado a beira do rio Vaza-Barris, depois de longa peregrinação por todos os cantos do sertão, sempre acompanhado por uma enorme procissão de fiéis, Antonio Conselheiro deu origem a uma sociedade que em tudo era um reflexo de sua própria pessoa, a começar pela religiosidade miscigenada e radical lá praticada, pois “a vida resumida do homem [era] um capítulo instantâneo da vida de sua sociedade”.

Mas Canudos não era apenas um local de peregrinação e para moradia definitiva onde os “eleitos” exercitariam sua fé; serviria também como um local para os sertanejos reunidos - cercados pelas encostas agrestes, secas e tremendamente inóspitas da caatinga -, aguardarem o fim dos tempos a salvo da intromissão das forças do governo republicano. Este governo era muito mal visto por Antonio Conselheiro e seu povo por ter destituído o imperador, por ter estabelecido o casamento civil e por impor o pagamento de impostos às pequenas cidades sertanejas, sendo por isso encarado como mais uma das desgraças que obrigatoriamente antecediam o fim do mundo que já estava batendo às portas.

O fim do mundo [estava] próximo... Que os fiéis abandonassem todos os haveres, tudo quanto os maculasse com um leve traço de vaidade. Todas as fortunas estavam a pique da catástrofe iminente e fora temeridade inútil conservá-las. Que abdicassem as venturas mais fugazes e fizessem da vida um purgatório duro; e não a manchassem nunca com o sacrilégio de um sorriso. O Juízo Final aproximava-se, inflexível. Prenunciavam-no anos sucessivos de desgraças: “...Em 1896 *hade* rebanhos mil correr da praia para o *certão*; então o *certão* virará praia e a praia virará *certão*. “Em 1897 haverá muito pasto e pouco rasto e um só pastor e um só rebanho. Em 1898 haverá muitos *chapéos* e poucas cabeças. Em 1899 ficarão as águas em sangue e o planeta *hade aparecer* no nascente com o raio do sol que o ramo se confrontará na terra e a terra em algum lugar se confrontará com o céu... *Hade* chover uma grande chuva de estrelas e *ahi* será o fim do mundo. Em 1900 se apagarão as luzes. 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.”⁸¹

Desta forma, a fazenda junto da qual se formou a comunidade fanatizada e milenarista⁸² de Canudos, que já tinha este nome por causa da presença de “tubos naturalmente fornecidos pelas solanáceas, vicejantes em grande cópia à beira do rio”⁸³ sendo “já um lugarejo obscuro”⁸⁴ transformou-se completamente com a chegada de Antonio Conselheiro e seu povo. Contudo, lá existiam...

[...] “muitos germes da desordem e do crime. Estava, porém, em plena decadência quando lá chegou aquele em 1893: tejumpares em abandono; vazios os pousos; e, no alto de um esporão da Favela⁸⁵, destelhada, reduzida às paredes exteriores, a antiga vivenda senhoril em ruínas...”⁸⁶

Neste local em ruínas Antonio Conselheiro reuniu ao redor de si não apenas pacíficos vaqueiros e matutos com suas famílias, mas também uma quantidade enorme de desordeiros e jagunços - uma verdadeira milícia extremamente astuta e agressiva -, prontos a defendê-lo de qualquer ataque a sua pessoa e causa, que tinha conotações muito mais religiosas (fanáticas) do que propriamente políticas.

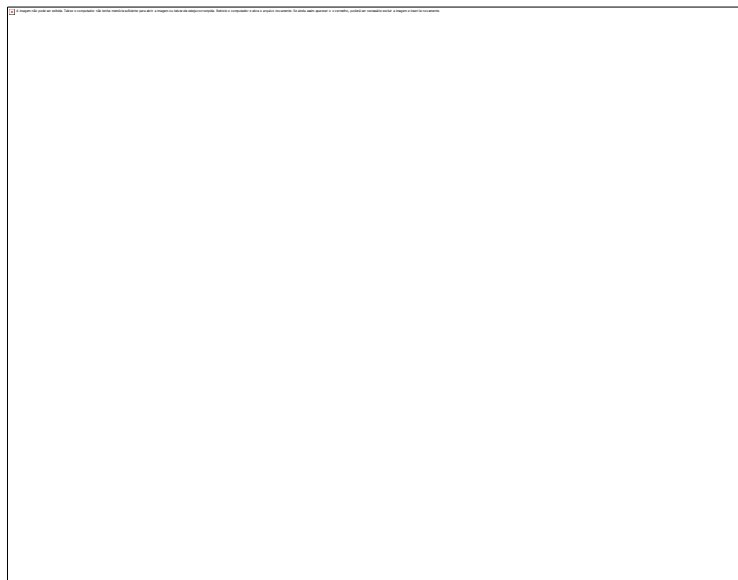
Lá se formou logo um regime modelado pela religiosidade do apóstolo extravagante. Jugulada pelo seu prestígio, a população tinha, engravecidas, todas as condições do estádio social inferior. Na falta da irmandade de sangue, a consangüinidade moral era-lhe a forma exata de um *clan* em que as leis eram o arbítrio do chefe e a justiça as suas decisões irrevogáveis. Canudos estereotipava o fáceis dúbio dos primeiros agrupamentos bárbaros. O sertanejo simples transmudava-se, penetrando-o, no fanático destemeroso e bruto. Absorvia-o a psicose coletiva. E adotava, ao cabo, o nome até então consagrado aos turbulentos de feira, aos valentões das refregas eleitorais e saqueadores de cidades – *jagunços*. De sorte que ao fim de algum tempo a população constituída dos mais díspares elementos, do crente fervoroso abdicando de si todas as comodidades da vida noutras paragens, ao bandido solto, que lá chegava de clavinote ao ombro em busca de novo campo de façanhas, se fez a comunidade homogênea e uniforme, massa inconsciente e bruta, crescendo sem evolver, sem órgãos e sem funções especializadas, pela só justaposição mecânica de levas sucessivas, à maneira de polipeiro humano. É natural que absorvesse, intactas, todas as tendências do homem extraordinário do qual a aparência profética – de santo exilado na terra, de fetiche de carne e osso e bonzo claudicante – estava adrede talhada para reviver os estigmas

degenerativos de três raças. Aceitando, às cegas, tudo quanto lhe ensinara aquele: imersa de todo no sonho religioso; vivendo sob a preocupação doentia de outra vida, resumia o mundo na linha das serranias que a cingiam. Não cogitava de instituições garantidoras de um destino na terra. Eram-lhe inúteis. Canudos era o cosmos.⁸⁷

E uma peregrinação constante trazia toda esta gente misturada numa contínua leva de retirantes em direção à Canudos, o que chamou a atenção de um observador daquela época (o “Barão de Jeremoabo”), o qual se exprimiu da seguinte maneira sobre o fato:

‘Alguns lugares desta comarca e de outras circunvizinhas, e até do Estado do Sergipe, ficaram desabitados, tal a aluvião de famílias que subiam para os Canudos, lugar escolhido por Antonio Conselheiro para o centro de suas operações [...]’ Assim se mudavam os lares. Inhambupe, Tucano, Cumbe, Itapicuru, Bom Conselho, Natuba, Maçacará, Monte Santo, Jeremoabo, Uauá, e demais lugares próximos; Entre Rios, Mundo Novo, Jacobina, Itabaiana e outros sítios remotos, forneciam constantes contingentes. Os raros viajantes que se arriscavam a viagens naquele sertão topavam grupos sucessivos de fiéis que seguiam, ajoujados de fardos, carregando as mobílias toscas, as canastras e os oratórios, para o lugar eleito. Isoladas a princípio, essas turmas adunavam-se pelos caminhos, aliando-se a outras, chegando, afinal, conjuntas, a Canudos.⁸⁸

Fig. 128
BOTELHO, Adir.
**Caminho de
Canudos,**
xilogravura, 40,5 X
51,5 cm, 1986.
Fonte: acervo do
Museu Nacional de
Belas Artes.



Canudos surgia, portanto, como uma cidade caótica, sem qualquer organização na distribuição de suas casas. Crescia rapidamente à medida que todo dia chegavam novos sertanejos com suas famílias e trastes, todos atraídos pela palavra magnetizadora do Conselheiro, na esperança de alcançarem as benesses celestiais ainda que a custa de

muito sofrimento. Era um mundo à parte, especial, místico, como que encantado, que congregava em si uma multidão de fanáticos religiosos, caracteristicamente interpretado por Adir, através de uma aura de mistério e pesadelo, na xilogravura **Duas Luas** (fig. 129). Era, enfim...

A urbs monstruosa, de barro, [que] definia bem a civitas sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho. Visto de longe, desdobrado pelos cômoros, atulhando as canhadas, cobrindo área enorme, truncado nas quebradas, revoltado nos pendores – tinha o aspecto perfeito de uma cidade cujo solo houvesse sacudido e brutalmente dobrado por um terremoto. Não se distinguiam as ruas. Substituía-as dédalo desesperador de becos estreitíssimos, mal separando o baralhamento caótico dos casebres feitos ao acaso, testadas volvidas para todos os pontos, cumeeiras orientando-se para todos os rumos, como se aquilo fosse construído, febrilmente, numa noite, por uma multidão de loucos...⁸⁹

[...] Canudos surgia com a feição média entre um acampamento de guerreiros e a de um vasto Kraal africano. A ausência de ruas, as praças que à parte a das igrejas, nada mais eram que o fundo comum dos quintais, e os casebres unidos, tornavam-no como vivenda única, amplíssima, estendida pelas colinas, e destinada a abrigar por pouco tempo o *clan* tulmutuário de Antonio Conselheiro. Sem a alvura reveladora das paredes caiadas e telhados encaixados, a certa distância era invisível. Confundia-se com o próprio chão. Aparecia, de perto, de chofre, contrito numa volta do Vaza-Barris, que o limitava do levante ao sul abarcando-o. Emoldurava-o uma natureza morta: paisagens tristes; colinas nuas, uniformes, prolongando-se, ondeantes, até as serranias distantes, sem uma nesga de mato; rasgadas de lascas de talco-xisto, mal revestidas, em raros pontos de acervos de bromélias, encimadas noutros, pelos cactos esguios e solitários. O monte da Favela, ao sul, empolava-se mais alto, tendo no sopé, fronteiro a praça, alguns pés de quixabeiras, agrupados em horto selvagem. À meia encosta via-se solitária, em ruínas, a antiga casa da fazenda... [...] Ora, por estas veredas, prendendo, no se ligarem a outras trilhas, o povoado nascente ao fundo dos sertões do Piauí, Ceará, Pernambuco, Sergipe, - chegavam sucessivas caravanas de fiéis. Vinham de todos os pontos, carregando os haveres todos; e transpostas as últimas voltas do caminho, quando divisavam o campanário humilde da antiga capela, caíam genuflexos sobre o chão aspérrimo. Estava atingido o termo da romagem. Estavam salvos da pavorosa hecatombe, que vaticinavam as profecias do evangelizador. Pisavam, afinal, a terra da promessa – Canaã sagrada, que o Bom Jesus isolara do resto do mundo por uma cintura de serras...⁹⁰

[...]

Uma tapera dentro de uma furna. A praça das igrejas, rente ao rio, demarcava-lhe a área mais baixa. Dali, segundo um eixo orientado ao norte, se expandia alteando-se a pouco e pouco, em plano inclinado breve, feito um vale largo, em declive. Lá dentro se apertavam os casebres, atulhando toda a baixada, subindo, mais esparsos, pelas encostas de leste, transbordando, afinal, nas exíguas vivendas que vimos salpintando, raras, o alto dos cerros minados de trincheiras. A grei revoltosa – como se vê – não se ilhava em uma eminência, assoberbando os horizontes, a cavaleiro dos assaltos. Entocara-se. Naquela região belíssima, em que linhas de cumeadas se rebatem no plano alto dos tabuleiros, escolhera precisamente o trecho que recorda uma vala comum enorme...⁹¹

Esta é a face de Canudos visível ao exército que viria cercá-la e destruí-la. Mas Canudos vista por dentro é ainda mais estranha em seus tipos humanos e fanática religiosidade. Para que possamos entender muitas das imagens criadas pelas xilogravuras de Adir Botelho, em todo seu profundo subjetivismo, se faz agora necessário trazer alguns trechos de **Os Sertões** onde a vida em Canudos é mostrada no seu contexto de comunhão total entre fantasia e realidade. E um bom momento para se tentar entender esta gente fanatizada é o da reunião diária no fim da tarde, para a oração comunitária ao redor da praça, à hora das “rezas”, quando todos, inclusive os mais terríveis jagunços transformam-se nos mais fiéis “beatos”:

Ao cair da tarde, a voz do sino apelidava os fiéis para a oração. Cessavam os trabalhos. O povo adensava-se sob a *latada* coberta de folhagens. Derramava-se pela praça. Ajoelhava. Difundia-se nos ares o coro da primeira reza. A noite sobrevinha, prestes, mal pronunciada pelo crepúsculo sertanejo, fugitivo e breve como os dos desertos. Fulguravam as fogueiras, que era costume acenderem-se acompanhando o perímetro do largo. E os seus clarões vacilantes emolduravam a cena meio afogada nas sombras. Consoante antiga praxe, ou melhor, capricho de A. Conselheiro, a multidão repartia-se, separados os sexos, em dois agrupamentos destacados. E em cada um deles um baralhamento enorme de contrastes...⁹²

Esta ocasião se presta perfeitamente para que olhemos mais de perto quem eram estes sertanejos hipnotizados pelo Conselheiro. Primeiro, vejamos como Euclides da Cunha descreve as mulheres, utilizando um tom no qual não falta ironia e visível crueldade, que não escapa à goiva afiada de Adir Botelho (fig. 130):



Fig. 129 BOTELHO, Adir. **Duas luas**, xilogravura, 41,5 X 45 cm, 1996. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Ali estavam, gafadas de pecados velhos, serodidamente penitenciados, as beatas - êmulas das bruxas das igrejas - revestidas da capona preta lembrando a holandilha fúnebre da Inquisição; as *solteiras*, termo que nos sertões tem o pior dos significados, desenvoltas e despejadas, *soltas* na gandaíce sem freios; as moças *donzelas* ou moças *damas*, recatadas e tímidas; e honestas mães de família; nivelando-se pelas mesmas rezas. Faces murchas de velhas - esgrouviados viragos em cuja boca deve ser um pecado mortal a prece; - rostos austeros de matronas simples; fisionomias ingênuas de raparigas crédulas, misturavam-se em conjunto estranho. Todas as idades, todos os tipos, todas as cores... Grenhas maltratadas de crioulas retintas; cabelos corredios e duros, de caboclas; trunfas escandalosas, de africanas; madeixas castanhas e louras de brancas legítimas, embaralhavam-se, sem uma fita, sem um grampo, sem uma flor, o toucado ou a coifa mais pobre. Aqui, ali, [após discorrer sobre a miséria dos vestuários destas mulheres] extremado-se a relanços naqueles acervos de trapos, um ou outro rosto formosíssimo, em que ressurgiam, suplantando impressionadoramente a miséria e o sombreado das outras faces rebarbativas, as linhas dessa beleza imortal que o tipo judaico conserva imutável através dos tempos. Madonas emparceiradas a fúrias, belos olhos profundos, em cujos negrumes afuzila o desvario místico; fronte adoráveis, mal escampadas sob os cabelos em desalinho, eram profanação cruel afogando-se naquela matulagem repugnante que exsudava do mesmo passo o fartum engulhento das carcaças imundas e o lento salmear dos *benditos* lúgubres como responsórios...⁹³

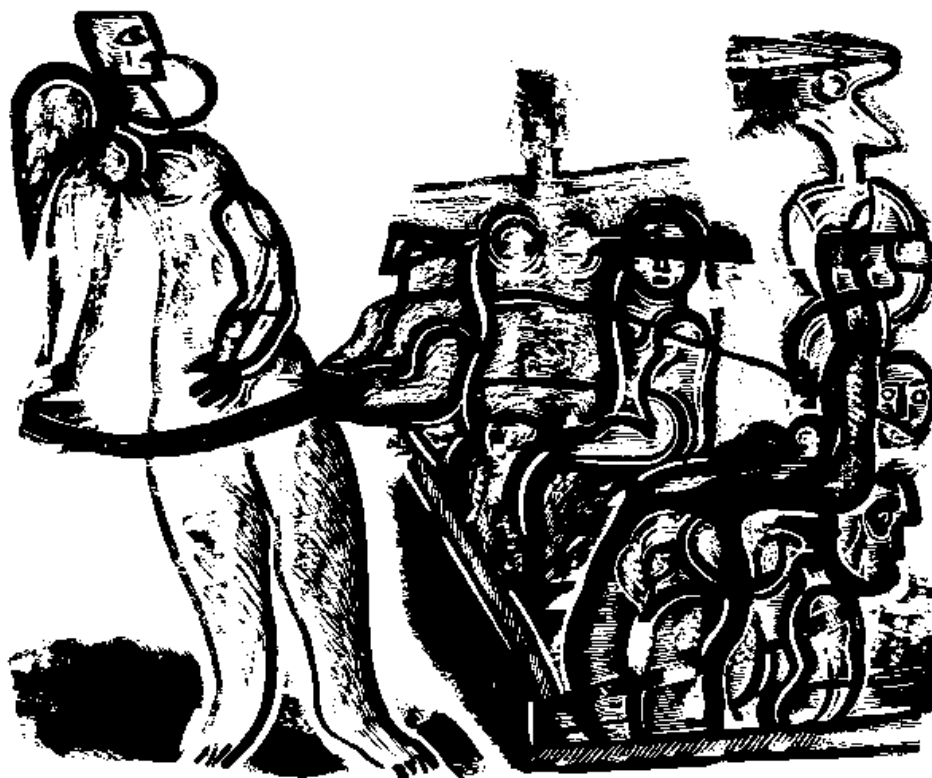


Fig. 130 BOTELHO, Adir. **Beatas**, xilogravura, 43 X 51,5 cm, 1987. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas

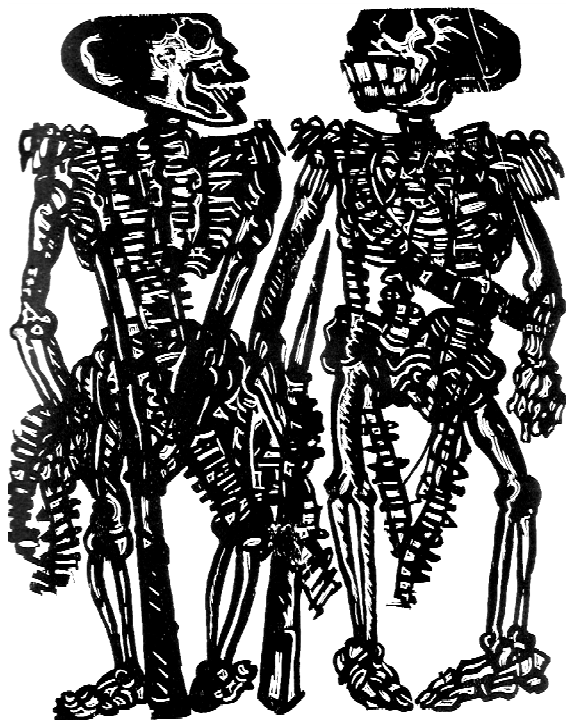


Fig. 131 BOTELHO, Adir. **Par harmonioso**, xilogravura, 51 X 41 cm, 1992. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

A seguir são descritos os variados tipos masculinos, personagens dos mais curiosos e importantes dentre os defensores de Canudos, sobre os quais recaía a distribuição hierárquica tendo o Conselheiro como “rei e sumo-sacerdote supremo”, todos participantes desta extravagante oração comunal:

[...] Destaca-se, então, mais compacto, o grupo varonil dos homens, mostrando idênticos contrastes: vaqueiros rudes e fortes, trocando, como heróis decaídos, a bela armadura de couro pelo uniforme reles de brim americano; criadores, ricos outrora, felizes pelo abandono das boiadas e dos pousos animados; e menos numeroso, porém mais em destaque, gandaieiros de todos os matizes, recidivos de todos os delitos. Na claridade amortecida dos braseiros esbatem-se os seus perfis interessantes e vários. Já são famosos alguns. Prestigia-os o renome de arriscadas aventuras, que a imaginação popular romanceia e amplia. Lugar-tenentes do ditador humilde, tomam armados a frente do ajuntamento. Mas não há distinguir-se-lhes neste instante, na atitude e no gesto, o desgarrado provocante dos valentões incorrigíveis. De joelhos, mãos enclaviadas sobre o peito, o olhar tençoeiro e mau esvai-se-lhes contemplativo e vago... [...] As rezas em geral prolongavam-se. Percorridas todas as escalas das ladainhas, todas as contas dos rosários, rimados todos os benditos, restava ainda a cerimônia final do culto, remate obrigado daquelas. Era o “*beija*” das imagens.⁹⁴

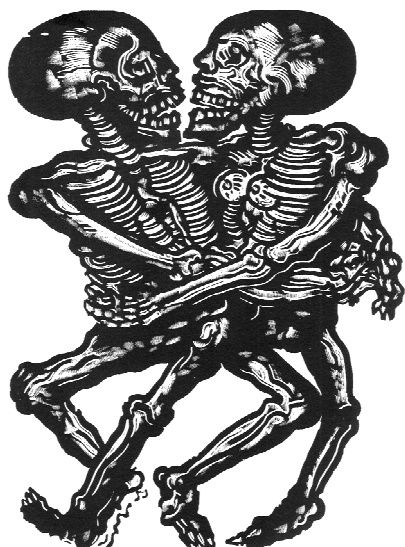


Fig. 132 BOTELHO, Adir. **No compasso**, xilogravura, 55 X 40,5 cm, 1994. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 133 BOTELHO, Adir. **Cavaleiro**, xilogravura, 70 X 41 cm, 1978. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Esta cerimônia, o “beija”, no dizer de Euclides da Cunha um “ritual fetichista [onde ocorria] a transmutação do cristianismo incompreendido”⁹⁵, era uma das mais bizarras, deixando o povo literalmente em êxtase místico, num verdadeiro frenesi de puro fanatismo. Era o grande momento da “reza” em Canudos, seu auge antes da fala do Conselheiro que a instituíra.

Instituíra-o o Conselheiro, completando no ritual fetichista a transmutação do cristianismo incompreendido. 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 cruzes, vagarosamente 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 à 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 invadissem a assembléia, 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 embrioz 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...⁹⁶



Fig. 134 BOTELHO, Adir.
Benção, xilogravura, 67 X 36 cm,
1984. Fonte: acervo do Museu
Nacional de Belas Artes.



Fig. 135 BOTELHO, Adir. **Reza da noite**, xilogravura, 45 X 47 cm, 1984. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Através das descrições dos tipos humanos e das suas ações exaltadas, como vimos no texto acima e através da interpretação gráfica de Adir (fig. 134 e 135), é possível aquilatar o alto nível de desvario a que os sertanejos foram levados pelo seu guia, Antonio Conselheiro. Trata-se de farto material para os estudiosos da psicologia, da antropologia, da sociologia e das religiões. Nestas manifestações alvoroçadas pode-se ver o complexo sincretismo entre crenças primitivas, medievais, relacionadas ao catolicismo, com as religiões afro-brasileiras e a cultura indígena, tudo ainda somado a toda série de superstições em que este povo abandonado vivia submerso. E mesmo não se tratando da adoração de espíritos ou da manifestação dos mesmos através das

chamadas “possessões”, nota-se pelas atitudes tresloucadas das “mulheres alucinadas [que] tombavam escabujando nas contorções violentas da histeria”, uma forte semelhança com as cerimônias de “descarrego” e similares que se vêem hoje em dia em algumas das chamadas igrejas pentecostais, carismáticas ou de outros cultos ditos “cristãos” que, conscientes disso ou não, transitam entre o mundo dos vivos e dos mortos através de seus cultos exasperados⁹⁷. Tudo isso, não seria necessário falar, forneceu muito material para a imaginação sensível de Adir, levando-o a criar sobre estas cenas gravuras de intenso impacto emocional e plástico.

Contudo, arrematando este encontro para a oração do fim do dia em Canudos, falta ainda o seu ápice. Vejamos então, nas palavras de Euclides da Cunha, qual era o teor do discurso de Antonio Conselheiro ao final das rezas:

Pregava contra a República; é certo. O antagonismo era inevitável. Era um derivativo à exacerbação mística; uma variante forçada ao delírio religioso. Mas não traduzia o mais pálido intuito político: o jagunço é tão inapto para aprender a forma republicana como a monárquico-institucional. Ambas lhe são abstrações inacessíveis. É espontaneamente adversário de ambas. Está na fase evolutiva em que só é conceptível o império de um chefe sacerdotal ou guerreiro.⁹⁸

Fig. 136
BOTELHO,
Adir. **Desafio**,
xilogravura, 38
X 51,5 cm,
1985. Fonte:
acervo do
Museu Nacional
de Belas Artes.



3.2.3 A guerra

E foi justamente este aspecto “político” da pregação de Antonio Conselheiro que despertou contra ele e seus seguidores - além, é óbvio, das arruaças que seus

sequazes mais desordeiros, os jagunços, faziam nos lugarejos ao redor -, a ira do governo republicano, iniciando uma guerra que teria terríveis conseqüências para aquele povo fanático reunido em Canudos. Seria nos alongarmos em demasia tentar aqui resumir todos os lances terríveis da luta que estava prestes a acontecer. Mas acreditamos que a transcrição de apenas algumas passagens marcantes da narrativa da guerra, justamente as que tratam da participação de um dos seus personagens mais famosos e curiosos, o coronel Moreira César⁹⁹, e as que mostram os momentos finais da resistência inquebrantável dos sertanejos enfrentando exército, ao fim comandado pelo general Arthur Oscar, servirão para dar uma idéia nítida da ferocidade e dos lances de heroísmo de ambas as partes que caracterizaram a Guerra de Canudos, captados e interpretados artisticamente pelas xilogravuras de Adir Botelho. Antes, é necessário que se diga que a participação de Moreira César nesta guerra só ocorreu devido às derrotas vergonhosas que o exército republicano já havia sofrido diante da astúcia e valentia sertaneja. Assim, aquele herói “recém-vindo de Santa Catarina, aonde fora o principal ator no epílogo da campanha federalista do Rio Grande”¹⁰⁰ vinha investido do poder moral e militar necessário para acabar com a rebelião em Canudos e antecedido por um currículo guerreiro que o colocava ao nível do mito, um verdadeiro “salvador da pátria”, um ser invencível, a ponto dos jagunços, ao saberem de sua vinda, apreensivamente o apelidarem de “o Corta-cabeças”.¹⁰¹

Já nas proximidades de Canudos, portanto, aconteceu uma primeira escaramuça com os jagunços, no qual o “inimigo furtara-se ao recontro”. Isto deu uma falsa idéia de que eram fracos e estavam inteiramente despreparados, fazendo o coronel quase lastimar “tanto aparelho bélico, tanta gente, tão luxuosa encenação em campanha destinada a liquidar-se com meia dúzia de disparos”¹⁰²:

As armas dos jagunços eram ridículas. Como despojo os soldados encontraram uma espingarda pica-pau, leve e de cano finíssimo, sobre a barranca. Estava carregada. O coronel César, mesmo a cavalo, disparou-a para o ar. Um tiro insignificante, de matar passarinho. – “esta gente está desarmada...” disse tranquilamente.¹⁰³

Fig. 137 BOTELHO, Adir.
Conjunto de soldados,
 xilogravura, 28,5 X 54 cm, 1985.
 Fonte: acervo Museu Nacional
 de Belas Artes.

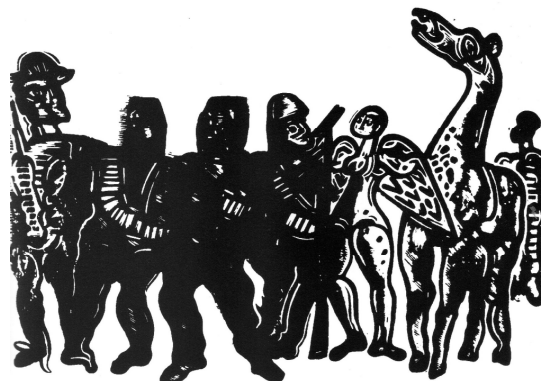




Fig. 138
 BOTELHO, Adir.
Cavalgada,
 xilogravura, 40 X
 68 cm, 1986.
 Fonte: acervo do
 Museu Nacional
 de Belas Artes.

Entusiasmado pelo que considerou um “auspicioso encontro”, Moreira César avança com seu exército, mais de mil homens armados com o armamento mais moderno da época, incluindo até cinco canhões Krupp. Ao se aproximar de Canudos, sem parar para descansar, após horas de marcha forçada sob o calor terrível da caatinga, o comandante temerariamente resolve atacar:

A alta no Angico foi de um quarto de hora; o indispensável para mandar tocar a oficiais; reuni-los sobre pequena ondulação dominante sobre os batalhões, ofegantes em torno; e apresentar-lhes, olvidando o axioma de que nada se pode tentar com soldados fatigados, o alvitre de prosseguirem naquela arremetida até o arraial: - Meus camaradas! Como sabem estou visivelmente enfermo [tinha epilepsia]. Há muitos dias não me alimento; mas Canudos está muito perto... vamos tomá-lo! Foi aceito o alvitre. – Vamos almoçar em Canudos! disse, alto. Respondeu-lhe uma ovação da soldadesca. A marcha prosseguiu. Eram 11 horas da manhã.¹⁰⁴

[...]

Há um atestado iniludível desta arrancada louca, encurtando o fôlego dos soldados perto da batalha: para que se não remorasse o passo de carga da infantaria, foi permitido às praças arrojarem de si as mochilas, cantis e bornais, e todas as peças do equipamento, excluídos os cartuchos e as armas, que a cavalaria, à retaguarda, ia recolhendo, à medida que encontrava. Neste avançar desapoderado, galgaram a achada breve do alto das Umburanas. Canudos devia estar muito perto, ao alcance da artilharia. A força fez alto... O guia Jesuíno, consultado, apontou com segurança a direção do arraial. Moreira César pôs em batalha a divisão Pradel e, graduada a alça de mira para três quilômetros, mandou dar dois tiros segundo o rumo indicado. – “Lá se vão dois cartões de visita ao Conselheiro...” – disse quase jovial, com o humorismo superior de um forte... A frase passou como um frêmito entre as fileiras. Aclamações. Renovou-se a investida febrilmente. O sol dardejava a prumo. Transposto os últimos acidentes fortes do terreno, os batalhões abalaram, dentro de uma nuvem pesada e cálida, de poeira. De súbito, surpreendeu-os a vista de Canudos. Estavam no alto da Favela. Ali estava, afinal, a tapera enorme que as expedições anteriores não haviam logrado atingir.¹⁰⁵



Fig. 139 BOTELHO, Adir. **Um olhar sobre Canudos**, xilogravura, 46 X 57,5 cm, 1984. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Segue-se mais uma descrição pormenorizada e dramática de Canudos, muito extensa para que seja transcrita aqui. Fiquemos com a interpretação xilográfica de Adir para esta fantástica cidade, ou melhor, “tapera” encantada (fig. 139). Sigamos, então, ao início da batalha:

[...] Os canhões alinharam-se em batalha, ao tempo que chegavam os primeiros pelotões embaralhados e arfando – e abriram o canhoneio disparando todos há um tempo, em tiros mergulhantes. Não havia errar o alvo desmedido. Viram-se os efeitos das primeiras balas em vários pontos; explodindo dentro dos casebres e estraçoando-os, e enterrando-os; atirando pelos ares tetos de argilas e vigamentos em estilhas; pulverizando as paredes de adobes; ateando os primeiros incêndios... Em breve sobre a casaria fulminada se enovelou e se adensou, compacta, uma nuvem de poeira e de fumo, cobrindo-a. Não a divisou mais o resto dos combatentes. O troar solene da artilharia estrugia os ares; reboava longamente por todo o âmbito daqueles ermos, na assonância ensurdecadora dos ecos refluídos das montanhas...¹⁰⁶

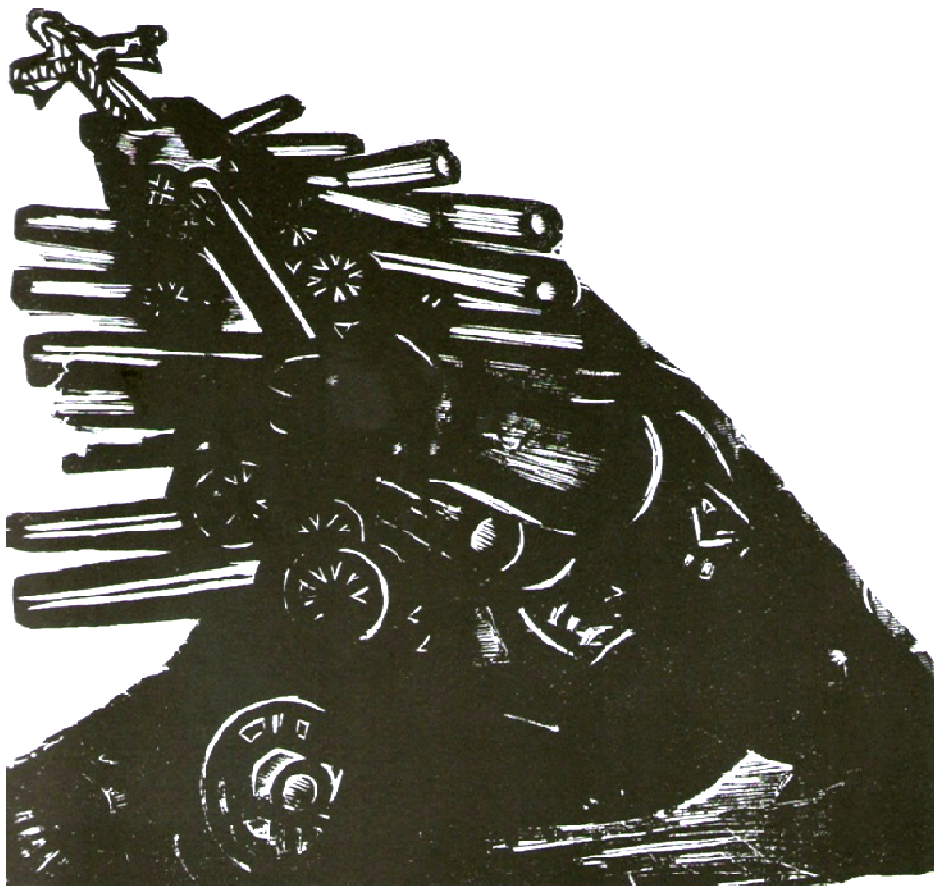


Fig. 140 BOTELHO, Adir. **Ponto elevado**, xilogravura, 43 X 46,5 cm, 1997. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Mas para os jagunços a batalha “não se travara ainda”.¹⁰⁷ Os sinos das duas igrejas retiniam e o arraial de Canudos naquele momento, sob o bombardeio intenso, era:

Uma colméia alarmada: grupos inúmeros, dispersos, entrecruzando-se no largo, derivando às carreiras pelas barrancas do rio, dirigindo-se para as igrejas, rompendo, sopesando as armas, dos becos; saltando pelos tetos... alguns pareciam em fuga, ao longe, no extremo do arraial. [...] Outros aparentavam incrível tranquilidade, atravessando a passo tardo a praça, alheios ao tumulto e às balas respingadas da montanha. Toda uma companhia do 7º, naquele momento, fez fogo, por alguns minutos, sobre um jagunço, que vinha pela estrada de Uauá. E o sertanejo não apressava o andar. Parava às vezes. Via-se o vulto impassível apumar-se ao longe considerando a força por instantes, e prosseguir depois, tranquilamente. Era um desafio irritante, surpreendidos, os soldados atiravam nervosamente sobre o ser excepcional, que parecia com prazer-se em ser alvo de um exército. Em dado momento ele sentou-se á beira do caminho e pareceu bater o isqueiro, acendendo o cachimbo. Os soldados riram. O vulto levantou-se e encobriu-se, lento e lento, entre as primeiras casas.¹⁰⁸

A seguir, Moreira César, com a decida do exército pela encosta, rumo à Canudos, tomou outra decisão: - “Vamos tomar o arraial sem disparar mais um tiro!... a baioneta!”¹⁰⁹ E ordenou o temerário ataque que Euclides da Cunha considerou um grande erro, dadas as difíceis condições do terreno e os antecedentes de coragem dos jagunços. O resultado disso foi um mergulho das tropas no meio do casario confuso de Canudos, entre os escombros resultantes do bombardeio, dividindo-se e perdendo rapidamente toda a ordem de batalha. Logo a luta contra os sertanejos se tornou inteiramente caótica – “Na história sombria das cidades batidas, o humílimo vilarejo ia surgir com um traço de trágica originalidade. Intacto – era fragílmo; feito em escombros – formidável”.¹¹⁰

[...] De longe se tinha o espetáculo estranho de um entocamento de batalhões, afundando, de súbito, no casario indistinto, em cujos tetos de argila se enovelara a fumarada dos primeiros incêndios.¹¹¹

A partir daí a narrativa entra em detalhes muito coloridos e dramáticos sobre como se travaram os combates dentro dos próprios casebres e vielas, com cada morador defendendo sua família com uma valentia inquebrantável ante o pasmo dos soldados já esfomeados e cansados da longa marcha que os trouxera até ali, para aquela luta ensandecida. Cenas transformadas em xilogravuras contundentes por Adir Botelho (fig. Fig. 142, 143 e 144).

Lá dentro [dos casebres], encouchado num recanto escuro, o morador repellido descarregava-lhes o último tiro e fugia. Ou então esperava-os a pé firme, defendendo tenazmente o lar paupérrimo. E revidava terrivelmente – sozinho em porfia com a matula vitoriosa, com a qual se afoitava, apelando para todas as armas: repelindo-a a faca a tiro; vibrando-lhe foçadas; aferroando-a com a aguilhada; arremessando-lhe em cima os trastes miseráveis; arrojando-se, afinal, ele próprio, inerme, desesperadamente, resfolegando, procurando estrangular o primeiro que lhe caísse entre os braços vigorosos. Em torno mulheres desatinadas disparavam choros e rolavam pelos cantos; até baquear no chão, cosido a baioneta ou esmoído a coronhadas, pisoado sob o rompão dos coturnos, o lutador temerário. Reproduziam-se tais cenas.¹¹²

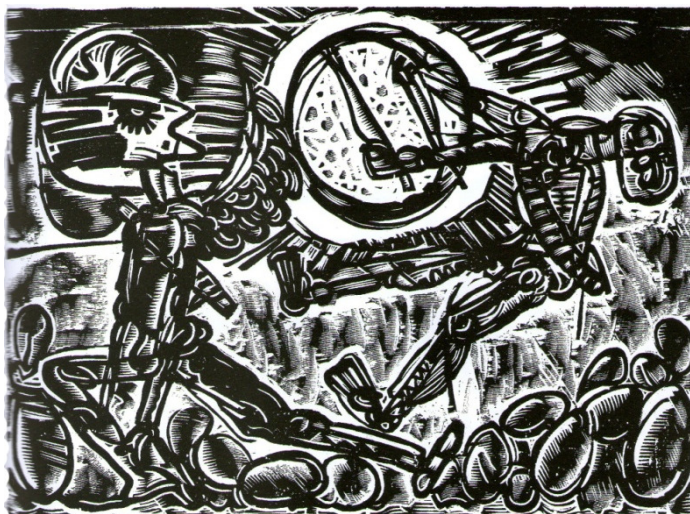


Fig. 141 BOTELHO, Adir. **Mandacaru**, xilogravura, 38 X 51,5 cm, 1985. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 142 BOTELHO, Adir. **Ímpeto**, xilogravura, 43 X 29 cm, 1981. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 143 BOTELHO, Adir. **Briga**, xilogravura, 38,5 X 47 cm, 1984. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 144 BOTELHO, Adir. **Machado**, xilogravura, 37 X 50 cm, 1985. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Quase sempre, depois de expugnar a casa, o soldado faminto não se forrava à ânsia de almoçar, afinal, em Canudos. Esquadrinhava os jiraus suspenso. Ali estavam carnes secas ao sol; cuias cheias de paçoca, a farinha de guerra do sertanejo, aiós repletos de ouricuris saborosos. A um canto os bogós transudantes, túmidos de água cristalina e fresca. Não havia resistir. Atabalhoadamente fazia a refeição num minuto. Completava-a largo trago de água. Tinha, porém, às vezes, um pospasto cruelíssimo e amargo – uma carga de chumbo...¹¹³

Assim, enfrentando jagunços escondidos pelas esquinas e no meio dos escombros, tendo que se haver também com mulheres, velhos e crianças a estorvarem o caminho, muitos dos soldados se perderam naquele labirinto de vielas.

À frente do seu estado-maior, na margem direita do rio, o chefe expedicionário observava este assalto, acerca do qual não podia certamente formular uma única hipótese. A tropa desaparecera toda nos mil latíbulos de Canudos. Lá dentro rolava ruidosamente a desordem. Numa assonância golpeada de estampidos, de imprecações, de gritos estrídulos, vibrantes no surdo tropear das cargas. Grupos esparsos, seções em desalinho de soldados, magotes diminutos de jagunços, apareciam, por vezes, inopinadamente, no claro da praça; e desapareciam, logo mal vistos entre o fumo, embrulhados, numa luta braço a braço... Nada mais. A situação era inquietadora.¹¹⁴

Para piorar, os jagunços continuavam firmes na luta, fuzilando os invasores com seus “bacamartes”, “clavinotes” e “espingardas pica-pau” do alto das torres das igrejas, das esquinas, por trás dos casebres. Além do mais, só metade de Canudos estava envolvida na luta, a outra metade continuava intocada. A situação se tornava evidentemente gravíssima para o exército. O coronel, aturdido, ordena então que a cavalaria ataque a parte do arraial que ainda não se envolvera na luta.

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, constrita entre paredes, carregando, numa desfilada dentro de corredores...¹¹⁵



Fig. 145
BOTELHO, Adir.
Salto, xilogravura,
47 X 68 cm, 1978.
Fonte: acervo do
Museu Nacional de
Belas Artes.

A medida não deu o resultado esperado, só servindo para aumentar a confusão:

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 arçã dianteiro do selim. Fora atingido no ventre por uma bala. - “Não foi nada; um ferimento leve”, disse tranqüilizando 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.¹¹⁶

A partir deste momento o que estava ruim ficou ainda pior. O oficial que assumiu o comando, o Coronel Tamarindo, já próximo da aposentadoria, muito a contragosto envolvido naquela guerra, ainda que estivesse preparado para encarar desastre de tal ordem - e não estava -, nada mais poderia fazer para remediá-lo.

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.¹¹⁷



Fig. 146
BOTELHO, Adir.
**Cavalos de
batalha,**
xilogravura, 41 X
55,5 cm, 1989.
Fonte: acervo do
Museu Nacional
de Belas Artes.



Fig. 147
 BOTELHO, Adir.
Bandeira,
 xilogravura, 52,5 X
 42,5 cm, 1986.
 Fonte: acervo do
 Museu Nacional de
 Belas Artes.

Enfim, o exército da República sofria mais uma amarga e vergonhosa derrota:

Era o desenlace. Repentinamente, largando as últimas posições, os pelotões, de mistura, numa balbúrdia indefinível, sob a hipnose do pânico, enxurraram na corrente rasa das águas! [do rio Vaza-Barris]. Repelindo-se; apisoando os malferidos, que tombavam; afastando rudemente os extenuados trôpegos: derrubando-os, afogando-os, os primeiros grupos bateram contra a margem direita. Aí, ansiando por vingá-la, agarrando-se às gramíneas escassas, esperando-se nas armas, filando-se às pernas dos felizes que conseguiam vencê-las, se embaralharam outra vez em congêrie ruidosa. Era um fervilhar de corpos transudando vozear estrídulo, e discordante, e longo, dando a ilusão de alguma enchente repentina, em que o Vaza-Barris, engrossando, saltasse, de improviso, fora do leito, borbulhando, acachoando, estrugindo... Naquele momento o sineiro da igreja velha interrompeu o alarma. Vinha caindo a noite. Dentro da claridade morta do crepúsculo soou, harmoniosamente, a primeira nota da Ave-Maria... Descobrimo-se, atirando aos pés os chapéus de couro ou os gorros de azulão, e murmurando a prece habitual, os jagunços dispararam a última descarga...¹¹⁸

Fig. 148 BOTELHO, Adir.
Santuário, xilogravura,
 43,5 X 52,5 cm, 1986.
 Fonte: acervo do Museu
 Nacional de Belas Artes.



Não será possível transcrever aqui toda a dimensão do caos que se seguiu entre oficiais e soldados do exército derrotado de Moreira César. “A expedição era agora aquilo: um bolo de homens, animais, fardas e espingardas, entupindo uma dobra da montanha...”¹¹⁹. O coronel Tamarindo, que assumira o posto de comandante, ao ser consultado sobre a urgente organização do acampamento e do atendimento aos inúmeros feridos, “não deliberava”. Restringiu-se a um dito popular: “É tempo de murici/Cada um cuide de si...”¹²⁰. Não havia médicos suficientes para atender a todos os feridos, nem padiolas ou acomodações. Os oficiais, por conta própria organizavam uma defesa improvisada para passarem a noite e pensavam em como, num “lance de ousadia”, poderiam reverter a situação no dia seguinte. Contudo, diante do que lhes acontecera, apesar de estarem “no meio de canhões modernos, sopesando armas primorosas, sentados sobre cunhetes repletos de cartuchos” perceberam que estavam metidos numa “situação ridícula e grave [...] – encurralados por uma turba de matutos turbulentos”¹²¹. Por isso, apesar de não quererem desistir da luta, todos os oficiais foram obrigados a encarar a duríssima realidade do fato: tinham sido repelidos e não havia condições de tentarem novo ataque ao arraial.

A maioria, porém, considerava friamente as coisas. Não se iludia. Um rápido confronto entre a tropa que chegara horas antes, entusiasta e confiante na vitória, e a que ali estava, vencida, patenteava-lhe uma solução única – a retirada.¹²²



Fig. 149 BOTELHO, Adir.
Reflexão, xilogravura, 39 X
 43,5 cm, 1988. Fonte: acervo do
 Museu Nacional de Belas Artes.

Ao ser notificado desta decisão por um dos oficiais, Moreira César não concordou: “não o sacrificassem àquela cobardia imensa...” Apesar disso manteve-se a resolução¹²³. O comandante ferido exigiu, então, que fosse feita uma ata na qual constasse o seu repúdio a tal retirada que mancharia o seu histórico, e que nela constasse o seu abandono da carreira militar.

A dolorosa reprimenda do chefe ferido por duas balas não moveu, contudo a oficialidade incólume. Rodeavam-na perfeitamente válidos ainda, centenares de soldados, oitocentos talvez: dispunha de dois terços das munições e estava em posição dominante sobre o inimigo... mas a luta sertaneja começara, naquela noite, a tomar a feição misteriosa que conservaria até o fim. Na maioria mestiços, feitos da mesma massa dos matutos, os soldados, abatidos pelo contragolpe de inexplicável revés, em que baqueara o chefe reputado invencível, ficaram sob a sugestão empolgante do maravilhoso, invadidos de terror sobrenatural, que extravagantes comentários agravavam. O jagunço, brutal e entroncado, diluía-se em duende intangível. Em geral os combatentes, alguns feridos mesmo no recente ataque, não haviam conseguido ver um único; outros, os da expedição anterior, acreditavam, atônitos e absortos ante o milagre estupendo, ter visto, ressurretos, dois ou três cabecilhas que, afirmavam convictos, tinham sido mortos no Cambaio; e para todos, para os mais incrédulos mesmo, começou a despontar algo de anormal nos lutadores-fantasmas, quase invisíveis, ante os quais haviam embatido impotentes, mal os lobrigando, esparsos e diminutos, rompendo temeroso dentre ruínas, e atravessando incólumes os braseiros dos casebres em chamas. É que grande parte dos soldados era do norte, e criara-se ouvindo, em torno, de envolta com o dos heróis dos contos infantis, o nome de Antonio Conselheiro. E a sua lenda extravagante, os seus milagres, as suas façanhas de feiticeiro sem par, apareciam-lhes – então - verossímeis, esmagadoramente, na contraprova tremenda daquela catástrofe.¹²⁴

Entretanto, no meio da noite as coisas ficaram ainda mais sinistras:

Um rumor indefinível avassalara a mudez ambiente e subia pelas encostas. Não era, porém, um surdo tropear de assalto. Era pior. O inimigo, embaixo, no arraial invisível – rezava. E aquela placabilidade extraordinária – ladainhas tristes, em que predominavam ao invés de brados varonis vozes de mulheres, surgindo da ruína de um campo de combate – era, naquela hora, formidável. Atuava pelo contraste. Pelo burburinho da soldadesca pasma, os *kyries* estropiados e dolentes entravam, piores que intimações enérgicas. Diziam, de maneira eloqüente, que não havia reagir contra adversários por tal forma transfigurados pela fé religiosa. A retirada impunha-se. Pela madrugada uma nova emocionante tornou-a urgentíssima. Falecera o coronel Moreira César.¹²⁵



Fig. 150
BOTELHO,
Adir.
Assombro,
xilogravura, 42
X 54, 5 cm,

Com isso o acampamento que já estava caótico se tornou ainda mais confuso na arrumação afobada de todo o equipamento, dos feridos, das cargas, das padiolas etc. Não se organizou uma retirada militar correta, preparada para a defesa num recuar lento e estratégico do campo de batalha. Aquilo era simplesmente a fuga.

A retirada era a fuga. Avançando pelo espigão do morro no rumo da Favela e dali derivando pelas vertentes opostas, por onde descia a estrada, a expedição espalhava-se longamente pelas encostas, dispersando-se sem ordem, sem formaturas. Neste dar as costas ao adversário, que desperto, embaixo, não a perturbara ainda, parecia confiar apenas na celeridade do recuo, para se libertar. Não se dividira em escalões, dispondo-se à defesa-ofensiva característica desses momentos críticos da guerra. Precipitava-se, à toa, pelos caminhos fora. Não retirava, fugia. Apenas uma divisão de dois Krupps, sob o

mando de um subalterno de valor e fortalecida por um contingente de infantaria, permanecera firme por algum tempo no alto do Mario, como barreira anteposta à perseguição inevitável.¹²⁶

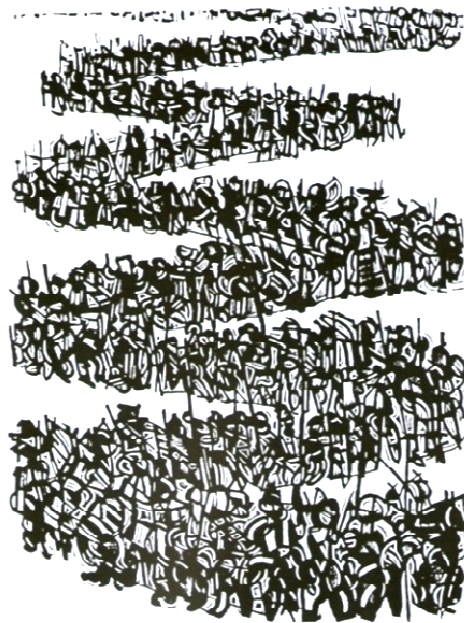


Fig. 151
BOTELHO, Adir.
Encontro,
xilogravura, 39 X
47 cm, 1984.
Fonte: acervo do
Museu Nacional de
Belas Artes.

A heróica divisão que ficou na retaguarda protegendo a “retirada”, composta pelos “únicos soldados que tinham ido a Canudos¹²⁷, lutou o quanto pode para segurar a população inteira de Canudos que saiu no encalço do exército fugitivo, que ao som dos sinos da igreja e correndo colina acima ia “dando ao trágico do lance a nota galhofeira e irritante de milhares de assovios estridentes, longos, implacáveis. Mais uma vez o drama temeroso da guerra sertaneja tinha o desenlace de uma pateada lúgubre...”¹²⁸

E foi uma debandada. Oitocentos homens desapareciam em fuga, abandonando as espingardas; arriando as padiolas, em que se estorciam feridos; jogando fora peças de equipamento; desarmando-se; desapertando os cinturões, para a carreira desafogada; e correndo, correndo ao acaso, correndo em grupos, em bandos erradios, correndo pelas estradas e pelas trilhas que a recortam, correndo para o recesso das caatingas, tontos, apavorados, sem chefes... Entre os fardos atirados à beira do caminho ficara, logo ao desencadear-se o pânico – tristíssimo pormenor! – o cadáver do comandante. Não o defenderam. Não houve um breve simulacro de repulsa contra o inimigo, que não viam e adivinhavam no estrídulo dos gritos desafiadores e nos estampidos de um tiroteio irregular e escasso, como o de uma caçada. Aos primeiros tiros os batalhões diluíram-se...¹²⁹

Fig. 152
 BOTELHO, Adir.
**Estranha
 farândola,**
 xilogravura, 54 X
 40 cm, 1987. Fonte:
 acervo do Museu
 Nacional de Belas
 Artes.



Ficaremos por aqui na descrição da campanha malograda do coronel Moreira César. Esta significou um forte baque para o governo e um tremendo susto a nível nacional, gerando novas mobilizações de tropas. Mas a transcrição de toda a reação do público e dos jornais da época, expostos detalhadamente em **Os Sertões**, não caberia neste espaço. Basta que seja dito que assim como a República sofreu o terrível revés acima descrito, diante dos sertanejos do Conselheiro, já sofrera outros antes e viria a sofrer mais alguns nesta mesma guerra, utilizando novas tropas e com outros comandantes. As causas disso foram: a arrogância da alta cúpula militar e dos próprios oficiais que foram enviados para debelar a crise, a falta de preparo do exército brasileiro da época para lutar nas condições inóspitas da caatinga, as quais os sertanejos estavam mais do que acostumados (sobre este pormenor importantíssimo, Euclides da Cunha discorre longamente, propondo as soluções que seriam as mais apropriadas para resolver o problema¹³⁰), e - o principal -, o desconhecimento quase total do inimigo que estavam combatendo.

Desta maneira, fica visível, pelo que lemos em Euclides da Cunha, que as origens fundamentais daquela guerra não estavam mesmo na pregação de Antonio Conselheiro contra o governo republicano, ou na simples incitação dos seus seguidores ao fanatismo beligerante baseado na crença absoluta em que o mundo estava prestes a acabar. Estes foram motivos importantes sim, mas se tornaram menores diante de todo o fundo de miséria e abandono a que o povo nordestino estava submetido desde a época colonial, tornando-o um povo a parte dentro do Brasil, inteiramente desconhecido das autoridades que dirigiam a nação, fossem as do tempo da Colônia, do Império ou as da

República. E esta condição miserável também é captada por Adir em várias de suas gravuras, notadamente aquelas que mostram os horrores finais desta guerra como veremos mais adiante. Por isso, antes de prosseguirmos com o resumo desta verdadeira epopéia, mostrando o seu desfecho trágico e anunciado, é preciso dizer que, apesar de algumas medidas atenuantes adotadas por parte dos governos mais recentes, ainda podemos ver nos flagelos que atingem aqueles brasileiros que vivem nas regiões mais inóspitas do nordeste brasileiro, ou em outras regiões pobres do país, um pouco (ou muito) desta situação de abandono muito bem colocada por Euclides da Cunha quando afirma:

Vivendo quatrocentos anos no litoral vastíssimo, em que palejavam reflexos da vida civilizada, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República. Ascendemos, de chofre, arrebatados na caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço da nossa gente. Iludidos por uma civilização de empréstimo; respigando, em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos...¹³¹

Portanto, pode-se argumentar que toda esta luta fratricida poderia ter sido evitada se o governo republicano houvesse avaliado melhor a situação, percebendo que estava lidando não com convictos monarquistas muito bem preparados e ideologicamente politizados, mas sim com gente simples, ignorante e crédula. O que os sertanejos precisavam não era, logicamente, de uma guerra, mas sim de assistência, mas isto era impensável naquele momento e na situação insegura em que o governo republicano vivia naquele momento, tendo que sufocar rebeliões a surgirem em vários pontos do país¹³². Além disso, tal avaliação da crise necessitaria que a sociedade de Canudos fosse compreendida em “seus próprios termos”¹³³, mas esta capacidade, fruto do pensamento antropológico atual, estava longe das mentes que dirigiam a República em fins do século XIX. Contudo, mostrando-se altamente sensível a esta situação precária, Adir Botelho, fazendo eco às palavras de Euclides da Cunha, demonstra através de sua xilogravura esta compreensão do isolamento e total esquecimento a que os sertanejos estavam submetidos, e o faz de forma intensa e pungente como veremos nos vários exemplos seguintes.

Mas, voltando à narrativa da guerra, a situação só se tornaria favorável à República quando, finalmente, fosse enviado para organizar a logística da luta o

marechal Carlos Machado Bittencourt¹³⁴ que mesmo longe da campanha, viria a implantar um eficiente sistema de envio seguro de mantimentos às tropas que cercaram Canudos, posteriores as de Moreira César. Mas até que isto acontecesse, muitos apertos passaram os soldados sob o fogo cerrado dos sertanejos (que haviam conseguido se equipar com o armamento e munições deixados para trás pelos soldados fugitivos daquele malfadado comandante). A fome e a sede, antes da organização dos comboios de suprimentos, foram tremendos flagelos que a soldadesca teve de suportar em meio às condições climáticas terríveis do sertão baiano, onde os jagunços a todo o momento os faziam cair em armadilhas ardilosamente montadas, enquanto os encurralavam nas posições à duras penas alcançadas em redor de Canudos.

Todavia, finalmente envolvidos pelo cerco militar, também exaustos por meses ininterruptos de combates, tendo que lutar no meio de sua enorme população de mulheres, crianças e muitos velhos inválidos, que sofriam terrivelmente com os bombardeios e a falta de viveres e de água potável, perdendo numerosos combatentes a cada dia, aos poucos os jagunços foram cedendo terreno e vendo sua Canudos ser queimada e tomada pelos soldados. Do alto dos morros que cercavam o arraial, os monstruosos canhões continuavam bombardeando os casebres e as igrejas, principalmente a “igreja nova” que fora construída por ordem do profeta sertanejo, e de cujas torres os atiradores protegidos alvejavam com facilidade os soldados. Mas quando estas torres finalmente ruíram e com elas o altar repleto de santos, também ruiu o profeta amado, Antonio Conselheiro, que praticamente estava transformado num cadáver ambulante, já que nos últimos dias levava seu jejum à quase total abstinência de alimento (que sempre fora pouquíssimo). Morto Antonio Conselheiro, faltava pouco para o desfecho trágico e inevitável da Guerra, apesar da inabalável vontade dos sertanejos de lutarem até o último homem.

Falecera a 22 de agosto Antonio Conselheiro. Ao ver tombarem as igrejas, arrombado o santuário, santos feitos em estilhas, altares caídos, relíquias sacudidas no encalçamento das paredes e – alucinadora visão! – o Bom Jesus repentinamente apear-se do altar-mor, baqueando sinistramente em terra, despedaçado por uma granada, o seu organismo combalido dobrou-se ferido de emoções violentas. Começou a morrer. Requentou na abstinência costumeira, levando-a a absoluto jejum. . E imobilizou-se certo dia, de bruços, a fronte colada à terra, dentro do templo em ruínas. [...] Antonio Conselheiro seguiu em viagem para o céu. Ao ver mortos os seus principais ajudantes e maior o número de soldados, resolvera dirigir-se diretamente à providência. O fantástico embaixador estava àquela hora junto de Deus. Deixara tudo prevenido. Assim é que soldados, ainda quando caíssem nas maiores aperturas, não podiam sair do lugar em que se achavam. Nem mesmo para se irem embora, como das outras vezes. Estavam

chumbados às trincheiras. Fazia-se mister que ali permanecessem para a expiação suprema, no próprio local dos seus crimes. Porque o profeta volveria em breve, entre milhões de arcanjos, descendo – gládios flamívoros coruscando na altura – numa revoada olímpica, caindo sobre os sitiados, fulminando-os e começando o Dia do Juízo.¹³⁵

Fig. 153
BOTELHO,
Adir.
Contrição,
xilogravura, 40
X 51 cm,
1992. Fonte:
acervo do
Museu
Nacional de

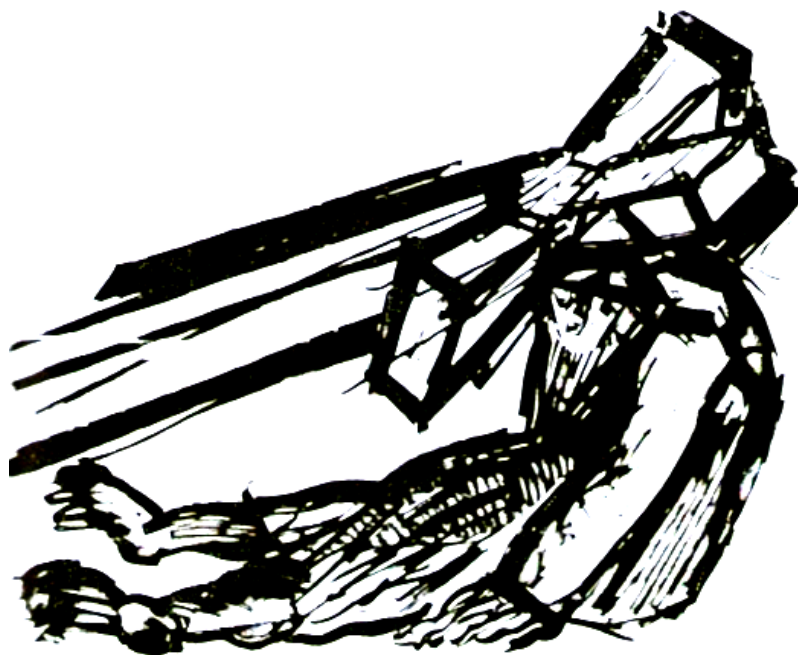


Fig. 154
BOTELHO, Adir.
Noite em claro,
xilogravura, 42 X
54 cm, 1985.
Fonte: acervo do
Museu Nacional de
Belas Artes.



Fig. 155
 BOTELHO, Adir.
Entranhas,
 xilogravura, 39 X
 54 cm, 1987. Fonte:
 acervo do Museu
 Nacional de Belas
 Artes

Não há como expor aqui todos os descabros e horrores inomináveis que foram praticados por ambos os lados combatentes, especialmente pelos soldados como vingança pelas derrotas e humilhações que haviam sofrido diante dos miseráveis, mas astutos sertanejos. Porém não poderíamos deixar de transcrever algumas destas passagens de selvageria, pois elas inspiraram toda a tragédia visível em boa parte das xilogravuras de Adir, especialmente aquelas de cunho mais dramático e expressionista. Com isso, ainda que o conhecimento de **Os Sertões** não seja indispensável para a fruição da série **Canudos**, pois como arte esta série é completamente autônoma em suas soluções gráficas, a leitura destas passagens dramáticas nos propicia uma referência importante para compreendermos a gênese das suas gravuras constituintes, apontando, inclusive, sob que carga emocional foram criadas, o que explicaria muito da sua força expressionista e seu conseqüente exacerbamento visual.

3.2.4 Extraordinária Canudos

Novas tropas foram enviadas para Canudos, agora sob a direção do general Arthur Oscar.¹³⁶ Eram formadas por batalhões de todos os estados da Federação. Mas no caminho, já próximo do destino, em Pitombas, “onde houvera o primeiro encontro de Moreira César com os fanáticos”¹³⁷, encontraram “recordações cruéis”.¹³⁸

Despontavam em toda banda recordações cruéis: mulambos já incolores, de fardas, oscilando à ponta dos esgalhos secos; velhos selins, pedaços de mantas e trapos de capotes esparsos pelo chão, de envolta com fragmentos de ossadas. À margem esquerda

do caminho, erguido num tronco – feito um cabide em que estivesse dependurado um fardamento velho – o arcabouço do coronel Tamarindo, decapitado, braços pendidos, mãos esqueléticas calçando luvas pretas... Jaziam-lhe aos pés o crânio e as botas. E do correr da borda do caminho ao mais profundo das macegas, outros companheiros de infortúnio: esqueletos vestidos de fardas poentas e rotas, estirados no chão de supino, num alinhamento de formatura trágica: ou desequilibradamente arrimados aos arbustos flexíveis, que, oscilando à feição do vento, lhes davam singulares movimentos de espectros – delatavam demoníaca encenação adrede engenhada pelos jagunços. Nada lhes haviam tirado, excluídas as munições e as armas. Uma praça do 25º encontrou, no lenço envolto na tibia descarnada de um deles, um maço de notas somando quatro contos de réis – que o adversário desdenhara, como outras coisas de valor para ele despiciendas.¹³⁹



Fig. 156 BOTELHO, Adir. **Cabeças cortadas**, xilogravura, 36 X 67 cm, 1984.
Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

A aura mística que pairava sobre Canudos assombrou os soldados durante toda a campanha. Em vários momentos Euclides da Cunha faz questão de colocá-la em relevo visando destacar o quão estranha foi aquela guerra. Esta estranheza também perpassa em muitas das xilogravuras de **Canudos** ao nos apresentar a saga desta luta.

OUTRO OLHAR SOBRE CANUDOS – E sobre tudo aquilo uma monotonia acabrunhadora... A sucessão invariável das mesmas cenas no mesmo cenário pobre, despontando às mesmas horas com a mesma forma, dava aos lutadores exaustos a impressão indefinível de uma imobilidade no tempo. À tarde ou durante o dia, nos raros momentos em que se atreuvavam os assaltos, alguns se distraíam contemplando o arraial intangível. Lá se iam, então, cautelosamente, desenfiando-se pelo viés das encostas, alongando as distâncias, para atingirem com resguardos um ponto abrigado qualquer, de onde o distinguissem a salvo. Perturbavam-se-lhes, então, as vistas, no emaranhado de casebres, esbatidos embaixo. E contavam: uma, duas, três, quatro mil, cinco mil casas! Cinco mil casas ou mais! Seis mil casas talvez! Quinze mil ou vinte mil almas – encafurnadas naquela tapera babilônica... E invisíveis. De longe em longe, um

vulto, rápido, cortava uma viela estreita, correndo, ou apontava, por um segundo, indistinto e fugitivo, à entrada da grande praça vazia, desaparecendo logo. Nada mais. Em torno o debuxo misterioso de uma paisagem bíblica: a infinita tristura das colinas desnudas, ermas, sem árvores. Um rio sem águas, tornejando-as, feito uma estrada poenta e longa. Mais longe, avassalando os quadrantes, a corda ondulante das serras igualmente desertas, rebatidas, nitidamente, na imprimadura do horizonte claro, feito quadro desmedido daquele cenário estranho.¹⁴⁰

Adiante, já dentro de Canudos, os soldados muitas vezes se sentiram mais encurralados do que os sertanejos, e isto é explicado da maneira seguinte:

Mas o jagunço não era afeito a luta regular. Fora até demasia de frase caracterizá-lo inimigo, termo extemporâneo, esquisito eufemismo suplantando o “bandido famigerado” da literatura marcial das ordens do dia, o sertanejo defendia o lar invadido, nada mais. Enquanto os que lho ameaçavam permaneciam distantes, rodeava-os de ciladas que lhes tolhessem o passo. Mas quando eles, ao cabo, lhe bateram às portas e arrombaram-lhas a coices de armas, aventou-se-lhe, como único expediente, a resistência a pé firme, afrontando-os face a face, adstrito à preocupação digna da defesa e ao nobre compromisso da desforra. Canudos só seria conquistado casa por casa. Toda a expedição iria despender três meses para a travessia de cem metros, que a separavam do apside da igreja nova. E no último dia de sua resistência inconcebível, como bem poucas idênticas na história, os seus últimos defensores, três ou quatro anônimos, três ou quatro magros titãs famintos e andrajosos, iriam queimar os últimos cartuchos em cima de seis mil homens!¹⁴¹



Fig. 157
BOTELHO, Adir.
Luta, xilogravura,
42,5 X 47 cm,
1994. Fonte:
acervo do Museu
Nacional de Belas
Artes.

E fosse para os soldados que desertavam e fugiam apavorados da luta ou para aqueles retirados feridos do combate, ambos tendo que suportar um sofrimento atroz na penosa estrada de volta, ou ainda entre os que permaneciam firmes lutando, este sertanejo conhecido como jagunço ganhava um colorido com tonalidades cada vez mais sobrenaturais:

Os soldados enfermos, em perene contato com o povo, que os conversava, tinham-se, ademais, constituído rudes cronistas dos acontecimentos e confirmavam-nos mercê da forma imaginosa por que a própria ingenuidade lhes ditava os casos, verídicos na essência, mas deformados de exageros, que narravam. Urdiam-se estranhos episódios. O jagunço começou a aparecer como um ente à parte, teratológico e monstruoso, meio homem e meio trasgo; violando as leis biológicas, no estadear resistências inconceptíveis; arrojando-se, nunca visto, intangível, sobre o adversário; deslizando, invisível, pela caatinga, como as cobras; resvalando ou tombando pelos despenhadeiros fundos, como espectro; mais leve que a espingarda que arrastava; e magro, seco, fantástico, diluindo-se em duende, pesando menos que uma criança, tendo a pele bronzeada colada sobre os ossos, áspera como a epiderme das múmias... A imaginação popular, daí por diante, delirava na ebriz dos casos estupendos, apontados de fantasias. Alguns eram rápidos, espelhando incisivamente a energia inamolável daqueles caçadores de exércitos.¹⁴²



Fig. 158 BOTELHO, Adir. **A cruz**, xilogravura, 40,5 X 52,5 cm, 1986. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 159 BOTELHO, Adir. **Tríptico**, xilogravura, 41,5 X 48 cm, 1992. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

E a coragem “inamolável” destes “caçadores de exércitos” se mostra com toda força, inclusive, nos mais jovens, como fica demonstrado na passagem seguinte:

Numa das refregas subseqüentes ao assalto, ficara prisioneiro um curiboca ainda moço que a todas as perguntas respondia automaticamente, com indiferença altiva: “sei não!” Perguntaram-lhe por fim como queria morrer. “De tiro!” “Pois há de ser de faca!”

contraveio, terrivelmente, o soldado. Assim foi. E quando o ferro embotado lhe rangia nas cartilagens da glote, a primeira onda de sangue borbulhou, escumando, à passagem do último grito gargarejando na boca ensangüentada: “-Viva o Bom Jesus!...”¹⁴³

Os canhões eram um grande flagelo sobre o arraial de Canudos, pondo pelos ares as casas, destruindo aos poucos as sacrossantas igrejas e matando indistintamente homens, mulheres, crianças e velhos. Um verdadeiro massacre a que os sertanejos tinham que suportar, mas que lhes estava minando rapidamente as forças. Por isso, num lance de audácia, tentaram dar um fim ao mais monstruoso deles, o “Withworth”, apelidado pelos jagunços de “matadeira”.

Outros tinham delineamentos épicos: No dia 1º de julho, o filho mais velho de Joaquim Macambira, rapaz de dezoito anos, abeirou-se do ardiloso cabecilha: “Pai! Quero escangalhar a *matadeira!*” O astuto guerreiro, espécie grosseira de Imanus, acobreado e bronco, encarou-o impassível: “Consulta o Conselheiro – e vai.” O valente abalou, seguido de onze companheiros dispostos. Transpuseram o Vaza-Barris, *cortado* em cacimbas. Investiram com a larga costa ondulante da Favela. Embrenharam-se, num deslizar flexuoso de cobras, pelas caatingas ralas. Ia em meio o dia. O sol irradiava a pino sobre a terra, jorrando, sem fazer sombras, até o fundo dos grotões mais fundos, os raios verticais e ardentes... [...] O exército descansava no alto da montanha, abatido pela canícula. Deitados a esmo pelas encostas, bonés caídos sobre os rostos para os resguardar, dormitando ou pensando nos lares distantes, as praças aproveitavam alguns momentos de trégua, refazendo forças para a afanosa lide. Em frente, derramado sobre colinas – minúsculas casinhas em desordem, sem ruas e sem praças, acervo incoerente de casebres – aparecia Canudos, deserto e mudo, como uma tapera antiga. Todo o exército repousava... Nisto despontam cautos, emergindo à orela do matagal rasteiro e trançado, de arbúsculos em esgalhos, na clareira, no alto, onde estaciona a artilharia, doze rostos inquietos, olhares felinos, rápidos, percorrendo todos os pontos. Doze rostos apenas de homens ainda jacentes, de rastro, nos tufos das bromélias. Surgem lentamente. Ninguém os vê; ninguém os pode ver. Dão-lhes as costas com indiferença soberana vinte batalhões tranqüilos. Adiante divisam a presa cobiçada. Como um animal fantástico, prestes a um bote repentino, o canhão Withworth, a *matadeira*, empina-se no reparo sólido. Volta para “Belo Monte” a boca truculenta e rugidora que tantas granadas revessou já sobre as igrejas sacrossantas. Caem-lhe sobre o dorso luzidio e negro os raios do sol, ajazeando-a de lampejos. Os fanáticos contemplam-na algum tempo. Aprumam-se depois à borda da clareira. Arrojam-se sobre o monstro. Assaltam-no; aferram-no; jugulam-no. Um traz uma alavanca rígida. Ergue-a num gesto ameaçador e rápido... E a pancada bate, estrídula e alta, retinindo... E um brado de alarma estala na mudez universal das coisas; multiplica-se nas quebradas; enche o espaço todo; e detona em ecos que atroando os vales ressaltam pelos morros numa vibração triunfal e estrugidora, sacudindo num repelão o acampamento inteiro...¹⁴⁴

Fig. 160 BOTELHO,
Adir. **O canhão**,
xilogravura, 40,5 X
52,5 cm, 1986. Fonte:
acervo do Museu
Nacional de Belas
Artes.



Em algumas das xilogravuras da série Canudos, perceberemos um lado irônico e até humorado, mesmo quando trata de tragédias e cenas absurdamente cruéis. Mas isto, em parte, advém da própria narrativa da guerra feita por Euclides da Cunha, que soube capturar também mais esta faceta daquele evento histórico tão bisonho. Pois existe no ser humano a capacidade de se acostumar com tudo, até com as situações mais drásticas e difíceis, principalmente quando estas se alongam por muito tempo sem uma solução à vista. Foi o que, em dado momento, ocorreu em Canudos, quando os soldados já conseguiam manter uma posição dentro dos casebres, embora continuamente acossados pelos jagunços. É neste instante em que desponta o humor sertanejo e, - por que não? -, tipicamente brasileiro como um todo.

A vida normalizara-se naquela anormalidade. Despontavam peripécias extravagantes. Os soldados da linha negra, na tranqueira avançada do cerco, travavam, às vezes, noite velha, longas conversas com os jagunços. O interlocutor da nossa banda subia à berma da trincheira e, voltado para a praça, fazia ao acaso um reclamo qualquer, enunciando um nome vulgar, o primeiro que lhe acudia ao intento, com voz amiga e lhana, como se apelidasse um velho camarada; e invariavelmente, do âmagô da casaria ou, de mais perto, de dentro dos entulhos das igrejas, lhe respondiam logo, com a mesma tonalidade mansa, dolorosamente irônica. Entabulava-se o colóquio original através das sombras, num reciprocado de informações sobre tudo, do nome de batismo, do lugar de nascimento, à família e às condições de vida. Não raro a palestra singular derivava a coisas escabrosamente jocosas e pelas linhas próximas, no escuro, ia rolando um cascalhar de risos abafados. O diálogo delongava-se até apontar a primeira divergência de opiniões. Salteavam-no, então, de lado a lado, meia dúzia de convícios ríspidos, num calão enérgico. E logo depois um ponto final – a bala. Os soldados do 5º de polícia, malgrado o

ilusório abrigo dos espaldões de terra, que os acobertavam, matavam o tempo em descantes, mitigando saudades dos rincões do S. Francisco. Se a fuzilaria apertava, pulavam de arremesso aos planos de fogo; batiam-se como demônios, terrivelmente, freneticamente, disparando as carabinas; e tendo nas bocas, ressoantes, cadenciadas a estampidos, as rimas das trovas prediletas. Baqueavam, alguns, cantando; e aplacada a refrega volviam ao folguedo sertanejo, ao toar langoroso das tiranas, aos rasgados nos machetes, como se fosse aquilo uma rancharia grande de tropeiros sesteando.¹⁴⁵



Fig. 161 BOTELHO, Adir. **Diálogo**, xilogravura, 41,5 X 50,5 cm, 1992. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

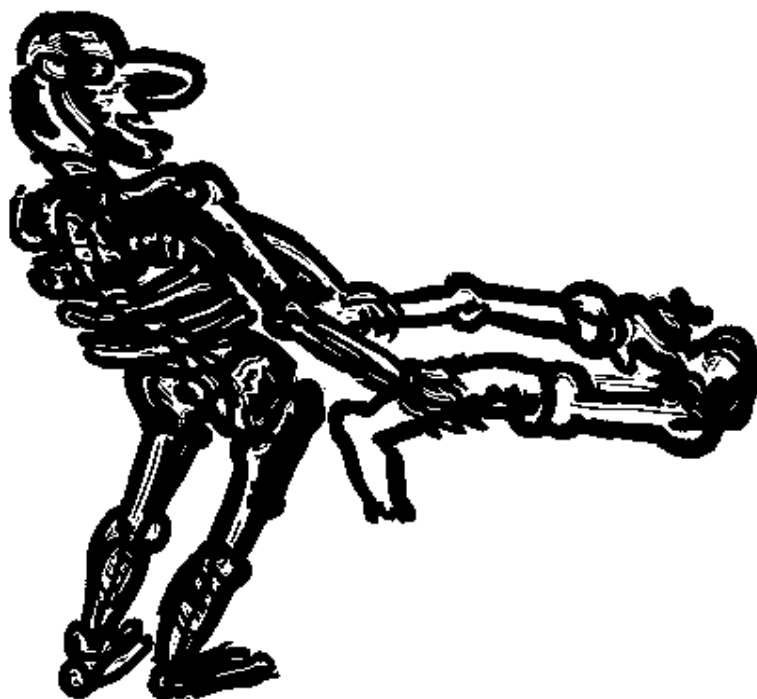


Fig. 162
BOTELHO,
Adir. **Corrupio**,
xilogravura, 40
X 43 cm, 1992.
Fonte: acervo
do Museu
Nacional de
Belas Artes.

3.2.5 Terríveis sofrimentos

Vamos saltar para os “últimos dias”, quando depois da chegada de muitos reforços e da organização dos comboios entre Canudos e a base de operações, o exército finalmente conseguiu cercar completamente a “monstruosa tapera”, penetrar em seu

interior e manter, a duras penas, uma posição dentro dela. Acontecem neste momento algumas das mais cruentas cenas daquela guerra, muito comovedoras pelo alto grau de sofrimento infligido aos sertanejos, descritas de maneira precisa por Euclides da Cunha - e pelas mais lancinantes xilogravuras da série **Canudos** -, que não esconde sua revolta.

Com a apreensão dos primeiros prisioneiros, se iniciaram os interrogatórios e as torturas, mas que sempre terminavam no assassinato dos infelizes capturados. É o que vem narrado sob o título de “DEGOLA”:

Chegando à primeira canhada encoberta, realizava-se uma cena vulgar. Os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. Era o prólogo invariável de uma cena cruel. Agarravam –na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, esgargalando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na. Não raro a sofreguidão do assassino repulsava estes preparativos lúgubres. O processo era, então, mais expedito: varavam-na, prestes, a facão. Um golpe único, entrando pelo baixo-ventre. Um destripamento rápido... Tínhamos valentes que ansiavam por essas cobardias repugnantes e explicitamente sancionadas pelos chefes militares. Apesar de três séculos de atraso, os sertanejos não lhes levavam a palma no estadear idênticas barbaridades.¹⁴⁶



Fig. 163 BOTELHO, Adir. **Degola**, xilogravura, 48 X 47,5 cm, 1994. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Contudo, normalmente as mulheres e crianças eram poupadas - “em geral consideradas trambolhos incômodos no acampamento, atravancando-o, como bruacas imprestáveis”.¹⁴⁷ Este foi o caso de uma velha e de sua neta nos últimos dias da luta:

Uma megera assustadora [...] rompia, em andar sacudido, pelos grupos miserandos, atraindo a atenção geral. Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta talvez. E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz.¹⁴⁸



Fig. 164 BOTELHO, Adir. **Angústia**, xilogravura, 41 X 52,5 cm, 1993. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Mas a luta continuava seu curso insano dentro dos casebres de Canudos, com os sertanejos defendendo cada trecho do terreno com uma bravura incrível. Nas péssimas condições em que se encontravam, era difícil de entender de onde vinha tal teimosia em não se renderem.

Preparavam junto ao santuário o último reduto – uma escavação retangular e larga. Abriam o próprio túmulo. Batidos de todos os lados, iriam recuando, palmo a palmo, braço a braço, todos, para aquela cova onde se sepultariam, indomáveis. Escavavam, buscando a água que lhes faltava, cacimbas profundas. As mulheres, e as crianças, e os velhos, e os enfermos, colaboravam nestes trabalhos brutos. Mal reprofundavam, porém, além de dois metros os estratos duríssimos, de modo a atingirem as camadas sobre que repousavam tênues lençóis, filtrados pelos últimos estagnados do rio. Alcançavam-nos, às vezes; para vê-los, uma hora depois, extintos, sugados na avidez de

esponja da atmosfera exsicada. E começou logo a torturá-los a sede, avivada pelas comoções e pela canícula queimosa. O combate fez-se-lhes, então, um divertimento lúgubre, uma atenuante às maiores misérias. Atiravam desordenadamente, a esmo, sem o antigo rigor da pontaria, para toda a banda, num dispêndio de munições capaz de esgotar o arsenal mais rico. Os que se encurralavam na igreja nova continuavam varejando os altos, enquanto os demais tolhiam de frente, a dois passos, os batalhões entranhados no casario. Aí se realizavam episódios brutais. A abertura do campo e o estreito das bistegas impropriando o movimento às seções mais diminutas, davam à luta o traço exclusivo de uma bravura feroz. Alguns oficiais, ao avançarem, desapertavam os talins e jogavam a um lado a espada. Batiam-se à faca. Mas a empresa tornara-se ao cabo difícilíssima. A constrição do sítio condensara nas casas os que as defendiam e estes, enchendo-as, opunham resistência crescente. Quando cediam num ou noutro ponto, os vencedores tinham, ainda, inopinadas surpresas. A traça dos sertanejos colhia-os mesmo naquele transe doloroso. Foi o que sucedeu ao ser conquistado um casebre, depois de tenazmente defendido. Os soldados invadiram-no atumultuadamente. E depararam um monte de cadáveres; seis ou oito, caídos uns sobre os outros, abarreirando a entrada. Não se impressionaram com o quadro. Enveredaram pelos cômodos escuros. Mas receberam em cheio, pelas costas, partindo daquela pilha de trapos sanguinolentos, um tiro. Voltando-se, pasmos, detonou-lhes outro, à queima-roupa, de frente. Sopitando o espanto, comprimidos na saleta estreita, viram saltar e fugir o lutador fantástico, que adotara o stratagem profanador, batendo-se por trás de uma trincheira de mortos...¹⁴⁹

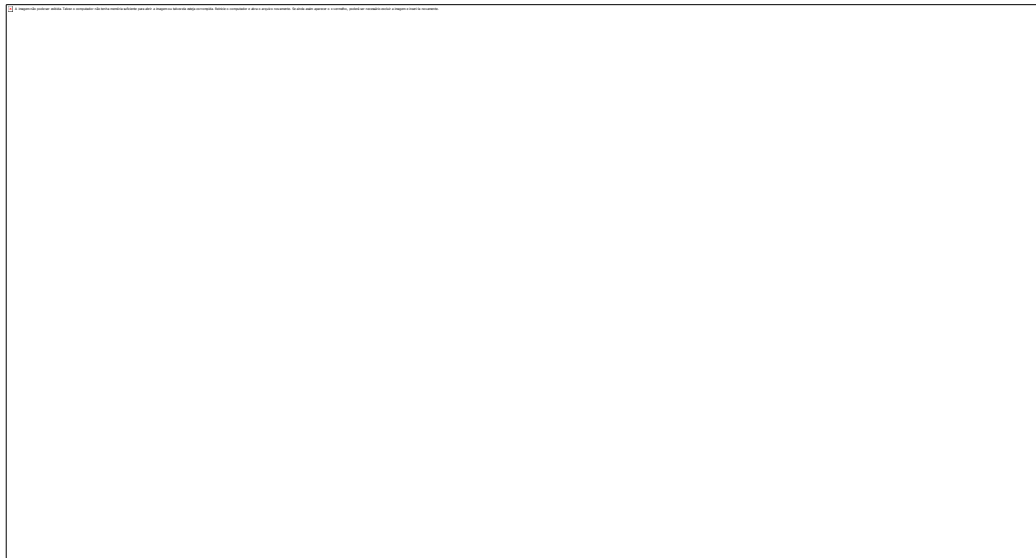


Fig. 165 BOTELHO, Adir. **Cena dantesca**, xilogravura, 35 X 67 cm, 1986.
Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 166 BOTELHO, Adir. **Malha da Morte**, xilogravura, 41 X 50,5 cm, 1994. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



E o mais terrível nesta seqüência final da guerra, na qual já não havia qualquer esperança para os sertanejos, é que estes, não desistindo jamais de lutar, conseguiam protelar ainda mais o próprio sofrimento a um custo impensável. A sede torturava-os, obrigando-os a passar por mais um transe incrível para tentar debelá-la. Por isso, após vários ataques tremendos promovidos pelos jagunços, já quando não se esperava que tivessem força para tal reação, logo os soldados perceberam que o principal motivo de tão renhido tiroteio não era o de abrir uma rota de fuga:

Não visavam rasgar um caminho à fuga. Empenhando-se todos ao sul atendiam à conquista momentânea das cacimbas, ou gânglios rebalsados do Vaza-Barris. Enquanto o grosso dos companheiros se batia, atraindo para o âmago do arraial a maior parte dos sitiados, alguns valentes sem armas, carregando as borrachas vazias, aventuravam-se até à borda do rio. Avançavam cautelosamente. Abeiravam-se das poças esparsas e raras, que salpintavam o leito; e enchendo as vasilhas de couro volviam, correndo, arcados sob as cargas preciosas. Ora, esta empresa, a princípio apenas difícil, foi-se tornando, a pouco e pouco, insuperável. Descoberto o motivo único daqueles ataques, os sitiados das posições ribeirinhas convergiam os fogos sobre as cacimbas, facilmente percebidas – breves placas líquidas rebrilhando ao luar ou joeirando, na treva, o brilho das estrelas... De sorte que, atingindo-lhes as bordas, os sertanejos tinham, em torno e na frente, o chão varrido à bala. Avançavam e caíam, às vezes, sucessivamente, todos. Alguns antes que chegassem às ipueiras esgotadas, reduzidas a repugnantes lameiros; outros quando, de bruços, sugavam o líquido salobro e impuro; e outros quando, no termo da tarefa, volviam arcando sob os *bogós* repletos. [...] Um único às vezes escapava, às carreiras. Transpunha a barranca de um salto, e perdia-se nos escombros do

casario, levando aos companheiros alguns litros de água que custavam hecatombes. E era um líquido suspeito, contaminado de detritos orgânicos, de sabor detestável em que se pressentia o tóxico das ptomaínas e fosfatos dos cadáveres decompostos jazentes desde muito insepultos por toda aquela orla do Vaza-Barris. Estes episódios culminaram o heroísmo dos matutos. Comoviam, por fim, os próprios adversários.¹⁵⁰

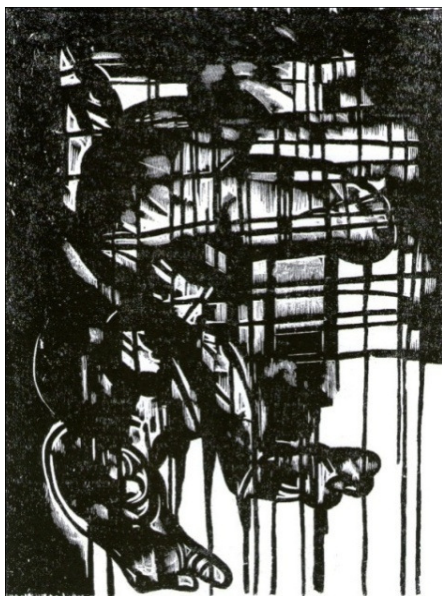


Fig. 167 BOTELHO, Adir. **Trama**, xilogravura, 54 X 40 cm, 1987.
Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 168 BOTELHO, Adir. **Obstáculo**, xilogravura, 50,5 X 41,5 cm, 1995. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

3.2.6 O fim da guerra

Estamos nos últimos dias da guerra, já se fazem no acampamento os preparativos para o retorno, e ninguém teme mais os derradeiros jagunços cercados no interior de Canudos, quase toda tomada pelo exército. É inclusive possível, com alguma cautela, realizar-se “passeios” no interior das áreas duramente conquistadas.

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 e, depois de uma inflexão à esquerda descendo por dentro da sanga flexuosa, onde repontavam grandes placas de filades dando-lhe a feição de longa passagem coberta, avançaram até toparem as primeiras casas e, simultaneamente, esparsos, jazentes, os primeiros cadáveres insepultos do inimigo. Tinha-se neste momento a impressão de uma entrada em velha necrópole que surgisse, desvendando-se de repente, à flor da terra. As ruínas agravavam a desordem das pequenas vivendas, construídas ao acaso, defrontando-se em bitesgas de um metro de largo, empachadas pelos tetos de argila abatidos. De sorte que a marcha se fazia adstrita a desvios tortuosos e longos. 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 angustiosa 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 crisper 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 emagrecidos 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... [...] A soldadesca varejando as casas pusera fora, às portas, entupindo os becos de monturos, toda a ciscalhagem de trastes em pedaços, de envolta com a farragem de molambos inclassificáveis: pequenos baús de cedro; bancos e jiraus grosseiros; redes em fiapos; berços de cipó e balaios de taquara; jacás sem fundo; roupas de algodão, de cor indefinível; vasilhames amassados, de ferro; caqueiradas de pratos, e xícaras, e garrafas; oratórios de todos os feitios; bruacas de couro cru; alpercatas imprestáveis; candeeiros amolgados, de azeite; canos estrondados, de trabucos; lascas de ferrões ou fueiros; caxerenguengues rombos... [...] Pululavam rosários de toda a espécie, dos mais simples, de contas policrômicas de vidro, aos mais caprichados, feitos de ouricuris; e, igualmente inúmeras, rocas e fusos, usança avoenga tenazmente conservada, como tantas outras, pelas mulheres sertanejas. Sobretudo aquilo, incontáveis, esparsos pelo solo, apisoados, rasgados – registros, cartas santas, benditos em caderninhos costurados, doutrinas cristãs velhíssimas, imagens amarfanhadas de santos milagreiros, verônicas encardidas, crucifixos partidos; e figas, e cruzeiros, e bentinhos imundos...¹⁵¹

Mas apesar de terem perdido grande parte de Canudos, os jagunços entocados com suas famílias na seção ainda não controlada continuavam a sua resistência inquebrantável, repelindo os assaltos engendrados pelos oficiais e surpreendendo-os com sua grande capacidade de resistência, mesmo sob todo sofrimento a que estavam submetidos. Com isso, as baixas militares também aumentavam.



Fig. 169 BOTELHO, Adir. **Simetria**, xilogravura, 39,5 X 32 cm, 1986. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 170 BOTELHO, Adir. **Sexo**, xilogravura, 40 X 44,5 cm, 1991. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



As nossas baixas avultavam. Os espectadores, atestando os mirantes acasamatados da colina extrema do acampamento, avaliavam-nas pela lúgubre procissão de andores, padiolas e redes que lhes passava de permeio, subindo. Saía da sanga, embaixo; derivava vagarosa na ascensão contorneando em desvios as casas por ali espalhadas; galgava o alto e prosseguia, descendo para o hospital de sangue, onde, à 1 hora da tarde, já haviam chegado cerca de trezentos feridos.¹⁵²

Na impaciência pela vitória tantas vezes vislumbrada, mas nunca alcançada, até dinamite foi lançada contra os sitiados (se já não bastasse o bombardeio dos canhões!); como este “recurso bárbaro”¹⁵³ não deu o resultado esperado, os soldados apelaram para latas de querosene “derramadas por toda orla da casaria, avivando os incêndios”.¹⁵⁴ Mas mesmo assim os jagunços não se entregaram.



Fig. 171 BOTELHO, Adir. **Desânimo**, xilogravura, 52,5 X 42 cm, 1986. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 172 BOTELHO, Adir. **Devoção**, xilogravura, 54 X 39,5 cm, 1987. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Entretanto a situação dos sertanejos piorara. Tinham, com a perda da igreja nova, perdido as últimas cacimbas. Cercavam-nos braseiros enormes, progredindo-lhes em roda e avançando de três pontos – do norte, leste e oeste – obstringindo-os no último reduto.¹⁵⁵



Fig. 173 BOTELHO, Adir. **Cercos**, xilogravura, 39,5 X 54,5 cm, 1996.
Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Foi quando (segundo as notas “de um Diário”¹⁵⁶, escritas à medida que se desenrolavam os acontecimentos):

“...Chegaram à 1 hora em grande número novos prisioneiros – sintoma claro de enfraquecimento entre os rebeldes. Eram esperados. Agitara-se pouco depois do meio-dia uma bandeira branca no centro dos últimos casebres e os ataques cessaram imediatamente do nosso lado. Rendiam-se afinal. Entretanto não soaram os clarins. Um grande silêncio avassalou as linhas e o acampamento”.¹⁵⁷

Mas tratava-se, na verdade, de uma comissão composta por dois membros próximos a Antonio Conselheiro (a esta altura já morto). Eles vinham, segundo disseram, se entregar. Um deles era o “acólito e auxiliar do Conselheiro”, o “Beatinho”, e o outro era um jagunço “bem nutrido” chamado Barnabé José de Carvalho, “chefe de segunda linha”. Disseram que queriam se render, mas que não conseguiram convencer os demais a fazê-lo. Contudo, diante da insistência do general que, em pessoa, os estava interrogando, voltaram à Canudos dizendo que trariam consigo os companheiros recalitrantes.

O efeito da comissão, porém, foi de todo inesperado. O Beatinho voltou, passada uma hora, seguido de umas trezentas mulheres e crianças e meia dúzia de velhos imprestáveis. Parecia que os jagunços realizavam com maestria sem par seu último

ardil. Com efeito, viam-se libertos daquela multidão inútil, concorrente aos escassos recursos que acaso possuíam, e podiam, agora, mais folgadoamente delongar o combate. O Beatinho dera – quem sabe? – um golpe de mestre. Consumado diplomata, do mesmo passo poupava às chamas e às balas tantos entes miserandos e aliviara o resto dos companheiros daqueles trambolhos prejudiciais.¹⁵⁸

Este foi mesmo o último “ardil” dos sertanejos contra a República, mostrando para os calejados soldados a face mais cruel da guerra, aquela que é suportada pelos civis, geralmente inocentes, perante os contextos sócio-políticos que as engendram.

A entrada dos prisioneiros foi comovedora. Vinha solene, na frente o Beatinho, teso o torso desfibrado, olhos presos no chão, e com o passo cadente e tardo exercitado desde muito nas lentas procissões que compartira. O longo cajado oscilava-lhe à mão direita, isocronamente, feito enorme batuta, compassando a marcha verdadeiramente fúnebre. A um de fundo, a fila extensa, tracejando ondulada curva pelo pendor da colina, seguia na direção do acampamento, passando ao lado do quartel da primeira coluna e acumulando-se, cem metros adiante, em repugnante congérie de corpos repulsivos em andrajos. Os combatentes contemplava-os entristecidos. Surpreendiam-se; comoviam-se. O arraial, *in extremis*, punha-lhes adiante, naquele armistício, uma legião desarmada, mutilada, faminta e claudicante, num assalto mais duro que o das trincheiras de fogo. Custava-lhes admitir que toda aquela gente inútil e frágil saísse tão numerosa ainda dos casebres bombardeados durante três meses. Contemplando-lhes os rostos baços, os arcabouços esmirrados e sujos, cujos molambos em tiras não encobriam lanhos, escaras e escalavros – a vitória tão longamente apetejada decaía de súbito. Repugnava aquele triunfo. Envergonhava. Era, com efeito, contraproducente compensação a tão luxuosos gastos de combates, de reverses e de milhares de vidas, o apresamento daquela caqueirada humana – do mesmo passo angulhenta e sinistra, entre trágica e imunda, passando-lhes pelos olhos, num longo enxurro de carcaças e molambos. Nem um rosto viril, nem um braço capaz de suspender uma arma, nenhum peito resfolegante de campeão domado: mulheres, sem-número de mulheres, velhas espectrais, moças envelhecidas, velhas e moças indistintas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos encarapitados às costas, filhos suspensos aos peitos murchos, filhos arrastados pelos braços, passando; crianças, sem-número de crianças; velhos, sem-número de velhos; raros homens, enfermos opilados, faces tímidas e mortas, de cera, bustos dobrados, andar cambaleante.¹⁵⁹

Fig. 174
BOTELHO,
Adir. **Figuras**,
xilogravura, 47
X 57,5 cm, 1987.
Fonte: acervo do
Museu Nacional
de Belas Artes





Fig. 175 BOTELHO, Adir. **Tristeza**,
xilogravura, 54 X 39 cm, 1987. Fonte:
acervo do Museu de Belas Artes.

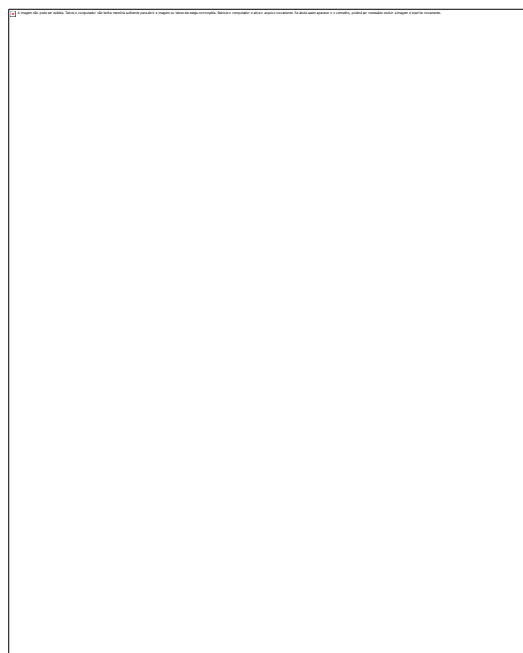
Fig. 176 BOTELHO, Adir.
Mulher e crianças,
xilogravura, 47,5 X 43,5 cm,
1987. Fonte: acervo do
acervo do Museu Nacional
de Belas Artes.

Chegamos ao fim do nosso resumo de **Os Sertões**. As palavras com que Euclides da Cunha fecha sua monumental obra deixam claro o quanto as cenas que presenciou calaram fundo em seu ser. E foram estas palavras, que agora nos tocam também tão fortemente, que igualmente mobilizaram Adir Botelho a recriar a trágica história desta guerra, legando-nos a sua visão pessoal e sensível de todos aqueles sérios e comovedores acontecimentos, onde milhares de vidas se perderam na esteira de um fanatismo primitivo e na de um patriotismo inteiramente mal direcionado.

O FIM – Não há relatar o que houve a 3 e 4. A luta, que viera perdendo dia a dia o caráter militar, degenerou, ao cabo, inteiramente. Foram-se os últimos traços de formalismo inútil: deliberações de comando, movimentos combinados, distribuições de forças, os mesmos toques de cornetas, e por fim a própria hierarquia, já materialmente extinta num exército sem distintivos e sem fardas. Sabia-se de uma coisa única: os jagunços não poderiam resistir por muitas horas. Alguns soldados se haviam abeirado

do último reduto e colhido de um lance a situação dos adversários. Era incrível: uma cava quadrangular, de pouco mais de metro de fundo, ao lado da igreja nova, uns vinte lutadores, esfomeados e rotos, medonhos de ver-se, dispunham-se a um suicídio formidável. Chamou-se aquilo o “hospital de sangue” dos jagunços. Era um túmulo. De feito, lá estavam, em maior número os mortos, alguns de muitos dias já, enfileirados ao longo das quatro bordas da escavação e formando o quadrado assombroso dentro do qual uma dúzia de moribundos, vidas concentradas na última contração dos dedos nos gatilhos das espingardas, combatiam contra um exército. E lutavam com relativa vantagem ainda. Pelo menos fizeram parar os adversários. Destes os que mais se aproximaram lá ficaram, aumentando a trincheira sinistra de corpos esmigalhados e sangrentos. Viam-se, salpintando o acervo de cadáveres andrajosos dos jagunços, listras vermelhas de fardas e entre elas as divisas do sargento-ajudante do 39º, que lá entrara, baqueando logo. Outros tiveram igual destino. Tinham a ilusão do último recontro feliz e fácil: romperem pelos últimos casebres envolventes, caindo de chofre sobre os titãs combalidos, fulminado-os, esmagando-os... mas eram terríveis lances, obscuros para todo sempre. Raro tornavam os que os faziam. Aprumavam-se sobre o fosso e sopeavallhes o arrojo o horror de um quadro onde a realidade tangível de uma trincheira de mortos, argamassada de sangue e esvurmando pus, vencia todos os exageros da idealização mis ousada. E salteava-os a atonia do assombro... Fechemos este livro. Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam cinco mil soldados.¹⁶⁰

Fig. 177 BOTELHO, Adir.
Trincheira de mortos,
 xilogravura, 50,5 X 41,5
 cm, 1985. Fonte: acervo do
 Museu Nacional de Belas
 Artes.



Dá em diante, mesmo Euclides da Cunha evitou narrar os demais horrores de que tomou conhecimento:

Ademais, não desafiaria a incredulidade do futuro a narrativa de pormenores em que se amostrassem mulheres precipitando-se nas fogueiras dos próprios lares, abraçadas aos filhos pequeninos...?¹⁶¹

Contudo, e quanto a Antonio Conselheiro, um dos principais, senão principal fomentador de toda esta história que de tão absurda, não fossem os testemunhos históricos e a obra de Euclides da Cunha, pareceria mais uma lenda, um mito, do que fato verídico? Era necessário comprovar que realmente estava morto e, assim, puseram-se a procurar o seu corpo.

Antes, no amanhecer daquele dia, comissão adrede escolhida descobrira o cadáver de Antonio Conselheiro. Jazia num dos casebres anexos à latada, e foi encontrado graças à indicação de um prisioneiro. Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lenço imundo, em que mãos piedosas haviam disparzido algumas flores murchas, e repousando sobre uma esteira velha, de tábua, o corpo do “famigerado e bárbaro” agitador. Estava hediondo. Envolto no velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas ao peito, rosto tumefacto e esquálido, olhos fundos cheios de terra – mal o reconheceram os que mais de perto o haviam tratado durante a vida. Desenterraram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa – único prêmio, únicos despojos opimos de tal guerra! – faziam-se mister os máximos resguardos para que não se desarticulasse ou deformasse, reduzindo-se a uma massa angulhenta de tecidos decompostos. Fotografaram-no depois. E lavrou-se ata rigorosa firmando a identidade: importava que o país se convencesse bem de que estava afinal extinto aquele terribilíssimo antagonista. Restituíram-no à cova. Pensaram, porém, depois, em guardar a sua cabeça tantas vezes maldita – e como fora malbaratar o tempo exumando-o de novo, uma faca jeitosamente brandida, naquela mesma atitude, cortou-lha; e a face horrenda, empastada de escaras e sânie, apareceu ainda uma vez ante aqueles triunfadores... Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura...¹⁶²



Fig. 178 BOTELHO, Adir. **Transe**,
xilogravura, 64 X 32 cm, 1981.
Fonte: acervo do Museu Nacional
de Belas Artes.



Fig. 179 BOTELHO,
Adir. **Retrato**, xilogravura,
33 X 29 cm, 1983. Fonte:
acervo do Museu Nacional
de Belas Artes.

Desta forma encerra-se a Guerra de Canudos segundo a insuperável narrativa de Euclides da Cunha, a qual apresentamos muito resumidamente. Não obstante, acreditamos que com isso pudemos expor um pouco da terrível tragédia mencionada no título do nosso trabalho, dando-lhe uma dimensão muito concreta através do seu lado histórico e factual. Tragédia que a arte de Adir Botelho soube reconstituir de uma maneira particular, a tal ponto que lhe ampliou o alcance, dando-lhe uma feição visual à altura da inimitável feição literária construída por Euclides da Cunha. Certamente, não foi esta a intenção do insigne gravador e professor da EBA - competir com o grande escritor na exposição do drama vivido por Antonio Conselheiro e seus fiéis sertanejos. Contudo, quando uma obra está sendo criada, raramente o seu autor tem a noção clara do alcance de seus esforços. Em muitos casos passam completamente despercebidos, mas em outros terminam por se inscrever no rol dos grandes monumentos culturais do seu tempo e da sua cultura, tornando-se ícones para as gerações futuras. Este é o caso da

série **Canudos**, criada com muito talento e desenvolvida num árduo, longo e meticuloso trabalho de duas décadas dentro da mais absoluta dedicação. É assim, pela altíssima qualidade em suas áreas respectivas, que as duas obras, a literária e a gráfica, podem ser aquilatadas.

Antes de concluirmos com mais três impactantes imagens criadas por Adir, vejamos a opinião da pesquisadora Angela Ancora da Luz, com a qual concordamos em que estas xilogravuras não são meras ilustrações para a obra de Euclides da Cunha, e sim uma obra singular que tem como referência não só **Os Sertões**, por sua fundamental importância em nossa literatura, mas tudo o que diz respeito a um contexto cultural nascido ao redor da Guerra de Canudos:

A típica posição de análise sincrônica das gravuras da série “Canudos”, em confronto com o mundo Canudos, isto é, com o “sertão”, faz com que elas pouco ou nada tenham a ver com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Se algo existe em comum – como em verdade existe – entre as duas operações artísticas, tudo pode ser identificado nas inequívocas afinidades possíveis entre um produto que se fez referência indispensável de uma mitologia cultural tradicional – como é o caso de *Os Sertões* -, e um produto artístico moderno e posterior que se relaciona com as idênticas numerosas questões que estão na base da obra clássica, feita referência obrigatória. Porém, trata-se de dois produtos substancialmente diversos.¹⁶³

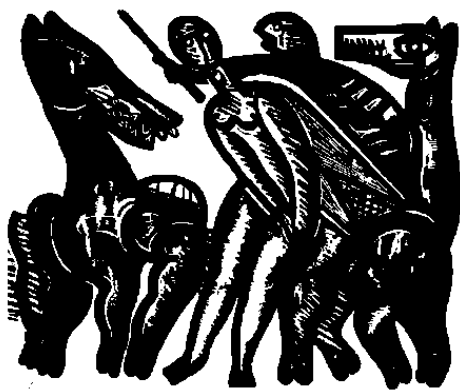


Fig. 180 BOTELHO, Adir.
Recato, xilogravura, 41 X 52,5
cm, 1985. Fonte: acervo do
Museu Nacional de Belas
Artes.



Fig. 181 BOTELHO, Adir.
Sensual, xilogravura, 50,5 X 40
cm, 1995. Fonte: acervo do Museu
Nacional de Belas Artes.

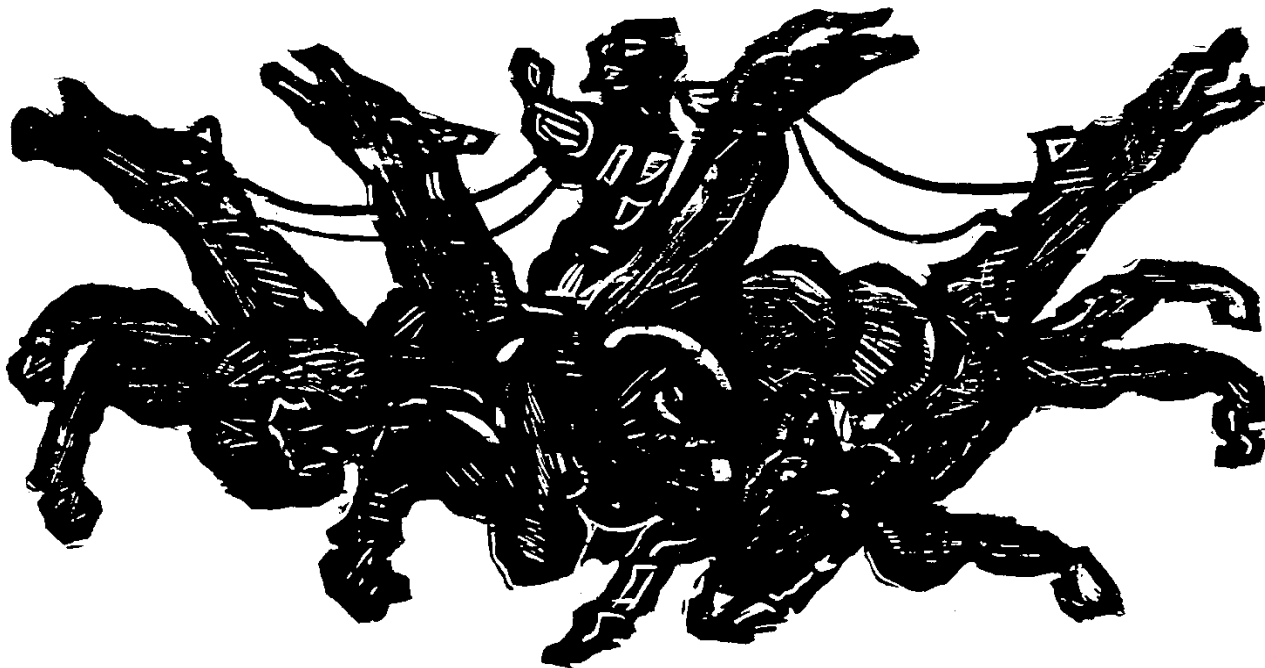


Fig. 182 BOTELHO, Adir. **Cavalos negros**, xilogravura, 47 X 94 cm, 1979. Canudos Xilogravuras, 2002.
Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

4 CAPÍTULO III – A LINGUAGEM PLÁSTICA DA DÉRIE CANUDOS: EXPRESSIONISMO, FORMALISMO E ARTE POPULAR

Vimos no capítulo anterior, através do resumo de alguns trechos referentes às passagens mais dramáticas de **Os Sertões**, o quanto esta obra serviu como motivação e embasamento para que Adir Botelho mergulhasse no drama de Canudos, recriando-o de forma independente em relação ao texto de Euclides da Cunha numa linguagem original e autônoma. Por outro lado, afirmamos no capítulo I que a força desta linguagem pessoal apóia-se em sua filiação ao Expressionismo, combinado com um marcado Formalismo, ambos tendo como fundo uma clara referência ao universo da Cultura Popular Brasileira.

Neste capítulo abordaremos criticamente cada uma destas modalidades estilísticas antes de analisarmos como elas participam da construção plástica destas xilogravuras, buscando expor suas características visuais e seu desenvolvimento histórico. Com isso, buscaremos, sobre esta base teórica, tornarmos mais clara não só a gênese da série Canudos como a de toda linguagem típica da obra gráfica de Adir Botelho, tema a ser desenvolvido no quarto e último capítulo.

4.1 O Expressionismo, suas origens e influência na Arte Ocidental

Como expressionista [Adir Botelho] possui a sensibilidade de apresentar o homem sem falsificações, no grande milagre de sua existência, escolhendo para isto pontos notáveis de sua história, como a Série Canudos, que o motivou a criar por mais de vinte anos, sem esgotar o tema e o drama. Nesta série, a descrição e o detalhismo dão lugar à imagem verdadeira da guerra mais aguerrida do século passado no sertão brasileiro.¹⁶⁴

Com estas palavras, Angela Ancora da Luz dimensiona a linguagem expressionista de Adir Botelho e o seu poderoso alcance na apresentação do conflito de Canudos, que não apresenta “detalhismo” descritivo, mas se dá através de uma “imagem verdadeira”, colocando-nos frente a frente, pela força de sua linguagem, com os horrores “da guerra mais aguerrida do século passado no sertão brasileiro”. Em outras palavras, a pesquisadora afirma que o gravador reapresenta o conflito sob uma ótica nova, tão contundente quanto à de Euclides da Cunha, porém tornada visível num contexto não alcançável literariamente e sim sob a ótica das artes visuais, neste caso sob a forma gráfica típica da xilogravura.

Esta contundência visual expressa em cada linha gravada por Adir deve-se, em grande parte, a este teor expressionista a que nos referimos, cujas origens podem ser

encontradas em uma das três grandes correntes estilísticas básicas encontradas através dos períodos históricos que são: a Corrente Naturalista, a Corrente Idealista e a **Corrente Expressionista**. Antes de falarmos desta última corrente, que é a que nos interessa neste momento, convém definirmos rapidamente as outras duas para que fique bem clara a diferença entre elas e o quanto todas são importantes para entendimento de como se dão os grandes ciclos artísticos da humanidade.

À primeira corrente, **Naturalista**, pertencem obras nas quais o artista busca ser o mais objetivo possível na apreensão das formas, descrevendo os objetos com a máxima fidelidade, particularizando-os como momentos isolados e definidos no espaço natural. Esta corrente inclui a arte rupestre (ainda que seus autores não tivessem querido fazer “arte” e, muito menos, serem “artistas”), altamente objetiva na intenção de representar os animais de caça e, segundo os estudiosos do assunto, com intenções mágico-propiciatórias (fig. 2, 3 e 183). A pintura de artistas como Coubert¹⁶⁵ (fig. 184) e até a obra dos pintores impressionistas como Monet¹⁶⁶, com seu interesse em captar não a solidez dos objetos e sim a luminosidade que os cerca e com eles interage (fig. 185), também se inscrevem nesta corrente.

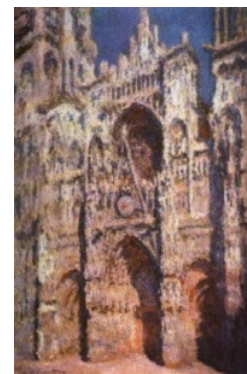


Fig. 183 **Acasalamento de bisontes**, relevo em argila, Pré-história, período Magdaleniano, Le Tuc d'Audobert, França. Fonte: Coleção Arte nos Séculos, Abril cultural, 1969.

Fig. 184 COUBERT, Gustave. **Bom dia senhor Coubert**, o.s.t., 149 X 155 cm, 1854. Fonte: Mestres da Pintura, Abril Cultural, 1978.

Fig. 185 MONET, Claude. **Catedral de Rouen**, o.s.t., 107 X 73,5 cm, 1893. Fonte: <http://7dasartes.blogspot.com/2011/07/vida-e-obra-de-oscar-claude-monet-1840.html>
Acesso em: 06/02/2012.

Relacionam-se a segunda corrente, **Idealista**, as obras cujos criadores, ao representarem o mundo que os cercava, buscando o típico acabaram por encontrar o cânone. Com isso, idealizaram as formas naturais de acordo com um padrão geral, muitas vezes aplicando a geometria entendida como um protótipo espacial ordenador do universo. Desta forma, os detalhes serão omitidos, as formas simplificadas e as linhas regularizadas segundo um padrão de ordem ideal. São exemplos desta corrente a arte egípcia¹⁶⁷ (fig. 186, 187 e 188), a arte grega do período clássico¹⁶⁸ (fig. 189 a 192), e a arte do Renascimento¹⁶⁹ (fig. 193 a 195).

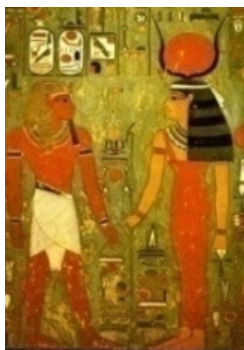


Fig. 186 Pintura egípcia – Fonte: <http://julirossi.blogspot.com/2008/01/blog-post.html> Acesso em: 08/02/2012.



Fig. 187 Escultura egípcia – **Tutankamon** – Fonte:

<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=44> Acesso em 08/02/2012.

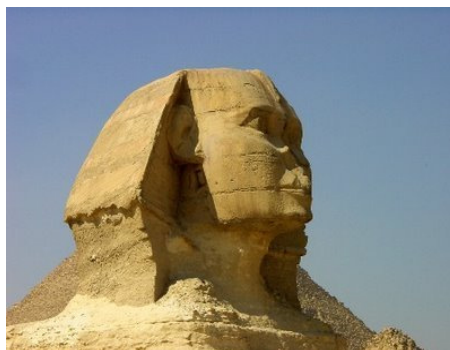


Fig.188 Escultura egípcia – **Efégie** – Fonte: O Mundo da Arte, 1969.



Dórico **Jônico** **Coríntio**

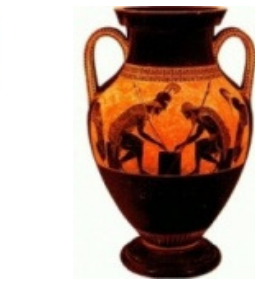


Fig. 189 Escultura grega – **Vênus de Milo**.

Fonte:

<http://fragmentsdegeographiesacree.hautetfort.com/search/saint%20ursin> Acesso em: 8/02/2012.

Fig. 190 **Ordens arquitetônicas gregas**. Fonte: http://praarte.blogspot.com/2011_01_14_archive.html

Acesso em: 10/02/2012.

Fig. 191 Arquitetura grega – **Parthenon**. Fonte:

<http://pt.wikipedia.org> Acesso em: 10/02/2012.

Fig. 192 **Cerâmica grega**. Fonte:

<http://www.barakatgallery.com> Acesso em: 10/02/2012.

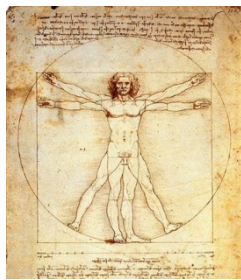


Fig. 193 RAFAEL. **Escola de Atenas**, afresco, 1509-1510. Fonte:

http://www.fratnidaderosacruz.org/rc_rafaelsanzio.htm Acesso em: 12/02/2012.

Fig. 194 DA VINCI, Leonardo. **O homem vitruviano**, desenho, séc. XVI. Fonte:

<http://www.desenhoonline.com/site/tags/da-vinci/>

Acesso em: 13/02/2012.

Fig. 195 MICHELANGELO. **Davi**, mármore, 1501-1504.

Fonte:http://en.wikipedia.org/wiki/David_%28Michelangelo%29 Acesso em: 7/02/2012.

O artista ligado à **Corrente Expressionista**, por outro lado, não busca o mundo exterior como principal fonte de suas criações e, muito menos, aplica cânones moduladores às formas que realiza. Na verdade ele vê o que o cerca sob uma ótica interior, emocional, altamente subjetiva. Com isso, suas formas tendem a serem distorcidas em relação ao que seriam em seu contexto natural, enfáticas em um ou mais aspectos, espelhando a turbulência em que vive internamente. Geralmente esta corrente apresenta-se relacionada a contextos histórico-sociais de crise e desequilíbrio, onde o homem não se sente seguro diante do mundo, seja o natural ou o cultural.

Como exemplo de arte relacionada a esta corrente, podemos citar o período da arte grega que vem após o auge atingido no período clássico, conhecido como período Helenístico, no qual a serenidade e harmonias clássicas anteriores são substituídas pela expressão de emoções intensas, representações não tão idealizadas da figura humana e de gestos eloqüentes e dramáticos.¹⁷⁰(fig. 196 e 197).



Fig. 196 Escultura helenística – **Laocoonte e seus filhos**, mármore, séc. I a. C. Fonte: <http://nlfaculty.dcccd.edu/mcclung/chapter05.htm> Acesso em: 12/02/2012.

Fig. 197 Escultura helenística – **Gálata moribundo**, mármore, século III a. C. Fonte: http://eo.encydia.com/es/G%C3%A1lata_moribundo Acesso em: 13/02/2012.

A arte de mestres alemães da época do Renascimento também se mostra impregnada por esta corrente expressionista, em parte por conterem muitos aspectos do mundo medieval em suas criações, alguns deles não só pintores como também gravadores. Grünewald (fig. 198), Schongauer (fig. 199), Dürer (fig. 16 e 17), Altdorfer (200) e Lucas Cranach (fig. 15 e 201) são alguns artistas que podem ser citados como relacionados a esta corrente, embora cada um deles possua suas próprias características estilísticas e sofram a influência do idealismo clássico italiano, principalmente no caso de Dürer. Além destes, o holandês Bosch (fig. 201) com sua pintura repleta de criaturas demoníacas, numa referência ao mundo religioso medieval, pode ser incluído neste contexto abrangente do expressionismo.

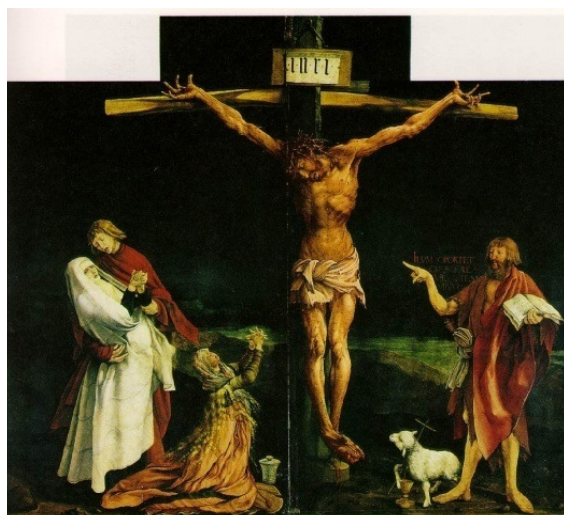


Fig. 198 GRÜNEWALD, Mathias. **Crucificação**, o. s/ madeira, 269 X 307, 1515. Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/grunewald/crucifixion/> Acesso em: 10/02/2012.

Fig. 199 SCHONGAUER. **Ecce Homo**, gravura em metal, século XV. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:SchongauerEcceHomo.jpg> Acesso em: 18/03/2012.





Fig. 200 ALTDORFER. **Ressurreição**, o. s/madeira, 1518. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Albrecht_Aldorfer Acesso em: 17/05/2012.

Fig. 201 CRANACH, Lucas. **Crucificação**, o. s/ madeira, 138 X 99 cm, 1503. Fonte: <http://www.artbible.info/art/large/521.html> Acesso: 10/02/2012.

Fig. 202 BOSCH, Hieronymus. **Cristo carregando a cruz**, o. s/madeira, 74 X 81 cm, séc. XVI. Fonte: Mestres da Pintura, Abril Cultural, 1977.

O período Maneirista e o Barroco também apresentam pontos de contato evidentes com a Corrente Expressionista devido a sua grande ênfase no sentimento de fé religiosa, na dramaticidade, na eloquência e nos exageros formais de vários tipos.



Fig. 203 Van HAARLEM, Cornelis. **A queda dos Titãs**, o.s.t., 1588. Fonte: <http://saber.sapo.cv/wiki/Maneirismo> Acesso em: 14/02/2012.

Fig. 204 BRONZINO. **Vênus e Cupido**, o.s.t., 1540-1545. Fonte: <http://saber.sapo.cv/wiki/Maneirismo> Acesso em: 14/02/2012.



Fig. 205 RUBENS, Peter Paul. **Diana e as ninfas sendo atacadas por sátiros**, o.s.t., 128 X 134 cm, 1636-1640. Fonte: Mestres da Pintura, Abril Cultural, 1977.

Por fim, antes de entrarmos no tema do Expressionismo enquanto linguagem moderna e não apenas como uma corrente geral da arte, cabe que façamos uma breve referência a um tipo de arte que, se não forma uma corrente estilística, possui características que podem ser encontradas na produção artística de vários períodos históricos - a “Arte Fantástica” - que no século XX veio a se chamar Surrealismo. Esta modalidade artística faz combinações entre objetos inteiramente estranhos entre si, criando com isso associações de idéias que nos levam a sentir um “clima” de fantasia, algo na fronteira entre o sonho e realidade, uma espécie de “super realidade”. Mas nas suas diversas manifestações, estas associações podem acontecer a partir de formas naturalistas, idealistas ou expressionistas. No passado tais manifestações de arte fantástica estavam ligadas, na maioria das vezes, a expressão de símbolos e idéias religiosas - como no caso de Bosch -, símbolos que provavelmente eram bem entendidos pelos contemporâneos deste artista, mas cujos significados se perderam nos dias atuais (fig. 202 e 206). Já no moderno Surrealismo, esta simbologia emerge do subjetivismo do artista, na maioria das vezes de forma automática, baseada em significados totalmente particulares e privativos do autor, como em Max Ernest (fig. 207) e Salvador Dali (fig. 208), por exemplo. É neste ponto, devido a seu forte subjetivismo que deforma e recria a realidade, que esta “arte fantástica” ou surrealista torna-se ela também expressionista.



Fig. 206 BOSCH. **O jardim das delícias** (detalhe), o. s./madeira, c. 1504. Fonte: *Mestres da Pintura*, Abril Cultural, 1977.



Fig. 207 ERNEST, Max. **O olho do silêncio**, o.s.t., 1944. Fonte: *Art Fantastique*, Ballantine, 1973.

Fig. 208 DALI, Salvador. **O prenúncio da Guerra civil**, o.s.t., 1936. Fonte: *Art Fantastique*, Ballantine, 1973.

Portanto, expostas de modo bastante resumido, estas são as correntes estilísticas que se apresentam como fundo durante o transcorrer da história das culturas artísticas, muitas vezes se tocando em seus limites ou tendo artistas militando em mais de uma delas durante o desenvolvimento de suas carreiras. Mas é, sobretudo, à Corrente Expressionista que a série Canudos está diretamente relacionada, especialmente ao Expressionismo que se torna uma linguagem explicitamente praticada a partir do final do século XIX.

4.2 O Expressionismo Moderno e suas principais características

Como dissemos no capítulo I, a efervescência de novas idéias, principalmente de fundo romântico, a insatisfação de vários artistas de gerações mais jovens com a arte oficial, propalada nos salões e os diversos desenvolvimentos técnico-científicos, particularmente a invenção da fotografia e sua rápida popularização, tudo isso aliado a influência vinda de fora, das artes produzidas pelas culturas africanas, sul-americanas, asiáticas e oceânicas que estavam sendo cada vez mais apresentadas na Europa nos museus etnográficos, gerou uma busca por novos modos de expressão. Desta forma, este novo artista, abrindo mão dos ideais clássicos até então inquestionáveis, volta-se para seu interior, já não mais preocupado em copiar o exterior, influenciado por toda esta nova gama de informações externas e contradições – filosóficas, sociais, culturais, econômicas etc., - peculiares a este momento histórico, para extrair de si uma forma de visão mais pessoal, carregada por suas emoções, marcada por sua idiosincrasia. O Expressionismo como linguagem, na definição dada abaixo por Denvir (**O Fovismo e o Expressionismo**, 1977, p. 3) , começa a tomar forma neste momento.

Expressionismo é um dos termos, como romantismo, que apresenta um significado geral e um específico dentro da sua função caracterizadora do fenômeno cultural. No seu sentido mais amplo é usado para descrever trabalhos de arte nos quais é dado ao sentimento maior valor do que à razão: no qual o artista usa sua sensibilidade não para descrever situações, mas para expressar emoções e permite que elas sejam manipuladas além das convenções estéticas correntemente aceitas para tal finalidade. E, além disso, para acentuar o efeito no espectador, o artista pode escolher o assunto que por si próprio evoque emoções fortes, geralmente de repulsa – morte, angústia, tortura, sofrimento. Num contexto estilístico, em pintura freqüentemente implica uma ênfase na cor com sacrifício da linha, em grande parte porque os efeitos da cor são menos passíveis de uma explicação racional do que os efeitos da linha. Expressionismo, neste sentido, é um dos elementos integrantes da dialética entre razão e sentimento que gera tanto poder criativo e se apresenta com vários graus de intensidade, em todos os períodos e na maioria das culturas.¹⁷¹

Portanto, é neste clima de insatisfação interior, agitação político-social e busca de novas saídas que o Expressionismo, “um dos elementos integrantes da dialética entre razão e sentimento [...] em todos os períodos e culturas”, como afirma Denvir, emerge com força total e torna-se a partir daí uma fortíssima referência no universo artístico, tendo como “fundadores” nomes como os de Gauguin (fig. 39 a 42 e 209), Van Gogh (fig. 210), Munch (fig. 43 a 48 e 211), Ensor (fig. 212) e diversos artistas alemães, já dentro do século XX, fundadores de grupos, uns mais outros menos coesos, entre os quais se destacam **A Ponte** (*Die Brücke*) e **O Cavaleiro Azul** (*Der Blauer Reiter*), que nos interessam em especial por seu uso da xilogravura como uma das suas principais formas de expressão.

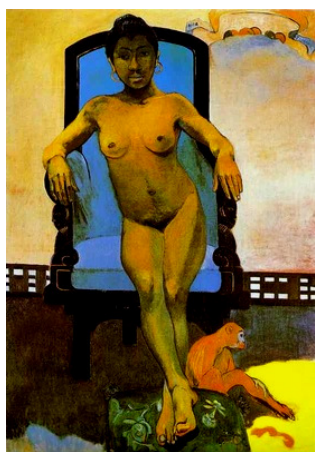


Fig. 209 GAUGUIN.
Annah a javanesa, o
.s. t. 116 X 81 cm,
1893. Fonte: Gauguin,
Taschen, 1993.



Fig. 210 VAN GOGH. **Os comedores de batatas**, o. s. t., 82 X 114 cm, 1885. Fonte: Mestres da pintura, Abril cultural, 1977.



Fig. 211 MUNCH.
Puberdade, o. s. t.,
150 X 110 cm, 1895.
Fonte: ARGAN, Arte
Moderna, Companhia
das letras, 1996.



Fig. 212 ENSOR. **A intriga**, o. s. t.,
1890. Fonte:
<http://meustranhomundofantastico.blogspot.com.br/2010/09/pinturas-de-james-ensor.html> Acesso em:
11/06/2012.

Para melhor estudar a arte do século XX e, dentro dela, o Expressionismo, Renato De Fusco (**História da Arte Contemporânea**, 1983) organiza as manifestações da Arte Moderna em “linhas”, sendo a “Linha de Expressão” aquela na qual ele coloca a Art Nouveau, o Expressionismo, o Futurismo, o Expressionismo Abstrato, o Informalismo, a Pintura de Ação, a Body Arte e artistas isolados como Modigliani, Roault, Schiele, Kokoschka, Dubuffet, De Kooning, Bacon entre outros.¹⁷² Todos estes nomes de movimentos artísticos e de artistas, portanto, atendem, segundo o autor, às seguintes características:

A primeira constante de toda produção artística suscetível de ser definida como linha de expressão é a mudança de atitude do artista em relação ao objeto da sua inspiração, aquilo que chama “referente”. Com efeito, no início do nosso século [vinte], 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 idéia 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-se 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.¹⁷³

Mas do ponto de vista de suas origens alemãs, segundo outro autor, o Expressionismo tem raízes no Romantismo:

Rastreado-se as fontes especificamente alemãs, sem dúvida é no movimento romântico *Sturm und Drang*, da segunda metade do século XVIII, que o Expressionismo encontra seu legítimo antecedente. Não é por acaso que se dá a retomada dessa mesma imagem – *Sturm* (tempestade) – para figurar como título da revista iniciadora do movimento. A mesma carga tempestiva de escritores como Goethe, Schiller, Novalis, Hölderlin e Hoffmann, nos quais a genialidade e a demência, o espírito puro e o demonismo se contrapõem como apelos vitais, servirá de alimento à nova geração de artistas, movidos por impulsos semelhantes.¹⁷⁴

No trecho acima, Maria Heloísa M. Dias (**A Estética Expressionista**, 1999, p. 9-10) afirma que “genialidade”, “demência”, “espírito puro” e “demonismo” passam a fazer parte do contexto criativo dos novos artistas como um material de trabalho importante e livremente utilizável, como “apelos vitais” que darão às suas obras um caráter mais enérgico e freqüentemente dramático. É exatamente por isso que temas conflituosos, referentes à guerra, às revoluções, de teor psicológico, religioso ou, ainda, relacionados às questões sócio-políticas como a miséria e a exploração do ser humano pelo ser humano são muitas vezes abordados de forma direta e altamente contundente – exatamente, como veremos, ocorre no caso da série **Canudos**. Busca-se um contato de frente com os sentimentos das pessoas, sem meias-palavras, através e uma arte

agressiva, onde o artista mostra em cores, linhas e formas violentas seus próprios sentimentos torturados na busca de uma empatia com aquele que observa sua obra, mesmo correndo o risco de encontrar como resposta apenas a repugnância. Esta atitude, retornando a De Fusco, tem como ponto de partida uma teoria estética:

A teoria estética que permitiu tal passagem [do naturalismo ao organicismo], e que constitui a primeira reflexão moderna sobre a expressão, foi a *Einfühlung*, 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 nossos dias, a “empatia” constitui o principal elo invariante de todas as tendências que se podem inserir na linha da expressão.¹⁷⁵

Entendemos que esta “comunicação fisiopsicológica” refere-se a uma capacidade de fundamental importância entre os seres humanos (e também entre os animais), inclusive para garantir sua própria sobrevivência, que é a de poder se expressar em todos os momentos da vida. É nos expressando uns para os outros que procuramos tornar compreensível aquilo que existe dentro de nós e para tanto lançamos mão dos mais diversos meios, sendo a arte um dos mais complexos entre eles. É o que nos confirma Cardinal (**O Expressionismo**, 1988, p. 19):

Justamente por valorizarmos enormemente a expressão, tendemos a estar permanentemente alertas a ela. Na verdade, nossa sociedade espera que estejamos conscientes de que as expressões podem se apresentar a qualquer momento. Tendemos a “ler” os rostos das pessoas para identificar a “expressão” nele contida; reagimos prontamente a um franzir de testa ou ao sinal do dedo de alguém nos chamando.¹⁷⁶

Este, portanto, é o foco central do Expressionismo - uma maneira de entender e praticar uma arte que se baseia na comunicação de um conteúdo geralmente dramático através de formas que suscitem uma reação imediata, calcada nos sentimentos de quem as criou e visando atingir os do observador. Logicamente que toda forma de arte expressa algum conteúdo e encontra alguma resposta no fruidor, mas somente o Expressionismo o faz de maneira deliberadamente contundente, a ponto das suas qualidades plásticas, sua maneira de utilizar os elementos visuais (cor, linha, superfície, volume e luz, na definição de Fayga Ostrower¹⁷⁷) - tenham um destaque muito especial pela maneira enfática como são utilizados. Entretanto (DIETMAR. **Expressionismo**, p. 8, 1998):

[...] Não é possível falar de um estilo expressionista uniforme e com características típicas. O que parece óbvio, se pensar nas diferenças formais existentes entre a arte, a literatura e o cinema [abrangidas pelo Expressionismo]; este reparo é, no entanto, igualmente válido no caso da comparação dos pintores entre si. Se contemplarmos

quadros de Ernest Ludwig Kirchner, Kandinsky, Oskar Kokoschka ou Otto Dix, o que salta aos olhos são os contrastes, o que os separa, enquanto que o parentesco estilístico é difícil de reconhecer. E, de fato, o Expressionismo parece ser mais a expressão da forma de vida de uma geração jovem, a qual somente tinha um ponto em comum: a rejeição das estruturas políticas e sociais vigentes.¹⁷⁸ (fig. 213 a 216)



Fig. 213 KIRCHNER. **Mulher com sombrinha**, o.s.t., 1906. Fonte: <http://blogdofavre.ig.com.br/2008/03/a-mulher-com-sombrinha-e-kirchner/> Acesso em: 14/02/2012.



Fig. 214 KANDINSKI. **Pequenos prazeres**, o.s.t., 110 X 120,6 cm, 1913. Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/pleasures/> acesso em: 14/02/2012.



Fig. 215 KOKOSCHKA. **Amantes com gato**, o.s.t., 130,5 X 93,5 cm, 1917. Fonte: <http://www.globalgallery.com/enlarge/39276/> Acesso: 15/02/2012.



Fig.216 DIX, Otto. **Mortos nas trincheiras**, gravura em metal, 19,7 X 25,8 cm, 1924. Fonte: <http://teretron.blogspot.com/2011/04/otto-dix-1924.html> Acesso em: 16/02/2012.

Ao fazer esta afirmação, Dietmar Elger tinha em mente não só os expressionistas alemães da **Ponte** e do **Cavaleiro Azul**, mas também os de outros grupos, além de artistas independentes que começavam a desenvolver sua arte nos primórdios do século passado. Com toda certeza, dados os temas que abordavam e a maneira drástica como os realizavam, “a rejeição das estruturas políticas e sociais vigentes” era uma das suas principais motivações, já que se vivia às vésperas da eclosão da Primeira Guerra Mundial, os sistemas políticos de então estavam se degradando rapidamente e os contrastes entre ricos e pobres vinham se tornando agudos. Lembrando o resumo de **Os Sertões** que fizemos no capítulo anterior, nota-se aí uma semelhança de situações, não em seus aspectos específicos, mas na crise sócio-política que também o Brasil vivia naquele final do século XIX, uma das causas originárias da Guerra de Canudos, conflito sob vários aspectos igualmente captado e exposto pela xilogravura expressionista de Adir Botelho.

Contudo, nem todos os artistas expressionistas tinham no protesto sócio-político sua principal motivação. Em alguns casos questões de ordem religiosa e filosófica estavam por trás da grande inquietação de sua arte; além disso, a experimentação de novas possibilidades formais inspiradas nas artes dos povos não europeus como os africanos e asiáticos, ou na arte infantil e na arte dos loucos também fazia parte do interesse de muitos destes expressionistas, os quais, inclusive, expuseram obras de sua autoria ao lado destas formas de arte totalmente desconsideradas pelos meios oficiais. Fazendo uma comparação entre os dois grupos de expressionistas alemães citados acima, Maria Heloísa M. Dias refere-se exatamente a este ponto na busca de distinguir a produção dos dois:

Contrariamente à explosão vitalista e aos impulsos dispersivos do outro grupo [A Ponte], eles [os membros do Cavaleiro Azul] vinculam-se a uma pura inspiração interior rumo à espiritualização pictórico-musical até atingir a abstração máxima, pelo repúdio da imagem real. O colorido não está mais carregado de tumultos e comoções nervosas. Menos impregnado de germanismo que A Ponte, o grupo de Munique é bem mais europeu e congrega artistas de variadas e inovadoras correntes, o que se comprova nas exposições internacionais que promoveram: Braque, Picasso, Malevich, Hans Arp, membros da Ponte, num sincretismo tal que teve como maior intuito romper os limites da expressão artística. Isso se solidifica com a publicação, em 1912, do almanaque *Der Blaue Reiter*, por Franz Marc e Kandinsky, periódico que no seu prospecto inaugural anuncia: “trata do mais recente movimento pictórico da França, Alemanha e Rússia e mostra os seus sutis fios de ligação com o gótico e os primitivos, com a África e o grande oriente, com a arte infantil e a popular, tão expressivas e espontâneas, e especialmente com o movimento musical mais moderno da Europa...”¹⁷⁹

Segundo a mesma autora, neste prospecto Franz Marc (morto na primeira Guerra Mundial) afirma que a arte deveria servir de “ponte entre a natureza e o mundo do espírito”, enquanto para Ludwig Meidner “a arte se faz como espaço de sombras dissonantes, de cores explosivas e caóticas, de tipos sociais marcados pelo infortúnio e pelo desassossego”¹⁸⁰. O próprio nome do grupo – O Cavaleiro Azul – teria conotações de fundo poético-espiritual que se desdobram e ganham ares bíblicos:

“Ouvem-se pelos ares os Cavaleiros do Apocalipse”/ como se anunciando “uma tensão estética por toda a Europa.” Logo: essa renovação espiritual proposta pelos expressionistas carrega simultaneamente desespero e revelação, erguendo-se como visão do novo sustentada pelo paroxismo.¹⁸¹

O Expressionismo, portanto, em sua grande abrangência envolve todos estes aspectos comentados até aqui e teve, ao longo do séc. XX, vários desdobramentos em escolas, ou “ismos”, conforme foi apontado por de Fusco no contexto da Linha da Expressão. Não é necessário que tentemos descrever e comentar toda esta abrangência. É suficiente para nossos propósitos que fique claro o quanto a linguagem do expressionismo visa atingir-nos diretamente pelo poder de sua imagística, para fazer com que vejamos com olhos e mentes despertas o mundo de sentimento - e sofrimento – alheio a fim de nos colocar em posição de compreendê-lo através da empatia e, cientes disso, se possível, tomarmos alguma atitude.

Contudo, falando um pouco mais especificamente dos aspectos técnicos e dos meios formais escolhidos pelos artistas plásticos expressionistas para colocarem para fora este seu mundo de sentimentos e subjetividade, lembremos que, além da pintura e da escultura, a gravura - em especial a xilogravura -, foi muito empregada pelos alemães, assim como por seus antecessores lá do séc. XVI que, como vimos, também estavam inseridos na grande Corrente Expressionista. Cardinal fala desta forte ligação entre gravura e Expressionismo, também presente na arte brasileira do séc. XX e igualmente na série **Canudos**:

O primitivismo estético do grupo Die Brücke encontrou seu veículo natural na xilogravura, cuja prática na Alemanha fora abandonada desde a Idade Média. Artistas como Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff e Nolde entregaram-se de bom grado a uma técnica na qual a excitação puramente física – o ato de talhar a madeira com uma lâmina afiada pode ser entendido de imediato como uma canalização de impulsos agressivos – funde-se harmoniosamente com a excitação espiritual ou estética vivida no momento em que a folha impressa é separada da prancha. Uma colaboração criativa dos princípios de aspereza e maciez – a semiviolência ao cortar a madeira, a distribuição sutil das tintas – reflete-se no extremismo contrastante da própria xilogravura.¹⁸²

4.3 Alguns exemplos comentados

Agora, visando dar mais clareza às características específicas do Expressionismo, vamos analisar formalmente, apontando também alguns dos seus aspectos semânticos, dez gravuras alemãs, a maioria criada por artistas do grupo A Ponte¹⁸³. Estas obras foram escolhidas por serem **xilogravuras** cujas análises serão importantes ao cotejarmos no capítulo seguinte a obra de Adir Botelho com obras pertencentes ao Expressionismo Internacional.

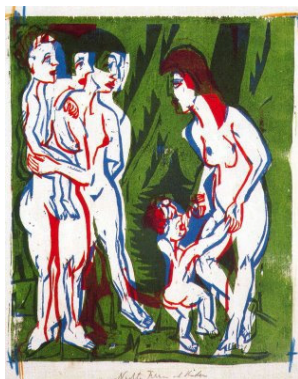


Fig. 217 KIRCHNER.
Mulheres nuas com crianças, xilogravura colorida, 40 X 30 cm, 1925.

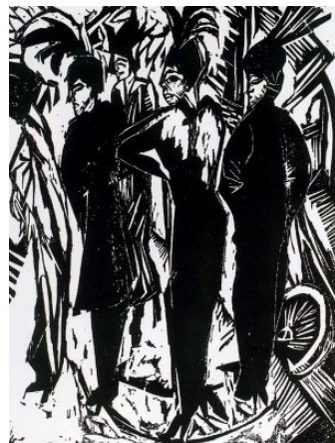
Fonte:
<http://phernandokatz.blogspot.com/2009/04/ernst-ludwig-kirchner-grabados.html>
Acesso em: 16/02/2012.

Neste exemplo observamos que o fenômeno da maternidade é tratado pela xilogravura de Kirchner num procedimento plástico muito próximo daquele aplicado à sua pintura. Associado ao corte linear firme, onde vemos

linhas bem demarcadas construindo todas as figuras, as cores puras utilizadas visam principalmente dar forte destaque a todos os personagens, ainda mais que as duas primárias colorem, reforçando-as, as próprias linhas de contorno. Por outro lado, o fato de que a área dos corpos das figuras foi deixada em branco, intensifica ainda mais as suas presenças contra o fundo verde, planificando-as ao suporte. Alguns ângulos mais marcados, e demais liberdades tomadas em relação à proporção do corpo humano, estilizam estas mulheres colocando-as num espaço de representação dramático e ao mesmo tempo fictício, uma história viva que transcorre num espaço puramente plástico. Estamos, portanto, diante de uma obra tipicamente expressionista que abandona o rigor da mimese das formas naturais em favor da ênfase na situação que as personagens estão vivenciando: a experiência materna. Com isso, a obra busca nos trazer para bem próximo destas mulheres não pelo atrativo de formas muito bem modeladas, mas sim pelo apelo ao significado profundo que parece transparecer de suas atitudes enfatizadas pelo vigor como os elementos visuais foram trabalhados. Porém, nota-se que apesar desta contundência de tratamento, o artista não perdeu o senso de equilíbrio e a sensibilidade à delicadeza do tema, que ficam bem marcados na balanceada distribuição das figuras dentro da composição e em suas atitudes tranqüilas de mulheres jovens cuidando de seus pequenos filhos.

Apesar de se tratar também de mulheres, desapareceu nesta outra obra de Kirchner qualquer referência aos aspectos mais profundos da vida no que toca à maternidade e seus significados. As figuras femininas vestidas de preto são agora algumas *cocotes* a passearem numa rua movimentada de qualquer grande

Fig. 218
KIRCHNER
·
**Cinco
mulheres
mundanas,**
xilogravura,
49,5 X 37,8
cm, 1914.
Fonte:
Expressionis
mo,
Taschen,
1998.



metrópole europeia da primeira década do séc. XX. São mulheres enfeitadas com plumas, calçadas com saltos altos e vestidas à moda da época, protagonizando um desfile mundano e fútil (tema abordado em algumas das pinturas deste mesmo autor e por outros expressionistas). Apesar, contudo, destas personagens serem tão diferentes daquelas da outra gravura, os processos utilizados na sua criação são basicamente os mesmos, faltando apenas o uso da cor. Mas esta ausência é plenamente compensada pela introdução de uma miríade de informações gráficas ao fundo, responsáveis por dinamizar bastante a cena. Os ângulos agudos são, todavia, mais presentes, assim como a sobreposição de sugestões dos elementos da cidade, indicando a influência do Cubismo, que surge na obra da maioria dos artistas expressionistas do início do século XX através dos códigos visuais daquela linguagem inventada por Picasso e Braque, acentuando a estilização das formas. Contudo, vemos que aqui o artista também não se descuidou da composição, mantendo-a equilibrada e ritmada pela distribuição enfileirada das personagens no espaço. Espaço este que se apresenta também plano, coincidente com o suporte, mas que pela colocação de uma única personagem mais afastada, ganha alguma profundidade, com isso valorizando bastante o fundo da gravura.



Fig. 219 ROTTLUFF. A
mãe, xilogravura, 37,3 x 31
cm, 1916. Fonte:
http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_a_lemao/aponte/rottloff/obras.html
Acesso em: 16/02/2012.

Esta cabeça criada por Rottluff se mostra tão estilizada quanto às máscaras e esculturas africanas das quais retirou suas referências plásticas¹⁸⁴, demonstrando

também ter sofrido a influência cubista. A linha é o elemento visual de maior importância na construção da forma, delimitando nitidamente cada trecho desta face hierática, cuja expressão nos passa uma sensação de distanciamento e superioridade. Assentada sobre uma pesada faixa negra e inteiramente chapada, a cabeça avança no espaço, apesar do tratamento linear, devido a uma forte sensação de volume advindo das sombras hachuradas, pesadamente gravadas na lateral do rosto e do nariz. Isso causa uma forte impressão de síntese, na qual foram compactados a forma e os sentimentos referentes a ela. Trata-se de uma mãe não como símbolo do delicado amor materno, mas sim da autoridade matriarcal, de cujas decisões a boa organização familiar depende.

A tristeza e a desolação emanam visivelmente das expressões destes dois soldados feridos na guerra. Utilizando a linguagem cortante da goiva, cada elemento criado nesta imagem busca expressar estes sentimentos com a maior ênfase possível, denunciando as conseqüências nefastas a que as pessoas estão sujeitas numa situação de tão terrível conflito, no caso a I

Fig. 220 HECKEL, Herich. **Dois homens feridos**, xilogravura, 67,3 X 47,9 cm, 1914.

Fonte: <http://laurashefler.net/arthistory2010/?p=528>

Acesso em: 16/02/2012.



Guerra Mundial - mas podendo ser qualquer uma das tantas outras guerras em que a humanidade vem se envolvendo desde que surgiu no mundo. Os dois desconsolados e combalidos personagens distribuem-se à esquerda e direita de uma grossa linha vertical negra, porém unidos em sua desgraça pelo mesmo tratamento rigorosamente gráfico dado a gravura. Enfim, este é um exemplo claro do que um artista como Heckel buscou transmitir através de suas gravuras, utilizando a força da linguagem expressionista para levar o seu próprio sentimento sobre este duro drama dos incapacitados física e moralmente pela guerra até a sensibilidade de quantos vejam o seu trabalho.



Fig. 221 NOLDE, Emil. **O profeta**, xilogravura, 1912. Fonte: <http://laurashefler.net/arthistory2010/?p=528> Acesso em: 16/02/2012.

Uma tremenda força emana deste rosto sofrido, construído pelo contraste intenso entre o negro das pesadas linhas faciais, praticamente manchas, perante o branco luminoso da pele emaciada do velho profeta. Um olhar desalentado de quem já viu muita desgraça aumenta a sensação de

que estamos diante de um personagem especialmente sensível. Trata-se da obra de Emil Nolde, um expressionista cuja inspiração vinha, em muitos casos, de sua intensa religiosidade. Portanto, uma xilogravura como esta busca transmitir um poderoso sentimento de fé religiosa, baseada na Bíblia e carregada de acentuações fervorosas. A religião, aliás, é um tema sempre presente na arte de muitos expressionistas, tanto os mais antigos quanto os modernos alemães da *Ponte*, tradição que tem continuidade na arte deste importante artista.

Outra vez estamos diante do tema da maternidade, mas agora relacionado ao da miséria e da viuvez. Neste exemplo, xilografado por Kate Koollwitz com grande sensibilidade, as mãos imensas desta mãe parecem querer aconchegar o filho que ainda se

Fig. 222 KOLLWITZ, Kathe. **A viúva I**, xilogravura, 1923. Fonte: <http://temcerteza.s.blogspot.com/2009/10/expressionismo.html> Acesso em: 16/02/2012.



encontra no seu ventre, talvez já pensando em como protegê-lo sozinha do mundo agressivo que o aguarda. A grande dramaticidade desta obra emana também da maneira como a triste expressão facial da mulher foi gravada num drástico contraste entre sombra e luz. Assim, a artista deu forma viva e palpável a este amoroso e dolorido gesto de proteção maternal ainda que contra todas as agruras da vida.



Fig. 223 HECKEL,
Herich. **Auto-retrato**,
xilogravura, 46 X 33
cm. Fonte:
Expressionismo,
Taschen, 1998.

Percebe-se neste auto-retrato a clara intenção de definir uma personalidade. Com este intuito as formas foram enfaticamente exageradas, havendo uma intensificação do valor das linhas que contornam a face e das que constroem seus detalhes. Estas linhas são tão

marcadas que ganham vida própria e traduzem o agitado mundo interior do artista que, no entanto, exteriormente se apresenta nesta estática pose pensativa e com um olhar que parece voltado para muito longe. Também é interessante o balanço ritmado das formas que constroem toda a gravura, onde a imensa cabeça se contrapõe à forma curva de seus ombros e ao arco que divide o fundo em duas áreas, sendo que o negro chapado representado pelo tronco da figura pode ser parcialmente visto como uma profunda abertura neste mesmo fundo. O forte grafismo presente no rosto também modela as mãos que apóiam o queixo do personagem, talvez buscando mostrar a importância que elas possuem, ao lado do intelecto, na realização de sua arte. Podemos, desta forma, ver nesta obra uma forte tensão entre a natural expansão de sentimentos, típica da linguagem expressionista, contraposta a uma contensão de base intelectual. Aliás, a escolha das cores aplicadas parcimoniosamente em tons baixos e terrosos, não muito comuns entre artistas expressionistas, parece indicar este embate consigo mesmo vivenciado por este artista ao se retratar. Tal exposição de sentimentos contrários marca muita da produção expressionista, sendo a xilogravura um meio bastante apropriado para esta exposição devido as suas características naturalmente diretas.

Nesta xilogravura vemos Pechstein tentando sentir, vivenciar, o mundo primitivo dos povos que habitam as distantes ilhas do Pacífico. Para tanto ele trabalha com a linguagem expressionista que, inspirada também na arte destes e de

Fig. 224
PECHSTEIN,
Max.
**Habitantes de
Palaus**,
xilogravura,
17,4 X 11 cm.
Fonte:
Expressionismo,
Taschen, 1998.



outros povos ancestrais (fig. 247 a 249), sintetiza as formas naturais, dotando-as de grande capacidade comunicativa. Portanto, temos aqui um casal de seres humanos dispostos entre coqueiros numa atitude que lembra a dos símios, inteiramente integrados à vida selvagem. Não se percebe uma tentativa de idealização deste mundo como fez Gauguin tanto em suas pinturas quanto em suas gravuras. Ao contrário, o que se percebe neste caso é o olhar de um artista ocidental sensível à linguagem da arte não européia, contudo trabalhando mais como um etnógrafo que registra o que vê sem projetar sobre o objeto de estudo qualquer idéia ou sentimento. Mas longe de ter produzido uma obra fria e inexpressiva, o artista realizou uma gravura repleta dos ritmos de uma dança nativa, que emanam dos recortes angulosos das figuras amplamente iluminadas contra o fundo negro, criando instigantes e movimentados contrastes entre luz intensa e sombra pesada.



Fig. 225
ROHLFS,
Christian. **Nu
feminino**,
27,6 X 13,2
cm, 1910.
Fonte:
Expressionis-
mo, Taschen,
1998.

Embora parta do mesmo tipo de tema desenvolvido na gravura anterior, o recorte curvilíneo do contorno desta dançarina primitiva, assim como o maior respeito às proporções naturais, distanciam-na estilisticamente daquele exemplo. Pode-se perceber nesta figura uma languidez e sensualidade que inexistem nos corpos dos personagens da outra gravura. Aqui predomina uma acentuação do mistério que

envolve aquilo que não se conhece bem, mistério este reforçado pelo jogo de formas abstratas que se desenvolvem ao fundo, como extensões da sombra da dançarina. De qualquer forma, apesar das diferenças entre uma e outra interpretação do mundo não europeu das exóticas ilhas do Pacífico, o vigor do corte xilográfico caracteriza muito claramente estas duas obras e, acima de tudo, define-as como obras expressionistas.

Este auto-retrato retrato pode ser visto como um exercício em que o artista procurou unir a realidade de seus traços faciais com a síntese

Fig. 226
SCHIMIDT-
ROTTLUFF.
Autoretrato,
xilogravura, 36,5 X
29,8 cm. Fonte:
Expressionismo,
Taschen, 1998.



plástica típica da arte africana. Ele buscou alcançar este intento, junto com um aprofundamento da análise de sua própria personalidade, baseando-se na estilização de seus elementos faciais, sem, contudo, perder completamente o contato com a realidade objetiva do próprio rosto. Dentro deste contexto, toda a face transformou-se num amplo plano chapado do qual se destacam as proeminências do nariz, da boca e do queixo, devidamente marcados por grossas linhas hachuradas e pesadas sombras que definem os planos laterais não atingidos pela crueza da luz que incide de cima para baixo. E o que torna esta gravura ainda mais atrativa é maneira como a figura e o fundo se unem em alguns pontos, seja pelas passagens existentes entre a sombra da face em direção à sombra do fundo, seja pela repetição do mesmo tipo de hachurado sobre o rosto e nas áreas externas a ele. O fato de inexistirem os globos oculares, sendo substituídos por planos hachurados, torna este rosto ainda mais diferenciado, conferindo-lhe um enigmático distanciamento, do mesmo tipo que podemos perceber em muitas das máscaras africanas (fig. 227 a 233) que serviram de inspiração para esta obra densamente expressionista.

4.4 Escultura expressionista

Sendo uma linguagem que abrangeu praticamente todas as formas de arte, o Expressionismo teve também um forte reflexo na escultura do século XX. Por conta disso, e por percebermos em boa parte da xilogravura de Adir Botelho um pendor para construir formas de caráter monumental e escultórico, apresentaremos algumas imagens de esculturas expressionistas de artistas europeus e algumas peças africanas que inspiraram boa parte destes expressionistas (além de cubistas como Picasso) com o intuito de, mais adiante, criar pontos de contato entre nossa análise de **Canudos** e estas peças quando isto for pertinente.

4.4.1 Exemplos africanos¹⁸⁵



Fig. 227 **Máscara Dan**. Mad. colorida, 21 X 13 cm, C. do Marfim. Fonte: HEROLD, Erich. Masks, 1967.

Fig. 228 **Máscara Dan**. Mad. colorida, 24,5 X 14 cm, C. do marfim. Fonte: HEROLD, Erich. Masks, 1967.

Fig. 229 **Máscara Sassandra**. M. com fibras vegetais, 30 X 19 cm, C. do Marfim. Fonte: HEROLD, Erich. Masks, 1967.

Fig. 230 **Máscara Bakuba**. Mad. colorida, 31 X 22 cm, Congo. Fonte: HEROLD, Erich. Masks, 1967.

Fig. 231 **Máscara Bakuba**. Mad. colorida, 29,7 X 18 cm, Congo. Fonte: HEROLD, Erich. Masks, 1967.

Fig. 232 **Máscara Guro**. Mad. pintada de preto, 29,5 X 20 cm, C. do Marfim. Fonte: HEROLD, Erich. Masks, 1967.

Fig. 233 **Máscara Bete**. Mad. pintada, 37 X 19 cm. C. do Marfim. Fonte: HEROLD, Erich. Masks, 1967.



Fig. 234 **Casal Ibejé**. Madeira encerada, 18 X 5 X 45 cm. Grupo cultural: Yorubá, África Ocidental. Fonte: Catálogo da Coleção de Arte Africana, MNBA, 1983.



Fig. 235 **Figura feminina Ibejé**. Madeira escura encerada, 27 X 8 X 60 cm. Grupo cultural: Yorubá, África Ocidental. Fonte: Catálogo da Coleção de Arte Africana, MNBA, 1983.



Fig.236 **Cavaleiro**. Madeira encerada, 47,5 X 19 X 16,5 cm. Yorubá, África Ocidental. Fonte: Catálogo da Coleção de Arte Africana, MNBA, 1983.

Reduzindo os detalhes anatômicos ao essencial - linhas e formas geometrizadas - os artistas africanos conseguiram alcançar a grande expressividade que se vê em suas criações. Partindo do seu mundo particular que une o material ao imaterial na vivência diária, operaram estilizações radicais onde olhos podem se tornar circunferências e bocas um simples traço. Alongaram testas, planificaram faces, geometrizararam narizes e, muitas vezes, fundiram a feição do homem com a dos animais criando seres híbridos e misteriosos. E, no entanto, apesar de tão fortes interferências na figura humana, sua arte não perdeu o contato com suas origens étnicas, na verdade reforçou-as, revelando em cada escultura, máscara, fetiche a marca de uma cultura específica, identificável por seus membros ou por quem detenha conhecimentos para tal. Estas características visuais tão radicais em relação ao mimetismo convencional da maioria da arte Ocidental até o fim do século XIX tiveram influência não só na arte dos jovens artistas que revolucionariam a arte a partir da Europa naquela ocasião, como, no Brasil, devido as nossas raízes negras, moldaram muito da arte produzida pela nossa Cultura Popular, a qual por sua vez, como veremos quando tratarmos especificamente deste assunto, influenciou muitos artistas da esfera culta, entre eles Adir Botelho.

4.4.2 Exemplos de esculturas expressionistas ou com tendência expressionista na arte européia a partir de Rodin



Fig. 237 RODIN, Auguste. **S. t.**, bronze, séc. XIX. Fonte: <http://nudeart.cc/Auguste-Rodin.html> Acesso em: 17/02/2012.

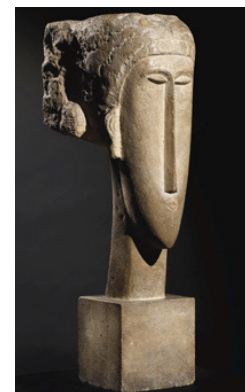


Fig. 238 PICASSO. **Cabeça de mulher**, bronze, 1941. Fonte: <http://tipart.blogspot.com/2009/03/top-10-most-expensive-sculptures.html> Acesso em: 17/02/2012.

Fig. 239 BRANCUSI, Constantin. **O beijo**, pedra, 58,4 X 34 X 25,4 cm, 1912. Fonte: http://www.artchive.com/artchive/b/brancusi/kiss_1912.jpg.html Acesso em: 17/02/2012.



Fig. 240 MODIGLIANI. **Cabeça**, pedra, 1927. Fonte: <http://mexico.cnn.com/entretenimento/2010/06/14/la-escultura-tete-de-modigliani-se-subasto-por-566-millones-de-dolares> Acesso em: 17/02/2012.



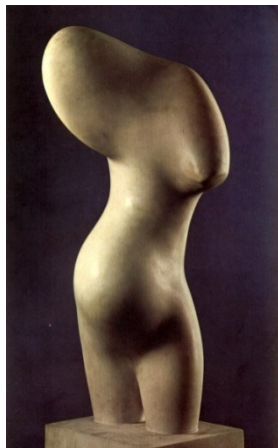


Fig. 241 ARP, Jean. **Mulher**, pedra, 1953.

Fonte:
<http://www.gnoxis.com/jean-arp-27271.html>

Acesso em: 17/02/2012.



Fig. 242 ARCHIPENKO, **Boxe**, terracota, 1953. Fonte:

http://web.educastur.princast.es/proyectos/jimena/pj_leontinaai/arte/webimarte2/WEBIMAG/SXX/ESCULTURA/archipenko.htm Acesso em 18/02/2012.

Fig. 243 MOORE, Henry. **Mãe e filho**, pedra, 1931. Fonte:
<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/henrymoore/room2.shtm> Acesso em: 18/02/2012.



Fig. 244 BARLACH, Ernest. **O vingador**, bronze, 43,8 X 57,8 X 20,3 cm, 1914.

Fonte:
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=728>

Acesso em: 19/02/2012.



Fig. 245 GIACOMETTI, Alberto. **O homem que caminha**, bronze, 1949. Fonte:
<http://sobreorisco.blogspot.com/2010/02/obra-de-giacometti-vendida-por-741.html> Acesso em: 19/02/2012.



Fig. 246 ZADKINE. **Músico**, pedra, 73 X 41 X 28 cm, 1919. Fonte:
http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/modigliani_and_his_times/mtb_0508_16.htm
 Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 247 EPSTEIN. **The Rock Drill**, bronze, 71 X 76 cm, 1913-1914. Fonte:
<http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2007/04/epstein-jacob-escultura-expressionista.html> Acesso em: 20/02/2012.

Ainda que tais obras não demonstrem óbvias ligações estilísticas entre si, nós as reunimos sob a denominação de “expressionistas” justamente por sentirmos em todas elas esta busca da estilização formal extrema para enfatizar algo - uma idéia, um sentimento, uma questão – mesmo que em direções na maioria das vezes diferentes¹⁸⁶. Como vimos, tais ênfases formais na escultura são visíveis não só nas pinturas e gravuras dos expressionistas alemães de um modo geral, como entre outros artistas da Europa e também nos nossos expressionistas, incluindo, logicamente, Adir Botelho e sua série **Canudos**.

Mas estamos muito longe de esgotar este tema tão vasto, principalmente porque o experimentalismo no século XX foi tão intenso que fica impossível inseri-lo em definições estanques. Por isso, embora queiramos delimitar com alguma objetividade o campo do Expressionismo, reconhecemos que muitos pontos podem escapar a nossa tentativa. Então, só nos resta concordar plenamente com Herbert Read quando este fala em “ecletismo” e “exotismo” ao explicar a gênese da produção artística moderna, incluindo aí a escultura expressionista.¹⁸⁷

Concluindo este ponto, acreditamos que a partir desta rapidíssima incursão no universo da escultura africana e daquela influenciada pela corrente expressionista ou pertencente ao Expressionismo, deixamos evidenciada a sua ligação com boa parte da pintura expressionista e, o que mais nos interessa, com muito da gravura expressionista. A consciência da importância desta relação será bastante útil quando formos abordar alguns aspectos “escultóricos” das xilogravuras da Adir Botelho.

4.5 Prós e contras

Para fecharmos nossas observações gerais sobre o Expressionismo, não poderíamos deixar de falar dos seus “prós e contras”, já que como estética e forma de encarar o mundo esta escola artística sempre foi polêmica. Todavia, vamos fazê-lo através das palavras de Roger Cardinal e Maria Heloisa M. Dias, os quais, segundo nos parece, são capazes de ver e entender esta importante linguagem da arte de maneira profunda, explicando-a com muita objetividade e clareza.

Claro que seria sentimental da minha parte não levar em consideração as falhas do Expressionismo. Como movimento, ele perdeu o ímpeto por falta de um núcleo ideológico do qual pudesse extrair um sentido de coesão e definição coletiva. Em termos de estilo de transmissão, o movimento freqüentemente transgredia até mesmo seus limites imoderados, expandindo o gesto até transformá-lo em mero exagero,

denegrindo sua sinceridade originária e oferecendo uma violenta impostura. Seus poemas eram por vezes muito *stacatto* ou deformados, até não parecerem mais do que uma provocação ruidosa; seus filmes fugiam eventualmente do estilo de suspense psicológico, caindo no sensacionalismo barato. Às vezes suas peças eram tão entrecortadas, que acabavam por perder a coerência, ou suas pinturas eram demasiado desvairadas para parecerem autênticas. A expressão direta de sentimento bruto pode provocar uma indigestão; gestos extravagantes, cujo único propósito é chocar, criam uma aversão indiferente, que apenas choques adicionais podem atingir, levando ao sensacionalismo estéril. Violência mórbida e o florescer de lemas bombásticos, tais como os de “Novo Homem”, contribuem para uma espiral inflacionária, que acaba por resultar numa uniformidade desesperada e vulgar.¹⁸⁸

Na mesma linha dos “contras”, afirma Maria Heloisa M. Dias:

Mesmo desvinculando-se o Expressionismo dessas polêmicas e questões políticas [refere-se à questão do nazismo contra o Expressionismo, que considerava seus artistas como autores de uma arte “degenerada”] e procurando-se analisá-lo à distância, é possível perceber pontos frágeis em sua proposta. Fragilidade que está presente, aliás, em todo movimento artístico quando perspectivado devidamente e visto em sua totalidade. O que alguns estudiosos ressaltaram em relação ao expressionismo foi justamente a vertente niilista do movimento, exageradamente cultivada. Foi uma geração de artistas apegados a um esvaziamento hiperbólico e dramático de valores, à perda de pontos de referência, a um jogo autodestrutivo, enfim, a um patetismo que só poderia expressar-se pela ironia amarga, mal disfarçada na burla e no grotesco das imagens. Foi esse investimento delirante no patético que acabou por comprometer a estética, criando uma distância entre intenção e realização. Se, por um lado, desejavam expressar um novo humanismo, exaltado em valores como caridade e o sentimento fraternal, por outro lado, o tom apocalíptico e profético com que pregavam a renovação total da humanidade sugeria uma transformação ilusória, utópica. O delírio da expressão corroeu sua profundidade.¹⁸⁹

Agora vamos à defesa do Expressionismo, primeiro em Cardinal:

Mas estas falhas podem parecer desculpáveis num movimento de tal amplitude, tão ambicioso, tão maravilhosamente *entusiástico*. Qual dos movimentos modernos nas artes não deram margem à caricatura e ao exagero na obra de seus discípulos, quando não na dos próprios mestres? O importante é que foi produzido um corpo central de obras-primas, que ainda é capaz de, meio século mais tarde, nos transmitir valores. Parece-me que aquilo que o Expressionismo realmente almejava era levar a cabo uma reforma de consciência em larga escala. Sentia que estava em contato com o verdadeiro sentido do que seja estar vivo; supunha que o indivíduo está habilitado a viver no mundo e a buscar o essencial de toda uma existência. Dando ênfase à expressão artística, ele alargou sua visão para abarcar a vida como um todo e, nesse sentido, aplicou axiomas estéticos aos problemas cotidianos, exigindo um enfoque qualitativo de respeito ao indivíduo e a seu direito de expressar livremente suas preferências e sentimentos, para que possam ser compartilhados pelos outros. O movimento definiu um princípio de uníssono transparente nas relações humanas, não para que vidas privadas pudessem ser expostas licenciosamente, mas para que os verdadeiros desejos pudessem ser finalmente definidos e libertos. Ele visava transfigurar a consciência, criar um novo contexto de compreensão, no qual a condição humana pudesse ser examinada – afinal como merece – à luz da paixão. Em seu impulso ético sua reivindicação insistente de mostrar como a vida *poderia* ser, o Expressionismo queria alcançar o

inalcançável, e portanto acabou apontando na direção de um horizonte de possibilidades que ainda está fora do nosso alcance. Nesse sentido era realmente utópico. Existe uma forma de apontar o que é inútil, pois não possui convicção, é meramente gesto vazio, um reflexo inanimado. E existe o gesto que encarna aquilo que Ernest Bloch chama de “o princípio da esperança”. É esse gesto, ao mesmo tempo inútil e cheio de vigor, esse apelo a um tipo de ausência vibrante, que faz o expressionismo, como uma exortação à nossa era atual. Não é preciso dizer mais nada: o sentimento individual e o instinto de ir além das aparências continuam sendo valores pelos quais vale à pena lutar.¹⁹⁰

Encerremos a defesa com Maria Heloísa M. Dias:

Considerando-se agora os efeitos positivos do Expressionismo, há muitas e importantes implicações. Um primeiro ponto a avaliar é que esse movimento, assim como outros de vanguarda do início do século XX, possibilitou a aproximação entre poetas e pintores [ou entre romancistas-jornalistas e xilogravadores como no caso de Adir Botelho ao aproximar-se da obra de Euclides da Cunha], situação que irá tornar-se cada vez mais freqüente ao longo do século. Criam-se constantes analogias estilísticas entre a lírica, a pintura e a música, por exemplo. Muitos dos textos programáticos dos artistas expressionistas revelam preocupações afins e expressam uma terminologia comum, fazendo figurarem vocábulos como “dissonâncias”, “abstração”, “desfiguração”, que se tornariam traços fundamentais da arte contemporânea. A “*poétique musicale*” (1948), texto de Stravinsky, por exemplo, é revelador dessa preocupação. Outro aspecto digno de nota é o papel do Expressionismo para o percurso histórico da arte. Esse movimento serve, na verdade, como enlace de muitas tendências que, sem ele, nos pareceriam contraditórias ou absurdas. Só para citarmos duas: o realismo mágico e a arte abstrata são manifestações oriundas do Expressionismo. Aqui cabe mencionar a afirmação de Juan Eduardo Cirlot acerca da história das correntes artísticas contemporâneas, a qual, segundo ele, se faz como um *continuum* e não como uma sucessão de movimentos estanques, sem pontos de contato: “cada posição nova implica parcialmente a solução dos problemas implícitos na precedente”. Mas a percepção dessas intersecções é algo que só pode manifestar-se posteriormente, pois o mergulho intenso no próprio movimento impede essa consciência, até por força do espírito contestador dos manifestos e produções artísticas em seu compromisso com o instante.¹⁹¹

A última e conclusiva palavra, concordando com estes dois autores, ficará com De Fusco, com o qual também estamos em completo acordo:

Em conclusão, pode dizer-se que o Expressionismo percorreu todos os caminhos, das culturas primitivas à denuncia social, das experiências meramente pictóricas às referências literárias, até à contribuição de uma ciência – a medicina, no caso de Bacon [que segundo o autor executa nas suas figuras uma espécie de “cirurgia expressionista”] – que parece não ser capaz de curar, mas apenas de diagnosticar os males de uma humanidade condenada.¹⁹²

Portanto, foi a partir desta base estética – o Expressionismo - que Adir Botelho gravou toda sua obra, incluindo a série **Canudos**. É este teor expressionista que anima seus personagens, dando-lhes vida, emoção e um caráter que ultrapassa o mero relato do fato histórico – A Guerra de Canudos -, fazendo-os penetrar no círculo das imagens que marcam a História e a Cultura não porque contam servilmente uma verdade que pode

ser apurada, mas sim porque a reconstruam ao investi-la criativamente da mais sincera e profunda emoção.

4.6 O Formalismo em suas várias vertentes

4.6.1 Formalismo e Expressionismo na obra de Adir Botelho

Sempre nos chamou a atenção nas xilogravuras de Adir Botelho, além da sua forte expressividade, o cuidado com que ele as elaborou do ponto de vista formal. Com isso quero dizer que, juntamente com a expressão do drama da Guerra de Canudos, é evidente que houve por parte do artista uma forte preocupação com os aspectos composicionais, com o equilíbrio dos elementos visuais, enfim, com a elaboração equilibrada, racional, da forma. Isto, em se tratando de uma obra expressionista, na qual geralmente se espera uma explosão espontânea de emoções, com pouquíssima ou nenhuma preocupação com estes aspectos mais racionais, meditados, pode parecer uma contradição. Formalismo e Expressionismo reunidos numa mesma obra? É possível tal convivência?

A resposta a esta pergunta, em nosso ponto de vista, passa não só pela compreensão do temperamento do artista - calmo, metódico e disciplinado -, mas também de como ele fez o seu aprendizado artístico e desenvolveu a sua linguagem ao longo da carreira. Sabemos que sua formação se deu na Escola Nacional de Belas Artes, cujo ensino na década de 50 ainda estava bastante marcado pelo Academicismo e, portanto, atribuía grande valor à disciplina do desenho, ensinado em cadeiras específicas como Modelo Vivo, Desenho Anatômico e Desenho Artístico. Ainda que os ventos do Modernismo já estivessem soprando pelos corredores da tradicional Escola, seus professores de então se esmeravam em dar aos alunos esta visão e conhecimento da arte baseada na captação segura das formas, principalmente da figura humana, através da linguagem do desenho, quer dizer, pela apreensão do contorno e do volume de suas formas, característica da linguagem acadêmica. Portanto, incentivavam o estudante a perceber, antes de tudo, a forma e depois a configurá-la dentro de determinadas regras e técnicas gráficas sobre a folha de papel. Logicamente que tal tipo de instrução aplicada sistematicamente haveria de deixar uma profunda marca no caráter artístico do estudante Adir. Ela contribuiu para sua inclinação a uma rigorosa solução formal em sua arte, mesmo que através dela quisesse expressar o mais trágico ou o mais agitado dos acontecimentos, carregados de sentimentos angustiosos ou de delicada espiritualidade.

Corroborando esta nossa análise, o próprio artista em entrevista que nos foi concedida em 2011, diz o seguinte sobre a importância do desenho na realização de suas gravuras:

P: Como realiza as suas xilogravuras?

R: Eu me coloco à frente do cavalete, a matriz de madeira na vertical como se fosse uma tela, e a mão funciona mecanicamente, faço o desenho direto na madeira, tudo de uma só vez; não corrijo. Uso pincel de cabo longo, pêlos de cerda, e tinta nanquim. Desenho mais uma ou duas matrizes, levo uma das madeiras para a bancada e começo a gravar com as goivas, buris e martelos. **O desenho mesmo na sombra do inconsciente norteará a imagem latente da gravura. Em certos casos os excessos do desenho têm emprego legítimo, por conferir à expressão mais vigor ou clareza. Os estudos em geral, croquis, anotações, enquadramentos, esboços de composição são desenvolvidos a nanquim, grafite, caneta-tinta e carvão.** As 120 xilogravuras da série *Canudos* foram realizadas em madeira canela ou peroba, com dimensões aproximadas de 50 X 40 cm, cada matriz.¹⁹³

As partes destacadas em negrito confirmam claramente o que dissemos acima sobre a proeminência do desenho formativo na obra do xilogravador, que está sempre presente mesmo que “na sombra do inconsciente” e, com isso “norteará a imagem latente da gravura”. Em outras palavras, desenhar se tornou um procedimento introjetado no artista, a tal ponto que mesmo seus “excessos” são aproveitados “por conferir à expressão mais vigor e clareza”. E por “excessos” podemos compreender perfeitamente a sua forte preocupação formalista e não uma liberalidade excessiva da mão que redunde em algo disforme ou inadequadamente composto, resultado completamente ausente da obra de Adir Botelho, seja em *Canudos* ou em qualquer outro tipo de trabalho por ele realizado.

Num outro ponto desta entrevista, ainda tratando da técnica do desenho, mas referindo-se aos desenhos a carvão do conjunto **Canudos: agonia e morte de Antonio Conselheiro**, nos diz o professor Adir Botelho:

P: Por que o uso do carvão?

Na série *Agonia e morte de Antonio Conselheiro/Desenhos a carvão*, há uma dimensão carregada de dor e tristeza, a expressão do que existe é infinita. Antonio Conselheiro aparece não como mártir, sim como um misterioso caminhante cujos conselhos atraíam e seduziam multidões. Os 22 desenhos da série arrastam consigo divisões de sombra e mistério, o humor envolve tudo numa atmosfera irreal e fantasmagórica. Do carvão extraiu-se a obra do único modo como se deixou realizar, uma visão, um ato de transferência, uma concepção do desenho pronto, ajustado em tonalidades de branco quase puro até o preto mais carregado. No processo do carvão nada é definitivamente impossível, o artista age segundo um sistema de reflexos: traços, texturas, manchas podem ser modificados quantas vezes for necessário. Desfazer detalhes, renunciar a trechos do desenho é tarefa simples, basta apagá-los, o que pode ser feito diretamente com a própria mão, ou material apropriado. O artista pode em seguida retomar o

desenho para completá-lo. Uma das funções do carvão é permitir criar a cada momento as situações as quais se inclina a vontade do artista.¹⁹⁴

Através desta resposta podemos entender como o artista extrai de suas formas construídas pela técnica do desenho a carvão todo um teor de dramaticidade tipicamente relacionada ao Expressionismo. Baseando-se no domínio seguro de uma técnica de desenho – a do carvão -, consegue realizar a “obra do único modo como se deixou realizar, uma visão, um ato de transferência, uma concepção do desenho pronto, ajustado em tonalidades de branco quase puro até o preto mais carregado”. Eis aí a junção equilibrada da forma e do conteúdo, neste caso em relação ao desenho a carvão, mas que se aplica perfeitamente as suas xilogravuras.

Para caracterizar ainda mais claramente como em Adir Botelho o Formalismo e o Expressionismo se equilibram dando nascimento a uma obra de forte originalidade, Angela Ancora da Luz, em sua análise introdutória da série **Canudos** afirma que:

Observa-se, na série, a preocupação formativista do artista. Há uma intencionalidade que se manifesta na estrita vontade de “formar”, onde o pensamento e a ação intervêm na forma. Esta se apresenta com duas soluções. Uma, como *carimbo*, recortado do fundo, onde ela própria se tornará o suporte das inserções do artista. Outra, *dissimulada*, deixando que o testemunho da prancha de madeira se visualize nos limites retangulares. É neste espaço que as imagens são registradas, não havendo destaque para a figura e fundo. Tudo torna-se forma. [...] A expressão pulsa na forma. Não há discrepância, nem somos impedidos, pela razão, de observarmos que a preocupação formativista se dá no contexto de um expressionismo vigoroso, sublinhado pela força dos conteúdos emocionais que Adir coloca em cada figura gravada. Com a anuência de Morpugo-Tagliabue que, em sua obra *La Estética Contemporânea*, afirma a possibilidade de encontrarem-se freqüentemente combinadas teorias da formatividade e da expressão, apesar do caráter antinômico de suas perspectivas, a gnosealógica e a psicológica, confirmamos a sustentação destas duas teorias nas gravuras de Adir Botelho.¹⁹⁵

Apontada a existência deste equilíbrio entre Formalismo e Expressionismo na obra de Adir Botelho, será importante, para o aprofundamento da compreensão de como se dá esta ligação, que definamos agora o que entendemos como “forma” no contexto geral da arte e como ela é capaz de expressar conteúdos os mais diversos, inclusive aqueles mais intensos como os que se vê na obra dos artistas expressionistas e, em especial, nas xilogravuras da série *Canudos*.

4.6.2 A forma e a arte

Partimos do pressuposto que para a apreensão dos objetos do mundo a percepção da *forma* por nossos sentidos da visão e do tato é fundamental e totalmente natural, e que no campo das artes plásticas¹⁹⁶ não existe desenho, pintura, gravura e escultura sem forma.¹⁹⁷ Isso significa que toda a **expressividade necessariamente surge e se apóia numa forma específica**. Por isso, concordamos plenamente com Luigi Pareyson quanto ele aponta (**Os Problemas da Estética**, 2001) esta ligação entre forma e expressividade ao afirmar:

Nesse sentido, a obra de arte é expressiva enquanto é *forma*, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter. Ela exprime, então, a personalidade do seu autor, não tanto no sentido de que a trai, ou a denuncia, ou a declara, mas, antes, no sentido de que a *é*, e nela até a mínima partícula é mais reveladora acerca da pessoa de seu autor do que qualquer confissão direta, e a espiritualidade que nela exprime está completamente identificada com o estilo. A forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado. De modo que se pode concluir que, em arte, o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de forma.¹⁹⁸

Portanto, a expressão necessariamente nasce da forma, sendo a forma a responsável por carregar em si todos os significados que o artista quer e necessita passar através da sua arte. Em outro momento, referindo-se a concepção da arte como um *fazer* (as outras concepções referem-se à arte como um *conhecer* e um *exprimir*), diz o mesmo autor:

Muito oportunamente, portanto, a primeira concepção chama a atenção sobre o *fazer*, isto é, sobre o fato de que o aspecto essencial da arte é o produtivo, realizativo, executivo. Mas também aqui é preciso não esquecer que todas as atividades humanas têm um lado executivo e realizativo. Isto diz respeito não somente ao mundo da técnica, da fabricação, dos ofícios, onde o “fazer” tem um aspecto não só evidente, mas vistoso, isto é, um aspecto manual e fabril, mas diz também respeito às atividades propriamente espirituais, onde o aspecto vistoso não existe, como o pensar e o agir. Também no pensamento e na ação não é possível “operar” sem “fazer”, isto é, sem cumprir, executar, produzir, realizar: cumprir movimentos de pensamento e atos práticos, executar raciocínios e ações, produzir obras especulativas e obras morais, realizar valores teóricos e valores éticos. Mas a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente e absoluto, a tal ponto que, com frequência foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade no qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se

executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada.¹⁹⁹

Um pouco mais adiante, prosseguindo nesta linha de raciocínio, Pareyson volta a referir-se a forma e sua relação com a arte concebida como um fazer:

A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo. Nela a realização não é somente um “*facere*”, mas propriamente um “*perficere*”, isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível. Mas estas são características da *forma*, que é, precisamente, exemplar na sua *perfeição* e singularíssima na sua originalidade. De modo que pode dizer-se que a atividade artística consiste num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir. Os conceitos de forma e de formatividade parecem, portanto, os mais adequados para qualificar, respectivamente, a arte e a atividade artística.²⁰⁰

Esta concepção da arte como um fazer, no qual tudo nasce das formas desenvolvidas pelo artista, é a mais adequada, em nossa maneira de ver, para compreender o impulso humano para criar objetos de arte que sejam capazes de, em graus diferentes, exprimir diferentes idéias e emoções. Mas vejamos agora o que outro autor tem a dizer sobre a questão da forma e como ele exemplifica a arte enfocada sobre este ponto de vista, referimo-nos a Roberto De Fusco.

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.²⁰¹

Nota-se com isso que os dois autores concordam que a forma, ente fundamental para a apreensão das coisas do mundo, sustenta todos os possíveis significados que possam surgir no campo da arte, inclusive aqueles de caráter expressionista, donde se deduz que mesmo as relações mais frias e neutras numa obra de arte são capazes de expressar algo, ainda que num grau mínimo. Por isso endossamos que se esta relação não possuir um grau reconhecível de “invenção”, nela não haverá um “incremento da realidade” e, portanto, não haverá uma “constituição de um valor original”. Assim, para que algo produzido por alguém possa ser caracterizado como arte tem que necessariamente possuir formas organizadas de tal maneira que tragam uma verdadeira

“inovação ontológica”, ou seja, nos façam ver um aspecto ainda não percebido da realidade ou que reinventem esta realidade. É sob este ângulo “ontológico” que, como veremos no próximo capítulo, Adir Botelho recria a Guerra de Canudos, ampliando e “incrementando a realidade” daquele por si só já terrível conflito.

Voltando a De Fusco, somos informados de que enquanto a “morfologia da expressão” e tudo o que se refere a ela está baseada na teoria da *Einführung*, “também a nostalgia da formatividade e as correntes que nela podem ser integradas se reportam à *Sichtbarkeit*, ou teoria da ‘visibilidade pura’, devida a Konrad Fiedler (Oederau 1841 – Múnaco 1895)”²⁰². Esta teoria visava “estudar a pintura, a escultura e a arquitetura por seus aspectos meramente visuais”.

A principal diferença entre as teorias de base da linha da expressão e da linha da formatividade reside, no entanto, no fato de a primeira considerar a arte como um fenômeno expressivo, enquanto a segunda a considera como um fato do conhecimento. Para explicarmos esta concepção, é necessário reportarmo-nos a uma tese de Kant segundo a qual as sensações penetram no nosso espírito apenas quando este consegue dar-lhes uma forma, isto é, tomamos consciência das coisas que vemos quando as traduzimos em configurações. No caso das artes figurativas, não conhecemos uma figura ou uma paisagem, se apenas nos limitarmos a olhá-las: é necessário desenhá-la ou pintá-la. “A atividade artística” – escreve Fiedler – “começa quando o homem [...] capta, com a força do seu espírito, a massa confusa das coisas visíveis e lhe confere uma existência a que dá uma forma [...]. Por conseguinte, a arte não elabora formas preexistentes à sua atividade e independentes dela: o princípio e o fim da sua atividade é a criação de formas que apenas por seu intermédio vêm a existir”. **Sem esse ato formativo não podemos conhecer a realidade e a própria natureza não tem uma existência independente da nossa consciência cognitiva.**²⁰³ [grifo nosso]

Para exemplificar, De Fusco lista e explica as várias correntes modernas que, segundo sua classificação, se inserem na Linha da Formatividade e que são: *Fauvismo*, *Cubismo*, a escultura do início do século, o *Abstracionismo*, *De Stijl*, *Concretismo*, *Calder e Moore*, a *Op Art*. Não teremos espaço aqui para entrarmos na argumentação do autor que sustenta a inclusão destas escolas e artistas neste contexto (embora as consideremos inteiramente pertinentes), contudo exemplificaremos com imagens cada uma destas linguagens plásticas mencionadas. Mas antes será importante referirmo-nos ao que Josep Maria Montaner, em sua obra a respeito das formas do século XX, disse sobre a importância da forma na arte. Embora seu enfoque recaia principalmente sobre a arquitetura e o designer modernos, suas observações sobre a forma no campo das artes do século passado são profundas e enriquecedoras.

A ideia de “forma” adotada por este livro não tem nenhuma relação com o significado de forma como figura exterior ou aparência, como contorno ou silhueta, e muito menos

com forma como gênero ou estilo artístico. A concepção adotada como seminal é a de forma entendida como estrutura essencial e interna, como construção do espaço e da matéria. Dentro desta concepção, forma e conteúdo tendem a coincidir. O termo “estrutura” seria a ponte que interligaria os diversos significados da forma. Esta concepção da forma como estrutura essencial e interna já estava presente no pensamento de Aristóteles, formando parte da estética clássica. Aristóteles, em *Metafísica*, falava da forma como substância, como componente necessário. A forma era entendida como ação e energia, como propósito e o elemento ativo da existência do objeto.²⁰⁴

Compreendemos que as expressões “forma entendida como estrutura essencial e interna, como construção do espaço e da matéria”, além de “a forma era entendida como ação e energia, como propósito e o elemento ativo da existência do objeto” traduzem bem, voltando ao nosso tema central, de que maneira a forma se apresenta nas xilogravuras de Adir Botelho, pois se de um lado ela efetivamente estrutura não só o espaço como o relacionamento entre as figuras dentro dele, por outro, é a base da “ação e energia” que ativamente nos *expressam* um conteúdo dramático relativo à Guerra de Canudos.

Seguindo em sua argumentação, mais adiante Montaner afirma que “as formas sempre transmitem valores éticos, remetem a marcos culturais, compartilham critérios sociais e se referem a significados”.²⁰⁵ Trata-se, mais uma vez, de uma afirmação inteiramente aplicável, como a anterior, ao nosso objeto de estudo, já que “marcos sociais”, “critérios sociais” compartilhados e “significados” diversos advêm justamente de como a forma é trabalhada na gravura de Adir, a qual sintetiza em si, num jogo de rigorismo formal e expressionismo intenso, todo um contexto emocional, psicológico e sociocultural não só voltado para um fato específico – o universo conflituoso de Canudos –, mas extrapolando-o em direção ao contexto amplo de todas as guerras em todos os tempos e lugares.

Fazendo a ressalva, por fim, de que a obra de Montaner aqui citada esteja voltada para inúmeros aspectos da criação da imagem no contexto do século XX, mas com alcance dentro do XXI, em especial no que se refere à imagem arquitetônica e ao imenso universo da imagem produzida pela “sociedade capitalista”, com isso indo além do campo que ora nos interessa – o das artes visuais, particularmente o da gravura –, queremos apontar uma proximidade de pensamentos entre aquele autor e De Fusco: ambos organizam grandes relações – “Linha da Formatividade” no caso do segundo, e “cinco grandes itens” no caso de Montaner –, que nos ajudam a entender como a forma é aplicada pelos criadores no séc. XX, sejam eles artistas plásticos, arquitetos ou

designers. Já nos referimos à relação criada por de Fusco e voltaremos a ela mais adiante; a organizada por Montaner é exposta nos seguintes conceitos relativos à forma:

“**Organismos**”, incluindo o “Organicismo” e o “Surrealismo”; “**Máquinas**”, com a “Abstração” e o “Racionalismo”; “**Realismos**”, subdividido em “Realismo humanista e existencial” e em “Cultura *Pop*”; “**Estruturas**”, distinguindo a “Crítica radical”, a “Crítica tipológica” e as “Fenomenologias minimalistas” e “**Dispersões**”, com “Fragmentos”, “Caos” e “Energias”.²⁰⁶

Por estes títulos e subtítulos é possível percebermos a grande abrangência destes temas relacionados ao campo da forma segundo Montaner. Concluindo esta parte, acreditamos ter exposto, com o apoio destes teóricos, a importância da forma e da formatividade não só na arte de maneira geral, mas também o quanto a expressão, seja ela exaltada ou contida, necessariamente nasce desta conjugação entre forma e expressividade, item este de importância capital para o entendimento da obra de Adir Botelho, particularmente as xilogravuras de Canudos.

Antes de passarmos à parte final deste capítulo, no qual discutiremos a presença da visualidade da Cultura Popular Brasileira na gravura de Adir Botelho, finalizaremos esta discussão sobre a forma conjugada com a expressividade apresentando imagens, conforme dissemos acima, de algumas obras que exemplifiquem a Linha da Formatividade desenvolvida por De Fusco. Ainda que alguns destes trabalhos não sejam de todo relevantes para o foco de nossa pesquisa²⁰⁷, servirão para demonstrar a amplitude e a importância do tema da formatividade no contexto mais geral da arte do século XX no qual se inclui o nosso tema de trabalho (fig. 248 a 256).

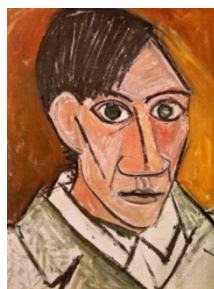


Fig. 248 MATISSE. **Harmonia em vermelho**, o.s.t., 180 X 220 cm, 1908. Fonte:

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Dessert:_Harmony_in_Red_%28The_Red_Room%29 Acesso em: 19/02/2012.

Fig. 249 PICASSO. **Autoretrato**, o.s.t., 50 X 46 cm, 1907. Fonte:

<http://www.drassolt.com/index.php?template=cubismodepicasso> Acesso em: 19/02/2012.

Fig. 250 BRANCUSI. **A musa adormecida**, bronze, 1910. Fonte:

<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/arte-escultura-constantin-brancusi-1876-1957/> Acesso em: 19/02/2012.



Fig. 251 LIPCHITZ. **Tocador de Guitarra**, pedra, 1922. Fonte: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=99999961&workid=8934&searchid=9814> Acesso em: 20/02/2012.

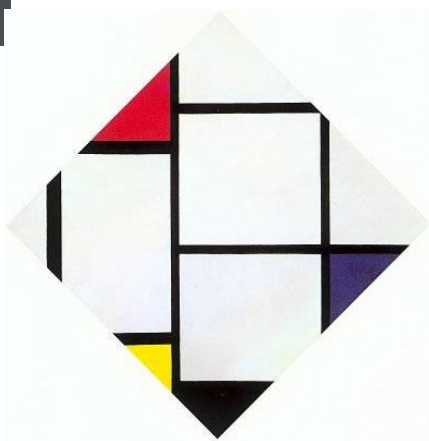


Fig. 253 MONDRIAN. **Composição em vermelho, amarelo e azul**, o.s.t., 1924-1925. Fonte: <http://www.fineart-china.com/oil%20painting%20artist/Piet%20Mondrian.html> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 252 DELAUNAY. **Joie de vivre**, o.s.t., 1930. Fonte: <http://tomclarkblog.blogspot.com/2011/10/sun-and-moon-rhythm-and-colour-robert.html> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 255 CALDER. **Standing mobile**, arame e aço policromado, 1937. <http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=99999961&artistid=848&page=1> Acesso em; 20/02/2012.

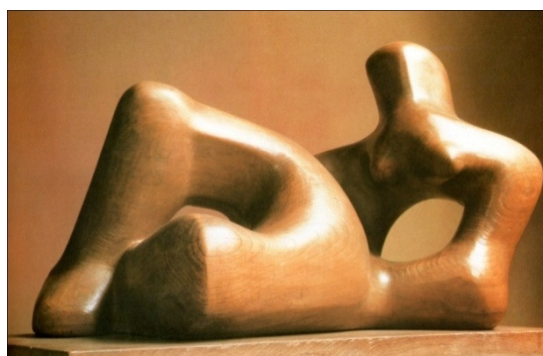


Fig. 254 MOORE. **Figura reclinada**, madeira, longitude: 1,06 m, 1936. Fonte: RUSSOLI, Franco. Henry Moore Escultura, 1981.

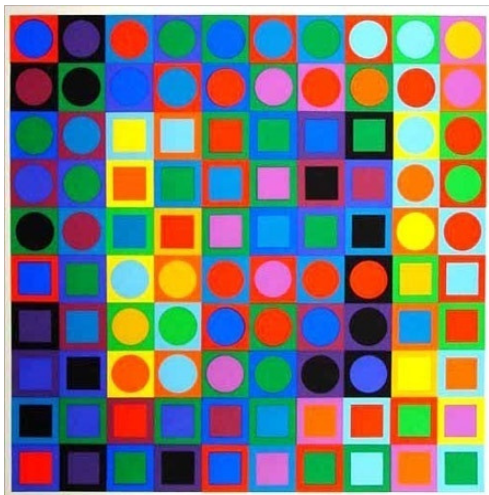


Fig. 256 VASARÉLY.
Marc positive,
 gravura. Fonte:
<http://www.peintremik.com/2009/07/02/le-mouvement-op-art-art-cin%C3%A9tique/>
 =
[art.com/2009/07/02/le-mouvement-op-art-art-cin%C3%A9tique/](http://www.peintremik.com/2009/07/02/le-mouvement-op-art-art-cin%C3%A9tique/)
 Acesso em:
 20/02/2012

4.7 A Arte Popular Brasileira na série Canudos

A série de xilogravuras **Canudos**, além de sua filiação ao Expressionismo e dos seus fortes aspectos formalistas, evidencia-nos outra face - sua ligação com a chamada “arte popular”. Acreditamos que não poderia ser de outra forma, pois tratando de um tema diretamente ligado à cultura nordestina, que envolve aspectos do imaginário do nordeste e uma história que deixou profundas marcas no sertanejo, seria de se esperar que Adir Botelho fosse também buscar referências neste universo rico em mitos, crenças e na vivência daquele povo com uma natureza agreste e, muitas vezes, hostil. E o que torna este encontro de influências ainda mais interessante é que esta arte popular sempre foi, de um jeito muito seu, expressionista e, em grande parte, formalista. Basta que olhemos com atenção as xilogravuras de cordel, as esculturas produzidas pelos santeiros do interior, as famosas “carrancas” do S. Francisco, os trabalhos de renda, as colchas de retalhos, os ex-votos, o artesanato utilitário etc. e perceberemos como esta arte produzida quase sempre por pessoas nascidas e criadas em condições muito modestas tem um indiscutível poder de expressão baseado em formas geralmente de grande originalidade.

Contudo, sempre nos chamou a atenção neste contato entre Adir e o universo popular, a maneira como este artista e professor universitário encontrou para unir tão intimamente no corpo de sua obra uma linguagem de base erudita à linguagem de uma arte vinda das camadas menos instruídas do povo brasileiro. De que forma se deu esta fusão? Teria sido como no caso europeu, quando artistas como Gauguin, Picasso ou Kirchner descobriram as artes dos povos dos continentes colonizados e se sentindo atraídos por uma arte inteiramente nova para eles apropriaram-se dela, recriando-a cada

um a sua maneira? Não, não acreditamos que tenha sido este o caso em se tratando da obra de Adir Botelho, principalmente porque a cultura popular encontrada e retrabalhada tão pessoalmente por este artista não veio de fora, **é nossa, fruto do nosso sincretismo cultural**, por isso, utilizando justamente um dito popular, podemos afirmar que já “estava no sangue” do professor. Mas, para começar, o que vem a ser exatamente esta diferença entre “arte erudita” e “arte popular”? O que o próprio professor Adir pensa a este respeito? Ele corrobora a existência desta diferença? Indagado sobre este tema, sua resposta não poderia ser mais direta:

P: Como o Sr. entende a possível relação entre a arte considerada “erudita” e aquela tida como “popular”?

R: A arte é uma só, ou é boa ou é ruim. O ato intelectual de gravar na madeira reflete algo que é comum a todos, não importa o tema, a forma, o importante é o que ele tem a dizer.²⁰⁸

A expressão chave nesta resposta é “algo que é comum a todos”. Nela podemos ler que Adir Botelho, artista formado na Academia, professor de uma das mais tradicionais escolas de arte do Brasil, a EBA/UFRJ, como artista simplesmente se vê em igual patamar com todo e qualquer artista, não importando sua condição sócio-cultural, que como ele se dedique seriamente a seu trabalho, buscando “dizer” algo a seu próximo que tenha um significado transformador em sua vida. Portanto, para esta visão bastante humana, a única vantagem da erudição seria a de colocar o artista em contato com um acervo gigantesco e interligado de informações sobre História, Filosofia, Cultura, Arte e Técnica, mas que em nada desvaloriza a obra daquele que, não tendo podido alcançar estes conhecimentos, ainda assim humildemente se dedica de corpo e alma a realizar a sua obra artística armado apenas com sua intuição criadora. Mais adiante, comentaremos como nos universos das culturas moderna e contemporânea temos visto surgirem muitos exemplos de obras destes artistas populares que, graças à originalidade de sua inventiva plástica são “guindados” ao patamar desta arte que se quer mais refinada e sofisticada.

4.7.1 A Cultura

Cabe agora que definamos o que vem a ser “cultura”, para que fique mais claro ao que nos referimos quando falamos da “cultura brasileira” ou de “arte popular brasileira” presentes nas xilogravuras de Adir Botelho. Gilberto Velho, com bastante precisão, assim a define:

Assim como todos os homens em princípio interagem socialmente, participam sempre de um conjunto de crenças, valores, visão de mundo, *rede de significados* que definem a própria natureza humana. Por outro lado, *cultura* é um conceito que só existe a partir da constatação da diferença entre nós e os outros. Implica confirmação da existência de modos distintos de *construção social da realidade* com a produção de padrões, normas que contrastam sociedades particulares no tempo e no espaço. Assim, podemos distinguir, por exemplo, a cultura da sociedade francesa, no século XIII, a cultura trobriandesa estudada por Malinowski, a cultura da sociedade grega do século IV a. C. ou a cultura brasileira contemporânea. Desse modo e reagindo contra preconceitos e etnocentrismo, os antropólogos, progressivamente, passaram a insistir em que cada cultura deve ser entendida em seus próprios termos. Essa é a base do relativismo cultural. Quando definimos cultura como um conceito, sabemos que ela pode ser e foi utilizada para efetuar recortes em função de interesses específicos da investigação científica. Mas o pressuposto básico para a sua utilização é a possibilidade de identificar um conjunto de fenômenos socioculturais que possa ser diferenciado e contrastado com outros *conjuntos* a que também denominamos *culturas*. Assim, podemos trabalhar num plano tão amplo, como *cultura ocidental*, quanto em planos mais restritos, como cultura afro-brasileira, xavante, gaúcha etc.²⁰⁹

Portanto, tendo em vista esta definição, na qual a expressão “rede de significados” tem especial importância para nosso trabalho por estarmos tratando de obras de arte – xilogravuras -, da qual emanam significados culturais, alguns específicos outros mais diversos, que transitam entre a arte da norma culta e a arte feita pelo artista do povo, seguiremos falando da Cultura Popular Brasileira no contexto de um “recorte” - sua arte, incluindo aquela feita no Nordeste por estar mais próxima da série **Canudos** e da tragédia que ela nos conta.

4.7.2 A Cultura Popular Brasileira

Como sabemos, as manifestações da Arte Popular são ricas e variadas em todo território nacional. Esta riqueza é fruto das diversas composições culturais que cada região do Brasil apresenta, onde entram não só o negro, o índio e o português como elementos de vários outros povos do mundo. E, além disso, pessoas advindas das diferentes camadas sociais estão aí incluídas. Por isso, definindo melhor o que são estas manifestações populares, mais especificamente no campo das artes plásticas, também será proveitoso que citemos uma especialista na área, Lélia Coelho Frota, que na introdução do seu **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**, ao explicar o significado de “popular” nos diz o seguinte, por sua vez também citando Gilberto Velho:

Nesta abertura cabe ainda explicar que a designação polissêmica de “popular” abrange desde a classe trabalhadora que mantém uma rede de relações viva e compartilhada em seu território, no campo e na cidade, bem como um universo heterogêneo de camadas

conforme descrito por Gilberto Velho (1994), constituído de “pequenos proprietários, bóias-frias, pescadores, desempregados, semi-empregados, marginais do mercado de trabalho e de todos os outros tipos, empregados domésticos, funcionários públicos, técnicos de nível médio, comerciários, bancários, diversos setores de camadas médias, moradores de favelas, conjuntos, subúrbio, periferia etc.” Por outro lado, Velho chama a atenção para a fluidez das fronteiras entre os níveis de cultura, “uma das características mais definidoras da sociedade brasileira”. Assim, as culturas populares têm uma relação interativa com as elites, e a sociedade complexa é vista constituída por dois conjuntos culturais básicos que produzem e vivem essa relação de oposição complementar”, conclui ele.²¹⁰

Entendemos que esta “fluidez de fronteiras” nas palavras de Frota, assim como “essa relação complementar entre as “culturas populares” e as “elites”, segundo Velho, aplicadas ao campo das artes explica muito da interação entre o “erudito” e o “popular” como comentado acima, sendo uma via de mão dupla na qual ambas as partes se enriquecem: o artista erudito entra em contato com uma expressão mais “bruta” e carregada de significações subjetivas, muitas vezes míticas, que trazem um novo alento para sua arte, enquanto o artista popular, de maneira um pouco mais complexa, dadas as suas dificuldades de acesso ao mundo mais refinado da cultura das elites, “pesca” determinadas idéias e conceitos que lhes caem à mão via TV, rádio, jornais, revistas, “por ouvir falar” e outros meios. Estes temas que nem sempre entende claramente, são aplicados a seu trabalho espontâneo gerando obras repletas de informações, muitas vezes contraditórias, mas por isso mesmo riquíssimas plástica e semanticamente. É o que vemos acontecer, por exemplo, na literatura de cordel e nas suas capas xilogravadas, em que os poetas e gravadores populares citam personagens e fatos históricos pertencentes à cultura da elite, misturando-os com suas próprias memórias - histórias antigas de origem difusa - fatos locais e fantasias²¹¹. Essa interação entre os dois lados, na verdade, ocorre constantemente, não só nas artes plásticas, mas também nas outras formas de arte.

Entretanto, quando se trata da exibição dos produtos desta arte popular ou de culturas “primitivas”, nem sempre esta interação é reconhecida de modo claro, equilibrado, por parte dos representantes das elites eruditas, havendo ocasiões que o rótulo de “exótico” é tudo o que merece esta arte produzida pelas sociedades mais “atrasadas”.

A questão da recepção das culturas – indígenas ou populares – volta a interessar-nos sob outro aspecto aqui. Tico Escobar (1996) observa que, “se cultura é um processo de respostas simbólicas a determinadas circunstâncias, suas formas inevitavelmente mudarão ao se defrontarem com as exigências de novas situações. (...) Há, no entanto,

uma resistência quando se trata de selecionar e exibir essas criações ao público, que muitas vezes congela as artes populares como pertencentes ao passado, enquanto qualifica a arte alta das elites como contemporânea e/ou projetada para o futuro”. Além disso, quando se trata de analisar ou expor a obra de artistas da norma culta – situados no passado ou no presente da história da civilização ocidental – num arco que pode ir, por exemplo, de Rembrandt a Klee, de Aleijadinho a Guignard -, o fato é que especialistas em arte possuem informação não só sobre o contexto social e histórico em que o trabalho destes artistas foi realizado, como também uma outra, não menos acurada, de suas biografias. Há, portanto, um clima de maior abertura para que a obras da norma culta logrem o alvo de seu atingimento pelo seu receptor, por mais que o valor formal de sua concepção tenha autonomia para isso. Já as culturas do povo são historicamente desconhecidas. Muitas de suas criações são até denominadas por nós de “primitivas”, como se fossem de grupos tribais distantes no espaço e no tempo das sociedades complexas urbanas. Precisamos, portanto, estudar com mais regularidade e tornar conhecido um *corpus* de informações sobre as criações do povo.²¹²

Acreditamos que quando artistas da “norma culta” como Picasso, Klee ou Adir Botelho, por exemplo, levam para sua obra, geralmente de forma explícita, esta influência das artes produzidas pelas “culturas do povo” estão contribuindo para torná-las conhecidas e, ao mesmo tempo interessantes àqueles responsáveis pela produção de um “corpus de informações sobre as criações do povo”. Ao analisar tais influências e seus significados para a obra de um artista específico - Picasso, por exemplo -, os especialistas em arte ocidental terão que necessariamente estudar, ou, ao menos, se informar sobre a obra da cultura popular ou tribal de onde veio esta influência. Se hoje nós sabemos um pouco mais sobre a arte produzida sobre as diversas etnias africanas ou a arte dos nossos indígenas (e quando dizemos “nós” referimo-nos não só ao antropólogo, etnólogo ou historiador, mas também ao cidadão comum) isto se deve, em parte, porque nossos artistas “eruditos” por elas se interessaram e delas fizeram suas releituras, dando-lhes mais visibilidade nos diversos meios de informação.

Ainda sobre a questão da exibição da arte popular, mais especificamente em museus – tema que consideramos de grande importância no contexto deste trabalho, já que tanto a arte produzida nos grandes centros econômicos como aquela produzida nas periferias só ganham sentido amplo quando exibidas nestas instituições (ou em outras similares) que as consagram –, a mesma autora afirma:

As expressões materiais da cultura popular, focalizadas por meio de objetos-documentos que signifiquem a visão de mundo e a forma de viver e relacionar-se de brasileiros pertencentes às mais diversas áreas geoculturais, passaram a ser nestes museus consideradas testemunhos do que continua vivo e se transformando lá fora, no contexto sociocultural em que homens, mulheres, crianças lhes dão significado. O foco passou do objeto para o sujeito, iluminando a pessoa humana produtora de cultura, relacionada a todos os aspectos da vida em sociedade. O fato é que se constitui

gradualmente entre nós um repertório documental acurado, que constata, entre grupos tribais, núcleos e indivíduos geradores de arte popular, a existência dos seus padrões de gosto, as formas de qualificação de um artista em seu contexto e/ou fora dele, as opiniões dos seus pares e de seus próximos sobre seu trabalho. **Busca-se, ao mesmo tempo, tornar cada vez mais visíveis os nexos transculturais entre criações populares e a produção das camadas altas**²¹³ [grifo nosso].

Mas quanto a estas exposições das “expressões materiais da cultura popular” e a busca de dar visibilidade aos “nexos transculturais entre criações populares e a produção das camadas altas”, a autora não deixa de fazer uma ressalva importante - que se tenha cuidado em relação às comparações:

Fundamental é atentar para não incorrer no etnocentrismo de indicar uma precedência destas no encontro de soluções inventivas, ou mesmo induzir o receptor a pensar que possam assemelhar-se “surpreendentemente” às criações da elite, como se fossem achados fortuitos das mentes simplórias como assinala Sally Price (2000). Price oferece, entre outros exemplos, a exposição *Primitivism in the 20th century*, realizada pelo MoMA em 1984. Colocados lado a lado uma escultura africana e um Picasso, “a similaridade entre as propostas não pode significar outra coisa além de um valor comparativo. E se o status de um dos dois objetos depende do fato de ele ser reconhecido como praticamente tão bom quanto o outro, certamente não será o Picasso, pois Picasso já está suficientemente estabelecido na mente do público por seu próprio mérito tornando imaginável que se lhe atribua um status ‘tão bom quanto’. Assim, é a máscara africana que é maravilhosa por ser ‘tão boa’ quanto o Picasso. Price chama ainda a nossa atenção para a tendência dos museus de arte não desejarem nada contextualizado, para que as obras falem só pela forma, e outra, oposta, nos museus antropológicos, que privilegiam a informação científica em detrimento da ênfase estética.”²¹⁴

Este não deixa de ser um ponto delicado na questão da apropriação pelos artistas “eruditos” de elementos da arte dos artistas “populares”. Ela não deve ser vista como uma possível melhora para esta última por ter sido de alguma maneira alavancada para o mundo da norma culta, pois em seu meio natural tais elementos são “objetos-documentos que [significam] a visão de mundo e forma de viver e relacionar-se” de uma cultura específica, seja a de brasileiros ou a de povos de qualquer outro lugar mundo. Na verdade, cada forma de arte, seja criada aonde for e pela camada social que for, tem que ser respeitada pelo que ela é dentro do seu próprio contexto, e não apenas por ter sido utilizada por este ou aquele artista “top” do mundo cultural dos grandes centros artísticos. No caso da série **Canudos**, vemos esta aproximação com a cultura popular num contexto de muito respeito e equilíbrio, pois Adir Botelho conhece bem os seus vários representantes, especialmente aqueles que militam na área da xilogravura, nomeando-os e apontando-lhes as qualidades criativas.

P. Como o Sr. vê o cordel?

R. A literatura de cordel, ornada de xilogravuras, atinge algum ponto sensível do inconsciente da gente do sertão e dá a esse povo o direito de sonhar, sobretudo o direito à liberdade de expressar os aspectos de sua natureza, de suas tradições e costumes. O cordel ainda hoje é a cartilha do povo sertanejo.²¹⁵

Já na obra **O Teatro da Gravura no Brasil** (no prelo) Adir, através de um dos quatro personagens que confabulam sobre arte e, principalmente, sobre temas ligados à gravura no Brasil e no mundo enquanto apreciam uma exposição de xilogravuras de Goeldi, dá uma declaração muito esclarecedora quanto aos gravadores que admira e que certamente tiveram influência na sua formação, incluindo aí seu forte interesse pelos xilogravadores de cordel:

Verde (*a Branco*) – Quais são os seus gravadores preferidos?

Branco - Goeldi é incomparável. Admiro as gravuras em madeira de Lívio Abramo; as águas-fortes da fase européia, dita *Florentina*, de Carlos Oswald; as gravuras de R. Cela, especialmente da fase brasileira; Segall, é dos melhores. **Admiro as xilogravuras ou que ilustram a literatura de cordel dos sertões da Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Ceará: essas gravuras abriram um singular capítulo na história da nossa gravura, e sua influência se faz notar nas obras de artistas como Samico e Newton Cavalcanti.**²¹⁶

A parte do texto que destacamos em negrito não poderia ser mais reveladora desta admiração de um artista de formação culta por aqueles tidos como “populares” ou “ingênuos”, cuja obra alcança um grau de expressividade tal que é capaz de influenciar muitos daqueles, - como Adir, “Samico e Newton Cavalcanti” (ambos foram alunos de Adir Botelho na EBA) – tidos como “eruditos” (fig. 257 a 261).

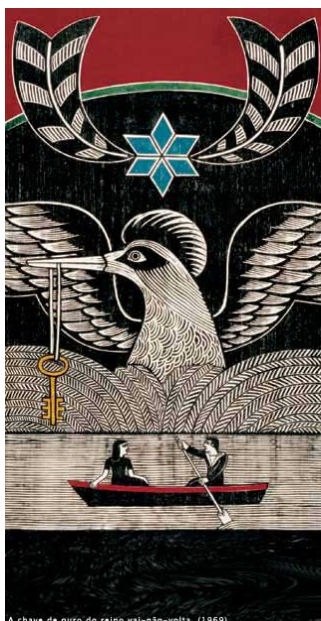


Fig. 257 SAMICO. **A chave do ouro do reino vai-não-volta**, xilogravura, 1969. Fonte: <http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/samico.htm> Acesso em: 20/02/2012.

Fig. 258 SAMICO. **A espada e o dragão**, xilogravura, 2000. Fonte: <http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/samico.htm> Acesso em: 20/02/2012.





Fig. 259 SAMICO. **O retorno**, xilogravura, 1995. Fonte:
<http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/samico.htm> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 260 CAVALCANTI,
 Newton. **Carnaval**, xilogravura,
 31,2 X 40 cm, 1951-1960. Fonte:
http://www.mnba.gov.br/6_progra_macao/texto_newton.htm Acesso
 em: 20/02/2012.

Fig. 261 CAVALCANTI, Newton.
Do grotesco ao arabesco,
 xilogravura. Fonte:
http://www.nordesteweb.com/not07_0906/ne_not_20060827a.htm Acesso
 em: 20/02/2012.



Retomando o texto de Lélia Coelho Frota, ainda sobre esta questão da situação da arte “popular” frente à arte “erudita”, agora focada do ponto de vista de sua relação com o mercado de arte e a maneira como este as apresenta como produtos a serem comercializados, esta autora aponta um claro quadro das diferenças de tratamento que lhes é dado. Talvez esta questão mercadológica possa parecer de somenos importância neste contexto acadêmico em que estamos trabalhando, mas para aqueles que como nós (e certamente para o próprio professor Adir), militamos como artistas e que precisamos suprir a própria sobrevivência e da família através da arte, não há como deixar de lado um tópico como este; ainda mais porque, como todos sabem, no universo absurdamente incerto e flutuante dos valores dados às obras de arte, as cifras muitas vezes são astronômicas – mais certamente não para aqueles à margem das grandes galerias e curadorias internacionais e, muito menos, para a arte “étnica” ou “popular” –, e por isso mesmo acabam dando um sentido concreto (financeiro) ao “vaporoso” mundo da arte.

Por outro lado, à virulenta mercantilização dos “produtos artísticos”, em tempos globalizados, ciclope que deglute indiferenciadamente a arte do passado, a moderna e a contemporânea, interessa atribuir valor de mercado também à “popular”, sempre reduzindo ao mínimo a informação sobre seus autores, e focando quase exclusivamente as suas qualidades formais. Esse tipo de passaporte permite que finalmente as artes de fonte popular ingressem nos museus de arte e galerias e sejam objetos de exposições, embora seja mantida a fronteira do rótulo que as designa, a sua posição periférica em relação às criações da elite, e em geral se negue a elas conceito. Omitem-se – quer por desconhecimento, quer por desígnio consciente, ou ambos – os seus laços e nexos relacionais com aquelas. Para não falar da barreira econômica que sempre reduz o artista popular a uma condição de inferioridade com relação aos seus pares da norma culta. Permite-se que alcancem melhor cotação no mercado, porém mantendo-os a uma larga distância da produção erudita. E ainda assim, mesmo os criadores que alcançam um preço melhor no mercado recebem pequena porcentagem dessas vendas, em alguns casos melhorando de vida, mas sobrevivendo de maneira extremamente modesta, quando não bem próxima da pobreza.²¹⁷

4.7.3 As origens da descoberta dos artistas populares pelos os artistas eruditos

As origens, ou melhor, a inclusão da arte popular no percurso histórico da arte, é apresentada por Frota sucintamente. O que nos interessa aqui é que, no caso brasileiro, a autora remonta à Arte Colonial, ou seja, ao nosso Barroco e Rococó para mostrar o surgimento de algumas das características peculiares, como a miscigenação cultural, desta arte realizada pelo nosso povo.²¹⁸

Mas focando no ponto crucial desta nossa abordagem da cultura popular, citaremos alguns artistas deste meio que alcançaram destaque ao verem sua obra

descoberta por intelectuais sensíveis à arte popular ou por artistas da norma culta (fig. 262 a 271). De acordo com Lélia Coelho Frota:

Será nos anos 1940, no Rio de Janeiro e em São Paulo, que alguns artistas populares encarnarão para a nova mentalidade encontros ou “descobertas”. É o caso de **Cardosinho** (José Bernardo Cardoso Júnior, 1861-1947) – que já apresentara uma natureza-morta e uma paisagem no celebrado Salão de 1931, da Escola de Belas Artes, organizado pelo seu então diretor Lucio Costa. Além de Cardosinho, **José Antônio da Silva**, **Heitor dos Prazeres** (1898-1966) e **Vitalino** (1909-1963) estarão entre os nomes que interessarão mais de perto a inteligência modernista. Em 1943, Pierre Chabloy revela a pintura de **Chico da Silva** (1910-1985). Ainda em 1943, Washt Rodrigues se refere a José Valle da Cunha Laporte (1845-1908) como o Rousseau brasileiro. Em 1946, data em que o *douanier* Rousseau entra no Louvre, Paulo Mendes de Almeida se depara em São Paulo com a pintura de José Antonio da Silva, que suscita a admiração de Lourival Gomes Machado. Em 1944, Luis Saia publica *Escultura popular brasileira*, resultado de pesquisa realizada no Nordeste do país para a Discoteca Municipal de São Paulo, decorrente da gestão de Mario de Andrade. Um dos acontecimentos mais marcantes nessa esfera será o encontro entre o pintor Augusto Rodrigues e o mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos). Os trabalhos de Vitalino, antes vendidos em feira, foram mostrados pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1947, com apresentação de Joaquim Cardozo, representando cenas da vida rural e urbana em Caruaru, Pernambuco. [...] A passagem dessas figuras de barro, feitas de início para brinquedo de crianças, para a categoria do estético corresponde a uma mudança nas mentalidades, provocada pelas transformações na vida sócio-econômica do país, nas quais o movimento modernista, nelas inserido e delas também agente, intervém de maneira decisiva para sua desocultação. Com a rotinização do modernismo, apontada por Antonio Candido, em certa medida ficara menos problemático para a inteligência brasileira identificar e assimilar formas diferentes de criação. Além disso, esclarece Candido (1965), “**no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles**”.²¹⁹

Fig. 262
CARDOSINHO,
o. s. t.,
guache sobre
madeira.
Fonte:
Pequeno
dicionário da
arte do povo
brasileiro,
Aeroplano,
2005.





Fig. 263 PRAZERES, Heitor dos. **Frevo em noite enluarada**, o.s.t., 50 X 70 cm, déc. 50. Fonte: <http://www.espacoarte.com.br/obras/4959-frevo-em-noite-enluarada/aquisicoes/novo> Acesso em: 20/02/2012.

Fig. 264 PRAZERES, Heitor dos. **Roda de samba**, o.s.t., 50 X 60 cm, 1957. Fonte: http://catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=186&txtArtista=Heitor%20dos%20Prazeres Acesso em; 20/02/2012.

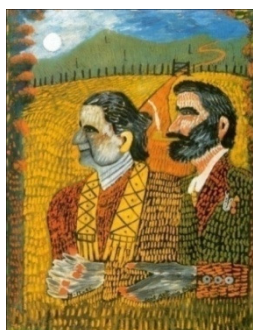


Fig. 265 SILVA, José Antonio da. **Meu pai e minha mãe**, o.s.t., 68,5 X 55 cm, 1955. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, Aeroplano, 2005.



Fig. 266 SILVA, José Antonio da. **Cavalgada**, guache s/ papel, 22 X 30 cm, 1977.



Fig. 267 VITALINO. **Banda de Forró**, terracota policromada. Fonte: <http://amosauwe.blogspot.com/2011/12/obras-do-mestre-vitalino.html> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 268 VITALINO. **Lampião**, terracota policromada. Fonte: <http://amosauwe.blogspot.com/2011/12/obras-do-mestre-vitalino.html> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 269 VITALINO. **Boi**, terracota. Fonte: <http://amosauwe.blogspot.com/2011/12/obras-do-mestre-vitalino.html> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 270 VITALINO. **Retirantes**, terracota. Fonte: <http://amosauwe.blogspot.com/2011/12/obras-do-mestre-vitalino.html> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 271 VITALINO. **Casal de velhos trabalhando na roça**, terracota policromada. Fonte: <http://amosauwe.blogspot.com/2011/12/obras-do-mestre-vitalino.html> Acesso em: 20/02/2012.

A parte final do parágrafo, que grifamos em negrito, tem um significado muito interessante, pois penetra na região do imaginário popular e ancestral, dizendo respeito ao fato de que muito deste imaginário foi apropriado pelos artistas europeus citados e por alguns outros justamente por ser um manancial de idéias e imagens riquíssimas quando comparadas às fórmulas estereotipadas do repertório mitológico clássico. Não que a herança cultural de um Picasso, por exemplo, não fosse rica em mitos e lendas, muito pelo contrário; mas este artista teve a lucidez de perceber numa arte como a africana, por exemplo, que não tinha qualquer ligação direta com sua herança cultural (pelo menos não em relação à parte clássica desta herança), uma saída formalmente inovadora, capaz de dar um novo alento a sua pesquisa de linguagem plástica e, conseqüentemente, a toda pesquisa artística européia de seu tempo²²⁰. Antes dele, porém, outros artistas, desde os românticos no início do século XIX, já vinham buscando estas novas referências culturais para seus trabalhos²²¹. Gauguin é um dos exemplos mais conhecidos, tendo, inclusive, se mudado para as ilhas dos mares do sul, praticamente imergindo de corpo e alma numa cultura completamente exótica para a Europa, buscando encontrar um estado de pureza total neste mundo de belas mulheres de pele morena e olhos amendoados, dando-lhes, através de sua colorida pintura, a aparência de criaturas que viviam num mítico paraíso tropical. Mas adiante voltaremos a falar deste tópico importante – o imaginário popular -, por agora citaremos outro trecho da obra de Frota, onde a autora prossegue falando da interação entre nossos artistas populares e nossos modernistas. (fig. 272 a 286)

[...] Desde os anos 1920 Di Cavalcanti pinta serestas, mulatas, sambistas, moleques, trabalhadores, favelas, mulheres da vida, casas pobres do interior rural. A sua matéria traduz toda a sensualidade que permeia a vida brasileira em tantos níveis, em particular na representação do corpo feminino, que irradia para toda a composição os tons quentes da terra. Nos anos 1920 temos as xilas de Livio Abramo, com cenas de luta operária. Nos anos 1930 e 1940, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, Roberto Burle Marx, Di Cavalcanti, Tomás Santa Rosa, José Pancetti fazem retratos de empregadas domésticas, fuzileiros, trabalhadores urbanos e rurais. Tarsila do Amaral aborda a paisagem brasileira, a religiosidade popular e o operariado paulistano, tendo antes incorporado a escala cromática de uma das suas fazes azuis e rosa que chamava de “caipiras”. O escultor Victor Brecheret realiza obra em que se destaca uma fase na qual elementos de arte indígena são absorvidos genialmente. O pintor Vicente do Rego Monteiro transfunde em larga medida do seu trabalho elementos indígenas marajoaras. Chegado de longa permanência na Europa em 1929, com uma sólida formação intelectual e artística, e tendo incorporado lá mesmo a experiência das vanguardas, Guignard desenvolve uma pintura autônoma dos movimentos nacionais, embora alinhada com os modernistas, e transforma-se num dos mais altos e originais intérpretes do povo

e da paisagem do nosso país. Nos anos de 1930, Portinari, na sua fase brodosquiiana, pinta festas na praça, rodas infantis, jogos de futebol para, nos anos 1940, voltar-se para a pintura monumental representando o povo no trabalho e temas de preocupação social, como os retirantes do Nordeste. Nos anos 1930 lembro ainda o Grupo Santa Helena, que se constituiu em torno de Francisco Rebolo, em São Paulo. Procedentes da pequena classe média, esses artistas, entre os quais estiveram Aldo Bonadei e Alfredo Volpi, eram imigrantes ou filhos de imigrantes. Reuniam-se para desenhar do modelo vivo e para saídas em grupos de fins de semana, a fim de pintar paisagens e cenas proletárias. Com perfil semelhante, o núcleo Bernadelli, no Rio, durante a década de 1930 até 1942, teve Quirino Campofiorito como presidente, e nucleanos como José Pancetti, Milton Dacosta, Eugenio Sigaud. São esses uns poucos exemplos, retirados do quadro das artes visuais dos anos 1930 e 1940 do século XX, que mostram o nexó relacional que artistas eruditos procuraram estabelecer entre o seu universo e o das classes populares e das culturas tribais²²²



Fig. 272 DI CAVALCANTI. **Bordel**, o. s. t., 80 X 103 cm, 1930. Fonte: <http://www.nemirovsky.org.br/v2/index.php/emiliano-di-cavalcanti?start=1> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 273 ABRAMO, Livio. **Itapecirica**, xilogravura, 1938. Fonte: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/default.aspx?mn=153&c=acervo&letra=L&cd=2531> Acesso em; 20/02/2012.

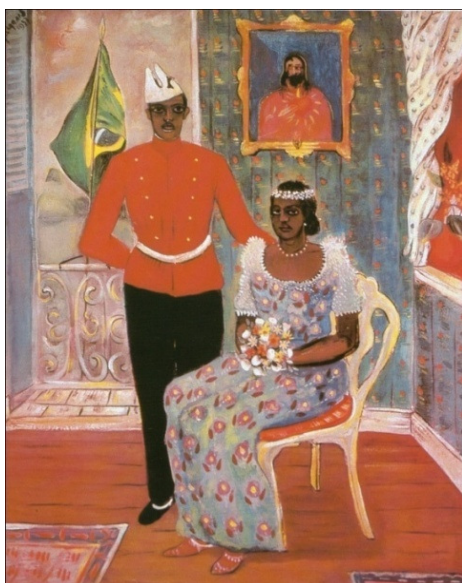


Fig. 274 GUIGNARD. **Os Noivos**, óleo s. madeira, 58 X 48 cm, 1937. Fonte: <http://www.artenarede.com.br/guignard/detalheobra.asp?tema=FAM&sequencia=3> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 275 PORTINARI.
Bumba-meu-boi, o. s. t., 198 x 168 cm, 1956.

Fonte:

http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_2555.JPG Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 276 MARX, Burle. **Mulher de combinação rosa**, o. s. t., 100 X 71 cm, 1933. Fonte:

<http://wp.clicrbs.com.br/eleoneprestes/2009/01/26/em-casa-o-moderno-burle-marx/?topo=13,1,1,,18,e257> Acesso em: 20/02/2012.

Fig. 277 SANTA ROSA. **Meninos**, o. s. t., 1946. Fonte:

<http://peregrinacultural.wordpress.com/2011/10/21/vinheta-de-memoria-do-pintor-tomas-santa-rosa-por-rachel-jardim/> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 278 TARSILA. **Operários**, o. s. t., 1933. Fonte:

<http://universosdarte.blogspot.com/2011/04/tarsila-do-amaral.html> Acesso em: 20/02/2012.

Fig. 279 PANCETTI. Lagoa do Abaeté, o.s.t., 1952. Fonte:

<http://artemoderna.blogspot.com/2006/11/pancetti-navegar-preciso.html> Acesso em: 20/02/2012.





Fig. 280 BRECHERET, Victor. **O beijo**, granito, dec. 30. Fonte: <http://www.brecheret.com.br/> Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 282 REBOLO. **Futebol**, o.s.t., 86 X 36 cm, 1936. Fonte: http://blogdocitadini.blog.uol.com.br/arch2010-07-25_2010-07-31.html Acesso em: 20/02/2012.

Fig. 283 BONADEI, Aldo. **Paisagem paulista nº 10**, o.s.t., 120 X 80 cm, 1972. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2004.



Fig. 281 MONTEIRO, Vicente do Rego. **O boto**, aquarela e nanquim, 35,4 X 26 cm, 1921. Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/monteiro/obras.htm> Acesso em: 20/02/2012.





Fig. 284 VOLPI. **Mulata**, o. s. t., 80 X 65 cm, 1940. Fonte: http://amadeudeprado.files.wordpress.com/2011/01/mulata_alfredo_volpi.jpg Acesso em: 20/02/2012.



Fig. 285 CAMPOFIORITO, Quirino. **Operário**, o. s. t., 70 X 50, 1932. http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=3083&cd_obra=4324 Acesso em: 20/02/2012



Fig. 286 DA COSTA, Milton. **Roda**, o. s. t., 1942. Fonte: http://mataharie007.blogspot.com/2008_12_07_archive.html Acesso em: 20/02/2012.

A estes artistas, que tão pertinentemente foram citados por Frota pela sua ligação com a cultura popular, acrescentaremos o nome de Fulvio Pennacchi (1905 -1992), artista que, nascido na Itália, de onde veio já com uma base artística formada (na Real Academia de Arte Passaglia, de Lucca), desenvolveu em nossa terra um trabalho muito importante seja na pintura de cavalete, seja na pintura mural (pintou vários afrescos em São Paulo), através das quais desenvolveu uma perfeita síntese entre as tradições da pintura italiana com o que viu e vivenciou da cultura brasileira, criando verdadeiros retratos dos nossos tipos populares durante o trabalho no campo, nas festas caipiras e nas suas manifestações religiosas (fig. 287, 288 e 289). Sobre este artista e sua obra, diz o Padre Francesco Milini, C. S.:

Pennacchi é uma figura emblemática de imigrante italiano; exuberante de valores humanos e espirituais, que sem nenhum desânimo soube suportar e superar as enormes dificuldades encontradas no seu primeiro impacto com uma sociedade diferente e a ele indiferente. Sociedade que ele, como bom cristão, não renegou nem desprezou; pelo contrário, procurou entendê-la e, com força de vontade, nela inseriu-se, orgulhoso de sua identidade cultural, confiante de poder encontrar pontos comuns, sobre os quais assentar as energias e desenvolver a criatividade. E o ponto em comum foi aquele dos valores humanos e espirituais das pessoas humildes e simples que, como ele, lutavam pela vida e de todos aqueles que, por meio dos dons da própria condição social, os haviam transformado em meios de promoção humana.²²³



Fig. 287 PENNACCHI, Fulvio. **Festa junina**, afresco, 1,4 X 1,4 m, 1951. Fonte: Pennacchi Pintura Mural, 2002.

Fig. 288 PENNACCHI, Fulvio. **Quarto do caipira** (detalhe), afresco, 1943. Fonte: Pennacchi Pintura Mural, 2002.





ig. 289 PENNACCHI, Fulvio. **O Juízo Final - os eleitos**, afresco, 1941-1943. Fonte: Pennacchi Pintura Mural, 2002.

Também merece nossa menção outro artista, cuja trajetória é inteiramente diferente da de Pennacchi, e que igualmente se encontra neste bojo da interação entre os mundos da arte popular e o universo da arte considerada culta. Ele é um artista muito especial, originário das classes populares e vítima, segundo os especialistas, da *esquizofrenia paranóide* que o levou a passar grande parte de sua vida internado na Colônia Juliano Moreira para tratamento psiquiátrico. Chamava-se Arthur Bispo do Rosário (1909 – 1989), que, na sua alienação do mundo dito “normal”, trabalhava incansavelmente para “reconstruí-lo”, vivendo profundamente o destino que ele mesmo, em seu universo particular, traçara para si. Este artista popular, tido como louco, ao ser descoberto no internamento devido à grande originalidade de sua obra, transpôs a fronteira da arte “primitiva” produzida por “alienados mentais” e viu-se guindado à condição de artista de merecimento, cuja obra tornou-se admirada por críticos como

Frederico Morais e aceita em imponentes espaços de exposição destinados às celebridades artísticas do meio culto como o MAM/RJ e a Bienal de Veneza. Eis um pouco de sua incrível história:

Na sua terra natal [Japarutuba - SE] pode haver vestígios de algumas fontes do seu trabalho em festas populares como a chegada, com fardões bordados, a coroação dos negros no dia de Reis, com a investidura de mantos igualmente bordados. Parte significativa da população de Japarutuba vive durante o ano do bordado, que chega a ser exportado. Antes da internação, Bispo foi, como tantos brasileiros, errante em busca de trabalho, e exerceu as profissões de pedreiro, pintor, boxeador, vigia, guarda-costas, jardineiro, marinheiro. Deixou mais de mil obras catalogadas pelo crítico Frederico Morais, criadas pela orientação de vozes. Faz uma arte corporal que é total: cruzamento simultâneo de visualidade, literatura, vestuário. Sua arte é apocalíptica: “Está na hora de você reconstruir o mundo”. “Escrita”, escreve, “Eu preciso destas palavras”. Precisa para bordá-las da linha azul desfiada dos uniformes da Colônia, ano após ano, durante décadas, em seus trabalhos. As palavras e frases bordadas recobrem objetos do cotidiano – cadeiras, bules, bóias, cetos – na sua infinita e reveladora narrativa salvífica. O mundo é reconstruído e recoberto, redescoberto, com a escrita do bordado. Um dos objetos mais extraordinários de sua criação é o *Manto da apresentação*, que usava sempre. O *Manto* – tecido a partir de aviso dos anjos – recebeu galões, borlas e franjas. Foi recoberto de bordados com inumeráveis signos de sua passagem pela terra: tabuleiros de xadrez, apito, trilhos de estrada de ferro, lambreta, bandeirinhas de sinalização marítima. Finalidade: ser resumo de tudo visto e vivido por ele, vestir seu corpo no dia da passagem para a eternidade, do seu encontro com Deus no juízo final.

224

São fatos como este que alimentam esta troca de informações e influências entre artistas de meios culturais diferentes, demonstrando que a criatividade e a originalidade em arte não dependem exclusivamente de uma sólida formação artística e técnica (e até, algumas vezes, prescindem dela), mas principalmente de qualidades que não podem ser ensinadas tais como uma grande capacidade imaginativa e de improvisação. Por outro lado, se a maior parte do poder expressivo da arte advém também de conteúdos subjetivos – da dita “loucura”, no caso de artistas como Bispo do Rosário -, tais conteúdos colocam os artistas em contato freqüente com este material primordial nascido nas profundezas da mente humana. Portanto, o que os eruditos surrealistas do círculo de Breton tentavam alcançar através de vários exercícios e técnicas “automáticas”, além de pelo poder das drogas alucinógenas e outras “técnicas” pouco ortodoxas²²⁵, Bispo alcançava em sua arte de maneira totalmente espontânea e natural (fig. 290 a 295) ao “reconstruir o mundo”.



Fig.290 DO ROSÁRIO, Bispo. **O artista vestindo o Manto da apresentação**, performance, s.d.
Fonte: Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, 2005.

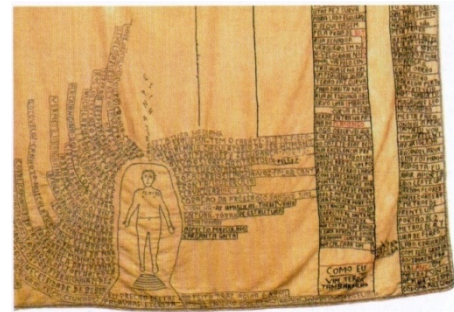


Fig. 291 DO ROSÁRIO, Bispo. **Manto da apresentação** (detalhe), tecido, fio torcido, lã, dragonas, corda, bordado, s.d. Fonte: Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, 2005.

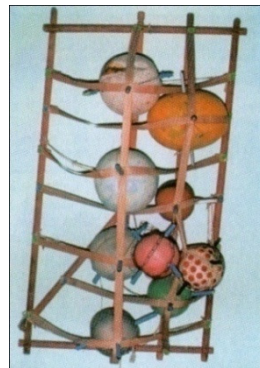


Fig. 292 DO ROSÁRIO, Bispo. **Eu preciso destas palavras** (detalhe). Bordado, plástico e madeira sobre tecido, s.d. Fonte: Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, 2005.

Fig. 293 DO ROSÁRIO, Bispo. **A roda da fortuna**, metal e madeira s.d. Fonte: Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, 2005.

Fig. 294 DO ROSÁRIO, Bispo. **Bolas**, madeira, couro e plástico, s.d. Fonte: Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, 2005.

Fig. 295 DO ROSÁRIO, Bispo. **Barco**, madeira tecido e arame, s.d. Fonte:
<http://www.pinturasemtela.com.br/arthur-bispo-do-rosario-artista-plastico-brasileiro/> Aceso em: 26/02/2012.



Todavia, os próprios artistas populares trabalharam (e trabalham) ativamente para tornarem sua arte reconhecida pelos grandes centros de cultura brasileiros, “pois também por seu lado experimentavam mudanças em relação ao seu meio cultural, fazendo uma síntese formal própria, como qualquer outro artista, das transformações que viam acontecer diante de seus olhos e que também os motivavam”²²⁶. Em torno de Vitalino, por exemplo, com a ampla divulgação que sua obra ganhou, passando a ser adquirida em sua maioria por gente dos grandes centros urbanos, formou-se “uma verdadeira escola de ceramistas”²²⁷. “Vitalino desenvolve o que chamamos de ‘estilo’, no qual seu ‘expressionismo’ se traduz por vocabulário formal próprio em verdadeiras esculturas de pequeno formato. Seria nosso primeiro ‘primitivo’ a ter fama, embora morresse de varíola, pobre, aos 54 anos”²²⁸.

Outro exemplo interessante de um tema que entre os artistas populares sempre teve relevância e demanda, já que possui como maior incentivo a crença do povo nos milagres realizados pelos santos católicos, se dá no caso dos ex-votos²²⁹ (fig. 296). Estas imagens, em sua maioria bastante esquemáticas e toscas em sua feitura, porém donas de forte expressividade no retratar o povo simples, imerso em sua religiosidade humilde e ingênua, tem influenciado não poucos artistas da norma culta na criação de suas próprias obras, particularmente aqueles que também trabalham neste âmbito do místico, do fantástico e em contato com a Cultura Popular. Portanto, seja dentro da produção artesanal de uma coletividade de artistas populares ou do trabalho do artista erudito que cria solitariamente em seu atelier, sempre existirão influências das mais variadas fontes (de culturas, de estilos ou de temas) que determinarão muitos dos elementos plásticos e semânticos importantes da obra produzida. Será interessante sabermos o que pensa Adir Botelho a este respeito, na sua qualidade de artista formado na Academia, mas que também sofreu forte influência do Modernismo, cujas criações, como temos comentado, igualmente absorveram muito da Arte Popular:

P. Influências?

R. *Jamais existiu artista algum*, diz Gustavo Cochet, *por maior e genial que fosse que não tenha sofrido a influência de seus mestres e de sua época*. Partindo da folha de papel em branco, ou da matriz de madeira pronta para gravar, é ao passado da humanidade, **a alguma coisa perdida no tempo e às abundantes fontes das tradições** que o gravador regressa. A necessidade de recompor coisas do passado está em todos nós.²³⁰ [grifo nosso]

Acreditamos que esta “alguma coisa perdida no tempo” somada “às abundantes fontes da tradição” unem tanto a influência advinda dos mestres de formação culta como a daqueles nascidos no seio popular, que aprenderam e desenvolveram sua arte na mais árdua luta pela sobrevivência. É somando ambas as influências que um artista como Adir Botelho pode trabalhar as suas formas, valorizando-as e fazendo delas uma linguagem original que serve de veículo para expressão plástica de suas idéias e sentimentos em todos os níveis de significados e para o mais variado público.



Fig. 296 **Ex-votos**, madeira. Fonte: <http://www.galeriabrasiliana.com.br/site/> Acesso em: 20/02/2012.

Mas com o passar do tempo, e devido ao interesse demonstrado por seu trabalho, os artistas populares passam a migrar de seus ambientes rurais para os grandes centros urbanos, onde sua obra sofre naturalmente mudanças e “apresentarão uma representação simbólica cada vez mais individualizada”.

Esses novos trabalhos apresentam a construção de um estilo comparável aos dos artistas da norma culta, e destinam-se à clientela de maior poder aquisitivo das galerias de arte dos museus dos grandes centros culturais do país. Liminares entre a cultura em que se formaram e a que consome a sua arte, a leitura de suas criações, exatamente por se encontrarem “entre”, no limiar, é acessível tanto às classes populares quanto às demais. Longe de constituírem fenômenos isolados, taxados de “primitivos” e de “ingênuos”, esses artistas exprimem a sua experiência de vida com a mesma acuidade dos criadores das camadas médias e altas. A transculturação de conteúdos entre os universos popular e culto continua visível na segunda metade do século XX, como nos parangolés de Hélio oiticica, que se fusionam com a cultura corporal, as fantasias e alegorias das escolas de samba carioca. As escolas, por sua vez, abrem-se para decoradores egressos da Escola de Belas Artes e do Teatro Municipal – os “carnavalescos” -, cada vez mais presentes na

visualidade dos desfiles [neste campo também Adir Botelho teve grande destaque por ter sido um dos maiores decoradores das ruas do Rio de Janeiro para o carnaval e para outros eventos festivos como o Natal e as festas juninas, sempre trabalhando com temas ligados à História e Cultura brasileiras]. O pintor José Antonio da Silva, de início carreiro na roça, representa o campo e a cidade, denuncia a destruição da natureza, declara profunda afinidade com Van Gogh e critica em telas em que se auto-retrata amordaçado o viés da crítica em uma bienal de São Paulo. A sua obra fortíssima, original, é reconhecível pela alta invenção formal. Como acontece com a de Maria Auxiliadora Silva, que em 1969 já fazia colagem dos seus próprios cabelos em telas – um início de *body art* – e utilizava massa plástica e espuma de náilon para realizar também relevos na superfície erotizada da sua matéria pictórica ondulante. Falas escritas de figuras aparecem em algumas de suas obras circundadas por traços, à semelhança dos personagens das histórias em quadrinhos. Seu trabalho, que foi editado em livro na Europa, era considerado por ela mesma híbrido entre pintura e escultura. O fluminense Júlio Martins da Silva, cozinheiro aposentado e favelado do Morro União, RJ, nascido em finais do século XIX e falecido em 1979, registra a mudança social do seu tempo em pinturas em que a natureza, investida de sacralidade, é mostrada como poética do paraíso, com sinais, no entanto, do início da ruptura do homem com o meio ambiente na civilização industrial. Poderíamos continuar infinitamente aqui no rastro dessa circularidade entre citações dos universos erudito e popular. Citamos apenas mais algumas instâncias, neste percorrido vôo de pássaro: a emblemática afro de que nasce o construtivismo de Rubem Valentim; as celebradas “bandeirinhas” da geometria sensível de Volpi; a incorporação de um pop suburbano no trabalho de Rubens Gerchman; a gravura de Samico, com sua fina fronteira entre a xilo do cordel e a mão erudita; a escultura solidária de Celeida Tostes; a indagação crítica do mundo-Brasil de Glauco Rodrigues, carnavalizando índios e ícones contemporâneos, história e anedota; a religiosidade popular magistralmente incorporada por Raimundo de Oliveira em profunda respiração bíblica; a representação do trabalho artesanal que coexiste com o do país industrial, na arte sintética de Djanira; o infinito recurso às mais variadas fontes visuais coexistentes no trabalho de Arlindo Daibert, na recriação visual de *Macunaíma* e de *Grande Sertão: Veredas*.²³¹(fig. 297 a 311).

A esta lista, como não podíamos deixar de fazer, acrescentamos a interpretação visual feita por Adir Botelho da Guerra de Canudos tendo como base uma de suas mais importantes fontes jornalísticas e literárias: **Os Sertões** de Euclides da Cunha.

Enfim, não há como ignorarmos este trânsito de influências entre estas duas categorias – a popular e a erudita –, cuja aproximação revela que, queira-se ou não, a arte fundamentalmente é uma só e parte de uma necessidade básica do ser humano: expressar a sua relação com o mundo, seja para tentar entendê-lo, dando-lhe um sentido,

seja para expor sua perplexidade diante do que não entende, ou, ainda, para simplesmente mostrar sua admiração pelos mistérios da vida.

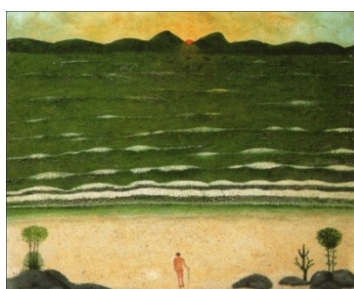


Fig. 297 OITICICA, Hélio. **Parangolés**, tecidos coloridos e performance. Fonte: <http://coletivoms.wordpress.com/2011/09/10/helio-oitica-parangoles/> Acesso em: 20/02/2012.

Fig. 298 SILVA, Maria auxiliadora da. **Colheita de flores**, ost, 90 X 90,5 cm, 1972. Fonte: Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, 2005.

Fig. 299 SILVA, José Antonio da. **Boiada descansando no mangueirão**, óleo s. tela, 70 X 100 cm, 1956. Fonte: Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, 2005.

Fig. 300 SILVA, Júlio Martins da. **Praia**, óleo sobre mansonite, 41 X 49 cm, 1970. Fonte: Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, 2005.

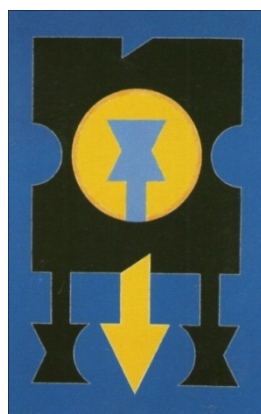
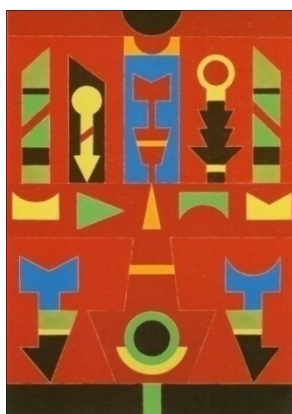


Fig. 301 VALENTIM, Rubem. Emblema - **Símbolos - 90**, acrílica s. tela, 70 X 50 cm, 1990. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2004.

Fig. 302 VALENTIM, Rubem. **Emblema 87**, acrílica s. tela, 41 X 27 cm, 1987-1988. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2004.

Fig. 304 VOLPI, Alfredo. **Ogiva**, têmpera s. tela, 136 X 67 cm, 1981. Catálogo Soraia Cals, 2004.



Fig. 303 VOLPI, Alfredo. **Bandeirinhas**, têmpera s. cartão, 26,5 X 36 cm, 1984. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2004.





Fig. 307 SAMICO, Gilvan. **O segredo do lago**, xilogravura, 1983. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2004.

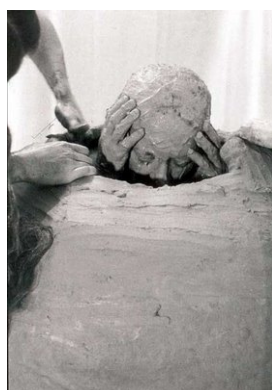


Fig. 305 GERCHMAMN, Rubens. **A bela Lindonéia**, acrílica, vidro e colagem sobre madeira, 90 X 90 cm, 1966. Fonte:

<http://bravonline.abril.com.br/materia/vivenciando-terreiros-convivencia-29-bienal-sao-paulo>

Acesso em: 20/02/2012.

Fig. 306 TOSTES, Celeida. **Rito de passagem**, performance. Fonte:

<http://historia-da-ceramica.blogspot.com/2009/03/celeida-tostes.html> Acesso em: 20/02/2012.

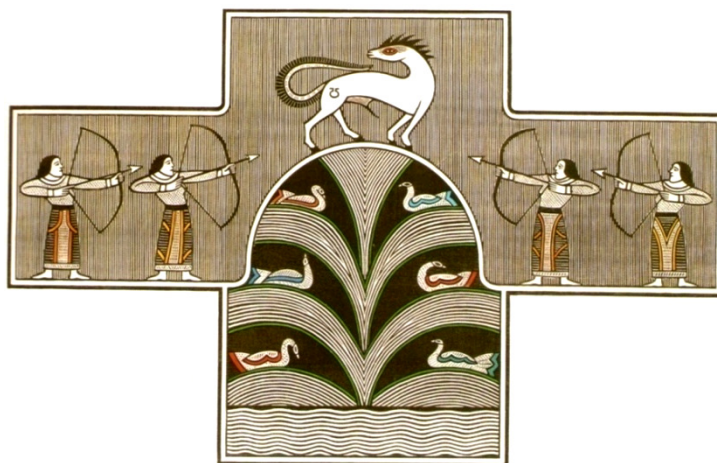


Fig. 308 RODRIGUES, Glauco. **Carta de Pero Vaz Caminha**, acrílica s. tela colada em madeira, 100 X 109 cm, 1971. Fonte: O Brasil na Visão do Artista, 2002.



Fig. 309 DJANIRA. **Caboclinhos**, encáustica s. tela, 118 X 166 cm, 1952. Fonte: O Brasil na Visão do Artista, 2002.



Fig. 310 OLIVEIRA, Raimundo. **Daniel na cova dos leões**, aquarela e nanquim s. papel, 50 X 69 cm, 1958. Catálogo, Soraia Cals, 2004.

Fig. 311 Daibert, Arlindo. **Grande Sertão Veredas**, xilogravura. Fonte: <http://juizdeforaonline.wordpress.com/2011/04/26/arlindo-daibert-e-reverenciado-no-mamm/> Acesso em: 20/02/2012.



4.7.4 O imaginário popular

Todos nós crescemos ouvindo histórias estranhas e curiosas advindas das mais diversas fontes – dos nossos avós, pais e demais parentes, dos colegas da escola e da rua, dos livros de contos de fadas, dos filmes e séries de TV, etc. (mas hoje em dia, ninguém duvida, a grande propagadora de “lendas urbanas” é a internet). Naturalmente que o meio sócio-cultural no qual fomos criados determinou muito o tipo de histórias que escutamos quando crianças. Se crescemos na cidade ou na periferia, ouvimos alguns tipos de história geralmente relacionadas à agitação da vida urbana, do país, do mundo, dos absurdos da violência diária; se foi no campo, certamente prevaleceram as histórias relacionadas à natureza e às criaturas que se escondem na noite, nos cemitérios e nas matas - as “visões”: fantasmas, sacis, lobisomens, damas-de-branco, curupiras, mulas-sem-cabeça, etc. -, ou sobre fatos curiosos da vida local e dos arredores, do passado e do presente, da convivência social, da política e da história, algumas vezes bastante exageradas. Tudo isso e muito mais compõe o imaginário popular que é rico e variado em cada região do vasto território brasileiro. Este imaginário popular, mesmo diante das grandes modificações sociais trazidas pelas mudanças econômicas e

tecnológicas ocorridas no último século, e que vem se multiplicando velozmente nos primeiros dez anos do XXI, não deixou de existir e nem perdeu a sua força. É disto que somos informados por François Laplantine e Liana Trindade (**O que é o Imaginário**, 1996, p. 7-8):

Vivemos na atualidade a busca de novos caminhos que possam conduzir á compreensão e à superação da realidade. A imaginação tornou-se o caminho possível que nos permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam vir a tornar-se realidade. Embora sociedades ocidentais tenham, nas últimas décadas, privilegiado as imagens como forma de conhecimento e de comunicação social, esse fenômeno que utiliza imagens televisivas ou computadorizadas não trouxe consigo a emergência de um imaginário mais rico e complexo. As imagens padronizadas não conseguiram construir, através de seus recursos simbólicos, qualquer universo do imaginário social que pudesse superar as antigas narrativas orais, o teatro das ruas e os rituais sagrados e profanos que fizeram parte durante séculos da composição do imaginário social. Porém, o imaginário não foi derrotado no confronto com a racionalidade das imagens massificadas, produzidas pra consumo fácil, encontrando-se presente cada vez mais nas fantasias, projetos, nas idealizações dos indivíduos e em outras expressões simbólicas, religiosas ou leigas, que traduzem e constroem as suas emoções em um novo contexto imaginativo.²³²

Naturalmente que os artistas sempre foram muito sensíveis a este tipo de histórias, mitos e lendas que pululam no imaginário popular, enxergando neles um material incrivelmente rico de possibilidades criativas. Mais uma vez usando como exemplo a literatura de cordel, não há como negar o quanto esta tradição está repleta de histórias curiosas que fazem parte deste imaginário; isto fica claro numa seleção rápida de alguns dos seus títulos: **A chegada de Lampião no inferno; Discussão de João Formiga com Francisco Parafuso; Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte; O exemplo de um rapaz que morreu e tornou; O homem que virou bode; A mãe que xingou o filho no ventre e ele nasceu com chifre e com rabo em São Paulo; Peleja dum embolador de coco com o diabo; As presepadas do Satanás na Igreja, O romance do pavão misterioso, O exemplo da cabra que falou sobre crise e corrupção; etc.**²³³ (fig. 312 a 321)



Fig. 312 BATISTA, Abraão. **Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte**, xilogravura.

Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.

Fig. 313 Autor desconhecido. **Exemplo de um rapaz que morreu e tornou**, xilogravura. Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.

Fig. 314 DINIZ, José Stênio. **Romance do pavão misterioso**, xilogravura. Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.



Fig. 315 CAVALCANTI, José; DILA, Ferreira. **O homem que virou bode**, xilogravura. Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.



Fig. 316 SILVA, Minelvíno Francisco. **A mãe que xingou o filho no ventre [...]**, xilogravura. Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.



Fig.317 LEITE, José Costa. **Peleja dum embolador de coco com o diabo**, xilogravura. Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.



Fig. 318 BORJES, J. **O exemplo da cabra que falou sobre crise e corrupção**, xilogravura. Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.



Fig. 319 Autor desconhecido. **As prezepas do Satanás na igreja**, xilogravura. Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.



Fig. 321 DINIZ, José Stênio. **A chegada de lampião no inferno**, xilogravura. Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.

Fig. 320 CAVALCANTI, José; DILA, Ferreira. **A discussão de João Formiga com Francisco parafuso**, xilogravura. Fonte: Antologia da Literatura de Cordel, 1977.

Seguindo por este caminho do imaginário do povo, em particular do nordestino, perceberemos que a Guerra de Canudos possui características muito particulares que a diferenciam das outras guerras, justamente por estar intimamente relacionada a um mundo bizarro de religiosidade fanática e mitos das mais variadas fontes - a começar pelo seu principal personagem, Antonio Conselheiro, um homem de caráter muito extravagante que, ao final do século XIX, atravessou vários estados do Nordeste anunciando o fim imediato do mundo. Ao redor deste “profeta” surgiu todo um conjunto de histórias fantásticas que se tornaram, com o passar do tempo, crenças fervorosas, todas a respeito da sua santidade e poderes milagrosos, crenças que só tomaram forma porque aqueles que o seguiam tão cegamente eram também imbuídos por uma mistura de fé católica fervorosa com o temor das coisas sobrenaturais – superstições, almas-penadas, fetiches de origem africana, reminiscências da mitologia indígena e medo, instilado por sua fé, dos poderes malévolos do demônio. Sendo assim, ao realizar as suas xilogravuras, Adir Botelho foi buscar inspiração não só na narrativa de Euclides da Cunha (que explica eruditamente esta fé sincrética do povo sertanejo) como também neste mundo mágico do cordel nordestino e em outras manifestações culturais sertanejas. É este imaginário fantástico do sertão que transparece em algumas das suas gravuras, notadamente naquelas que fazem referência a Antonio Conselheiro e à religiosidade exacerbada do seu povo (fig. 125 a 130; 134; 139 e 140; 148; 150; 153 e 154; 158; 171 e 172; 175). Um bom exemplo da manifestação deste imaginário popular ao redor da mística de Antonio Conselheiro e da guerra que ele desencadeou com suas prédicas fanáticas pode ser visto no cordel **A Guerra de Canudos**, de João Melquiades Ferreira da Silva, que conta a história daquela guerra no sertão baiano num enredo cheio de ação e com uma explícita simpatia pelos soldados republicanos. Eis um pequeno trecho:

No ano noventa e sete/O exército brasileiro/Achou-se comandado/Pelo general guerreiro/ De nome Arthur Oscar/Contra um chefe Cangaceiro.

Ergueu-se contra a República/O bandido mais cruel/Iludindo um grande povo/Com a doutrina infiel/Seu nome era Antonio Mendes Maciel.

Por causa deste bandido/Ter a mãe assassinada/Fugiu de Aracaty/Do Ceará seu Estado/vestia-se como frade/Se conservando barbado.

De alpercatas, um cajado/Armado de valentia/Seu pensamento era crime/Outra coisa não queria/agradou-se de Canudos/Que é sertão da Bahia.

Para iludir o povo/Ignorante do sertão/inventou fazer milagre/Dizia em eu sermão/Que virava a água em leite/Convertia as pedras em pão.

Criou-se logo em Canudos/Um batalhão quadrilheiro/Para exercitar os crimes/De um chefe cangaceiro/Então lhe deram três nomes/De Bom Jesus Conselheiro.

[...]

O governo da Bahia/Com histórias traiçoeiras/Disse a Moreira César/Canudos é uma asneira/lá só tem duzentos homens/E umas velhas rezadeiras.

Moreira César enganado/Subiu para o alto do sertão/Com mil e duzentos homens/Quatro peças e munição/Marcharam três Coronéis/Com esta expedição.

[...]

Informado o Conselheiro/Que só vinha uma brigada/Retirou todos os piquetes/Da sua guarda avançada/Para derrotar César/Lhe confiou a entrada.

Avançou Moreira César/Em ala de batedores/Sem encontrar resistência/Para seus franqueadores/Assim entrou em Canudos/Em linha de atiradores.

Levantou-se o Canudos/Qual moribundo assanhado/Com grande fuzilaria/Entrou a morrer soldados/foi logo Moreira César/Gravemente baleado.

Moreira César afastando/na favela acampou/Deu parte aos companheiros/Do balaço que tomou/E o comando das forças/Ao Tamarindo entregou.

Morreu Moreira César/Perdeu-se um homem guerreiro/Esmoreceu Tamarindo/Seu intento derradeiro/Mandou tocar retirar/Com medo do Conselheiro.

Deu coragem aos jagunços/Que ao ouvir tocar a retirada/Correram pelas veredas/Empiquetando a vanguarda/Abandonaram os feridos/Disparou toda brigada.

No Angico o Tamarindo/terminou sua partida/Foi varado de uma bala/Dizendo:”pela ferida”/Dou quatro contos de réis/A quem salvar minha vida.

Senhor Major Cunha Matos/tome conta da brigada/Sustenta o fogo de costas/Com a mesma retirada/E não me deixe morrer/Às mãos desta jagunçada.

Escapa, escapa soldado/quem tiver perna que corra/Quem quiser ficar que fique/Quem quiser morrer que morra/Há de nascer duas vezes/quem sair desta gangorra.

[...] ²³⁴

E quem foi este “Bom Jesus Conselheiro”, “um bandido mais cruel”, um desequilibrado mental, um fanático religioso ou tudo isso reunido numa das figuras mais estranhas que já surgiram no Brasil? Na busca de uma definição, de um perfil do “profeta”, François Laplantine e Liana Trindade dão uma descrição bastante precisa do tipo, que se encaixa perfeitamente à figura de Antonio Conselheiro:

O profeta é aquele que anuncia o messias e o messianismo. Trata-se de um movimento social em que as pessoas, em torno do profeta, seguem a promessa por ele anunciada de um mundo que está prestes a terminar para fazer surgir o paraíso perdido. O messias profetiza o futuro que será, segundo o mito, o renascer de um passado primordial. Ele afirma que o milagre é a prova de que isso efetivamente ocorrerá. A lógica profética segue o tempo da espera e os indícios de um universo social em decadência, no qual os

valores e as normas sociais perderam seu sentido existencial para aqueles que seguem o princípio da esperança, de um mundo que virá a ser, como no tempo primitivo da virtude e da bonança. O profeta regula a história ao anunciar o seu fim.²³⁵

Por outro lado, estes autores que tratam do “imaginário” referem-se à América Latina como um lugar onde tudo pode acontecer. Na sua visão ela é a terra do “realismo mágico” em que a realidade e as coisas incompreensíveis que se vêem nos sonhos se misturam no cotidiano dos povos. Não seria por acaso, portanto, que este nosso continente gerou destacados autores dedicados a narrar estas situações inusitadas que vivenciamos, escritores como, por exemplo, Gabriel Garcia Marquez, Jorge Amado e Jorge Luis Borges. É assim, portanto, que o próprio Euclides da Cunha, mesmo buscando descrever o que presenciou na Guerra de Canudos de um ponto de vista científico, não deixa de revelar a sua surpresa diante dos fatos inusitados a que assistiu naquele conflito sertanejo, dando a sua prosa um toque denunciatoriamente irônico e poético.

Aliás, no Brasil e no nosso Nordeste em especial estão sempre ocorrendo fatos que só podem ser classificados como inusitados. Laplantine e Trindade, em relação ao Nordeste (e outras paragens), fazem uma curiosa constatação:

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, Vitor 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.²³⁶ O campeão no gênero é, sem dúvida, Jerônimo Ribeiro Rosado, habitante de Mossoró. Foi pai de 21 filhos dos quais quinze receberam, respectivamente, o nome de Terceiro, Sexto, Sétimo, Oitavo, Nono, Décimo, Décimo Primeiro [...], Vigésimo primeiro. Encontramos (igualmente no Nordeste) um rio de água fervente que vai dar no oceano. Vimos em Belém guarás que, de tanto comer 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.²³⁷

Certamente muito mais poderia ser dito a respeito do quão rico é o imaginário popular brasileiro; os exemplos abundam e seria cansativo tentar enfileirá-los aqui. Acreditamos que por tudo o que os autores citados disseram e pelos exemplos visuais expostos, fica muito clara a natural conexão da nossa arte popular e a de muitos dos nossos artistas da norma culta com o onírico, com o absurdo, com o inusitado, mesmo que não possuam uma ligação direta com o Surrealismo. Vem daí que é inteiramente natural e até necessário que Adir Botelho tenha incluído em suas gravuras este “clima”

tão extraordinário, que certamente pode causar estranhamento, dada a sua aparência muitas vezes bizarra; mas acontece que este é o único meio que reflete a verdadeira face daquele mundo *sui generis* que procurou retratar graficamente: a estranhíssima sociedade que viveu em Canudos e a incrível e sanguinolenta tempestade de ferro e fogo que a destruiu por completo.

4.7.5 Encontros

Falamos da presença do Expressionismo, do Formalismo e da Arte Popular nas xilogravuras da série Canudos. Todavia, estas tendências estão presentes não só neste conjunto, e não apenas na obra xilográfica, mas em toda a produção artística de Adir Botelho. Diremos mais: o fio condutor de sua obra é o seu grande interesse e envolvimento com a Cultura Brasileira, a qual ele soube tão criativamente mostrar também nas suas hoje célebres decorações carnavalescas das ruas do Rio para os desfiles das Escolas de Samba entre os anos 60 e 80. Sua obra, portanto, apesar de multifacetada, perfaz um conjunto visualmente coeso e totalmente coerente em sua proposta, do qual as xilogravuras sobre a tragédia de Canudos representam um momento muito importante.

Desta forma, através deste fio condutor baseado em nossa cultura, as suas características expressionistas e formalistas se encontram, se misturam e se harmonizam para gerarem sua linguagem própria de expressão. No capítulo seguinte, falaremos da gênese da série Canudos, mostrando como o estilo de seu autor se desenvolveu desde os tempos em que ainda era aluno da ENBA. Ao fim, analisaremos exemplos de sua xilogravura que são expoentes de cada uma destas tendências que constituem esta poderosa e coesa produção artística, procurando demonstrar como estão ligadas entre si de maneira plenamente equilibrada.

5 CAPÍTULO IV – A SÉRIE CANUDOS – SUA GÊNESE E SUAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS

Chegou o momento de analisarmos a série Canudos tendo como base tudo o que apresentamos nos capítulos anteriores a respeito dos aspectos históricos da xilogravura, do drama da guerra sertaneja narrado por Euclides da Cunha e das características formalistas, expressionistas e populares na obra de Adir Botelho. Agora buscaremos mostrar como se dá este ponto de encontro entre tais características e como é que elas surgiram no transcorrer da obra xilográfica deste artista, desde as primeiras gravuras do autor, desenvolvidas enquanto ainda era assistente de Goeldi, no final dos anos 50 na antiga ENBA. Daí em diante, traçaremos esta trajetória através de comentários analíticos que faremos sobre exemplos das obras desenvolvidas nos anos 60, 70, 80 até a sua culminância em Canudos, nos anos 90.

No entanto, não poderemos desenvolver nossas análises sem que falemos, ainda que sucintamente, do aprendizado de Adir Botelho durante sua graduação em pintura na ENBA e, principalmente, da influência que recebeu - para além dos seus mestres de desenho e pintura-, de seus dois professores de gravura: Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi. O rápido levantamento desta fase tão importante na formação não só do xilogravador, mas também do docente (profissão que praticamente teve início enquanto Adir ainda estava concluindo seu curso de Pintura²³⁸), nos propiciará meios para, através de comparações entre o que foi assimilado na Escola e a obra posteriormente desenvolvida, entendermos a linguagem característica desta vasta obra xilográfica que encontrou em Canudos seu pleno amadurecimento.

5.1 O aprendizado na ENBA dos anos 50

Tendo ingressado no curso de pintura aos 18 anos, depois de ter passado por cursos de desenho no Liceu de Artes e Ofícios²³⁹, Adir se deparou com uma Escola dividida entre os que queriam mantê-la estritamente dentro de sua tradição acadêmica e os que pretendiam atualizar o seu ensino e as suas disciplinas, aproximando-a das linguagens modernas que nesta ocasião já estavam plenamente referendadas tanto no exterior quanto no Brasil, seja por meio da crítica especializada, seja por meio das

grandes exposições como as Bienais de Veneza ou a de São Paulo, que tivera início nesta década, expondo o que havia de mais vanguardista até então²⁴⁰.

Todavia, sem se deixar influenciar por estas polarizações, Adir Botelho voltou-se inteiramente para o aprendizado daquilo que a ENBA tinha a lhe oferecer naquele momento. Desta forma aplicou-se inteiramente aos estudos do desenho e da pintura que eram o seu grande interesse dentro daquela instituição. Assim, sempre com muito entusiasmo, foi adquirindo um grande domínio destas linguagens, mantendo-se dentro do modelo tradicional vigente e com isso auferindo um sólido embasamento quanto as suas diversas técnicas e aplicações. Tinha especial interesse pelas aulas de Modelo Vivo que, naquela época, possuíam uma carga horária bem maior do que nos dias atuais, e esta predileção veio a se refletir em toda sua obra futura, sempre centrada na figura humana. Mas movido por sua natural curiosidade e vontade aprender coisas novas, tomou contato com as modernizações que iam se infiltrando no ensino da ENBA pela renovação de seu quadro de professores e, desta maneira, se inscreveu nos três novos cursos que surgiram nesta ocasião: Arte Decorativa, com Quirino Campofiorito²⁴¹, Arte da Publicidade e do Livro, com Waldomiro Gonçalves Christino²⁴², e aquele que teve uma importância capital para a orientação de sua futura carreira artística, Gravura de Talho-doce, Água-forte e Xilografia, com Raimundo Cela.

Mas antes de abordarmos este contato inicial de Adir com a gravura, no intuito, como dissemos acima, de termos material para as análises que faremos a seguir, apresentaremos alguns exemplos das obras de seus principais mestres dentro do curso de Pintura, os quais também tiveram forte influência em sua obra posterior não só no caso da xilogravura como nas suas demais atividades artísticas²⁴³. Estes importantes professores acadêmicos da ENBA com os quais Adir aprendeu a arte do desenho e da pintura foram Georgina de Albuquerque²⁴⁴, Carlos Del Negro²⁴⁵ e Augusto Bracet.²⁴⁶

Sobre a obra destes artistas, cujos exemplos seguintes pertencem ao acervo do Museu D. João VI²⁴⁷(fig. 322 a 344), podemos afirmar que estão plenamente incluídas na tradição acadêmica do desenho correto, dentro do mais absoluto respeito aos cânones clássicos²⁴⁸ e pleno domínio da técnica. Todavia, no caso da pintura o que os diferencia são particularidades relativas à cor e à fatura, as quais em Georgina de Albuquerque, em obras de temáticas mais líricas, são mais vibrantes e movimentadas, claramente influenciadas pelo Impressionismo. Além destes artistas que foram professores de Adir

Botelho, merecem ser citados como exemplos de artistas pautados pela tradição e por terem trabalhado nesta mesma ocasião na ENBA, os seguintes professores: Henrique Cavalleiro²⁴⁹, Marques Júnior²⁵⁰ e Quirino Campofiorito, sendo que o primeiro e o terceiro igualmente têm uma clara inclinação modernista. Seguem os exemplos:

5.1.2 Desenhos de modelo vivo – as “academias”²⁵¹



Fig. 322 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nu feminino sentado** (academia), carvão, crayon s/ papel, 99,5 X 68,5 cm, 1948. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 323 MARQUES JUNIOR. **Nu masculino** (academia), carvão sobre papel, 21,2 X 58,7 cm, 1915. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 324 MARQUES JUNIOR. **Nu feminino com cabeça de Moisés** (academia), carvão, 91 X 145 cm, s.d. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



5.1.3 Croquis²⁵²



Fig. 325 DEL NEGRO, Carlos.
Figura feminina, sanguínea, 23 X 31,7 cm, s.d. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 327 DEL NEGRO, Carlos. **Figura feminina**, sanguínea, 47,5 X 60 cm, 1949. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira



Fig. 326 DEL NEGRO, Carlos.
Figura feminina, sanguínea, 23 X 32 cm, s.d. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 328 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nus femininos de costas**, carvão, 56 X 44,2 cm, 1932. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 329 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nu feminino, 3 estudos**, nanquim, 56,4 X 44,2 cm, 1932. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 330 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nu feminino sentado**, carvão, sanguínea, 65,6 X 48,5 cm, 1932. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

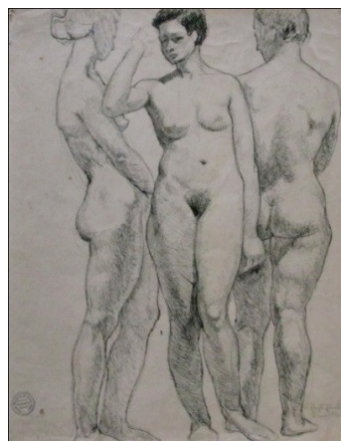
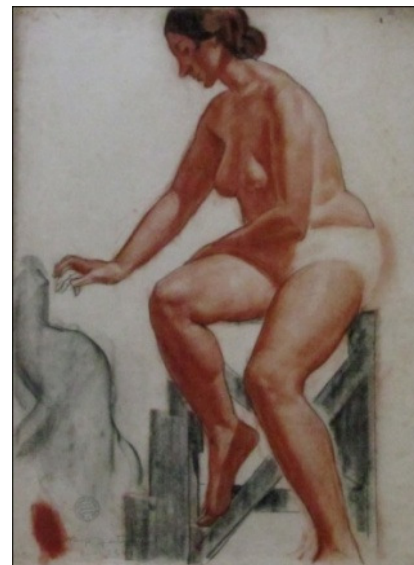
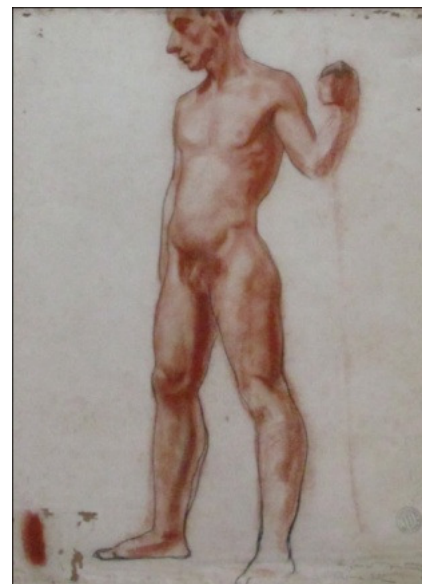


Fig. 331 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nu masculino de costas**, sanguínea, 66,2 X 49,3 cm, 1932. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 332 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nu masculino de frente e estudo de face**, nanquim, 65,6 X 38,4 cm, 1932. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 333 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nu masculino**, sanguínea, carvão, 65,6 X 48,5 cm, 1932. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



5.1.4 Pinturas²⁵³

Fig. 334 CAVALLEIRO, Henrique Campos. **Nu masculino**, o. s. t., 95 X 65 cm, s.d. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 335 ALBUQUERQUE, Georgina. **Nu feminino** o. s. t., 81,5 X 50 cm, s. d. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

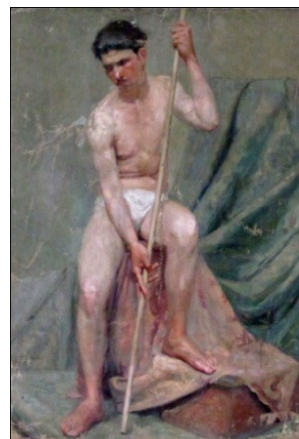


Fig. 336 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nu masculino sentado**, o. s. t., 94 X 66,5, s.d.. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 337 BRACET, Augusto. **Nu masculino sentado**, 81,1 X 65,2 cm, o. s. t., 1913. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 338 BRACET, agosto. **Nu feminino sentado**, o.s.t., 97 X 145 cm, s.d. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

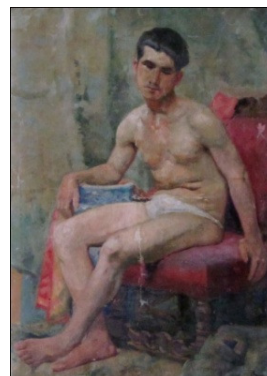


Fig. 339 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nu masculino sentado**, o. s. t., 96 X 70 cm, 1926. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

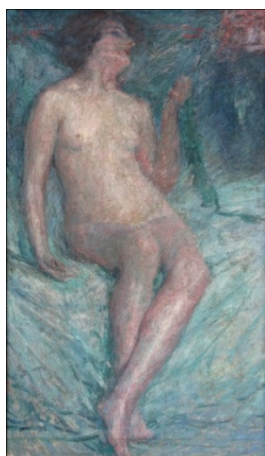


Fig. 340 CAVALLEIRO, Henrique Campos. **Nu feminino sentado**, o. s. t. 105 X 66,3 m, s.d. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 341 CAMPOFIORITO, Quirino. **Nu masculino deitado de costas**, o. s. t., 47,5 X 79 cm, 1926. Fonte: Acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

5.1.5 Figuras na paisagem²⁵⁴



Fig. 342 ALBUQUERQUE, Georgina. **Maternidade**, o. s. t., 159,5 X 139,5 cm, 193- Fonte: acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.



Fig. 343 CAVALLEIRO, Henrique Campos. **Jardim Botânico**, 54,6 X 45,2 cm, o. s. t., 194- Fonte: acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 344 CAVALLEIRO, Henrique Campos. **Pescadores**, o. s. t., 54,6 X 45,2 cm, 194- Fonte: acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

5.2 O aprendizado da gravura – Raimundo Cela

Numa das entrevistas mantidas com o professor Adir, visando colher informações sobre sua carreira e opiniões a respeito de arte, gravura e da sua experiência como professor da EBA, fomos informados que em 1951, logo que soube da instituição de um curso de gravura na Escola, sua primeira atitude foi a de correr para fazer a sua inscrição, sendo o primeiro a se matricular no curso de Raimundo Cela. Tão grande interesse era originário da sua constante curiosidade em adquirir novos

conhecimentos; para ele a arte da gravura, naquele momento, era algo inteiramente novo. Durante os dois anos seguintes (o primeiro deles sendo o único aluno da nova disciplina), enquanto ainda cursava a sua graduação em Pintura, Adir aprendeu as tradicionais técnicas de gravura em metal, mas não a xilogravura, pois Cela não a praticava. Com este professor pode desenvolver trabalhos em água-forte e água tinta dentro de uma forma de ensino acadêmica, baseada na cópia das gravuras dos grandes mestres desta linguagem como Goya e Rembrandt. O processo era o de quadricular a chapa metálica e passar para ela todos os detalhes da estampa utilizada como modelo, só depois disso é que dava início ao processo de gravação segundo as orientações do mestre.

Hoje percebemos, olhando retrospectivamente a obra destes dois artistas, que aquilo que existe em comum entre o trabalho de Cela e o de Adir Botelho não pode ser encontrado no âmbito do estilo, não só porque ambos se expressam através de técnicas de gravura muito diferentes, mas principalmente porque suas linguagens são completamente díspares. Na verdade o que os aproxima é o gosto pela Cultura Popular Brasileira expresso em suas obras, mas que cada um deles aborda a seu modo, com uma visão particular. Se a gravura de Cela não é inovadora do ponto de vista estilístico, já que seu desenho é todo ele fundamentado no respeito aos ditames do real, segundo aprendeu quando, por sua vez, foi aluno da ENBA, ela chama a nossa atenção por exprimir através da sua técnica refinada e seu desenho realista uma emoção sincera diante das situações vividas pelo povo simples, gente como os jangadeiros cearenses ou sertanejos do Nordeste que povoam sua obra gráfica e pictórica sempre em meio à lida diária ou em suas manifestações festivas²⁵⁵. Vejamos o que Adir nos diz, através da fala de um de seus personagens do **Teatro da Gravura no Brasil**, sobre este seu mestre, principalmente em relação ao interesse dele em representar em suas gravuras os tipos humanos populares:

Verde – Raimundo Cela participou da 1ª Exposição Carioca de Gravura a Água-Forte, ao lado de Modesto Brocos, Carlos Oswald, Henrique Bernadelli, Helios Seelinger e tantos outros artistas. Em 1922 se apresentou no Salão de Paris com três águas-fortes. **É notável a posição humanista, o vínculo à terra, às tradições, sua identificação com a alma brasileira.** (pausa) – “Para a História da Arte, R. Cela não se apresenta apenas como um artista de talento que soube assimilar, na gravura, os reflexos das transformações culturais ocorridas no início do século XX. Suas águas-fortes inserem-se na história da gravura brasileira e colocam seu autor entre os maiores cultores do gênero no país [...]”²⁵⁶

Desta maneira, percebemos no trecho destacado o quanto Adir pode ter sido influenciado por Cella no tocante a esta sua própria ligação, que transparece em suas obras, com tudo aquilo relativo à nossa cultura e sociedade, incluindo também aqueles indivíduos colocados à margem dela. Este é, provavelmente, para além dos conhecimentos técnicos referentes à gravura, o grande ensinamento que Cella legou a Adir Botelho – a expressão de uma forte simpatia por tudo que diz respeito ao nosso povo. (fig. 117 a 119 e 345 a 354).

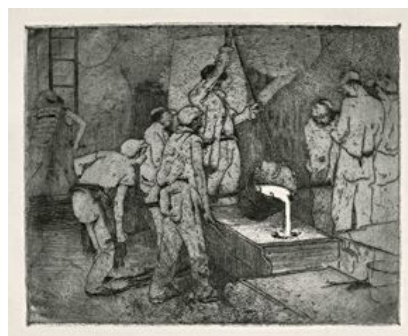


Fig. 345 CELA, Raimundo. **Forja em Saint-Agréve**, água-forte, 26,1 X 35,7 cm, 1920-1922. Fonte: acervo MDJVI. Fotografia: Ricardo A. B. Pereira.

Fig. 346 CELA, Raimundo. **Fundição**, água-forte, 28,4 X 34,9 cm, 1920-1922. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=1> Acesso em: 01/03/2012.

Fig. 347 CELA, Raimundo. **A margem do Sena**, água-forte e água-tinta, 28,2 x 40,5 cm, 1920-1922. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=1> Acesso em: 01/03/2012.

Fig. 348 CELA, Raimundo. **Casa de vaqueiro**, água-forte, 32,2 x 43,1 cm. 1923-1952. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=1> Acesso em: 01/03/2012.

Fig. 349 CELA, Raimundo. **Bumba-meu-boi**, água-forte, 31,5 X 41,8 cm. 1923-1952. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=1> Acesso em: 01/03/2012.

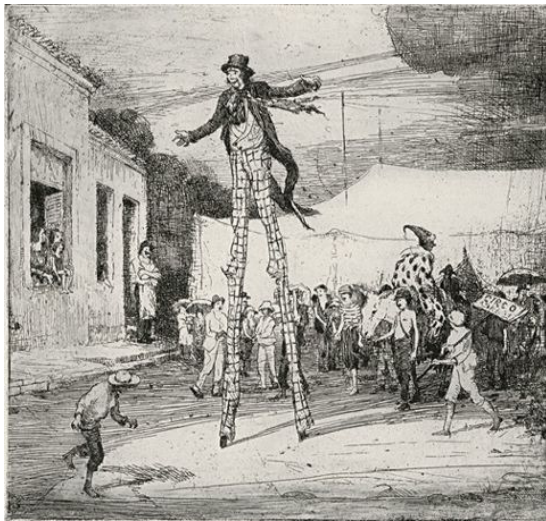


Fig. 350 CELA, Raimundo. **Anúncio do circo**, água-forte e água-tinta, 31,4 X 34 cm, 1923-1952. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=1> Acesso em: 01/03/2012.

Fig. 351 CELA, Raimundo. **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: 01/03/2012.

Fig. 352 CELA, Raimundo. **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: 01/03/2012.

Fig. 353 CELA, Raimundo. **Estudo de cabeças**, água-forte, 19,5 X 18 cm, 1927. Fonte: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=1> Acesso em: 01/03/2012.

Fig. 354 CELA, Raimundo. 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: 01/03/2012.

É neste contexto que Adir nos fala sobre a obra de Cella **A margem do Sena**:

O sentimento coletivo e a solidariedade social aparecem nítidos na água-forte *A margem do Sena*. A convivência entre pessoas marginalizadas, que instintivamente se sentem atraídas entre si, foi o motivo para Raimundo Cella criar a obra que representa uma situação de miséria extrema – o estado lastimável dos pedintes à margem do Sena. A imagem é de profunda tristeza: ao abandono, as pessoas excluídas têm em comum a necessidade de compartilhar a infelicidade ou quem sabe a esperança de alguma coisa. A naturalidade do desenho resulta no uso adequado de texturas e na extrema sensibilidade verificada na elaboração dos personagens; é patética a cena do mendigo que ajuda outro mendigo. De estilo fácil, direto no assunto, Raimundo Cella extrai forma e conteúdo do fundo da sua própria essência; faz estável o efeito da perspectiva, a noção de profundidade e distância, valoriza feições, os gestos, esmera-se nas sombras, emprestando à gravura uma força expressiva de forte intensidade.²⁵⁷

A respeito de xilogravura e sobre as águas-fortes **Bumba-meu-boi e Engenho – Serra de Ibiapaba** (fig. 399 e 4004) eis o que diz Branco numa fala mais uma vez extraída do **Teatro da Gravura no Brasil**:

Azul (*a Branco*) – Raimundo Cella chegou a gravar em madeira?

Branco – Não, Raimundo Cella é aguafortista por excelência. (Apontando para a tela [de projeção na qual são apresentadas imagens de obras de arte diversas durante uma exposição sobre Goeldi, assistida pelos quatro personagens da trama teatral]) – *Bumba-meu-boi* [fig. 349], um dos seus melhores trabalhos, é uma visão fantástica de um emocionante bailado popular cujas linhas de construção giram em torno de um boi iluminado. Numa outra gravura, *Engenho - Serra de Ibiapaba* [fig. 354], Cella define a sua forte personalidade e nos dá a impressão de que o que é dito através da gravura ultrapassa outros meios de expressão.²⁵⁸

Portanto, se Cella não ensinou a técnica da gravura em madeira a Adir Botelho, “por ser aguafortista por excelência”, esta incumbência coube a Oswaldo Goeldi, de cuja obra falaremos agora.

5.3 Oswaldo Goeldi e o início da xilogravura na ENBA

Goeldi era um artista renomado quando assumiu o lugar de Raimundo Cella na ENBA em 1955²⁵⁹. A sua inconfundível linguagem expressionista tornara-se bastante conhecida no meio artístico brasileiro, tendo recebido o reconhecimento de vários críticos e escritores importantes²⁶⁰. Como professor do atelier da gravura da ENBA, daria forte contribuição para desenvolver a linguagem da xilogravura nesta instituição, assim como seria mais um elemento modernizante em seu interior, mesmo que naquela época a gravura fosse ainda pouco conhecida entre os próprios professores da Escola. Por outro lado, é um dado interessante o fato de que, ao contrário de Cella, artista formado em pintura pela ENBA e com Prêmio de Viagem, Goeldi não tinha estudos

formais completos em matéria e arte. Sobre este ponto, nos esclarece Reis Júnior, seu biógrafo (Goeldi, 1966) :

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 agüentou por uns seis meses: saiu aborrecido com o método acadêmico de ensino. Passou a freqüentar, 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.”²⁶¹

Com isso, nota-se em Goeldi, por um lado, a extrema necessidade de independência criativa desde a sua formação e, por outro, que a ENBA aceitou-o como professor assim mesmo, ainda que ele não tivesse o menor “cacoete” acadêmico tanto no seu trabalho como xilogravador como na sua maneira de ensinar (ver capítulo I, p. 41). Isso denota, àquela altura dos anos 50, uma visível mudança da Escola na sua maneira de preencher seu quadro de professores, buscando-os também fora de suas paredes, entre artistas com formação diferente daquela que ali era dada. Também é digno de nota que os concorrentes de Goeldi (segundo informação que nos foi passada pelo professor Adir) foram o gravador Darel²⁶² e um pintor formado na França que viria a se tornar um ator de TV conhecido, Claudio Correa e Castro.

Para Adir, Goeldi significou um forte estímulo na direção da xilogravura (curiosamente, enquanto Cela não ensinava a técnica da xilogravura, Goeldi também não ensinava as técnicas de gravura em metal, mesmo porque, segundo Adir, pouco as conhecia). Por outro lado, como Adir fora auxiliar de Cela e posteriormente professor interino por um ano (devido à doença e posterior morte de Cela em 1954), tornou-se também auxiliar de Goeldi, ajudando-o a organizar e ministrar as aulas aos novos alunos que, aos poucos, vinham chegando ao atelier de gravura, em parte levados pela divulgação que o próprio Adir fazia pelos corredores da Escola através de cartazes.²⁶³

Mas qual será a influência que Goeldi exercerá sobre Adir? Para responder a esta questão será preciso que conheçamos a poética gráfica de Goeldi, ou seja, quais eram

seus temas prediletos e de que forma ele os desenvolvia em suas xilogravuras em termos de linguagem e técnica. Ouçamos outra vez o bate-papo entre os personagens criados por Adir, que se fazem estes mesmos questionamentos sobre a obra de Goeldi:

Verde – Ele tem razão. A luz surge de estranhos lugares... Goeldi vê por toda parte a sombra do mistério.

Amarelo – Um modo diferente de olhar... É, é possível! Sinto algo assim diferente ante as sombras de Munch, Barlach, Wassereel... uma sensação estranha.

Verde – O próprio Goeldi explica: “procurei dar aos meus trabalhos um clima numa feição pessoal. É difícil explicar. Pode-se ver uma coisa e essa visão não refletir a correspondência que há no elemento artístico, que brota de um fundo misterioso, diferente.”²⁶⁴

“Sombra e mistério” - “que brota de um fundo misterioso, diferente”. Estas frases nos indicam um caminho para penetrarmos na obra de Goeldi, pois em suas gravuras os personagens e as cenas em que estão contidos surgem sempre de um contraste intenso entre a luz e a escuridão, denunciando uma linha firme e repleta de poesia gráfica, promovida pelo corte decidido da goiva ferindo a madeira, mas que não revela tudo ou, antes, de certa forma esconde muita coisa dentro destas sombras fechadas e misteriosas. Desta maneira, somos levados a conhecer por intermédio de suas gravuras um casario antigo, margeando ruas meio abandonadas de bairros suburbanos do Rio de Janeiro. Tais esquecidos sobrados trazem em si, pelo seu ar de antiguidade abandonada, este sentimento de “sombra e mistério” juntamente com outro de melancolia e saudade pelas coisas que sabemos que se passaram nestes velhos casarões. E quando aparece algum transeunte, geralmente solitário ou acompanhado aqui e ali por algum cachorro vadio, às vezes correndo tangido pela chuva e pelo vento, ele dá a impressão de carregar em si, em meio a este clima misterioso advindo das sombras profundas quando reveladas pela luz intensa, um sentimento de solidão e tristeza que nos toca o coração.

Estes sentimentos que nos atingem quando contemplamos as gravuras de Goeldi tem relação direta com a linguagem expressionista que ele trouxera ao retornar da Europa em 1919, aos 24 anos, onde tivera contato com o expressionista austríaco Alfredo Kubin²⁶⁵ e pode conhecer o florescimento de uma nova arte trazida pelas correntes modernistas. Segundo Angela Ancora da Luz, em monografia intitulada **A modificação da impressão ótica do mundo na obra gráfica de Goeldi e Adir**

Botelho, “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*”.²⁶⁶

Portanto, foi imbuído deste “expressionismo alemão” que, ao chegar aqui, viu e representou a cidade carioca que o recebeu com sua bela paisagem formada pelo mar e pelas montanhas. Segundo Wilson Coutinho:

Goeldi teve uma forte influência do expressionismo e, embora retratasse pescadores do Leblon, o Mangue, pássaros e flores brasileiras, sente-se que ele não conseguiu abandonar o mundo sombrio do movimento alemão e até seu traço parece incorporado à densidade do Norte Europeu.²⁶⁷

Mas Goeldi não chegou aqui xilogravador, no início se expressava somente através do desenho. Foi com Ricardo Bampi²⁶⁸, em Niterói, que aprendeu a gravar em madeira. A partir daí se entregou de corpo e alma a nova técnica e fez dela a sua linguagem expressiva, ensinando-a a Adir Botelho e a muitos outros alunos quando, entre 1955 e 1961, tornou-se professor da ENBA.

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.²⁶⁹

Estas palavras nos apontam, voltando a falar da questão da influência do mestre sobre o discípulo, o ponto em que Goeldi e Adir se aproximam e aonde se distanciam. Eles se aproximam pela clara opção pelo Expressionismo, mas se afastam na maneira em que suas sensibilidades trabalham esta linguagem na interpretação do mundo e da vida. Enquanto Goeldi traz em si esta “densidade do Norte Europeu”, que se revela em sua forma sombria de representar o cotidiano da cidade e da vida das pessoas que nela circulam ou os elementos da natureza com “traços de uma presença naturalista, atávica”, Adir se revela um expressionista com ares mais “tropicais”, trazendo para sua xilogravura uma luz que não é bem a luz que rasga a noite como em Goeldi, mas uma luz que explode a escuridão e revela suas figuras por inteiro, quase sem sombras, mesmo que quase sempre num contexto de um drama, aquele que apresenta “o homem e seu destino, sua história e sua nação”, como vemos acontecer na série **Canudos**.

Nos exemplos dados no Capítulo I (fig. 73 a 77) e nos seguintes (Fig. 355 a 370) poderemos perceber esta forte influencia da poética expressionista na xilogravura de Goeldi, amenizada “por sua brasilidade.”



Fig. 355 - GOELDI, Oswaldo. **Silêncio**, xilogravura, 1957. Fonte: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 356 GOELDI, Oswaldo. **Solitário**, xilogravura , 12,5 X 11 cm,1929. Fonte: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.

Fig. 357 GOELDI. **Carroça de lixo III**, xilogravura, 17,5 X 17,5 cm, 1927. Fonte: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 358 GOELDI, Oswaldo. **Noturno**, xilogravura , 20,5 X 27,5 cm, 1950. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.

Fig. 359 GOELDI, Oswaldo. **Céu Vermelho**, xilogravura , 1950. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.





Fig. 360 GOELDI, Oswaldo. **Tarde**, xilogravura, 20,6 X 26,5 cm, 1950. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.

Fig. 361 GOELDI, Oswaldo. **Garça**, xilogravura, 22,5 X 30,4 cm, 1940. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 362 GOELDI, Oswaldo. **Vilarejo**, 11,5 X 14,5 cm, 1927. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 363 GOELDI, Oswaldo. **Cepo**, xilogravura, 24 X 36,5 cm, 1955. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 364 GOELDI, Oswaldo. **Ameaça de chuva**, xilogravura, 19,9 X 27,5 cm, 1945. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.





Fig. 365 GOELDI, Oswaldo. **Pescadores**, xilogravura , 27 x 31 cm, 1950. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.

Fig. 366 GOELDI, Oswaldo. **Jardim tropical**, xilogravura, 14,5 X 14,7 cm, 1930. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 367 GOELDI, Oswaldo. **Briga de Rua**, xilogravura, 17 X 21 cm, 1926. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 368 GOELDI, Oswaldo. **Fim do dia**, xilogravura, 19,5 X 27 cm, 1950. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.

Fig. 369 GOELDI, Oswaldo. **Casa abandonada**, xilogravura, 1927. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 02/03/2012.



Fig. 370 GOELDI, Oswaldo.

Guarás, xilogravura, 21 X 27 cm, 1945. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em:

02/03/2012.

Embora Goeldi tenha aderido firmemente à xilogravura jamais deixou de desenhar com afinco, levando sempre consigo um bloco de anotações em suas andanças pelos mais variados lugares do Rio de Janeiro, nos quais buscava anotar cenas e situações para depois as levar às pranchas de madeira. O desenho para Goeldi, assim como será para Adir, era o instrumento essencial com o qual dava a partida a sua obra xilográfica.

A descoberta da gravura não implicou para o artista abandono do desenho, meio mais direto de expressão. Mas o exercício da gravura, com soluções mais simples e muito mais vibrantes de luz e sombra, planos mais definidos, superfícies mais uniformes e contornos mais precisos, influenciou para que o desenho de Goeldi se fosse libertando da ascendência kubiniana. A técnica da gravura ampliou-lhe os recursos gráficos – seu traço ganhou mais desenvoltura, um sentido de simplificação que tornava o desenho menos literário, mais plástico, sem perda de densidade expressiva.²⁷⁰

Houve, portanto, um casamento perfeito entre o desenho e a xilogravura, com esta última estimulando-o a aperfeiçoar sempre mais e mais o seu traço, tanto na gravura quanto no desenho, e a capacidade de, através dele, dar vazão ao seu mundo angustiado, refletido no espaço urbano que tinha ao redor, que ganhava uma nova visualidade com o seu metódico e apaixonado trabalho. E esta paixão pela xilogravura, já começava com o simples lidar com os materiais: a madeira, as goivas, seu preparo, sua afiação. Enfim, um amor pelo artesanato existente em sua arte, o qual o verdadeiro artista não despreza jamais, pelo contrário se orgulha dele, trazendo-o consigo por toda a vida.

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. E esse prazer, esse entusiasmo do início não se amorteceu com o tempo. Ao

contrário, à medida que Oswaldo se aprimorava na técnica da gravura, foram-se-lhe aprimorando epicurísticamente aquelas sensações.²⁷¹

Este apego de Goeldi ao *fazer* da xilogravura, ao trabalho manual e seus aspectos materiais, encontram verdadeiro eco nas palavras ditas por Adir Botelho através de seus personagens teatrais já mencionados, como podemos constatar nos diálogos seguintes:

Amarelo (*a Branco*) – Por que [Goeldi] preferiu a xilogravura?

Branco (*pensa*) – Era de opinião que para se fazer um trabalho *com garra, apaixonado, a madeira é única: o desenho nervoso do contorno de um objeto e já está tudo aí, compacto e sombrio*. Na gravura, Goeldi começou a **dar-se conta de que a matéria recebia a forma que ele lhe dava, que a forma gerada pela goiva não era senão caminho gravado por aquele instrumento da matéria**. (*Pausa*) – Seu estilo, os cortes concisos com timbre autoral, encontraram no processo da xilografia o meio técnico adequado para dar expressão ao seu mundo interior. [grifo nosso]

Amarelo – Acha então que valeu a pena a obsessão pela madeira?

Branco – Sim. Sem dúvida, o encontro com um meio de expressão como a xilogravura colocou o mundo em suas mãos. Os resultados inovadores na forma e no conteúdo permitiram que aos poucos se afastasse da influência de Kubin.

Amarelo – Acredita que sem a xilografia os resultados seriam diferentes?

Branco – Acredito que sim, a relação de Goeldi com a técnica xilográfica tornou-se tão íntima que a redução gráfica da imagem se fazia naturalmente, sem superfluidades, branco e negro fortemente contrastados, a cor na medida exata.²⁷²

Aqui vemos introduzido um tema importante: a cor na xilogravura de Goeldi. Contudo, antes de abordá-lo convém que retornemos ao seu desenho, apresentando alguns exemplos que nos darão a verdadeira dimensão deste meio expressivo dentro da sua obra, evidenciando a forte relação que possuem com as suas xilogravuras. (figuras 371 a 395)

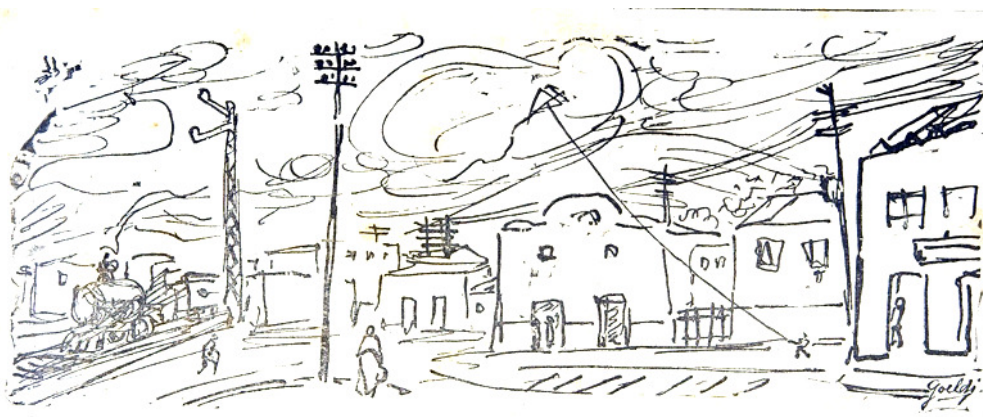


Fig. 371 GOELDI, Oswaldo. **Rito do amor profundo**, nanquim s/papel, 9 X 23,5 cm, 1947. Fonte: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

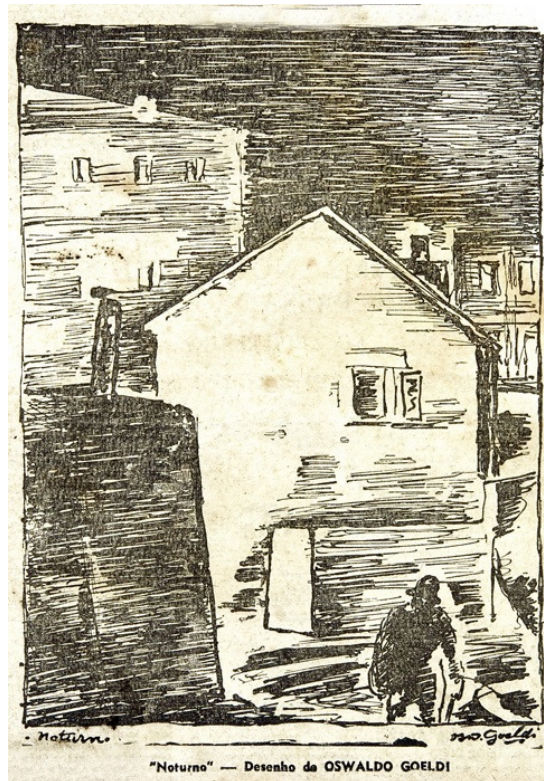


Fig. 372 GOELDI, Oswaldo. **Casarão Vermelho**, aquarela, 23 X 31 cm, 1940. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 373 GOELDI, Oswaldo. **Os balões**, nanquim s. papel, 17,3 X 24 cm, 1947. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012

Fig. 374 GOELDI, Oswaldo. **Casarão**, nanquim s. papel, 16,3 X 24,2 cm, 1947. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.



Fig. 375 GOELDI, Oswaldo. **Varredor de ruas**, nanquim s. papel, 19 X 13,7 cm, 1948. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 376 GOELDI, Oswaldo. **Encontro sob chuva**, nanquim s. papel, 23,3 X 32,2 cm, 1935. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 377 GOELDI, Oswaldo. **Ventania**, carvão s. papel, 32 X 48 cm, 1930. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.



Fig. 378 GOELDI, Oswaldo. **Furacão**, nanquim s/papel, 16,5 X 23 cm, 1947. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 379 GOELDI, Oswaldo. **Série a morte**, nanquim s/papel, 22,5 X 31,5 cm, 1947. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.



Fig. 380 GOELDI, Oswaldo. **Ciclo da morte**, nanquim s/papel, 18 X 23,8 cm, 1947. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.



Fig. 381 GOELDI, Oswaldo. **A morte**, carvão s/papel, 24,1 X 31,7 cm, 1940. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.



Fig. 382 GOELDI, Oswaldo. **A arte do retrato**, nanquim s/papel, 17 X 14 cm, 1947. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 383 GOELDI, Oswaldo. **O enfermo**, nanquim s/papel, 18 X 14,2 cm, 1947. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.



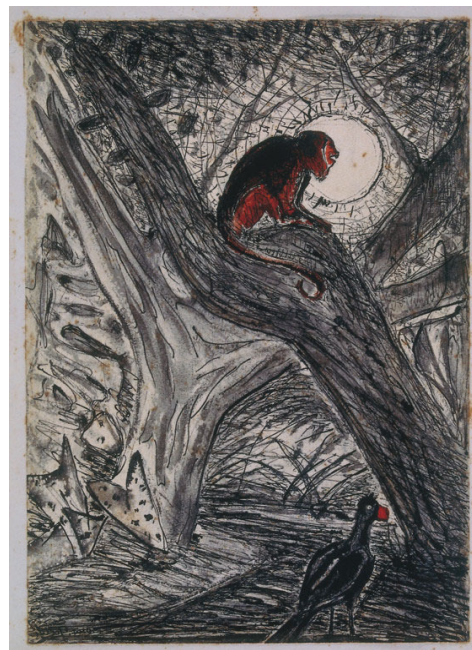


Fig. 384 GOELDI, Oswaldo. **Garça**, nanquim s/papel, 1930. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/pagina.s.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0>
Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 385 GOELDI, Oswaldo. **Macacos uivantes**, nanquim e guache s/papel, 34 X 24 cm, 1933. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/pagina.s.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0>
Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 386 GOELDI, Oswaldo. **Guarda**, nanquim s/papel, 23 X 31 cm, 1930. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/pagina.s.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0>
Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 387 GOELDI, Oswaldo. **Gatos**, nanquim / papel, 23,8 X 32,5 cm, 1935. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/pagina.s.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0>
Acesso em: 03/03/2012



Fig. 388 GOELDI, Oswaldo. **Despejo**, nanquim s/papel, 25 X 34 cm, 1930. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 389 GOELDI, Oswaldo. **Urubus**, nanquim s/papel, 27,5 X 37,5 cm, 1920. Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.



Fig. 390 GOELDI, Oswaldo. **Depois da chuva**, nanquim s. papel, 23 X 28 cm, 1930.

Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0>

Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 391 GOELDI, Oswaldo. **Última canção do beco**, nanquim s. papel, 18 X 24,5 cm, 1942. Fonte:

Fonte:

<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0>

Acesso em: 03/03/2012.



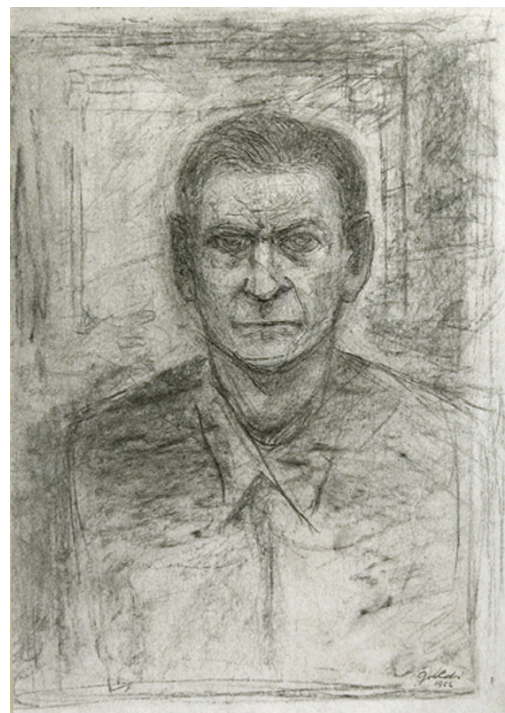


Fig. 392 GOELDI, Oswaldo. **A faca e o peixe**, guache s/ papel, 44,3 X 53,4 cm, 1940. Fonte: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 393 GOELDI, Oswaldo. **Autoretrato**, grafite s/ papel, 30 X 21 cm, 1956. Fonte: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 394 GOELDI, Oswaldo. **Estudo**, nanquim aquarela s/papel, 20,5 X 27 cm, 1957. Fonte: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Fig. 395 GOELDI, Oswaldo. **Bêbado sonhando**, nanquim e aguada, 23,5 X 21,5 cm, 1930. Fonte: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras&opcao=G&iditem=0> Acesso em: 03/03/2012.

Nota-se através das diversas técnicas empregadas - bico-de-pena, aguadas de nanquim, aquarela e carvão -, e da ágil fluidez seu traço, o quanto Goeldi dominava o desenho e fazia dele um instrumento eficaz para fixação das cenas e objetos que via nas suas andanças, assim como das imagens que iam pelo seu espírito. Alguns destes desenhos são rápidas anotações das paisagens urbanas, na maioria de recantos decadentes e por isso mesmo tão interessantes não só como documentos de uma época que estava desaparecendo, mas também por estarem repletos de apelos à imaginação (Fig. 370 a 376; 387 a 390); outros são comentários angustiantes a respeito da inevitabilidade da morte (fig. 378 a 380; 382); mas em algumas destes relativos à morte, o tom é jocoso e bem humorado (fig. 377 e 381); também não faltam expressivas referências à natureza e aos animais que perambulam pelas ruas (Fig. 383 a 386; 388); as peixarias e a vida dos pescadores também são abordadas (391 e 393); o mundo interior do artista, presente em toda sua obra, está especificamente exposto em alguns deles (fig. 391 e 394). Embora tenhamos feito estas separações por temas, fica claro que existe uma interpenetração entre eles, chamando-nos a atenção para a riqueza poética da obra de Goeldi, que se não era uma pessoa de muitas palavras, tornava-se loquaz através de suas gravuras e desenhos e por causa deles era reconhecido:

Verde – Era um homem de frases simples, intuitivo... pouco falava de sua obra. Gostava de estar com as pessoas, de falar sobre movimentos artísticos sem a intenção de agradar a ninguém, a não ser à sua integridade intelectual. *(Pausa)* – Segundo Rachel de Queiroz, *ele era um homem que sabia o que valia. Ele não ignorava, nem era ingênuo, não era humilde, nem modesto, no sentido de não saber o que valia. (...) Nas rodas intelectuais havia uma verdadeira veneração pela obra de Goeldi, pela sua pessoa. Todos tinham noção do verdadeiro valor de sua arte. (...) Os próprios gravadores rendiam-lhe homenagem e o respeitavam como o grande mestre.*²⁷³

O Reino de Goeldi era seu *fabuloso mundo interior* de excepcional força anímica, onde as imagens e as impressões adquiriam vida própria e extraordinária. Esse mundo lhe bastava (...) Se possuir um mundo rico e nele refugiar-se para criar é ser solitário, Goeldi foi, então, *sem romantismo, um solitário povoado de altas visões.*²⁷⁴

Em relação à presença da cor na obra de Goeldi, seja no seu desenho, seja na sua gravura, podemos percebê-la com grande impacto na aquarela **Casarão vermelho** (fig. 427), na qual vemos o referido casarão ganhar monumentalidade pelo jogo entre complementares sabiamente apoiadas num jogo de manchas de marrom e cinza distribuídas ao redor do tema central. Já na obra **Macacos uivantes**, pequenos toques de vermelho entram somente para destacar dois pontos que o artista queria ressaltar no corpo do macaco sobre a árvore, na contra-luz da lua, e no bico da ave negra pousada no chão. Este procedimento foi bastante utilizado em suas xilogravuras, onde a cor vibrante

entra para destacar fortemente áreas específicas da imagem de uma maneira antinatural, mas com grande impacto visual (fig.358 a 360; 362, 367 e 369). Segundo explicação que nos foi dada pelo professor Adir, as cores das gravuras de Goeldi eram aplicadas por um processo que dispensava, na maior parte das vezes, o uso de uma matriz para cada cor²⁷⁵. Neste procedimento ele aplicava o preto e as cores em setores previamente escolhidos da matriz, realizando fusões parciais com a própria mão, o que muitas vezes resultava num aspecto irregular, parcialmente “sujo”, mas de grande expressividade. Por este procedimento uma cópia nunca saía exatamente igual a outra, o que torna seu trabalho ainda mais valioso e raro.

Estas rápidas palavras não abarcam toda a importância do artista que foi Goeldi e a dimensão de sua obra. Mas apresentam o mestre que ensinou a Adir Botelho, na ENBA, o grande poder expressivo da xilogravura. Não há como duvidar que a sua influência como artista e ser humano sobre um dos seus discípulos mais conhecidos e bem sucedidos foi muito positiva e determinante. Com Goeldi, Adir Botelho fechou um ciclo como brilhante aluno da ENBA e abriu outro, o de artista e brilhante professor desta mesma instituição ao substituir seu mestre, em 1961, tornando-se a partir daí o responsável pelo crescimento da gravura em importância na Escola²⁷⁶ trabalhando nela até 2002, ano de sua aposentadoria compulsória.

Sobre suas atuações como docentes na ENBA, perguntamos a Adir o que ele pensa a respeito de Cela e Goeldi. Eis a resposta:

P. Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi influenciaram a sua maneira de ver e exercer a docência?

R. Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi exerceram o magistério da gravura com dedicação e entusiasmo, cada um a seu modo marcou profundamente minha atuação no ensino da gravura. Cela expressava-se com segurança, submetendo à ação dos ácidos os traços incisivos que caracterizam suas águas-fortes. Goeldi firmou-se como a mais poderosa presença na arte da xilogravura no país. Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi deixaram sua marca na História da gravura.²⁷⁷

E para complementar esta questão da influência destes dois professores ainda no campo da docência, vejamos como Adir enquanto professor entende sua relação com os alunos de gravura.

P. De que forma você vê a relação professor-aluno? Qual seu método de trabalho enquanto professor de gravura na EBA?

R. A gravura é especial, exige que você olhe com atenção prova por prova de estado e perceba as coisas de modo diferente. Para olhar uma gravura convém libertar-se de todas as regras. O professor deve ver tudo que o aluno a ele submete, sua crítica deve ser pormenorizada. A primeira impressão é um tanto vaga, só após análise de todos os elementos é possível compreender as significações de cada um deles e o trabalho no seu conjunto. Um jovem que pretende fazer gravura deve antes de tudo indagar a si mesmo: o que é gravura? Qual a sua função específica? E estar certo que a aprendizagem dura a vida toda. Deve entender que a gravura é basicamente criativa, tem suas normas, exige continuidade e disciplina e que apenas o ofício não basta para ser um bom gravador. Saber que raros são os modismos na gravura e, quando acontecem, poucas vezes persistem por muito tempo à razão e à experiência do artista. Saber que a história da gravura é a história dos que a fazem, dos meios que empregam e ter consciência da importância da arte como testemunho que cada geração deixa de si para a história.²⁷⁸

Eis aí um firme testemunho de alguém que vivenciou a fundo a sua carreira de professor de arte e, concomitantemente, manteve sempre viva a sua própria obra artística, sem nunca perder o entusiasmo por ambas, trabalhando intensamente por anos a fio pelo desenvolvimento da gravura e pela formação de novas gerações de gravadores.

Desta maneira, acreditamos ter exposto o quanto a ENBA e seus professores, fossem os mais conservadores ou os de tendência mais modernista e, principalmente, Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi no ensino da gravura, efetivamente formaram Adir Botelho, levando-o da condição de aluno aplicado, que não media esforços para aprender e evoluir, à condição de artista renomado e professor dos mais importantes nos últimos 50 anos da Escola. A sua obra como docente e como artista fala eloquentemente por si. É o que veremos a seguir.

5.4 As obras iniciais de Adir Botelho



Fig. 396 BOTELHO, Adir.
Calvário, têmpera a ovo
s/compensado de cedro, 160 X
160 cm, 1954. Fonte: CD cedido
pelo autor.

Agora chegamos ao ponto de analisarmos a obra xilográfica de Adir Botelho, tendo como base tudo o que vimos a respeito de sua formação na ENBA. Mas será necessário que, antes de adentrarmos na série Canudos, e mesmo antes de vermos as suas primeiras xilogravuras, as quais formam uma linha de continuidade muito clara com sua obra mais madura, apresentemos um trabalho de pintura que, pode-se dizer, foi o último trabalho seu deste gênero de arte a ser apresentado num salão de arte e o único trabalho sobrevivente dos seus tempos de aluno²⁷⁹. Trata-se da pintura intitulada **Calvário** que participou do histórico **Salão Preto e Branco** ocorrido no edifício do Ministério da Educação e Cultura em 1954²⁸⁰. (fig. 396)

Um jornal da época, noticiando este salão no dia seguinte à abertura, publicou na primeira página a foto deste trabalho com o seguinte texto:

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.²⁸¹

Já mais recentemente o crítico Paulo Herkenhoff, lembrando-se deste trabalho, comentou:

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.²⁸²

O fato de ter ilustrado a notícia do Salão na primeira página do jornal, apesar do “algum mau gosto”, superando obras de artistas já renomados naquele momento, e de Herkenhoff ter visto nela um “cunho social”, demonstram que esta pintura tinha algo de especial tanto no âmbito da forma quanto no do significado que a tornava bastante atrativa. Acreditamos que este “algo” nada mais é do que a soma do ensino tradicional da ENBA com a natural inclinação de Adir para o Expressionismo, neste caso pela via da pintura modernista de Portinari.²⁸³(fig. 397)

Fig. 397 PORTINARI, Candido. **A justiça de Salomão**, têmpera sobre tela, 179 X 191 cm, 1943. Fonte: http://masp.art.br/masp2010/a/cervo_detalheobra.php?id=432 Acesso em: 25/05/2012.



Esta influência evidencia-se desde a técnica utilizada: têmpera, e fica ainda mais visível na estilização das figuras, principalmente em suas mãos e pés e na subdivisão da superfície pictórica em planos geométricos pintados com diferentes tonalidades como podemos observar sobre o manto de Cristo. Já as expressões carregadas e caricatas de cada um dos personagens da cena, contrastando com a serenidade do Salvador, se inserem na tradicional maneira de representar esta passagem do Novo Testamento, mas que nesta versão ganha um acento expressionista apontando, mais uma vez, para a influência daquele grande pintor muralista brasileiro que também se formou na ENBA. Por outro lado, quanto à composição, esta é ritmada pela disposição das colunas ao fundo, ritmo que se repete nos personagens que assistem o martírio. Contudo, uma maior movimentação se dá em dois momentos: na articulação da figura do Cristo ajoelhado que suporta o peso da cruz e na atitude agressiva do carrasco que levanta o chicote para atingi-lo.

O desenho muito marcado dos contornos expõe os interesses gráficos de Adir, porém, aliado aos outros fatores comentados acima, também faz com que a aparência da pintura fique dividida entre o plano e a profundidade. Esta contradição é uma das características do modernismo quando baseado sobre a tradição acadêmica, pois conjuga a lógica da visão em profundidade desenvolvida pela perspectiva renascentista, um dos fundamentos da tradição acadêmica, com a intenção de demonstrar a planaridade do suporte e a realidade física dos materiais pictóricos, típica dos artistas modernos. Este é o caso desta obra que também apresenta grande equilíbrio composicional, uma distribuição lógica das figuras num espaço em profundidade (mais acentuado na pintura de Adir do que no exemplo de Portinari trazido para comparação) e perfeito equilíbrio tonal, característicos do estilo acadêmico, somados a exposição do drama da Paixão através de uma estilização expressionista.

Após estas constatações, podemos afirmar que estamos diante de uma pintura tensamente equilibrada entre a aplicação do ensino proporcionado pela ENBA e o modernismo que já se firmava com força no meio intelectual e artístico brasileiro, inclusive dentro da própria Escola. Este equilíbrio entre a tradição e a estética modernista, visível nesta pintura de grande formato, realizada por Adir enquanto ainda era aluno, será uma constante em sua futura obra xilográfica.

Contudo, será esclarecedor saber do próprio Adir o motivo porque trocou os pincéis pelas goivas, somente retornando à pintura muitos anos depois no conjunto de estudos para o **Mural da Terra**²⁸⁴. A resposta está contida na declaração seguinte, onde o artista-professor define o seu entendimento sobre a gravura:

R. É possível dizer em poucas palavras como se faz uma gravura, o difícil é compreendê-la, situá-la, saber do seu significado, como se articula no mundo da linguagem plástica. A gravura ganhou muito espaço, existe maior interesse, mesmo assim é raro alguém apresentar-se como gravador. Entre a idéia e a realização da gravura há uma enorme distância. Para lidar com gravura você precisa ver gravuras, muitas gravuras, das antigas às atuais, saber como ela é feita, conhecer, dominar a técnica. 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, é também um ser disposto a revelar a verdade que estas coisas envolvem. Construir uma gravura, lidar com tintas, goivas, buris, tirar e rever cópias de estado com vista aos resultados desejados constitui operações que merecem tanta atenção quanto o debate sobre o rumo das artes no mundo encolhido pela globalização e tecnologia de hoje.²⁸⁵

Esta resposta nos dá um parâmetro exato do grande nível de interesse de Adir pela gravura e o tanto de tempo que ele necessitaria para “ver gravuras, muitas gravuras, das antigas às atuais, saber como ela é feita, conhecer, dominar a técnica.” Só assim, dedicando praticamente uma vida inteira como artista à xilogravura pode construir - como Goeldi fizera -, seu próprio mundo “com tintas, goivas e buris”, capacitando-se como um alquimista a “sentir os mistérios e enigmas que existem no Universo” para poder “inventar e imaginar” o que quis e desta forma deixar seu nome gravado no “debate sobre o rumo das artes no mundo encolhido pela globalização e tecnologia de hoje.”

Todavia, a pintura ficou tão impregnada em seus procedimentos técnicos que mesmo enquanto gravava não a esquecia. Isto pode ser visto na resposta que nos deu a pergunta que lhe fizemos em entrevista (**Como você realiza suas xilogravuras?**), citada no capítulo 3, p. 35. Aqui destacaremos o seguinte trecho da resposta:

Eu me coloco à frente do **cavalete**, a matriz de madeira **na vertical como se fosse uma tela**, e a mão funciona mecanicamente, faço o desenho direto na madeira, tudo de uma só vez; não corrijo. **Uso pincel de cabo longo, pêlos de cerda, e tinta nanquim.**²⁸⁶

No fim das contas, contrariando o que afirmamos um pouco acima, Adir nunca trocou os pincéis pelas goivas; estas, pode-se dizer, “ganharam” “pelos” e “cerdas” quando em suas mãos, tornando-se “instrumentos da pintura”.

5.4.1 Dos anos 50 aos 70 – o desenvolvimento de uma linguagem xilográfica pessoal

5.4.2 A influência de Goeldi - A gravura produzida por Adir Botelho entre 1958 e meados dos anos 60 apresenta, em graus diferentes e com algumas exceções, a influência do Goeldi. Isto é perfeitamente natural e o próprio Adir o confirma em resposta à pergunta sobre “influências” dada a nossa entrevista (já exposta na p. 80 do capítulo anterior). Vejamos como isso ocorre nos dois exemplos abaixo, de 1958 e 1959.



Fig. 398 BOTELHO, Adir. **Rua Itapiru no Catumbi**, xilogravura (*duas matrizes*), 42 x 60 cm, 1958. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 399 BOTELHO, Adir. **Catumbi**, xilogravura (*duas matrizes*), 34 x 65 cm, 1959. Fonte: CD cedido pelo autor.

Estas xilogravuras (fig. 398 e 399) nos mostram paisagens do bairro do Rio de Janeiro conhecido como Catumbi (que se tornará tema de uma futura série). Nelas percebe-se a influência de Goeldi tanto pela exploração de um tema urbano quanto pela maneira como o assunto foi abordado: negros profundos, rasgados por linhas luminosas que dão forma aos perfis das casas, morros e árvores, colocando-os na esfera visual do

Expressionismo (Fig. 73; 76 e 77; 355 a 360; 362; 364; 366; 367; 369). Contudo, as semelhanças param por aí, pois Adir introduz elementos técnicos que não observamos na obra de seu mestre. Em primeiro lugar temos o grande tamanho das pranchas, que medem mais do que o dobro das medidas médias das matrizes de Goeldi, característica que será sempre mantida por Adir. Em segundo lugar, as linhas luminosas que delimitam externamente as formas, separando-as das massas de sombras, são feitas com goivas largas e pouco afiadas que abrem seu caminho nervosamente, num zig-zag trêmulo, rompendo abruptamente a madeira. O terceiro diferencial é a utilização de uma segunda matriz gravada com uma textura diferente daquela gravada na primeira. Isso permite que a imagem ganhe efeitos hachurados por sobreposição, tornando-a mais sutil, efeitos que não poderiam ser alcançados somente com a gravação de uma prancha. Tais efeitos hachurados são utilizados por Adir, em parte, para substituir o uso da cor, pois, segundo ele nos afirmou, depois de algumas experiências bastante complexas percebeu que o nível de sutilezas que queria alcançar com a cor na gravura seria melhor alcançado se fizesse pinturas e não gravuras²⁸⁷. A união destes três aspectos particulares, ainda que enfatize a atmosfera dramática e sombria nestes dois trabalhos, aproximando-os das gravuras de Goeldi, o faz com uma marca estilística que diferencia claramente as gravuras dos dois artistas – o discípulo do seu mestre.

Além destas diferenças, há outro detalhe igualmente importante: a utilização de linhas de contorno muito grossas, que são derivadas da aplicação dos mencionados hachurados às sombras internas que ficam, com isso, um tanto vaporosas, contribuindo para tornar a imagem visualmente mais carregada de mistério. Por fim, a introdução deste efeito de textura, a grande espessura das linhas de contorno e a ausência de figuras humanas na cena denotam o forte interesse do autor pelo aspecto plástico – o puro jogo formal entre os elementos visuais: linha, luz, claro-escuro -, colocado ao mesmo nível ou um pouco acima do semântico. Isso diminui nestas paisagens do Catumbi o lado mais sentimentalmente localizado que veríamos se as gravuras fossem de Goeldi, e as colocam num contexto mais amplo, universal, podendo a imagem representar não só um local específico do Rio de Janeiro, mas também “o local”, “o bairro”, de qualquer cidade do mundo em qualquer tempo e lugar²⁸⁸. Por outro lado, deve-se ressaltar que, pelos efeitos plásticos comentados, estas imagens assumem claros aspectos pictóricos por suas texturas densas e trabalhadas, tudo enfatizado pelo grande tamanho das matrizes, embora não diminua em nada sua força gráfica.

Estas duas tendências – universalização e aproximação da gravura à pintura – serão características que acompanharão a obra de Adir Botelho durante toda sua produção, assim como sua adesão ao Expressionismo. Nas imagens seguintes, veremos como a figura humana é introduzida por Adir, tornando-se a partir daí o interesse central em seu trabalho.

5.4.3 – A introdução da figura como elemento temático principal



Fig. 400 BOTELHO, Adir. **Anjo**, xilogravura (duas matrizes), 60 x 42 cm, 1958. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 401 BOTELHO, Adir. **Lembrança**, xilogravura (duas matrizes), 64 x 39 cm, 1959. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 402 BOTELHO, Adir. **Eco das sombras**, xilogravura (duas matrizes), 44 x 47 cm, 1963. Fonte: CD cedido pelo autor.

Fig. 403 BOTELHO, Adir. **Sentimento**, xilogravura (duas matrizes), 65 x 35 cm, 1959. Fonte: CD cedido pelo autor.

As características técnicas e estilísticas que apontamos nas duas xilogravuras anteriores se mantêm nestas quatro realizadas entre 1958 e 1963. Contudo, aqui vemos como a influência estilística de Goeldi diminui drasticamente, dando lugar a um interesse maior de Adir em explorar as possibilidades plásticas e expressivas da figura humana mantendo-se, no entanto, dentro de uma linguagem claramente expressionista. Desta forma, enquanto nas gravuras de Goeldi as figuras geralmente são pequenas em relação ao entorno com que interagem ou, no máximo, dividem com a paisagem, por seu tamanho e ação, a nossa atenção (fig. 355 a 357; 360; 362; 364 a 368), aqui a figura torna-se o tema central e as referências à paisagem desaparecem. Assim, cada um destes personagens sustenta sozinho a nossa atenção, expondo seu drama através de seus atributos visuais bastante exacerbados. Note-se que as proporções ainda estão próximas do natural em **Lembrança** (fig. 401) – recordemo-nos das aulas de modelo vivo, (fig. 322 a 341) -, mas aos poucos vão sendo alteradas nas outras gravuras, através da forte estilização das formas, em nome de uma maior expressividade. Por outro lado, as texturas alcançadas pelo uso de duas matrizes, assim como o enorme peso das linhas de contorno destas figuras, apesar da sensação de volume indicada pelo claro-escuro, tendem a torná-las planas e esquemáticas (efeito que, como vimos, já acontece nas duas paisagens do Catumbi), marcando estas imagens como caracteristicamente modernas e expressionistas. Note-se também que o fundo tem praticamente o mesmo tipo de tratamento de textura (pode-se dizer: “fatura pictórica”) que vemos no interior das figuras, associando-os e conferindo-lhes uma grande unidade visual, além de contribuírem para o efeito planar apontado.

Porém, apesar da utilização de todos estes meios técnicos e efeitos estilísticos que enriquecem sobremaneira cada uma destas figuras, elas não se tornam por isso um simples exercício virtuosístico. Pelo contrário, Adir consegue extrair destas experiências aquilo que é fundamental a um artista expressionista: *sentimento*. Mesmo que estas gravuras não possuíssem os títulos líricos que têm, não deixaríamos de sentir nelas a expressão de um estado de espírito algo angustiado, tocado por uma emoção forte e apaixonada. São figuras femininas, uma delas abraçada por um homem e isto, somado às características plásticas comentadas, nos induz a ver em seu conteúdo um significado de cunho romântico, apaixonado e um tanto aflito²⁸⁹.

Mas este romantismo angustiado ganha dimensão um pouco mais sombria (e ao mesmo tempo agressivamente irônica) na gravura tão adequadamente intitulada **Eco das**

sombras (fig. 402), na qual uma criatura animalesca com boca escancarada e repleta de pontiagudos dentes atira-se vorazmente sobre uma indefesa jovem paralisada pelo terror. Estamos diante da introdução de um aspecto psicológico que se tornará freqüente no futuro, principalmente na série **Caldeirão** e **Canudos**: a exposição do lado bestial do ser humano, simbolizado por estas imagens de criaturas de pesadelo. Contudo, tal característica sempre pertenceu à esfera expressionista, mesmo fora da Escola alemã moderna, dentro daquela Corrente Expressionista a que aludimos no início do capítulo 3. Podemos ver sua presença na pintura de Bosch (fig. 202 e 206) ou na gravura de Dürer (fig. 16 e 17), por exemplo. No Brasil, outros gravadores como Marcello Grassmann (fig. 83 a 88), Roberto Magalhães e Newton Cavalcanti (estes últimos dois dos mais famosos alunos do professor Adir Botelho, fig. 109, 260 e 261) igualmente expõem em suas criações este lado grotesco da alma humana, geralmente carregados de sarcasmo e ironia.

Por fim, não podemos deixar de ressaltar nestas gravuras uma característica também presente nas duas anteriores, a tendência que elas possuem para um marcado formalismo, ou seja, aquela valorização da forma baseada num desenho muito impositivo e numa composição rigorosa mencionados também no capítulo III. Esta característica formalista aqui aparece ainda um pouco escondida sob o manto das texturas fortes e da gravação “rasgada” das figuras na prancha de madeira, que criam uma atmosfera nebulosa dentro e fora das mesmas. Contudo, o traço pesado a que temos nos referido na descrição de todas elas é o grande responsável por explicitar intensamente as formas, proporcionando-lhes grande vigor e esta inclinação ao formalismo. Nas três gravuras seguintes veremos este formalismo ganhar ainda mais força.

5.4.4 – Afastando-se cada vez mais dos cânones



Fig. 404 BOTELHO, Adir. **Sempre um dizer**, xilogravura (duas matrizes) 50 x 68,5 cm, 1959. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 405 BOTELHO, Adir. **Os caminhos não acabam**, xilogravura (duas matrizes), 53,2 X 70 cm, 1959. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 406 BOTELHO, Adir. **Figura**, xilogravura, 50 x 45 cm, 1959. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

As gravuras intituladas **Sempre um dizer** e **Os caminhos não acabam** (fig. 404 e 405) mostram-nos situações nas quais os personagens representados foram tão estilizados que perderam o contato com a anatomia humana, ou seja, afastam-se completamente do cânone clássico que ainda podia ser parcialmente visto nas xilogravuras anteriores (fig. 400 a 403). Com isso, tornam-se imagens de um mundo de pura fantasia e imaginação, lembrando vagamente criaturas do universo lúdico infantil. Contribui para isso o fato de que no fundo destas imagens só existam linhas horizontais muito irregulares que, apesar de importantes visualmente para o conjunto da imagem, apenas contribuem para reforçar o seu aspecto gráfico, portanto muito mais num contexto abstrato do que concreto. São as chamadas “sujeiras” deixadas na madeira pelo corte bruto proporcionado por goivas largas, que Adir optou por não tirar para, no primeiro caso, acentuar o drama que está se desenrolando entre os dois personagens, e para que, na gravura seguinte, estas linhas funcionem como um “grafismo” (muito utilizado nas histórias quadrinhos) que proporcione uma idéia de movimentação rápida dos personagens em direção ao lado direito da composição.

Já a figura 406, intitulada simplesmente como **Figura** é bastante diferente estilisticamente de todas as anteriores. Ela nos dá a impressão de ser uma experiência baseada na arte dos povos pré-colombianos - maia e asteca -, cruzados com algo de africano. Enfim, é como uma criatura mítica, espécie de totem, de divindade de alguma cultura arcaica toda construída em linhas fortíssimas, compondo um conjunto dinâmico em sua assimetria equilibrada. Por outro lado, se nas duas gravuras anteriores ainda existiam alguns resquícios de informação visual espalhados pelo fundo, nesta gravura desapareceram por completo, dando lugar a um fundo inteiramente branco contra o qual a imagem se destaca com grande impacto em sua planaridade vazada. Este procedimento será retomado muitas vezes no futuro, sendo esta gravura uma antecipação de idéias que seriam plenamente desenvolvidas no período mais maduro de Adir Botelho como no caso das gravuras da série Canudos.²⁹⁰

5.4.5 - Anjos



Fig. 407 BOTELHO, Adir. **Noite interior**, xilogravura, 30 x 33 cm, 1965. Fonte: CD cedido pelo autor.

Fig. 408 BOTELHO, Adir. **Figuras**, xilogravura, 31 x 38 cm, 1964. Fonte: CD cedido pelo autor



Fig. 409 BOTELHO, Adir. **Presença**, xilogravura, 35 x 30,5 cm, 1964. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 410 BOTELHO, Adir. **Braços em cruz**, xilogravura, 30 x 33,5 cm, 1965. Fonte: CD cedido pelo autor.

Fig. 411 BOTELHO, Adir. **Até o fim**, xilogravura, 31 x 33 cm, 1965. Fonte: CD cedido pelo autor.

As cinco gravuras expostas acima (fig. 407 a 411) foram realizadas sobre fundo totalmente negro, fazendo emergir dele, através de linhas negativas finas, linhas positivas grossas e finas, além de grandes aberturas luminosas, um conjunto muito movimentado de figuras, a maioria delas femininas. São personagens aureoladas e que aparentam portar asas (fig. 407, 408, 409 e 411), dando a impressão de serem anjos em atitudes diversas e não claramente definidas. Esta semelhança, sua agitação, além das formas arredondadas e bem proporcionadas que possuem, nos remetem às imagens do Barroco (que como vimos no capítulo III está incluindo na grande corrente estilística expressionista). Neste contexto, a gravura **Braços em cruz** (fig. 410) relaciona-se, através de interpretação muito pessoal, com a imagem de Cristo que, apesar das pernas afastadas, mantém de resto o aspecto trágico das representações tradicionais. Com isso, estamos diante de um processo de pesquisa com duas faces complementares. A primeira revela uma pesquisa na área semântica, na qual Adir busca uma aproximação com a nossa cultura religiosa católica²⁹¹, porém como quem procura no escuro com o auxílio de uma lanterna que, aos poucos, vai iluminando aqui e ali os elementos de uma idéia que ainda não tomou forma completamente. De qualquer forma, evidencia-se a intenção do gravador de mostrar em sua obra uma dimensão mística – espiritual - do ser humano, que já vinha surgindo desde finais da década de 50 (fig. 404 a 406) em figuras aladas que possuem o significado de anjos. Tais alusões, como veremos, se transformarão em figuras quase onipresentes nas xilogravuras dos anos 80 e 90 durante as séries **Pedra Bonita, Caldeirão** e, principalmente, em **Canudos**.

A outra face desta pesquisa, intimamente ligada com a primeira, é a formal, pois vemos a intenção em Adir de incluir mais figuras na cena, dotando-as de uma composição mais complexa, e de conseguir para elas um tipo particular, o qual neste momento tem como referência, conforme dissemos, as formas barrocas. Estes aspectos complementares, o formal e o semântico, trabalhados sob a influência do Expressionismo controlado por uma firme procura de concisão compositiva e estilística estarão sempre presentes no seu trabalho, adquirindo cada vez mais força a cada nova xilogravura.

Os típicos contornos feitos com linhas grossas que vemos em partes destes personagens surgirão com toda força nos trabalhos posteriores, destacados contra fundos geralmente brancos ou parcialmente brancos. Estamos, portanto, testemunhando a pesquisa estilística de um artista na sua busca por se expressar em linguagem própria

que, gradualmente, vai sendo descoberta e articulada. Desta maneira, por todas estas características que conferem a estas gravuras certo ar de trabalhos inacabados, podemos considerá-las como croquis, estudos, onde Adir testa possibilidades compositivas, gráficas e temáticas. Mas isto não lhes tira o poder e a magia, muito pelo contrário, elas nos atraem justamente porque nos mostram o momento muito importante em que uma linguagem artística está tomando forma enquanto falam da profunda busca interior de seu autor.

Tais experiências de linguagem, com o passar do tempo, produzirão resultados cada vez mais expressivos, nos quais os elementos de cunho fantasioso e místico se tornarão mais e mais importantes semanticamente. Isto ficará mais evidente quando Adir se voltar para temas relativos à episódios obscuros da nossa História que envolveram fanatismo religioso e conflito como nos casos de **Pedra Bonita** e **Caldeirão**, sendo a Guerra de Canudos o episódio mais bem documentado deles devido a obra os **Sertões** de Euclides da Cunha, geradora de um grande interesse entre inúmeros pesquisadores até os dias atuais.

5.4.6 Prenúncios de Canudos



Fig. 412 BOTELHO, Adir. **Tempo de ir**. Xilogravura (duas matrizes), 42 x 60 cm, 1972. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 413 BOTELHO, Adir. **História da lembrança**, xilogravura, 31,5 x 47 cm, 1972. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 414 BOTELHO, Adir. **Dia da Lua**, xilogravura (duas matrizes), 30 x 38 cm, 1974. .
Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 415 BOTELHO, Adir. **A noite dos mil anos**, xilogravura (duas matrizes), 33,5 x 39 cm, 1975. Fonte:
CD cedido pelo autor.



Fig. 416 BOTELHO, Adir. **História curta**, xilogravura (duas matrizes), 30 x 42 cm, 1974. Fonte: CD cedido pelo autor.

Fig. 417 BOTELHO, Adir. **Foi assim**, xilogravura (duas matrizes), 31,50 x 50 cm, 1974. Fonte: CD cedido pelo autor.





Fig. 418 BOTELHO, Adir. **Ouvi em sonhos**, xilogravura (duas matrizes), 31,5 x 54 cm, 1974. Fonte: CD cedido pelo autor.

As gravuras **Tempo de ir e História da Lembrança** (figuras 412 e 413) são obras do início dos anos 70 nas quais é retomado o vocabulário técnico do final dos anos 50, baseado no uso de duas matrizes que enriquecem com texturas hachuradas toda a superfície da imagem. Na verdade, este será um recurso a ser retomado sempre que Adir considerar necessário propiciar maior informação “pictórica” às suas xilogravuras, como neste caso em que o interesse da obra se dá muito sobre esta valorização da imagem pelas texturas “torturadas” que recobrem tanto as figuras quanto o mundo fantástico em que elas vivem suas histórias. Portanto, agora as vemos ainda mais angelicais e flutuando aos pares sobre uma cidade, prenunciando situações que serão representadas na série **Canudos** de maneira ainda mais dramática por estarem associadas a um acontecimento real, repleto de estranheza, dramaticidade e tragédia. Desta maneira, continuamos assistindo a um valiosíssimo ensaio gráfico no qual os personagens são reintroduzidos com novas e antigas roupagens, vivenciando possibilidades, explorando idéias que surgem através da intuição do xilogravador.

Nas três gravuras seguintes (fig. 414, 415 e 416), **Dia da Lua, A noite dos mil anos** e **História curta**, o uso do fundo negro é retomado e percebe-se uma ação mais agitada, como se os personagens, que ainda vagamente lembram anjos²⁹², estivessem envolvidos numa situação dramática. Esta dramaticidade reflete-se em suas poses, gestos e em especial na textura muito marcante que as recobre, conseguida como nas anteriores pelo uso de duas matrizes. A escuridão do fundo da cena, contrastando com os clarões de branco que vemos construindo os personagens, juntamente com a aplicação das texturas sobrepostas, tem a função de tornar as imagens ainda mais dramáticas. Sendo que a diferença de tom alcançada pelas diversas texturas, faz surgir

um jogo de avanço e recuo das formas, estando as mais claras mais evidenciadas e as mais escuras menos. Por outro lado, somando-se a tudo isso, a composição ganha em complexidade pelo aumento de elementos puramente plásticos que são articulados com as figuras. Temos como resultado uma forte carga emotiva, expressionista, que Adir vai aos poucos trabalhando no intuito de torná-la com o passar do tempo formalmente mais organizada, porém sem nunca lhes diminuir o poder expressivo.

Em **Foi assim** e **Ouvi em sonhos** (fig. 417 e 418) são introduzidas enormes cabeças estilizadas, ocupando quase toda a extensão da imagem. As texturas mais uma vez aplicadas pelo processo das duas matrizes adicionam um caráter opressivo, congestionando a composição e tornando as situações criadas mais enigmáticas. É como se estas gravuras, através dos seus personagens exóticos, quisessem nos contar histórias estranhas e esquecidas, daquelas que nossos avôs contavam ou que circulavam vez por outra de boca em boca entre a gente crédula do povo. Aliás, nestas xilogravuras, assim como nas anteriores, seja pelos temas meio místicos abordados, seja pelo tipo de estilização empregada, já é bem visível a referência à cultura popular, porém numa releitura refinada de viés erudito. Presenciamos, desta forma, o contato entre estes dois mundos – o “popular” e o “erudito” – do qual falamos no final do capítulo 3, tema ao qual retornaremos de maneira bem mais detalhada quando entrarmos na série **Canudos**.

Assim, podemos perceber que o repertório plástico de Adir Botelho foi se enriquecendo a cada nova experiência, como demonstram estas xilogravuras “avulsas” até aqui apresentadas, mesmo que não variassem muito os temas e os personagens. Tais experiências gráficas continuarão sendo realizadas com muito interesse, o que ficará demonstrado nas gravuras seguintes.²⁹³

5.4.7 Gestualidade: entre o gráfico e o pictórico



Fig. 419 BOTELHO, Adir. **O mundo é longe daqui**, xilogravura, 51 x 51 cm, 1976. Fonte: CD cedido pelo autor.

Fig. 420 BOTELHO, Adir. **Branco é a cor de todas as cores**, xilogravura, 51,5 x 53, 1976. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fizemos questão de colocar estas duas gravuras (fig. 419 e 420) num grupo a parte, embora sejam da mesma época (meados dos anos 70), porque identificamos nelas, pela primeira vez, a explicitação de um recurso técnico que, como no caso da sobreposição de duas matrizes, serve para aproximar visualmente os efeitos especificamente gráficos da xilogravura ao contexto da pintura e de seus efeitos pictóricos. Trata-se do lançamento da imagem sobre a prancha de madeira com tinta nanquim, cuja vibrante gestualidade na criação das linhas será criteriosamente respeitada pelo corte das goivas, resultando numa imagem que fica entre o desenho feito a tinta, rico em efeitos gestuais típicos da mancha pictórica e o corte xilográfico propriamente dito, criando uma interessante ambigüidade visual e tornando-se uma das principais marcas que distinguem o estilo de Adir Botelho dentro da xilogravura brasileira. A tinta nanquim já vinha sendo utilizada por Adir desde as gravuras iniciais²⁹⁴, mas antes a gravação das linhas e formas não chamava tanto a nossa atenção para este procedimento, sendo todo o efeito hachurado conseguido através de duas matrizes ou na gravação direta em uma só matriz, resultando num efeito que, ainda que contendo elementos visuais do contexto pictórico, era essencialmente gráfico.

Nos dois exemplos acima vemos o mesmo tema que vinha sendo abordado desde os anos 60 (anjos que agora tem asas de inseto), ser tratado de uma forma nova, através de linhas finíssimas e muito agitadas que, não se contentando com apenas contornar os corpos, escapam-lhes e ganham as sombras e outras áreas em movimentos entrelaçados e um tanto desconexos. A sua movimentação é tão forte que distorce intensamente as figuras, ainda que persista um pouco da lógica da proporção humana em seus tipos. O entorno também é invadido por esta movimentação das linhas, sempre como se fosse um hachurado rápido feito a pincel²⁹⁵, aumentando ainda mais a impressão de agitação e energia que veríamos numa pintura gestual.

Este procedimento será muito desenvolvido e aplicado nas gravuras do período maduro de Adir Botelho, especialmente quando for gravar **Canudos**, mas aqui ele já surge esboçado com plena clareza e força – como se fosse uma feliz descoberta. Isto, mais uma vez, nos dá uma visão direta da maneira metódica, coerente, embora sem jamais deixar de lado a intuição, empregada por Adir ao longo dos anos para desenvolver seu estilo de xilogravura. Sempre trabalhando em pranchas de grande formato, veio construindo passo a passo a sua linguagem, se apoderando de suas técnicas, de seus temas, de seus personagens, até que estivesse pronto para fazer com

que contassem as histórias que tinham para contar numa seqüência que une lógica e emoção - Expressionismo e Formalismo reunidos para expor um rico mundo interior que reflete também a riqueza da cultura brasileira.

5.4.8 Alcançando a essência



Fig. 421 BOTELHO, Adir. **Na medida certa**, Xilogravura (duas matrizes), medidas não especificadas, 1976. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 422 BOTELHO, Adir. **Para cima**, Xilogravura (duas matrizes), 45 x 59 cm, 1978. Fonte: CD cedido pelo autor.

A partir destas duas xilogravuras, **Na medida certa** e **Para cima** (fig. 421 e 422) podemos afirmar que o essencial do estilo gráfico de Adir Botelho havia sido alcançado e com este estilo seria construída grande parte dos seus demais trabalhos xilográficos, agora formando conjuntos temáticos - as séries - das quais **Canudos** é o nosso principal objeto de estudo.

A gravura **Na medida certa** nos apresenta um cavalo em plena dinâmica do salto. Seu perfil é totalmente recortado contra um fundo branco, fazendo com que o animal ganhe a força de um carimbo, uma completa mancha gráfica solta no espaço e pronta para se expandir. Seu corpo é formado por uma massa escura, levemente hachurada pelo uso de uma segunda matriz gravada com a textura apropriada, contornado por linhas grossas e pesadas como se feitas a nanquim aplicado com um pincel muito espesso. Daí resulta a mais pura expressão do movimento, traduzido tanto pela força do cavalo que salta livremente quanto pela gestualidade do traço: formando expressão imediata ao conteúdo. Sobre este aspecto da figura recortada como carimbo, comenta Angela Ancora da Luz:

Consideremos a primeira solução. A forma como *carimbo*. Adir elimina o fundo, através dos sulcos dados em profundidade em torno da figura, estendendo-os aos limites da matriz, de modo a que apenas a figura adquira a soberania da imagem. Em algumas, ainda se percebe um ou outro traço. Sempre que isto ocorre a intenção nítida é a da ênfase à própria forma. Adir ressalta o poder da figura, no contexto dos grandes figurativistas da arte brasileira.²⁹⁶

Este comentário refere-se a algumas obras presentes na série **Canudos**, mas já cabe perfeitamente para esta gravura, tanto quanto para a seguinte, **Para cima**. Mais uma vez nos encontramos diante de uma cena repleta de movimento, agora com duas figuras, o cavalo e seu cavaleiro atirado violentamente de suas costas. O arremesso é tão forte que desfigura o pobre homem em pleno vôo, praticamente transformando-o num conjunto de linhas embaraçadas - uma forma abstrata jogada no ar. Estava aberto o caminho que levaria à **Canudos**.

Até aqui privilegiamos em nossa análise principalmente os aspectos formais e técnicos destas gravuras, nas quais todo um estilo foi desenvolvido no decorrer de aproximadamente duas décadas. Contudo, não podemos deixar de chamar a atenção para um ponto sobre o qual já falamos um pouco: os temas abordados e seus significados nascidos destas elaborações formais com vigorosos traços expressionistas. Como apontamos, além das duas paisagens iniciais que remetem a influência de Goeldi,

Adir trouxe para seu repertório temático as figuras humanas sob a aparência de seres angelicais, que remetem tanto ao seu completo domínio do desenho do corpo humano – via aprendizado na ENBA (com exceção das figuras 404, 405, 406 e 416, que se distanciam muito deste universo acadêmico) -, quanto se aproximam da religiosidade católica cujas fontes podem ser a formação inicial do artista, que cursou o ginásio no Mosteiro de S. Bento no Rio de Janeiro, e a influência do nosso Barroco, que parece inspirar as curvas femininas de alguns de seus anjos. Tais características, em nosso entendimento, reforçam a ligação de sua arte com as nossas tradições e com aquele imaginário popular a qual nos referimos no capítulo anterior. Logicamente que outras motivações para estas escolhas podem estar presentes, e provavelmente estão; elas seriam de cunho psicológico, de foro pessoal, pois o mundo interior, o caráter, a formação, os desejos, as alegrias, tristezas, amores, humores, influências externas, etc., ainda mais se tratando de um artista expressionista, estão expostos naturalmente em sua arte. Mas tal análise, ainda que muito interessante, fugiria ao escopo de nosso trabalho, além de exigir conhecimentos que não dominamos. Por isso, basta que assinalemos o quanto é complexa a gênese de uma obra de arte. No caso das xilogravuras de Adir Botelho, isto não é diferente.

5.5 As séries xilográficas

As xilogravuras que comentamos até o momento não pertencem a séries definidas, embora possam ser agrupadas, como fizemos, segundo suas características mais evidentes. Nelas já podemos ver uma coerência interna, um fio condutor que pode ser entendido como a manifestação do temperamento do artista. Contudo, após esta fase inicial, inicia-se a fase em que Adir começa criar segundo um plano mais definido, baseado num tema específico, que será desdobrado em várias obras durante um período de tempo extenso, sempre de maneira metódica e coerente. Estas séries chamam-se **Pedra Bonita, Catumbi, Caldeirão e Canudos** e foram sendo realizadas concomitantemente entre meados dos anos 70 até o final dos anos 90; isso explica a proximidade estilística entre elas.

5.5.1 Pedra Bonita

Aqui, como em **Canudos**, Adir Botelho demonstra o seu forte interesse por temas trágicos que envolvam o povo em episódios que ligam fanatismo religioso com situações conflituosas que levam ao drama e a tragédia. Apoiado nestes temas,

interpretando-os livremente, Adir solta sua imaginação e consegue redimensionar os fatos, dando-lhes uma aparência mais viva, mais intensa, mais terrível e, ao mesmo tempo, repleta de impressionante poesia visual. A história de **Pedra Bonita**, ocorrida em 1836, contem todos estes ingredientes que se apresentarão também no drama de Canudos 60 anos depois: a pobreza, a lenda, a credice e um personagem catalisador dos anseios populares, tudo localizado num ponto específico do sertão, estranho e ermo, conforme poderemos perceber no texto seguinte:

PEDRA BONITA - O Reino Encantado de Vila-bela. “No começo do ano de 1836, um mameluco de nome João Antonio dos Santos, morador no termo de Villa Bella, então simples distrito de paz e comissariado de polícia de Serra Talhada, munido de duas pedrinhas mais ou menos formosas, que mostrava misteriosamente, dizia aos incautos habitantes daquele lugar serem brilhantes finíssimos, tirados por próprio de uma mina encantada, que lhe fora revelada. Inspirado ao mesmo num tempo num velho folheto, de que nunca se afastava, e que encerrava um desses contos ou lendas, que andavam muito em voga acerca do misterioso desaparecimento d’El-Rei Dom Sebastião na batalha de Alcacerquibir, e da sua esperada e quase infalível ressurreição, tratou de propalar pela população, daquele e dos vizinhos distritos, que estava sendo conduzido todos os dias por El-Rei Dom Sebastião a um sítio pouco distante do lugar de sua residência, no qual mostrava-lhe aquele, além de uma lagoa encantada, de cujas margens extraíra aqueles e outros brilhantes, duas belíssimas torres de um templo, já meio visível, que seria por certo a catedral do reino na época pouco distante de sua restauração. A Pedra Bonita ou Pedra do Reino, como lhe chamam hoje, são duas pirâmides imensas de pedra mássica de cor férrea e de uma forma quadrangular, que surgindo do seio da terra defronte uma da outra, elevam-se sempre à mesma distância, guardando grande semelhança com as torres de uma vasta matriz, a uma altura de 150 palmos, palmos aproximadamente ou 33 metros.”²⁹⁷



Fig. 424 BOTELHO, Adir. **Desalento**, xilografia, 41,5 x 52,5 cm, 1987. Fonte: catálogo da exposição Adir Botelho – xilografuras, 2012.

Fig. 423 BOTELHO, Adir. **Pedra Bonita**, xilografia, 41 X 55 cm, 1988. Fonte: catálogo da exposição Adir Botelho – xilografuras, 2012.

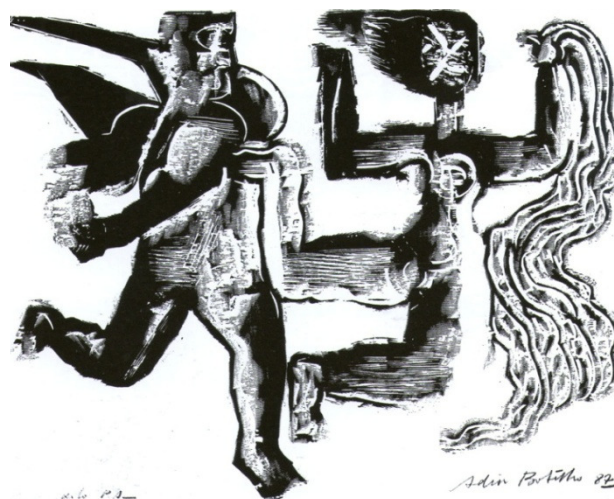




Fig. 425 BOTELHO, Adir. **Convulsão**, xilogravura, 36,5 X 51 cm, 1993. Fonte: catálogo da exposição Adir Botelho – xilogravuras, 2012.



Fig. 426 BOTELHO, Adir. **Voltado para o céu**, xilogravura, 46 X 32 cm, 1986. Fonte: catálogo da exposição Adir Botelho – xilogravuras, 2012.

Estas quatro xilogravuras (423 a 426) nos apresentam o estilo de Adir Botelho plenamente amadurecido, vendo-se nelas as características formais e expressionistas que estão presentes também na série **Canudos**, realizada nesta mesma época. Por este motivo não as comentaremos aqui, deixando para realizar naquele outro conjunto de gravuras as nossas análises destes pontos fundamentais desta pesquisa. Todavia, elas servem como elementos de comparação para entendermos toda a expressividade daquela série.

5.5.2 Catumbi

A série Catumbi aborda o antigo bairro da cidade do Rio de Janeiro onde por muitos anos Adir teve seu atelier e no qual se sentia à vontade para criar suas gravuras. Depois das duas primeiras gravuras do final dos anos 50 (fig. 398 e 399) onde abordou o tema, o veremos retomado-o na década de 80 com um toque nostálgico e afetoso, certamente numa homenagem ao tradicional bairro. O estilo destas gravuras é bastante linear e descritivo, sendo cada obra muito rica na apresentação dos detalhes da arquitetura local, mostrando sobrados antigos, a igreja, o cemitério e as casas espalhados pelos morros que cercam o bairro, entre eles o de Sta. Teresa.

“Uma cidade antiga chamada saudade (...) a cidade sentimental, amena, cheia de jardins e chácaras – cidade autêntica, fiel a si mesma, genuinamente portuguesa.” “A cidade morria, praticamente, no Campo de Sant’Ana ao iniciar-se o ano de 1808, tão decisivo para a História do Brasil. Diante dele pouco existia, a não ser uns caminhos que ainda tardariam a converte-se em ruas autênticas nas terras mais altas, ao pé das quais se estendiam os mangais de S.Diogo ao lado do mar e de Santa Teresa e Catumbi.”²⁹⁸



Fig. 427
BOTELHO,
Adir. **Catumbi:**
Um bairro do
Rio antigo,
xilogravura, 53 x
37,5 cm, 1983.
Fonte: CD cedido
pelo autor.



Fig. 428
BOTELHO,
Adir. **Rua do**
Cunha,
Xilogravura, 53 x
40 cm, 1983.
Fonte: CD cedido
pelo autor.



Fig. 429 BOTELHO, Adir. **Zona do agrião**,
Xilogravura, 39,5 x 52 cm, 1986.
Fonte: CD cedido pelo autor.

Fig. 430 BOTELHO, Adir. **Atelier do artista no
Catumbi**, xilogravura, 43 x 47 cm, 1994. Fonte: CD
cedido pelo autor.



Note-se que estas cenas do Catumbi foram apreendidas por Adir a partir de sua janela, ou seja, um ponto de vista através do qual o artista estava plenamente acostumado a ver o bairro no qual nascera e vivera desde a infância. Daí surge esta impressão de aproximação, de intimidade com o local, de amor ao bairro só abandonado quando a violência urbana não mais permitiu que o xilogravador lá continuasse trabalhando. Talvez seja por isso que sua mesa de trabalho²⁹⁹ com todos seus apetrechos, situada junto à janela de onde observava a paisagem, tenha sido tão minuciosamente representada (fig. 430), tanto quanto as ladeiras, as casas, o fusca, as árvores, os postes de iluminação, os cabos de energia, as roupas penduradas, etc. que vemos expostos com a mesma minúcia nas outras gravuras desta seleção (fig. 427, 428 e 429). Vemos aí o olhar sensível de quem se despede de seu local de trabalho, dos seus objetos, de sua paisagem na janela, enfim de tudo o que compunha um mundo de vivências que ficou definitivamente *gravado* na memória, mas que somente a arte é capaz de resgatar e fixar como algo muito vivo e atual com toda a carga emocional que é inerente a esta vivência – neste caso a arte da xilogravura.

A imaginação não cria propriamente imagens, mas apenas associa, modifica ou combina representações. Seu valor é imenso, pois é a imaginação que concebe o ideal e dá vida e originalidade à obra artística. A xilogravura “*Catumbi: Um bairro do Rio antigo*” [fig. 471] tem antes um valor estético que se sobrepõe a qualquer consideração de ordem documental.³⁰⁰

5.5.3 Caldeirão

Como nas séries **Pedra Bonita** e **Canudos**, **Caldeirão** trata de um movimento religioso que tem como ponto de partida o fanatismo de um líder, o beato José Lourenço, carreando atrás de si, por seu carisma, uma multidão igualmente fanática tal e qual fizera nos fim do século anterior o profeta Antonio Conselheiro. O conflito e a tragédia estarão também no destino deste movimento, que Adir interpreta com a mesma ênfase formal-expressionista com que tratou aqueles outros dois eventos, num estilo muito próximo e igualmente apoiado em segura pesquisa histórica³⁰¹. Mais uma vez evidencia-se o interesse do xilogravador por temas de forte apelo popular e emocional, envolvendo os contrastes sociais, a religiosidade primitiva e a luta entre fracos e poderosos.

Depois da morte do Padre Cícero [1844-1934] o beato José Lourenço ficara sendo considerado por muitos como sucessor seu. Ante a reconhecida e proclamada prosperidade do sítio dirigido pelo beato Lourenço, a ele ocorriam novos e novos

contingentes de pobres do campo. (...) Seguiam-no como a um chefe religioso influente. (...) Sabe-se que os ritos fetichistas, meio bárbaros, o acompanhavam sempre.³⁰²

Além do chefe civil, era o Beato o chefe religioso, e esta qualidade é que lhe permitia exercer outras lideranças. Seus adeptos tratavam-no com todas as mostras de veneração, ajoelhavam-se a seus pés para pedir-lhe a bênção. Preenchia as funções de padre e, paramentado com vestes especiais que conseguira obter, oficiava e dirigia várias práticas, entre as quais as procissões ocupavam lugar importante. Nos dias santificados, como, por exemplo na Semana Santa, a procissão saía de Caldeirão e percorria os arredores, José Lourenço marchando à frente carregando uma cruz.³⁰³

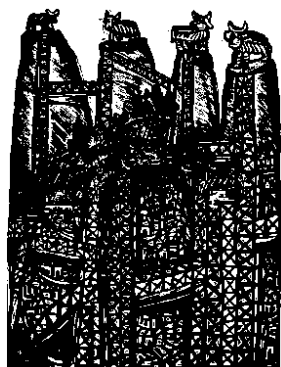


Fig. 431
BOTELHO,
Adir.
Catedrais,
xilogravura,
50,5 x 40 cm,
1996. Fonte:
CD cedido



Fig. 432 BOTELHO, Adir. **Sertão**,
Xilogravura, 41 x 51,5 cm, 1987.
Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 433 BOTELHO,
Adir. **Sertanejo**,
xilogravura, 41 x 24 cm,
1986. Fonte: CD cedido
pelo autor.

5.6 Canudos

Na introdução deste capítulo levantamos o desenvolvimento do estilo xilográfico de Adir Botelho. Apresentamos sua formação como pintor, embasada no aprendizado acadêmico auferido na ENBA, e a de gravador sob a orientação de Cela e Goeldi na mesma instituição. Além disso, fizemos uma exposição resumida das suas obras xilográficas desde as primeiras até aquelas do início da sua fase madura, apontando-lhes as características técnicas e gráficas em constante evolução. Agora, baseados em tudo o que foi visto neste capítulo e nos anteriores estamos em condições de finalmente abordar diretamente a série **Canudos**, explorando-lhe algumas das suas inúmeras facetas. Mas, acima de tudo, iremos analisar aquelas obras do conjunto que se destacam como elementos destacados no que diz respeito ao Expressionismo, ao Formalismo e às referências à Arte Popular, pois estas obras, como afirmamos ao final do primeiro capítulo, sintetizam, em nosso entendimento, a criação de Adir Botelho, pois seus aspectos plásticos abrangem toda sua formação e grande parte dos seus interesses como artista, senão todos.

No segundo capítulo apresentamos um resumo de **Os Sertões**, buscando dimensionar o tamanho da tragédia que foi Canudos e, conseqüentemente, mostrar sobre que tipo de tema Adir se debruçou com a intenção de, através dele, não só denunciar um massacre ocorrido no sertão nordestino, mas deixar claro a universalidade da loucura humana em sua agressividade sem limites. Entremeamos as palavras de Euclides da Cunha com as xilogravuras de Adir, não como simples ilustrações ao texto, porém para marcar através de duas linguagens diferentes as enormes dimensões de uma tragédia muito concreta, que realmente aconteceu e que por seu nível de absurdo repercute até hoje na memória e no imaginário brasileiro. Com isso, acreditamos ter demonstrado como a linguagem da xilogravura segundo o estilo de Adir Botelho é capaz de não só traduzir o drama tão bem narrado naquela imensa obra literária como apresentar aspectos novos, inusitados, que aprofundam ainda mais, pelo impacto visual, o que foi aquela guerra.

Agora é chegado o momento de nos debruçarmos exclusivamente sobre as gravuras de **Canudos**, na sua linguagem, na medida do possível expondo tudo o que for relevante para a sua compreensão e valorização.

5.6.1 O Expressionismo em Canudos através de três exemplos

Apresentamos no terceiro capítulo um resumo das principais características do Expressionismo, seja como uma tendência que perpassa determinados momentos da História da Arte, seja no século XX, já no contexto da Arte Moderna, sobretudo na visão alemã dos artistas da **Ponte** e do **Cavaleiro Azul**. Em **Canudos** vamos encontrar reflexos deste expressionismo que chegou até Adir principalmente, como já apontamos, via Goeldi, mas também via Marcello Grassmann, Lívio Abramo, dos **Clubes de Gravura** (capítulo I) e de todo um conjunto de artistas e fatores que na década de cinquenta se relacionavam com a denúncia das injustiças sociais, da opressão dos mais fracos, enfim das tragédias cotidianas que ainda se vêem nos dias atuais, temas sempre caros àqueles artistas inclinados à expansão dos sentimentos frente às grandes questões que tocam à humanidade, como é o caso de Adir Botelho. Contudo, existem fortes diferenças entre o Expressionismo dos alemães e o que se desenvolveu no Brasil através da gravura de Goeldi (embora este artista ainda guarde marcante proximidade com aqueles devido às origens do seu aprendizado e de seu temperamento igualmente nórdico) e dos artistas citados, incluindo aí a obra de Adir:

Se em Goeldi, os agudos de suas formas são consoantes à exclamação de Emil Nolde, - “Louvada a nossa forte e sadia arte alemã!” – em Adir, as curvas anunciam uma brasilidade sensual, ressoando na multidão de corpos que se encaixam vertiginosamente. É uma lava incandescente. Corpo trágico que o artista encontrou em Canudos. Se a realidade expressiva está alicerçada naqueles homens idealistas, na saga dos não compreendidos ou, pelo poder, no medo de uma multidão que pela fraqueza se anuncia forte, os conteúdos estão ligados apenas a estes heróis anônimos, a essência de uma humanidade que não se soube vencida. Em momento algum o artista se inclinou para uma arte política ou panfletária. Sua retórica não é propagandística. Não lhe interessam os aspectos denunciatórios, no sentido de fazer de sua arte uma voz partidária, nem deseja *criar uma beleza que esclarece e estimula a luta*, como fizeram os muralistas mexicanos. Sua denúncia é sempre no contexto de uma realidade social, na dicotomia entre o senhor e escravo, ricos e pobres, poderosos e desamparados. Por esta razão sua temática é atual, universal e atemporal, mesmo que presa ao espaço e ao tempo – *é uma coisa da Humanidade*.³⁰⁴

Desta maneira, é dentro desta característica “brasilidade sensual” anunciada pelas “curvas” das suas formas que se dá o expressionismo desenvolvido por Adir, baseado em sua formação acadêmica, conforme apontamos anteriormente, e, logicamente, em seu temperamento latino de brasileiro nato (diferente do temperamento mais nórdico de Goeldi ou de Segall).

Portanto, seus personagens, sejam homens, mulheres ou animais, além da paisagem sertaneja, são gravados segundo este expressionismo particular de sabor brasileiro, solidificado em seus particularismos (mais barrocamente curvilíneos do que “agudos”) num longo desenvolvimento através das diversas experiências acima apontadas. Mas, além disso, em face do tratamento estilístico particular a que são submetidos, estes personagens acabam ganhando um universalismo que os faz representantes não apenas dos que lutaram e morreram em Canudos, mas de toda a humanidade e da sua luta através das eras:

É difícil observar-se num artista, a preocupação de vinte anos com o mesmo tema. Na verdade, como a obra de Adir se sustenta na humanidade por ele criada e, neste caso, Canudos é apenas a referência, nos inclinamos a pensar que os homens que caminham pelo sertão baiano, não estão presos no tempo, entre o longínquo outubro de 1896 e outubro de 1897. Também não pertencem apenas aquele chão ressequido. São os homens e as mulheres de todos os tempos, de todas as incompreensões, das injustiças sociais e da cegueira do poder. Eles estão em todos os lugares como documentos da loucura e da razão humana. Cada figura se torna uma colagem no grande mural da trajetória humana, fundindo-se na população dos que insistem em viver. Para tanto o artista enfatiza o *pathos*, buscando o singular no universal. As cabeças são enérgicas, mesmo quando baixas; os olhos são dilatados, como quem pode olhar e perceber melhor a realidade; os rostos são marcados por vincos que desenharam em cada um os traços de suas vivências. Contudo, cada um é dono de seus caracteres, foi batizado na sua experiência individual e carrega na sua imagem uma solução particular com a qual o artista o tornou singular. As mulheres são sensuais, revelando nas formas dos corpos despidos, os seios opulentos que transmitem o calor, recendem a fertilidade, e prometem repouso. Os homens são viris, guerreiros, dominados e dominadores, não importa o lado ou o momento em que estejam, testificam o destemor e o medo, a loucura e a sobriedade. Os cavalos compartilham os mesmos sentimentos. Não há simbolismos. Não representam o poder ou o povo, antes se irmanam em simbiose às figuras que acompanham. Ao lado das mulheres, se tornam garanhões fortes, acentuando a sensualidade do corpo feminino. Ao lado dos homens tornam-se co-participantes das mesmas lutas, efetuando idênticos movimentos e refletindo o mesmo desespero, pois neles também o *pathos* humano se faz presente. Há, ainda, algumas figuras aladas. Anjos barrocos do sertão, que presidiam as rezas e procissões. Homens, mulheres, cavalos e anjos se combinam, buscando dizer sempre alguma coisa além da que o próprio olho é capaz de perceber. É outro aspecto do barroquismo de Adir Botelho. *O barroco rejeita esse grau máximo de nitidez. Sua intenção não é a de dizer tudo, quando há detalhes que podem ser adivinhados. Mais ainda: a beleza já não reside na clareza perfeitamente tangível, mas passa a existir nas formas que, em si, possuem algo de intangível e parecem escapar sempre ao observador.* Este aspecto encontramos nas composições em que o artista explora a figura e o fundo, dissimulando imagens enquanto cria a unidade barroca, onde nada é estático e independente, mas tudo pulsa e se subordina ao motivo geral – Canudos.³⁰⁵

É muito difícil escolher entre as 120 gravuras de Canudos aquelas de maior teor expressionista, assim como as que sejam mais formalistas ou aquelas mais relacionadas à visualidade da arte popular. Tudo isto está presente em todas as gravuras da série, às

vezes de uma forma em que não há como separar esta ou aquela característica. Resolvemos, então, utilizar como critério para escolher as gravuras *mais* expressionistas, além dos aspectos plásticos, aquele que talvez seja o mais óbvio: a representação da violência. Portanto, analisaremos as três gravuras onde a violência é representada da forma mais intensa possível. Naturalmente que outras obras tão violentas quanto as escolhidas, porém mais sutis em sua concepção, poderiam figurar entre estas três, mas justamente por causa desta maior sutileza elas se enquadram melhor entre as mais formalistas. E por que as mais violentas? Porque a Guerra de Canudos foi uma das mais violentas já travadas neste planeta em todos os tempos, num grau de agressividade de parte a parte que suplanta a agressividade animal, levando em conta que os animais são considerados seres irracionais e só lutam por instinto de autopreservação – por território, por comida, para procriarem. Em Canudos os seres humanos – soldados, representantes de uma sociedade “civilizada”, contra sertanejos, representantes de uma sociedade “primitiva” –, se entregaram a carnificina com uma gana destrutiva que ultrapassou todos os limites do absurdo, como várias vezes vemos Euclides da Cunha denunciando em *Os Sertões*. Desta maneira, ao buscar dar forma plástica a tal grau absurdo de violência, Adir foi buscar no Expressionismo aquilo que ele tem de mais agressivo, grotesco e patético:

Esse novo modo de olhar e expressar as coisas, intencionando e intensificando a percepção, elege como categorias essenciais à arte a ironia, o tratamento sarcástico do humano, caricaturizado em seus estigmas, a visão trágica, o grotesco. Conseqüentemente, os procedimentos formais utilizados, por mais variados que sejam, apontam para o mesmo fim – sublinhar o paroxismo. A deformação dos corpos, a fragmentação, o patetismo das imagens, o princípio estético da intensidade (na retórica, na tonalidade, na imagética, no ritmo), a simultaneidade, todos esses processos revelam a interpenetração dos planos físico e psíquico. A mancha, o grito e a violência das linhas são formas de protesto de uma época tomada pelo absurdo e pela contradição.³⁰⁶

Parece-nos que o trecho acima foi escrito para a série **Canudos**, tal é o nível de concordância entre o que ali está expresso e o que expressam as gravuras de Adir. Realmente, nelas estão presentes, às vezes de maneira muito fina, “a ironia” e “o tratamento sarcástico do humano”, mostrando que “humano” é um termo cheio de nuances quanto ao significado, indo da mais sublime a mais bárbara das acepções. Portanto, só mesmo “caricaturizado em seus estigmas” o homem se mostra como é, infelizmente, em grande parte de sua vida: “trágico” e “grotesco”. Só resta ao xilogravador ir fundo com suas goivas na representação da loucura humana, sendo o “paroxismo”, “a deformação dos corpos, a fragmentação” meios legítimos e plenamente

eficazes para mostrar o “patetismo” da condição de vida dos que se deixam levar pela pura brutalidade dos instintos. Portanto, sob a ótica de Adir Botelho, “a mancha, o grito e violência das linhas são [mesmo] formas de protesto de uma época tomada pelo absurdo e pela contradição”. E quem pode duvidar de que aquele curto período de um ano, entre outubro de 1896 e outubro de 1897, em pleno sertão baiano, não foi efetivamente uma época absurda e repleta de contradições? Afinal, Antonio Conselheiro já havia previsto:

“... Em 1896 *hade* rebanhos mil correr da praia para o *certão*. [...] “Em verdade vos digo, quando as nações brigam com as nações, o *Brazil* com o *Brazil*, a Inglaterra com a Inglaterra, a Prússia com a Prússia, das ondas do mar D. Sebastião *sahirá* com todo exército. [...] “O fim desta guerra se acabará na Santa Casa de Roma e o **sangue *hade* ir até a junta grossa...**”³⁰⁷

E com certeza foi mesmo.

5.6.1.1 Primeiro exemplo:



Fig. 434
BOTELHO
Adir. **Homem e réptil**,
xilogravura, 52
X 39 cm, 1989.
Fonte: acervo
do Museu
Nacional de
Belas Artes.

Como afirmamos em nossa introdução a esta pesquisa, acreditamos que, ao falarmos de arte, o melhor instrumento que podemos utilizar para sermos claros é a apresentação de exemplos através de imagens, pois é a partir delas que efetivamente poderemos fazer uma análise realmente eficaz quanto à forma e ao conteúdo de uma dada obra - realizando comparações. As comparações entre estas imagens nos ajudarão a esclarecer pontos relevantes das obras analisadas, pondo em destaque propostas de trabalho e elementos estilísticos que caracterizem a linguagem de seus autores.

É por isso que para melhor analisar a gravura acima produzida por Adir (fig. 434), escolhida por nós como uma forte representante do Expressionismo na série **Canudos**, iniciaremos nossos comentários fazendo uma comparação com a obra de outro expressionista, Otto Dix (1891-1969), artista alemão que vivenciou os horrores da Iª Guerra Mundial e criou várias gravuras denunciando-os³⁰⁸. Mas nosso objetivo, é bom que afirmemos logo de saída, não é o de realizarmos uma comparação qualitativa, e sim o de apontar como dois artistas de épocas, formação e culturas muito distintas abordaram, no contexto expressionista, cada um a sua maneira, o tema da guerra. Da verificação das diferenças entre os dois exemplos, poderemos entender melhor o trabalho de Adir Botelho.

Na obra de Dix, intitulada **Mortos nas trincheiras** (fig. 216), dois crânios humanos, ainda em estado de putrefação, colocam-se um ao lado do outro, com suas bocas escancaradas e órbitas quase vazias, numa espécie de diálogo pavoroso e imensamente grotesco. Trata-se da mais objetiva denuncia contra a guerra e seus efeitos mais óbvios – a morte violenta e o esquecimento na vala comum das trincheiras. A ironia da imagem fica por conta do fato de que os personagens parecem “trocar idéias” em meio ao seu estado lastimável de miséria e podridão. Porém, não são mais seres humanos – foram reduzidos a *restos humanos*. Fica difícil ser mais direto do que isso. Já do ponto de vista formal, os dois crânios, apesar de grotescos em sua caracterização de “mortos-vivos”, respeitam o desenho da anatomia humana, sendo a sensação de repugnância que deles emana causada pelos seus mórbidos esgares e aparência putrefata das suas peles e cabelos em desprendimento, efeito alcançado por texturas diferenciadas e variações tonais aplicadas pelo artista utilizando as técnicas da gravura em metal. Com isso, Dix atinge o seu objetivo que é o de denunciar a agressividade e absurdo da guerra através da criação de uma imagem igualmente agressiva, porém não tão absurda

formalmente, já que ela reflete diretamente, quase que documentalmente, a carnificina que se dá nos campos de batalha.

Em **Homem e réptil**, criada por Adir, também encontraremos dois personagens numa espécie de “diálogo”, mas enquanto em Dix os dois interlocutores são figuras diretamente extraídas da concretude terrível da guerra, em Adir o colóquio se dá entre figuras de uma metáfora com um grau de ironia ainda mais forte do que o alcançado por Dix. Isto ocorre porque o xilogravador coloca em discussão a “humanidade” e “animalidade” presentes no homem. Em sua gravura um é tão bestial quanto o outro. A imagem parece nos perguntar: existe aí alguma diferença entre as espécies? Diante deste confronto só podemos dizer que não. Contudo, acreditamos que nesta exposição lado a lado, a figura do homem se torna mais terrível do que a do animal, já que, como lembramos acima, este é tido por nós como “irracional”, portanto, suas atitudes são movidas por puro instinto e quando mata é pela autopreservação. Já o ser humano...

Por outro lado, aparentemente o “homem”, não importa se jagunço ou soldado, estripa o seu oponente “animal”, mas o faz com uma calma, tranqüilidade e *método* totais, denunciadas por seu olhar sereno e distante de quem está mais do que acostumado a perpetrar as maiores barbaridades com a consciência de um dever cumprido. Eis aí outro aspecto importante da guerra que Adir apresenta através desta gravura: o genocídio *metódico e organizado* levado a cabo pelas grandes máquinas de guerra, como aquelas movidas nas duas Guerras Mundiais, no Vietnam, ou nas recentes guerras tecnológicas do Golfo Pérsico onde se matou com precisão através de “bombardeios cirúrgicos” (muito mais eficazes do que os já horripelantemente destrutivos bombardeios feitos contra Canudos). Portanto, se em Dix seus pobres crânios putrefatos de soldados também funcionam num contexto abrangente e universal, em Adir o alcance de sua mensagem contra a autodestruição da humanidade através da guerra é igualmente poderoso e, talvez, ainda mais universal. Isto acontece porque na sua abordagem indireta, metafórica, Adir consegue um grau ainda mais alto de originalidade e inventiva na sua denuncia contra a guerra.

Resta-nos agora falar do aspecto formal desta xilogravura. Percebe-se nela uma grande liberdade com as formas, onde réptil e homem são basicamente manchas escuras, muito sombrias, dos quais partem linhas movimentadas que constituem os membros tanto de um como de outro, não sem antes criar uma superabundância de

informações entrelaçadas, particularmente sobre o corpo do homem com sua cartucheira presa à cintura. Aliás, as balas desta cartucheira encontram correspondência nas presas e nas garras do animal. Isto ocorre porque há no interior desta imagem um jogo de encaixe entre formas negativas e positivas, no qual os vazios fazem eco aos cheios de tal maneira que temos uma vaga impressão de que uma criatura nasceu da outra, que ambas se constituem da mesma carne, embora se devam um ódio mortal. São seres, portanto, irmanados no ódio executando sua tarefa diária: matar um ao outro.

Reagiu apesar de ferido. Afrontou-se com o adversário mais próximo, um anspeçada; desmontou-o; e arrancou-lhe das mãos a clavina, derreando-o com ela a coronhadas. Encostou-se depois à parede do casebre e fez frente aos soldados, girando-lhes à cabeça a arma em molinete. Batido, porém, de toda a banda, baqueou, exausto e retalhado. Mataram-no. Era a primeira façanha, exígua demais para tanta gente.³⁰⁹

Assim, esta gravura apresenta todas as evidentes características do Expressionismo, ainda mais ao tratar dos antagonismos evidenciados numa Guerra, um tema profundamente explorado pelos artistas afeitos a esta linguagem.

O estilo expressionista é o que capta estados de alma agitados, ritmos nervosos e vertiginosos, de que resulta o emprego de procedimentos formais que possam retratar a descontinuidade e multiplicidade dos elementos, funcionando como reflexo do mundo desordenado e caótico, enfim, do mundo em crise. Eis porque a condenação a qualquer tipo de violência, por meio da elevação do espírito, está na raiz do projeto expressionista. Uma das situações que melhor concretizam essa preocupação é o conflito entre o homem e a máquina, presente em numerosas obras literárias do Expressionismo, sobretudo nas peças teatrais. Com a guerra e, conseqüentemente, com o triunfo da técnica sobre o espírito, a reificação do homem é inevitável: a máquina surge como objeto que coloca em confronto a racionalidade tecnológica e a essencialidade dos valores humanos, estes tão mais intensos em suas respostas angustiantes quanto mais fortes as agressões exercidas por aquela. Tal antagonismo, quase sempre retratado por uma postura caricatural, acaba por reforçar o paroxismo desta arte, único modo possível de existir (e de resistir) em meio ao absurdo. Ao deformar o trágico, ou seja, tratá-lo com exagero, a caricatura acentua o papel da arte como *performance*, isto é, uma atualização que não esconde seus instrumentos operadores, ao contrário, exhibe-os com intensidade e ousadia, com expressão.³¹⁰

Estes “instrumentos operadores” tão decididamente apresentados pelo artista expressionista se tornam, portanto, a grande marca da xilogravura de Adir, cuja estilização radical dos corpos e feições de seus personagens intensifica plasticamente seu sofrimento, refletindo efetivamente um “mundo desordenado e caótico” - uma “máquina” de guerra -, como aquele que Euclides da Cunha presenciou em Canudos ou, muitas vezes, o que vemos apresentado em nossos telejornais diários. Esta tragédia universal, presente em todos os tempos, é exposta intensamente em cada linha gravada por Adir Botelho.

5.6.1.2 Segundo exemplo



Fig. 435 BOTELHO, Adir. **Sofrimento**, xilogravura, 54 X 39,5 cm, 1987.
Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

A gravura **Sofrimento** (fig. 435) participa de uma longa tradição artística que encontra em Grünewald, no seu painel **Crucificação** (fig. 198), um dos melhores representantes do tema devido a sua comovente interpretação da tortura sofrida através do suplício da cruz, onde a figura de Jesus é mostrada como um cadáver macerado e disforme. Na obra do artista alemão nota-se a presença de todas as características, já comentadas no capítulo III, da Corrente Expressionista a qual esta pintura se filia, que

os artistas da vanguarda do século XX, explicitamente ligados ao Expressionismo, viriam a adotar e explorar ao máximo.

Contudo, na obra do nosso xilogravador a agonia do Crucificado também é a agonia do sertanejo assediado pelas bombas do exército republicano e, ao mesmo tempo, preso na cruz de sua própria fé cega e intransigente. Seu corpo sofreu uma deformação tão forte que supera aquela sofrida pelo Cristo pintado pelo artista alemão. Suas mãos estão desmesuradamente inchadas, assim como suas pernas e pés pendentes do madeiro; seu corpo ganhou um par de asas de pássaro/anjo ferido e seu rosto exprime perplexidade e dor.

E como se não bastasse todo este suplício, Adir “encostou” a figura do “Cristo-sertanejo” contra um paredão de fuzilamento, cujas balas, atravessando-lhe o corpo, projetaram-lhe o sangue que escorre dramaticamente contra o fundo branco. Misturando significante e significado, este efeito nos fala de um triplo sentido: 1 - é o sangue que escorre; 2 - a tinta nanquim que efetivamente foi gotejada, escorrida na matriz e depois laboriosamente gravada³¹¹; 3 - remete-nos à compreensão da obra como imagem plana num suporte plano, independente de significados, mas perfeitamente apropriado para sustentá-los, incluindo este tão profundamente doloroso em seus duplos sentidos de fé religiosa combinada com fanatismo e barbárie expostos num formato poderosamente expressionista.

Nota-se, então, que para expressar uma situação de aguda sensibilidade pelas desgraças infligidas ao povo na Guerra de Canudos, Adir lança mão de um elaborado recurso formal, responsável por fazer a obra ser compreendida em muitos sentidos. No entanto, neste caso, o fator expressionista que emerge desta originalíssima solução plástica é o elemento mais forte, motivo porque a escolhemos para também exemplificar o Expressionismo na série **Canudos**. Aliás, o próprio artista ao explicar seus processos de criação, nos dá uma clara indicação de como acontece esta fusão entre forma e expressão na sua obra:

Os estudos preparatórios para a série Canudos foram feitos à grafite sobre cartão, e desenvolvidos em rápidos e breves traçados à nanquim direto sobre a superfície plana da madeira. Desenho e gravura têm suas leis próprias: *grafite* e *goiva* condicionam reflexos característicos, e é preciso conhecer-lhes os segredos e as possibilidades para integrá-los e tê-los sempre atuais e futuros. As goivas e os buris consagram na madeira não apenas a emoção, mas também o entendimento. A ideologia da gravura em madeira quando é absorvida pelos homens, transforma-se numa imensa força espiritual. A

convicção, o sentimento, o desenho em sua austera severidade, servem à imagem xilográfica como instrumentos de ordem e disciplina. Seja na trama, no drama, seja no estilo, há que existir na xilogravura da tragédia sertaneja um conteúdo emocional capaz de reforçar o caráter mítico, a ação, o desfecho trágico, enfim, a brutalidade da luta em Canudos.³¹²

Portanto, o uso do “grafite”³¹³ e da “goiva” [que] “condicionam reflexos característicos” produzem, através da matriz xilográfica, “emoção” e “entendimento” que nos conduzem a uma “imensa força espiritual”. É esta forte espiritualidade, aqui mostrada nesta imagem que fala de fé e de sofrimento, que Adir nos apresenta de maneira direta e muito contundente. No fim, fica dado o recado do artista a respeito da extraordinária “brutalidade da luta em Canudos”.

5.6.1.3 Terceiro exemplo:

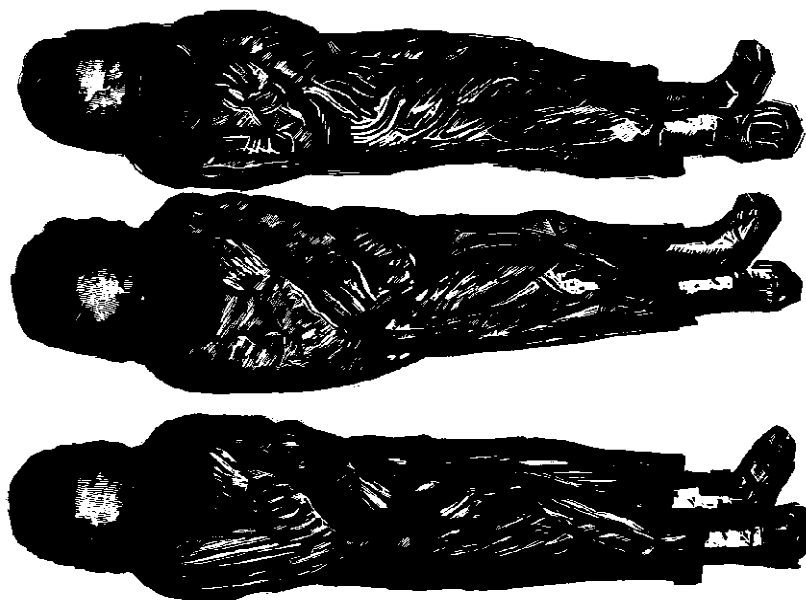


Fig. 436 BOTELHO, Adir. **Exposição**, xilogravura, 50,5 X 40,5 cm, 1995. Fonte: acervo do Museu nacional de Belas Artes.

A gravura **Exposição** (fig. 436) nos apresenta a imagem de três cadáveres anônimos e amortalhados, prontos para irem à vala comum, destino que poucos sertanejos tiveram em Canudos, pois onde caíam durante os combates no interior do arraial ficavam para apodrecerem ou para queimarem até às cinzas como deixam claro as palavras de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, citadas em nosso capítulo II. Da simplicidade da composição e da economia de meios com que foram gravados estes tristes personagens emerge um tremendo impacto visual, que choca pela crueza e total objetividade. Estilisticamente, esta é uma gravura bastante diferente das duas anteriores

(que por sinal também são bem diferentes entre si, mas estando unidas pelos mesmos procedimentos técnicos e igual intenção denunciatória), o que comprova o alto grau de variedade na pesquisa formal empregada por Adir para a construção da narrativa gráfica empregada em Canudos. Aliás, esta imagem tem antecedentes diretos saídos das páginas da História e da crônica policial:



Fig. 437 **Exumação do corpo de Antonio Conselheiro em 6 de outubro de 1897.** Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Antonio_Conselheiro.jpg Acesso em: 14/03/2012.



Fig. 438 **Chacina de Vigário Geral, julho de 1993.** Fonte: <http://www.geocities.ws/ronaldo2016/chacina.html> acesso em: 14/03/2012.

Outra vez estamos diante da atualidade que Adir busca dar a seu trabalho, pois em Canudos, como já apontamos, a denuncia contra a guerra abrange todas as guerras e não só a promovida contra o povo seguidor de Antonio Conselheiro, cuja foto do cadáver exumado remete diretamente a gravura que estamos comentando. Nesta reveladora foto ele não é mais o “profeta do sertão” que arrebanhou multidões e construiu Canudos; na verdade deste momento, morto e exposto, ele é apenas mais um dos milhares de sertanejos que lutaram por uma utopia fanaticamente religiosa que não tinha como se concretizar. É tão somente mais um brasileiro massacrado como os de Vigário Geral ou como os adolescentes em frente à Candelária, vítimas de uma

sociedade em crise, que se tornaram temas para outras gravuras não pertencentes à série **Canudos**, mas que guardam muita relação com ela:

Fig. 440 BOTELHO, Adir. **Candelária**, xilogravura, 40 x 50,5 cm, 1994. Fonte: CD cedido pelo autor.



Fig. 439 BOTELHO, Adir. **Vigário Geral**, xilogravura, 50,5 x 41 cm, 1994. Fonte: CD cedido pelo autor.

Pela data destas xilogravuras, 1994, período aproximado em que se deram estes terríveis acontecimentos na cidade do Rio de Janeiro, podemos perceber como o xilogravador está atento ao *agora*, fazendo do seu trabalho uma veemente plataforma contra a violência ao expô-la de maneira direta, dentro de seu apurado e característico estilo expressionista. Um ano depois, Adir faria a gravura que agora estamos comentando (fig. 436), certamente influenciado por estes acontecimentos trágicos, criando uma ponte entre Canudos e o século XX para mostrar que o descaso e a opressão contra os marginalizados pelo sistema continuam vivos, e que a violência da humanidade atual prossegue próxima daquela do século XIX, mesmo que as leis tenham avançado e que hoje exista um código de direitos humanos. Esta nossa opinião encontra apoio nas citações que o próprio do autor faz em no seu livro sobre a série **Canudos**:

O encadeamento dos fatos na xilografia de Canudos transforma-se assim num estado de espírito fantástico, de reconhecimento do valor humano e do caráter estético da obra. Conforme K. Edschimid, via Mario De Micheli, “(...) é preciso que a imagem do mundo seja refletida íntegra e claramente (...) Os fatos adquirem importância somente no momento em que a mão do artista, estendida através deles, fechando-se agarra aquilo que está por trás deles”. Aplicando-se especialmente a estranheza do homem frente à brutalidade da guerra sangrenta, Canudos é sobretudo uma visão provocadora da angústia humana, um ensaio xilográfico, crítico, uma relembração da “imensa ruína” onde o trágico e o grotesco se associam num obsessivo e dramático ritual.³¹⁴

Com isso, concluímos esta parte da nossa análise que trata do Expressionismo na série **Canudos**. Como dissemos no início desta parte do trabalho, muitas outras gravuras poderiam figurar aqui ao lado destas três que, com muita dificuldade, escolhemos. Todavia, acreditamos que estas, dado o seu alto teor de denúncia contra a guerra (todas as guerras, não só a de Canudos) através dos sentimentos largamente expressos do seu autor pelas vítimas dela, tenham exposto o que significa dentro deste conjunto de xilogravuras o Expressionismo como uma forma de linguagem.

Agora analisaremos de que maneira este Expressionismo se alia ao Formalismo na exibição denunciatória e, ao mesmo tempo, poética da tragédia vivida pelos que se enfrentaram em Canudos.

5.6.2 Três exemplos formalistas em Canudos

De acordo com o que dissemos no capítulo III, a expressão em arte se dá através da forma, incluindo aquela mais veemente como no caso do Expressionismo. Contudo, Adir, em algumas das suas gravuras, sem perder a sua grande capacidade expressiva, elabora suas formas com tal refinamento que elas acabam por compartilhar a nossa atenção com seu conteúdo dramático. Porém, não se trata de uma relação tumultuada e sim de uma convivência harmoniosa, muitas vezes carregada de boa dose de ironia devido exatamente a esta convivência equilibrada entre forma muito pregnante e forte carga emotiva. É o que veremos a seguir.

5.6.2.1 Primeiro Exemplo:

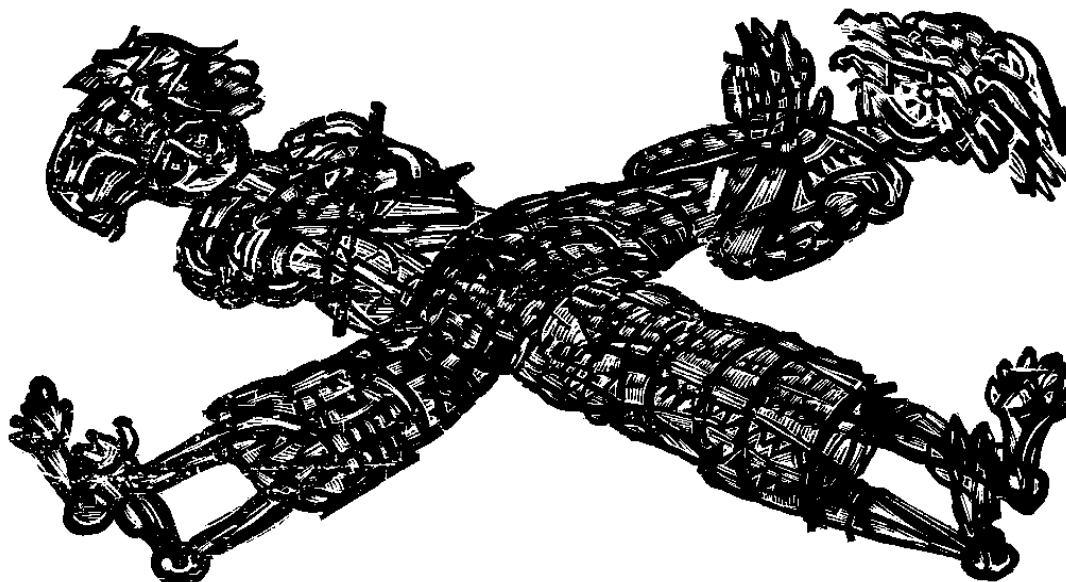


Fig. 441 Botelho, Adir. **Em forma de cruz**, xilogravura, 31 X 59,5 cm, 1984. Fonte: acervo do Museu nacional de Belas Artes.

A forte expressividade e ironia vistas na gravura **Em forma de cruz** (fig. 441) emergem não só do aspecto esquelético dos personagens que jazem um sobre o outro, formando uma cruz, como da rica variedade de texturas que compõem seus corpos, contrastando vivamente com o branco do papel - um verdadeiro “nada” pleno de participação formal. Por outro lado, a curvatura da barriga do personagem superior dá a ambas as figuras um aspecto de bonecos flácidos, aspecto este acentuado pela variedade de informações gráficas desenhadas em suas superfícies, ao mesmo tempo construindo-as e funcionando como um mosaico decorativo. As mãos postas e os duros pés apontando para o alto acentuam esta sensação de leve tridimensionalidade das duas miseráveis criaturas, além de remeterem ao intenso e fatal misticismo cristão sob a égide do qual viveram e tombaram em Canudos.

Mas se compararmos esta gravura com a anterior (fig. 436), perceberemos de imediato uma grande diferença na abordagem do mesmo tema. Ambas nos mostram os

cadáveres das vítimas da Guerra de Canudos, mas enquanto a primeira foi realizada sob o impacto de referências visuais muito concretas e atuais (fig. 439 e 440), a segunda é resultado tão somente da imaginação do gravador procurando um meio adequado para falar através da imagem gráfica sobre uma dura realidade que foi presenciada em Canudos não só por Euclides da Cunha como por outros cronistas da época: *a quantidade impressionante de corpos amontoados pelas ruas do arraial*, conforme podemos comprovar na passagem seguinte:

Em 8 de outubro de 1897, Favila Nunes, correspondente especial da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, escreve: “Não se pode dar um passo sem se tropeçar em uma perna, um crânio, um corpo inteiro (...) Por toda parte o cheiro horripilante de carne humana assada nos braseiros das casas incendiadas, de 5.200 casas em labaredas! (...) Canudos não existe mais! (...) Canudos era uma vasta fogueira! As ruas estavam tapetadas por milhares de cadáveres!...”³¹⁵

Tal cena dantesca não poderia deixar de impressionar a imaginação de Adir, levando-o a abordar o assunto nesta e em algumas outras de suas obras igualmente impressionantes pelo barbarismo que denunciam (fig. 165 e 166; 169 e 170; 174; 177). Mas também falando sobre esta mesma gravura, Angela Ancora da Luz comenta vários aspectos muito interessantes que nos indicam um caminho para sua compreensão, entre eles a sua criativa elaboração da forma para reconstituir graficamente e com amarga ironia um evento marcado por tanta crueldade:

[...] A imensidão deste fundo contínuo, que se observa na prancha IX, “Em forma de cruz”, testifica o domínio do artista ao limpar algum vestígio que possa revelar, no relevo, qualquer mancha que corte a continuidade do branco. Adir limpa o espaço ao redor dos dois corpos, como se deles retirasse o sertão, o solo e a história, enfim, qualquer referência cênica. Ao agir desta forma ele deposita, nos próprios corpos, o sertão, o solo e a história, fazendo-os cenário em si de suas tragédias. É nos corpos que o artista recoloca os elementos gráficos que resultam do seu vocabulário e identificam a sua gravura. Ele destaca o poder da figura, no contexto dos grandes figurativistas da arte brasileira. As roupas que vestem os dois corpos são estampadas de elementos construtivos, criados pacientemente traço após traço em faixas que se superpõem. Elas se estendem pela pele dos braços, pernas, rosto, pés e mãos. Não há separação entre o cabelo e o chapéu, como se todo o corpo fosse construído com o mesmo tecido, fundindo roupa, carne e adereços na peça única da gravura. As geometrizações possuem o caráter construtivo das tecelagens indígenas. [...] O cruzamento dos corpos é emblemático na medida em que reproduz a cruz. Ela surge com duplo significado. É simplesmente o ponto chave de toda a trajetória de Antonio Conselheiro, mas é também o ponto de partida de uma brasilidade buscada nas suas raízes. [...] **Há uma intenção que norteia e dirige a mão do artista. Não se trata de uma gravura espontânea, meramente intuitiva. A forma é tributária de uma reflexão profunda, que passou pelos estudos, pelo amadurecimento da proposta até fazer-se gravura. Neste ponto ela foi sendo descoberta através da própria ação de gravar. A forma foi surgindo no ato, na força da mão, na intencionalidade e se tornando possível pela**

interioridade de Adir e pelo pleno domínio da técnica que utiliza: a xilogravura. [...] A tensão provocada por estes contrastes [a autora refere-se aos contrastes internos existentes na imagem, resultantes da ironia e ambigüidade presentes nestes dois corpos que os coloca numa posição indefinível entre a vida e a morte] **é decorrente da poética expressionista comumente encontrada na xilogravura.** É necessário observar-se que, antes de ser um movimento artístico, o expressionismo é um modo de comportamento que está presente em toda a humanidade como traço recorrente do homem original, que de forma verdadeira procura penetrar no âmago das coisas, mergulhar nas suas raízes e reencontrar-se.³¹⁶ [grifos nossos]

Todo o trecho grifado coloca a importância da boa elaboração da forma por parte de Adir com o intuito de alcançar a máxima expressividade, que a faz surgir de “uma reflexão profunda que passou pelos estudos, pelo amadurecimento da proposta até tornar-se gravura”. Esta afirmação está em pleno acordo com o que dissemos no início deste capítulo sobre a formação de Adir a partir dos seus estudos acadêmicos de pintura, concomitantes com o aprendizado da gravura e da sua gradual elaboração de uma linguagem gráfica pessoal. Seguindo um rigoroso método de trabalho, ele se capacitou a utilizar sua intuição criadora acoplada a uma intensa disciplina formal, típica dos artistas gravadores, mas reforçada por seus sólidos conhecimentos acadêmicos de pintura. Por outro lado, ao afirmar que a gravura “foi sendo descoberta através da própria ação de gravar” a autora nos remete tanto à idéia de uma intuição criadora que, unida aos conhecimentos adquiridos, guia a criatividade do artista como nos leva diretamente à Pareyson (citado no capítulo III), que nos confirma esta opinião quando afirma categoricamente sobre a arte:

Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade no qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada.³¹⁷

Esta definição do fazer da arte através forma (e vice-versa) é, sem dúvida alguma, plenamente aplicável ao processo criativo de Adir Botelho e plenamente visível na gravura que estamos comentando. Enfim, é da sua elaborada forma que vemos surgir a “poética expressionista comumente encontrada na xilogravura”. Sem ela - a forma - nada existiria, muito menos a poética, a expressão ou a série **Canudos**. “Nesse sentido, a obra de arte é expressiva enquanto é *forma*, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter”.³¹⁸

Na falta de uma obra de outro artista com um tema similar para fazermos uma comparação como a que fizemos entre a gravura **Homem e réptil** (fig. 434) com **Mortos nas Trincheiras** de Dix (fig. 216), vamos apontar outros trabalhos não diretamente relacionados com **Em forma de cruz** para, mesmo assim, cotejá-los com ela. Serão exemplos com temas diversos dentro do trabalho de artistas expressionistas que possuem também alguma marca formalista em suas obras. Na escultura podemos citar Archipenko (fig. 242), Barlach (fig. 244) e Epstein (fig. 247), cujo caráter expressionista de suas linguagens e seus significados muito emocionais acontecem contidos numa forma marcada por ângulos fortes em Archipenko, por um movimento energicamente condensado num bloco em seta no caso de Barlach ou numa atitude de tensa expectativa em Epstein. Na xilogravura expressionista alemã podemos citar como exemplos formalistas os artistas Rottluff (fig. 219 e 226) e Heckel (fig. 223), cujas obras especificadas são retratos construídos segundo o formalismo geometrizar das máscaras africanas (fig. 227 a 233). Por fim, no caso brasileiro, podemos citar as gravuras de Segal (fig. 68), Abramo (78, 81 e 82), Samico (111; 257 a 259), Geiger (fig. 112) Ana Letícia (fig. 113), Pons (fig. 116), Rossini Perez (fig. 105) e Roberto Magalhães (fig. 109). Neste conjunto temos artistas figurativos e abstratos, mais o que os relaciona entre si e com a obra mais formalista de Adir Botelho dentro de seu expressionismo é, justamente, a evidente preocupação formativista com que constroem suas criações, particularmente nos exemplos que apontamos. Muitos outros exemplos poderiam ser comparados (ver capítulo III), mas seria redundante. É suficiente que com isso fique demonstrado que não só esta gravura expressionista de Adir Botelho se apresenta plasmada num contexto muito formalista (como de resto toda sua obra), mas também muitas outras obras de diversos artistas ligados direta ou indiretamente ao Expressionismo. Isto ocorre porque:

Efetivamente, então se compreende o modo como a personalidade e a espiritualidade do artista se torna conteúdo de uma arte, a ponto de a forma, entendida como matéria formada, ser inseparável dele. Colocada sob o signo da arte, a personalidade do artista torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é *estilo*. É o modo de formar, o modo de fazer arte, o modo de escolher e conectar as palavras, de configurar sons, de traçar a linha ou pincelar, em suma, o “gesto” do fazer, o “estilo”, que introduz na obra toda a espiritualidade do artista e aí a entrega de modo tão eloquente e definitivo [...] ³¹⁹

5.6.2.2 Segundo exemplo:

Fig. 442 BOTELHO,
Adir. **Aquarela**,
xilogravura, 41 X 52
cm, 1986. Fonte: acervo
do Museu nacional de
Belas Artes.



O lado pictórico e formalista da gravura de Adir Botelho fica claramente evidenciado em **Aquarela** (fig. 442), na qual o requinte da técnica de gravação com o instrumento estriado (berseau), tendo como base o desenho feito na prancha de madeira com tinta nanquim, recria efeitos “aquarelados” típicos que nos dão a impressão da mancha de tinta que se espalha sobre o papel úmido. Tais efeitos, sumamente leves, contrastam fortemente com as espessas linhas e áreas de sombras negras com as quais as figuras têm seus principais delineamentos realizados. Estas características visuais acentuam, por outro lado, a dramaticidade da imagem, cuja composição bastante equilibrada cria a impressão de que estamos diante de uma cena teatral. A deformação estilística das figuras, especialmente da mulher apoiada nos braços do homem, e a daquela mais recuada à esquerda, apenas esboçada em manchas e linhas quebradas, insere esta xilogravura no contexto do Expressionismo, porém rigorosamente elaborado quanto à forma, e no dramático universo da Guerra de Canudos.

Este tratamento dado às figuras em linhas que são verdadeiras pinceladas de espessura variada, onde o fundo é inteiramente limpo de qualquer tipo de informação, além da sutileza dos efeitos estriados, deriva diretamente daquelas gravuras realizadas em meados dos anos 70, comentadas há pouco (fig. 419 e 420), com a diferença importante que aquelas não possuem fundo branco. Portanto, o que as assemelha, além do relacionamento um tanto idílico entre os personagens, é justamente esta busca de um

efeito altamente pictórico onde o lançamento das figuras a tinta é meticulosamente respeitado ao ponto de se achar, para quem não conhece xilogravura, que se está vendo um desenho realizado com pincel. Agora estamos diante de um resultado altamente depurado e maduro, do qual todos os excessos foram retirados, cuja aparência de simplicidade, despojamento e leveza não revela toda a pesquisa formal e técnica que foi necessária para alcançá-lo. Mas estas qualidades estão dentro da forma, da sua essência estrutural. A este propósito, convém citar Montaner mais uma vez:

A concepção adotada como seminal é a de forma entendida como estrutura essencial e interna, como construção do espaço e da matéria. Dentro desta concepção, forma e conteúdo tendem a coincidir. O termo “estrutura” seria a ponte que interligaria os diversos significados da forma. Esta concepção da forma como estrutura essencial e interna já estava presente no pensamento de Aristóteles, formando parte da estética clássica. Aristóteles, em *Metafísica*, falava da forma como substância, como componente necessário. A forma era entendida como ação e energia, como propósito e o elemento ativo da existência do objeto.³²⁰

De acordo com este pensamento expresso por Montaner, e buscando mais uma vez uma comparação capaz de dimensionar e explicar visualmente este encontro entre o Expressionismo com um rigoroso tratamento da forma, apontaremos dentro das imagens que selecionamos no capítulo III alguns exemplos deste encontro na pintura e na escultura. São eles, na pintura: **Harmonia em vermelho de Matisse** (fig. 248), **Autoretrato** de Picasso (fig. 249) e **Joie de vivre** de Delaunay (fig. 252). Na escultura, indicaremos: **Tocador de guitarra** de Lipchitz (fig. 251), **Mulher caminhando** de Archipenko (fig. 277), **Figura reclinada** de Moore (fig. 254), e **Standing Mobile** de Calder (fig. 255). Com certeza outras obras que estão naquela seleção de imagens também poderiam ser trazidas para esta comparação, no entanto, estas bastam para demonstrar, segundo o que entendemos, baseados no pensamento de Pareyson e Montaner, o quanto a forma é importante como estrutura capaz de expressar vigorosamente uma idéia, um sentimento, uma mensagem, seja ela cerebral, lírica ou trágica. Este é o caso da gravura em questão, realizada numa época em que a linguagem de Adir se encontrava totalmente consolidada, na qual a forma é trabalhada para nos passar uma mensagem de lirismo dentro de uma situação terrivelmente trágica como a do conflito de Canudos.

Gravar na superfície plana da madeira pode parecer difícil, **por exigir do artista um tempo para que sua arte atinja a maturidade**, mas é também um meio de expressão acessível, denso e abrangente, e **que mais prontamente traduz a autêntica manifestação da emoção humana**.³²¹ [grifo nosso]

5.6.2.3 Terceiro exemplo:



Fig. 443
 BOTELHO,
 Adir. **Canudos**,
 xilogravura, 37,5
 X 50,5 cm, 1985.
 Fonte: acervo do
 Museu Nacional
 de Belas Artes.

Um cavaleiro está prestes a cair de sua agitada montaria, ladeado por duas mulheres nuas, uma das quais (com cascos de cavalo) gesticula dramaticamente com as mãos para o alto enquanto a outra se põe em atitude contrita no lado oposto da cena. Este curioso grupo forma o tema **Canudos**, neste caso um drama mais plástico do que histórico. Trata-se de puro jogo de curvas e contracurvas, criando uma dinâmica visual movimentada e de grande expressividade gráfica. O incisivo recorte destas figuras contra o fundo branco que contrasta intensamente com a massa escura da montaria e do cavaleiro, e com as sombras fechadas parcialmente presentes nos corpos das estilizadas mulheres, reforça-nos uma impressão de ação congelada, como se os personagens estivessem numa cena, posando para uma estudada fotografia (impressão realçada pelo olhar frontal de seus personagens), cuja câmera aqui é substituída pela goiva de Adir que grava um breve momento da luta heróica em Canudos numa página artística de marcante plasticidade, delicada harmonia e total perenidade.

Somos tocados por este impressionante efeito plástico ao acompanharmos os contornos dos personagens cuja linearidade curva remete-nos mais uma vez aos exemplos iniciais da gravura de Adir (fig. 407 a 409; 412 e 413). Naqueles trabalhos, embora as figuras não se destaquem contra o fundo, estando, pelo contrário, propositalmente ligadas a ele, seus contornos já revelam uma forte inclinação para a

linha sinuosa. Isto, como já apontamos, diferencia o traço expressionista de Adir daquele geralmente desenvolvido pelos expressionistas alemães ou por Goeldi, normalmente mais tendentes a construir suas figuras e cenas com linhas mais duras e angulosas (fig. 217 a 220; 228 e 230; 355 a 360; 366 e 367; 369). Por outro lado, este gosto pela linha curva atesta uma tendência barroca no expressionismo desenvolvido por Adir, como igualmente apontamos ao tratar das suas primeiras figuras angelicais. Mas também, continuando no âmbito das comparações entre obras de gêneros diferentes, nos remete ao campo da escultura moderna. É aí que a obra de Moore - com aquelas figuras arredondadas e reclinadas, misturando o perfil humano com o da paisagem -, surge como uma analogia bastante interessante (fig. 243; 254).

É por isso que não nos surpreende que Adir tenha escolhido justamente esta obra para a capa do livro **Canudos**, onde toda a série está reproduzida. Pois, além de sua beleza plástica e poderosa visualidade, que serve perfeitamente como chamariz para o livro, esta gravura – e seu título já o confirma –, sintetiza todo o conjunto de gravuras contido pela série, sobre a qual o autor, respondendo a pergunta “inquietante”: “mas em que consiste, afinal, a série Canudos?”, responde objetivamente:

Canudos é uma coleção de cento e vinte imagens, gravada em madeira maciça de peroba de campos e canela escura, na técnica de madeira a fio, realizada no período 1978-1998. Consiste numa seqüência de imagens, sobre o drama que mobilizou a nação brasileira no encerrar do século dezenove, ocorrida numa região peculiar, às margens do rio Vasa-barris, no sertão da Bahia. [...] A série Canudos se reduz á imagem xilográfica do que aconteceu naquele longínquo pedaço do Brasil, pois é justamente a imagem gravada na madeira que pode, **por sua força, exercer seu poder de atração e chegar à mais extrema expressão**. Atribuí-se à técnica xilográfica o poder de manifestar-se através de sensações imediatas, e de manter-se, mesmo no silêncio e na solidão, como testemunha implacável e absoluta da história. Considerada como uma das criações mais elevadas da humanidade, seu prestígio vem de suas origens, de épocas e civilizações que se perdem no tempo, até a matriz que se tornou da própria imprensa.³²²

Vemos nesta passagem não só uma declaração de amor à xilogravura como percebemos na frase grifada uma confirmação de que o xilogravador vê na forma gravada a “força” que nos atrai e que nos comunica com “extrema expressão” a sua mensagem. Este é, portanto, o grande poder da gravura de Adir Botelho: **ser expressiva por ter uma forma expressiva**.

Antes de prosseguirmos, passando agora para as gravuras de **Canudos** onde vemos uma maior influência da arte popular, gostaríamos de ressaltar mais algumas outras gravuras da série nas quais a forma se faz muito presente como base de uma

poderosa expressão. São elas as gravuras **Três raças** (fig. 121), **Jagunços** (fig. 123), **Sertanejos** (fig. 124), **Estandartes** (fig. 125), **Caminho de Canudos** (fig. 128), **Duas Luas** (fig. 129), **Cavaleiro** (fig. 133); **Cavalgada** (fig. 138); **Ponto elevado** (fig. 140), **Salto** (fig. 145), **Bandeira** (fig. 147), **Estranha farândola** (fig. 152), **Desânimo** (fig. 171), **Mulher e crianças** (fig. 176), **Trincheira de mortos** (fig. 177), **Recato** (fig. 180), **Sensual** (fig. 181) e **Cavalos negros** (fig. 182). Mas esta escolha não significa que nas demais não encontremos um grande interesse na forma, muito pelo contrário.

5.6.3 A influência da Arte Popular nas xilogravuras de Canudos

Para tratar de um assunto que diz respeito tão profundamente ao povo nordestino - ao sertanejo que vive no braseiro da caatinga, aos repentistas das feiras, aos xilogravadores de cordel, à religiosidade profunda que ainda hoje marca a vida de toda esta gente -, Adir Botelho não poderia deixar de buscar algumas de suas principais referências diretamente na cultura deste povo cujos avôs vivenciaram na pele o terrível conflito narrado em **Os Sertões**. As citações são muitas à cultura popular e perpassam através das 120 gravuras de maneira direta ou indireta, enriquecendo sobremaneira tanto a forma quanto o conteúdo expressivo destas xilogravuras, principalmente porque a arte produzida pelo povo também possui um forte teor expressionista. E a presença do traço popular nestas xilogravuras não passou despercebida, já tendo sido apontada por mais de um comentador da obra de Adir:

As gravuras de Adir [...] carregam ainda as marcas das esculturas populares, dos ex-votos esculpido em madeira que são, de maneira inexpugnável, registros da permanência da devoção e fé na salvação, que pode nos remeter ao passado, mas, mas também ao futuro.³²³

No capítulo III abordamos esta influência da arte popular sobre muitos artistas da “norma erudita” através de vários exemplos, e vimos como que para Adir esta diferença não faz sentido já que para ele o que importa mesmo é qualidade final do trabalho, venha do artista que vier, independente do seu extrato sócio-cultural. Agora, como fizemos no caso do Formalismo e do Expressionismo, vamos apresentar três exemplos da influência da arte popular na série Canudos dentre os vários que podem ser indicados.

5.6.3.1 primeiro exemplo



Fig. 444 BOTELHO, Adir.
Imagem, xilogravura, 52,5 X
35 cm, 1984. Fonte: acervo do
Museu Nacional de Belas Artes.

Esta gravura foi realizada com sobreposição de duas matrizes, o que permitiu a presença de texturas emaranhadas criando uma articulação muito expressiva de sombra e luz (comparar com as primeiras gravuras de Adir, nas quais esta técnica é aplicada). Nela o personagem é visto em perfil à esquerda (embora permita também outra leitura, menos clara, com perfil à direita), ostentando enorme olho em posição frontal. Possui contorno marcado por uma vigorosa linha negra, realçada por linha negativa externa ora mais estreita, ora mais larga, porém sempre luminosa, gravada na matriz principal. Chapada sobre o plano do suporte, a figura ostenta curioso colarinho e apresenta semblante entre pensativo e otimista, talvez um tanto distante do grande drama que se desenrola com a maioria dos outros personagens da série **Canudos**. Porém, esta xilogravura, por seu apuro técnico e elaborada solução formal, está totalmente inserida na série. Pela semelhança fisionômica com o próprio Adir, provavelmente involuntária, **Imagem** parece-nos apresentar um auto-retrato.

Contudo, além destas características expressivas e formais, esta gravura ostenta um tipo de estilização que nos remete a certas esculturas populares, onde as formas são muito simplificadas, produzindo uma síntese muito marcante da face humana. Vemos este tipo de estilização nos ex-votos (fig. 296) ou em outras esculturas em madeira ou cerâmica produzidas por artistas populares como as exemplificadas a seguir:



Fig. 445 CONCEIÇÃO DOS BUGRES. **Bugre**, madeira e cera, 12,5 cm, década de 80. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Fig. 446 AGNALDO. **Figura sentada**, madeira, 68 cm, s.d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Fig. 447 AGNALDO. **O pedinte**, madeira, 110 cm, s.d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.



Fig. 449 DEZINHO. **Rostos de esculturas na igreja de N. S. de Lourdes**, madeira. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

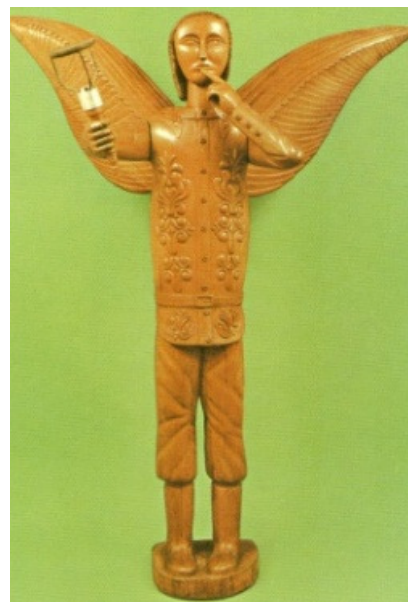


Fig. 448 DEZINHO. **Anjo**, Madeira, 177 cm, s. d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

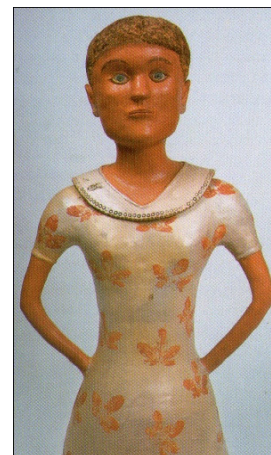
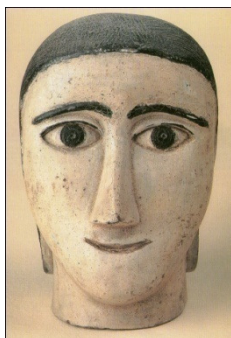


Fig. 450 EX-VOTO (anônimo). **Cabeça de mulher**, madeira pintada, 18 cm, s.d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Fig. 451 EX-VOTO (anônimo). **Cabeça de homem**, madeira pintada, 16 cm, década de 50. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Fig. 452 ROSA, José Valentim. **Cabeça**, madeira, 22 cm, 1976. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Fig. 453 JACINTA. **Mulher**, cerâmica colorida, 85 cm, 1980-84. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Portanto, comparando a gravura em análise com estas esculturas realizadas por artistas populares, vamos encontrar entre aquela e estas várias semelhanças no que diz respeito à simplificação dos traços fisionômicos com conseqüente afastamento do que seria a norma culta (acadêmica) na representação da face humana. Embora estas semelhanças sejam bastante nítidas, as discriminaremos aqui: olhos grandes e amendoados, possuindo muito destaque entre os demais elementos faciais; cabeça com topo achatado (o típico “cabeça-chata” nordestino); contorno do nariz e da sobrancelha muito ligados, formando uma continuidade; boca muito simples, geralmente resumida a um traço, quase sem lábios; e ausência de expressão ou, no máximo, uma expressão vaga, distante (que no caso da xilogravura, como afirmamos acima, é “pensativa” e “otimista”). É interessante notar que o material escolhido como suporte para a maioria destas peças populares seja a madeira, o mesmo da xilogravura, e os instrumentos de trabalho sejam também praticamente os mesmos: formões, goivas, maços e martelos.

Embora as intenções temáticas sejam diferentes entre Adir e estes artistas populares, a similaridade de seus meios e técnicas influenciam de alguma maneira o resultado, principalmente quando o artista “erudito” busca proximidade com as formas populares. Com isso, tratando a forma num contexto não acadêmico, mas expressionista, e utilizando um material tão tradicional como a madeira³²⁴, Adir distancia-se das proporções clássicas e mergulha na liberdade do fazer popular, guiado por sua intuição e apoiado no seu amplo domínio técnico. Assim, consegue fundir coerentemente a linguagem expressionista, o formalismo e o traço popular criando uma linguagem inteiramente pessoal, na qual estes três elementos convivem e, mais do que isso, reforçam-se mutuamente em sua obra.

5.6.3.2 Segundo exemplo:



Fig. 454 BOTELHO, Adir. **Soldados**, xilogravura, 28,5 X 54 cm, 1985. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

A gravura **Soldados** (fig. 454) apresenta um momento de tranqüilo descanso no acampamento “das praças” antes do embate contra os jagunços. Suas figuras apresentam-se dispostas em linha, mas num à vontade peculiar a quem, antegozando já uma acachapante vitória, não tem idéia da resistência feroz de um inimigo cheio de artimanhas que os vai surpreender logo adiante. Estilização, grossos contornos e um sombreado de intensidade variada recortam os perfis rudes e cômicos destes guerreiros distraídos contra o branco do papel. Somente os dois cavalos, empinando e agitando seus longos pescoços, demonstram grande apreensão diante do perigo iminente.³²⁵

Desta maneira, a narrativa se dá por uma disposição das figuras que lembra muito aquela normalmente adotada pelos xilogravadores populares de cordel, os quais costumam compor suas figuras em linha, apresentando-as planas contra o fundo branco. Contudo, em Adir as figuras ganham um claro-escuro bastante trabalhado por hachurados de intensidade variada, o que lhes propicia volume, enquanto os personagens criados pelos artistas populares são normalmente em negro totalmente chapado. Além dos exemplos dados no capítulo III (fig. 312 a 321), os seguintes também serão bastante úteis para percebermos estas semelhanças e diferenças entre o trabalho de Adir e o dos gravadores de cordel:



Fig. 455 J. BORGES. **A ciranda dos animais**, xilogravura, s.d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.



Fig. 456 J. BORGES. **A charrete do diabo**, xilogravura, 38 X 46 cm, 1974. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Fig. 457 J. BARROS. **Sem título**, xilogravura, década de 80. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.



Fig. 458 MESTRE NOZA. **Via sacra**, xilogravura, 11 X 8 cm, 1969. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Ao compararmos a gravura **Soldados**, criada por Adir, com as obras dos artistas populares J. Borges, J. Barros e Mestre Noza, confirmaremos imediatamente o que comentamos acima, que a disposição dos personagens, na grande maioria dos casos alinhados em perfil, todos eles solidamente assentados sobre a barra horizontal do chão (na **Ciranda dos animais** – fig. 455 – os animais que estão acima do horizonte na verdade não voam, apenas o artista não soube representá-los dentro da perspectiva clássica) é, neste caso, a principal semelhança entre o xilogravador “erudito” e os “populares”. Outra semelhança está na forte estilização das figuras que as torna muito caricatas nos dois casos. A intenção de narrar uma história vem a ser mais um ponto em comum entre Adir e seus colegas xilogravadores populares. Entre estes, Mestre Noza também nos apresenta uma série, na qual recria a **Via Sacra**. A diferença marcante fica por conta da maior variedade de atitudes dos personagens criados por Adir, inclusive na diferenciação dos seus tipos entre si, nos quais se percebem variações em seus uniformes, alturas, volumes corporais e expressões. Esta riqueza de detalhes advém de um repertório de tipos muito mais amplo no caso do xilogravador formado pela ENBA.

Acreditamos que o grande mérito alcançado por Adir nesta busca de uma interação com a Cultura Popular está em que ele não esconde estas referências, deixando-as surgirem naturalmente em seu trabalho dentro dos procedimentos específicos do método xilográfico comum a todos os xilogravadores. Com isso, a visualidade forte da linha feita à goiva, tanto na obra dele quanto nos demais gravadores do contexto popular, surge também como um ponto de união que se revela espontaneamente, sem que disso seja necessário que Adir faça qualquer alarde.

5.6.3.3 terceiro exemplo:

Fig. 459 BOTELHO, Adir.
Três mulheres, xilogravura,
39,5 X 52 cm, 1987. Fonte:
acervo do Museu Nacional
de Belas Artes



Três figuras em destaque, **Três Mulheres** (fig. 459) em atitudes rígidas como se fossem esculturas primitivas, subitamente tomadas pela vida, seios espetados ou caídos, cabelos duros como carapinhas, seus corpos de pau sintetizados num rígido jogo de sombra e luz construído pelo agressivo, mas preciso, corte das goivas. Nesta xilogravura percebe-se a fusão das três linguagens presentes no transcorrer da série Canudos: o Expressionismo, o forte Formalismo e a referência à Cultura Popular, influências equilibradas com naturalidade e vigor, motivo pelo qual ostentam tão intenso impacto visual. A tensão estampada na face destas mulheres, em suas atitudes, denuncia um drama que só pode ser expresso adequadamente num contexto plástico marcante como este, à altura do sofrimento que lhes foi infligido pelo terror da guerra.

Nesta gravura, que também serve como exemplo formalista dentro da série Canudos, a Cultura Popular se faz presente pela via da arte afro-brasileira³²⁶, pois nota-se nos tipos destas figuras a relação formal que guardam com os ídolos das culturas africanas (fig. 234 a 236) ou relacionados às religiões afro-descendentes ou, ainda, com as criações de artistas populares sob inspiração destas religiões, alguns trabalhando muito próximo a elas. Além disso, a aparência de que estão executando uma espécie de dança ritual e exótica, nos remete a estes cultos onde o encontro com a ancestralidade, com o universo mítico-religioso, é a marca principal. Reforçando esta nossa afirmação, Roberto Conduru, falando justamente deste ponto de encontro entre as culturas africanas e a arte contemporânea no Brasil (onde suas opiniões, em nosso ponto de vista, se enquadram perfeitamente a todo o contato entre a nossa arte “cultura” e “popular” desde os primórdios do Modernismo até os dias atuais), afirma o seguinte:

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, esses diálogos focam questões étnicas, religiosas, estéticas, artísticas, sociais e políticas, delineando o campo da afro-brasilidade. O que enseja e demanda sua problematização. Como na história da arte européia, em que o encontro com a produção artística das culturas qualificadas como primitivas é constantemente mitificado, também na história da arte no Brasil o contato com a arte da África algumas vezes ganha aura de experiência crucial com forças artísticas genuínas.³²⁷

Todavia, é bom que fique claro que não estamos dizendo que a obra de Adir Botelho, seja a gravura em questão ou qualquer outra de sua autoria, deliberadamente se associe ao universo religioso afro-brasileiro, buscando representá-lo. Certamente não é este o caso. O que estamos apontando é que, pela via do contato com as obras de artistas

populares, em algumas das suas próprias xilogravuras Adir contata indiretamente este mundo afro-descendente, participando “[d]esses diálogos [que] focam questões étnicas, religiosas, estéticas, artísticas, sociais e políticas, delineando o campo da afro-brasilidade”, mundo do qual a cidade de Canudos, por reunir gente oriunda das raças formadoras do nosso povo, participava em sua cultura religiosa necessariamente heterogênea.

Esta mesma ancestralidade que pressentimos ao observar a gravura em questão transparece na obra de vários outros artistas, conforme apontamos no capítulo III, podendo ser encontrada como inspiração na obra de gravadores, pintores e escultores vanguardistas europeus – também apontada acima por Conduru e inúmeros outros historiadores da arte –, como Gauguin (fig. 39 a 41), Brancusi (fig. 239), Modigliani (fig. 240), Picasso (fig. 249), Rottluff (fig. 219; 226), Heckel (fig. 227), Rohlfis (fig. 64) e Pechstein (fig. 62 e 224). Na arte brasileira, seja a produzida pela Cultura Popular, seja a criada dentro da norma culta, também encontraremos vários exemplos de artistas que apresentam esta influência da arte ancestral, tanto derivada da África quanto dos nossos indígenas, mas geralmente mostrando forte sincretismo com a cultura portuguesa. Alguns exemplos podem ser vistos nos artistas: Bispo do Rosário (fig. 290 a 295), Rubem Valentim (fig. 301 e 302), Heitor dos Prazeres (fig. 263 e 264), Emanuel Araújo (fig. 108), Samico (fig. 111, 257 a 259), Agnaldo (fig. 446 e 447), Dezinho (fig. 448 e 449) e em vários ex-votos anônimos esculpidos em madeira (fig. 296; 450 a 452). Outros exemplos desta ancestralidade na nossa arte, agora extraídos somente do meio popular, podem ser observados nas imagens seguintes:

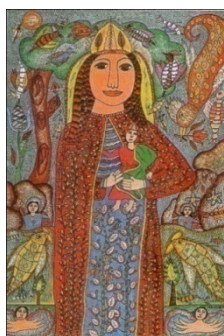


Fig. 460 SANTOS, Alcides. **Nossa Senhora**, óleo s. mansonite, 110 X 80 cm, 1974. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Fig. 461 Anônimo. **Exus**, ferro forjado, 25 cm, s.d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Fig. 462 G.T.O. **Sem título**, 115 cm, s.d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005



Fig. 463 LOUCO. **Orixás**, madeira, 120 cm, s.d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.



Fig. 465 TABIBUIA, Chico. **Exu relógio**, madeira, 65 cm, 1986. Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005

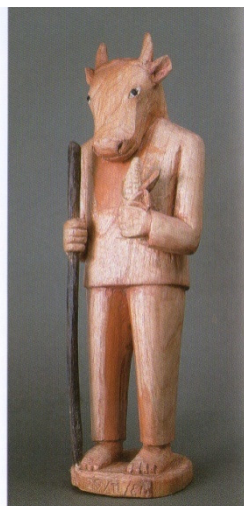


Fig. 466 ROCHA, Lafaiete. **Homem-cavalo e Homem-boi**, madeira, 48,5 e 46 cm, s.d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

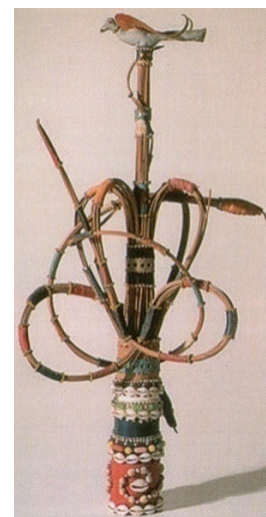


Fig. 464 MESTRE DIDI. **Xaxará de Oxumaré**. Nervura de palmeira, couro, búzios, contas, palha-da-costa, 58 cm, s.d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo



Fig. 467 VIEIRA, Lídia. **Santa com menino anjo**, cerâmica esmaltada, 25,8 cm, s. d. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.



Fig. 468 GERAR. **São Jorge**, cerâmica colorida, 57 cm, 2000. Fonte: Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, 2005.

Enfim, exemplos desta mistura de culturas na arte brasileira não faltam, principalmente da presença desta ancestralidade africana misturada com a cultura indígena e com o elemento europeu através de Portugal. A xilogravura de Adir Botelho incorpora tudo isso em sua visualidade, combinando-a com suas demais características expressionistas e formalistas, criando um todo coeso e altamente representativo dentro dos artistas figurativos e gráficos nacionais. Portanto, vários outros exemplos onde se vê a arte do povo influenciando a goiva de Adir serão encontrados na série **Canudos** (**Casal**, fig. 122; **Santuário**, fig. 148; **Assombro**, fig. 150; **A cruz**, fig. 158; **Devoção**, fig. 172; **Tristeza**, fig. 175 e muitos mais), tornando-a muito representativa em nosso meio artístico nacional por sua capacidade, entre outras qualidades, de trazer para o contexto da norma culta a força da arte popular através de um gênero de arte, a xilogravura, que tem livre trânsito entre estes dois universos. É neste contexto, referindo-se a excelência do seu trabalho no âmbito da gravura brasileira, que comenta Paulo Herkenhoff:

Adir Botelho trabalha entre a extrema luz e a absoluta escuridão. Botelho é gráfico. Uma abordagem de sua produção enseja um breve apanhado da xilogravura na arte brasileira para situá-lo historicamente. Botelho pertence á geração que no pós-guerra consolida um lugar para a gravura na arte brasileira. As relações entre a xilogravura e desenho definem que a excelência, no campo da linguagem, é a escrita gráfica.³²⁸

Mais adiante o crítico, referindo-se a presença da Cultura Popular na arte de Adir via xilogravura de cordel, dá o seguinte depoimento:

Nesse ponto, é necessário indicar que Adir Botelho encontra, como proveito possível, a sabedoria comunicacional do cordel. A modéstia técnica das capas da xilo não perturbam sua responsabilidade de produzir índices do imaginário. Para Botelho – há uma 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. Para Adir Botelho era necessário recuperar a história e inventar um modo consistente de sua escritura. O que é relato se converte, sob o corte de Botelho, em história. Sendo tudo isso artes visuais, cada expectador é deixado na iminência de convocação como testemunha ocular da história recalçada.³²⁹

Na verdade, ao “recuperar a história e inventar um modo consistente de sua escritura”, Adir, um artista cuja criatividade está inteiramente “antennada” com o imaginário popular, o faz no interior mesmo desta cultura que vivenciou diretamente toda a saga de Canudos, reescrevendo-a de um modo inteiramente novo, mas perfeitamente relacionado a este universo cultural popular e nordestino. Assim, este é um dos grandes méritos da série **Canudos**: apresentar com imensa sensibilidade

cultural, artística e social uma denúncia sobre o que foi aquela guerra que massacrrou tantos brasileiros em fins do século XIX, fazendo-o de uma forma ao alcance de todos, através de uma arte inteiramente pessoal, tocada pelo espírito de um povo – o brasileiro –, mas cujo alcance é universal como sempre o é em toda a verdadeira arte.

Portanto, ninguém melhor que o próprio Adir Botelho, encerrando este nosso último capítulo, para responder por que usou a xilogravura, linguagem cujas origens se perdem na aurora dos tempos, para falar da imensa tragédia de Canudos:

Mas por que a xilogravura? A gravura em madeira é, antes de tudo, uma reflexão sobre ansiedades e esperanças, algo de inabalável grandeza. É um processo de comunicação visual direto e dinâmico, não há como explicá-lo intelectualmente: é preciso vivê-lo, experimentá-lo. O gravador ao expressar-se parece ter um sentido a mais, uma certa compreensão intuitiva, sabe que da matriz de madeira pode sair algo especial que não se limita à sensação visual que produz. O gravador é, a seu modo, um vigoroso intérprete das paixões e emoções humanas. Na série Canudos, o prazer que vem da xilogravura é solitário e infinito, e transmite na sua essência a opressão do meio sobre o sentimento íntimo do artista. [...] Aplicando-se especialmente a estranheza do homem frente á brutalidade da guerra sangrenta, Canudos é sobretudo uma visão provocadora da angústia humana, um ensaio xilográfico, crítico, uma relembração da “imensa ruinaría” onde o trágico e o grotesco se associam num obsessivo e dramático ritual.³³⁰



Fig. 469 BOTELHO, Adir.
Expressões, xilogravura
(duas matrizes), 50,5 X 38
cm. Fonte: acervo do Museu
nacional de Belas Artes.

Conclusão

Em nossa introdução falamos do enigma que as xilogravuras de Adir Botelho representavam para nosso entendimento quando as conhecemos em meados da década de 80. Assim, findos os trabalhos de pesquisa e análise do material levantado para esta dissertação, chegamos às respostas para as cinco questões inicialmente colocadas para tentar esclarecer aquele enigma. Contudo, queremos frisar que tais respostas não têm um caráter absoluto, representando antes a nossa visão da obra xilográfica desenvolvida por Adir. Outros pesquisadores poderão, naturalmente, chegar a outras respostas e, inclusive, vindo por outros ângulos, levantar questões diferentes que suscitem novas discussões. Portanto, feita esta importante consideração, as respostas que trazemos são as seguintes:

1- as xilogravuras de Canudos e as demais das outras séries possuem efeitos visuais semelhantes aos obtidos em certas técnicas pictóricas porque, efetivamente, Adir Botelho é também um excelente pintor (**Calvário** – capítulo IV, p. 205 - ou **Mural da Terra** – capítulo IV, p.207 - demonstram-no sem sombra de dúvida), cuja formação no Curso de Pintura da ENBA com professores-pintores, em sua maioria de linguagem acadêmica, lhe desenvolveram não só esta sensibilidade pictórica como lhe deram amplas bases para experimentações deste gênero dentro dos seus trabalhos gráficos.

2 – O Expressionismo e o Formalismo realmente se complementam em sua xilogravura, isto é possível porque como vimos através dos teóricos estudados (capítulo III: Pareyson, Montaner, De Fusco, Dias e Cardinal) a **expressão**, da mais suave a mais visceral, tem que nascer necessariamente de uma **forma** que, no caso de Adir, são mantidas em **equilíbrio dinâmico** quanto a seu grau de importância visual. Por este motivo, a grande força visual de seu expressionismo nunca extrapola o seu senso de ordem formal muito desenvolvido, seja devido ao seu disciplinado aprendizado acadêmico, **seja por sua natural inclinação às composições detalhadamente estudadas**. Por outro lado, esta estrutura formalista recebe e reforça muito bem a influência da Arte Popular, **abarcando o conteúdo expressionista próprio desta linguagem** (capítulo III) e, com isso, **formando um todo inteiramente coeso e logicamente desenvolvido a partir de uma intuição criadora muito sutil**.

3 – Os diversos seres xilográficos que povoam a série Canudos são mais do que imagens ilustrativas dos principais personagens destacados em **Os Sertões – Antonio Conselheiro, o Jagunço, o Sertanejo, o Soldado, etc. -**, **eles são criações autônomas que além de significarem tais personagens também tem vida própria e independente enquanto criações artísticas.** Vem daí a sua capacidade de não só representarem um personagem particular quanto **alcançarem um nível universal de significância.** Deste contexto se originam a contundência e o estranhamento que podem causar, **pois são seres que nascem das profundezas subconscientes do homem, trazendo à tona muito de seu primitivismo original.**

4 – A harmonia que vemos entre a erudição de Adir e a cultura “simples” do povo, presente em várias das suas gravuras, acontece porque, como o próprio artista afirma (capítulo III), **não existe fundamentalmente diferença entre o que vem do mundo “erudito” e o que vem do mundo “popular”, mas existe sim o bom ou mal resultado plástico – falta de expressividade -, tanto em um caso como no outro** (“a arte é uma só, ou é boa ou é ruim”). Para Adir, a arte popular representa uma importante fonte de inspiração na qual ele sempre encontrou muito apoio para as suas criações se tornarem manifestações vivas da união destes dois mundo que, no final das contas, **se associam vencendo as convenções.**

5 – Adir, como gravador de verve expressionista, foi atraído por temas nos quais estão presentes os dramas mais intensos resultantes das relações humanas conflituosas. **Desta maneira, questões polêmicas que envolvem o fanatismo religioso, o misticismo, e as alucinações coletivas que emanam deste fanatismo, assim como o conflito radical entre seres pertencentes à sociedades antagônicas (como o universo de Canudos versus a recém-criada República brasileira), a opressão dos mais fortes sobre os mais fracos, o abandono, a violência das guerras em geral, enfim, toda sorte de assuntos trágicos que envolvem o homem, servem-lhe como material de trabalho a ser elaborado por sua criatividade** (tudo isso fica subtendido da resposta dada por Adir à pergunta: *Por que Canudos?* apresentada no capítulo II, p. 58). A Guerra de Canudos foi para ele, por este motivo, um tema repleto de possibilidades criativas, principalmente por ter sido exposto com tanta

intensidade por Euclides da Cunha em **Os Sertões**, uma das suas principais fontes de pesquisa. **Contudo, estas gravuras apresentam o alto teor de compaixão do seu autor pelos que ali são mostrados em sofrimento, tratando-se também de uma denúncia contra estas mazelas humanas e não a simples exposição gratuita de seus efeitos nefastos. Adir é um humanista – aquele que acredita no ser humano -, e seu respeito pelo próximo fica muito visível em sua obra.**

Estas são as respostas a que chegamos, contudo elas não anulam e nem minimizam o encanto que tais obras continuam possuindo não só para nós que realizamos a pesquisa como, certamente, para todos aqueles que sabem apreciar a arte da gravura e tem um apreço especial pela xilogravura. Portanto, tais xilogravuras são impares no bojo das artes brasileiras, colocando-se ao lado das obras de nossos maiores artistas, especialmente de nossos grandes gravadores como Oswaldo Goeldi, Lasar Segal, Livio Abramo, Carlos Oswald, Marcello Grassmann, Fayga Ostrower entre outros. Em sua tremenda riqueza expressiva, formal e humana são um exemplo para as novas gerações, não para serem imitadas em seu estilo, mas para servirem de incentivo à criatividade pessoal de cada um e à perseverança na busca de um objetivo maior que está em ver na arte uma verdadeira missão transformadora da vida.

E pensar nisto, nesta transformação para melhor através da arte, nos faz lembrar outra vez que, além de artista, Adir Botelho foi e será sempre um professor de EBA, na qual ele aprendeu muito daquilo que sempre ensinou aos seus alunos através de seu exemplo e de sua arte. Eis, portanto, um dado que deve ser sempre associado a toda obra de Adir: o seu compromisso com o ensino da arte, o que faz de **Canudos**, num certo sentido, uma obra também didática, pois nos ensina a ver o passado recriando-o com novos olhos, para deste passado, chamando atenção para ele, mesmo para o que nele existe de sofrimento e dor, retirar lições que nos sirvam para construir um presente melhor, base de um futuro muito superior.

Finalizando, sabemos que outros aspectos da série podem ser ressaltados e torcemos para que novos pesquisadores, instigados por nossa pesquisa e por questões que porventura nos tenham escapado (e que certamente escaparam) se debrucem sobre suas xilogravuras e sobre as demais séries. Contudo, dentro daquilo que nos foi possível apreender, acreditamos que o essencial deste monumental trabalho xilográfico fica

doravante exposto: o sabermos que nele, além de sua portentosa feição expressionista, do seu belo senso formal e da sua estreita proximidade com a cultura da nossa gente, existe um grande exemplo de ser humano estampado em cada uma das suas gravuras advindo da pessoa de seu criador – Adir Botelho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALLA, Antonio Carlos. **Marcello Grassmann** – sombras e sortilégios. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011 (catálogo de exposição).
- ALMEIDA, Renato. **Vivência e projeção do folclore**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1971.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Natal (RN): Fundação José Augusto, 1977.
- BATISTA, Maria Rossetti. **Anita Malfatti e seu tempo**. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).
- BOTELHO, Adir. **Canudos**: xilogravuras. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
- BOTELHO, Adir. **Canudos**: agonia e morte de Antonio Conselheiro. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- BOTELHO, Adir. **Xilogravuras**. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2012 (catálogo de exposição).
- BOTELHO, Adir. Raimundo Cela: Pioneiro da gravura no Brasil. In: **Raimundo Cela** (1890-1954), Pinakothek, 2004.
- BOTELHO, Adir. **O teatro da gravura no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, no prelo.
- BRASIL ESCOLA. **Euclides da Cunha**. Disponível em: < <http://www.brasilecola.com/literatura/euclides-cunha.htm> > Acesso em: 02/06/2011.
- CALENDÁRIO DA UFRJ, 2007.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, vol. 5, 1983.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Exposição de Gravura. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1964.
- CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- CAVALCANTI, Ana. História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 1, dez. 2010, p. 98.
- CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Abril, 1979.
- DENVIR, Bernard. **O Fovismo e o Expressionismo**. Barcelona: Editorial Labor, 1977.
- DIAS, Maria H. Martins. **A estética expressionista**. Cotia (SP): Íbis, 1999.
- ELGER, Dietmar. **Expressionismo**. Lisboa: Taschen, 1998.
- FADEL, Sergio. **Arte moderna no Brasil: o olhar do colecionador**. Rio de Janeiro: Fadel, 2006.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro - século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- FUSCO, Renato de. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1983.
- GABRIEL, Maria; JORGE, Alice. **Técnicas da gravura artística**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- GOMBRICH, E. H. **História da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- ITAÚCULTURAL. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro**. Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=5368&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=12 >
Acesso em: 02/06/2012.
- ITAÚCULTURAL. **Quirino Campofiorito**. Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3083&cd_idioma=28555 > Acesso em: 02/06/2012.
- ITAÚCULTURAL. **Henrique Campos Cavalleiro**. Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2039&cd_item=1&cd_idioma=28555 > Acesso em:
16/12/2011.
- ITAÚCULTURAL. **Salão Preto e Branco**. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3837 > Acesso em: 29/12/2011.
- JUNIOR, José Maria dos Reis. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é o imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- LEITE, José Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- LODY, Raul. **Coleção arte Africana**, MNBA, 1983.

- LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MARTINS FILHO, Carlos Botelho. **Introdução ao conhecimento da gravura em metal**. Rio de Janeiro: PUC; Museu nacional de Belas Artes, 1982.
- MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Gráficas 92, 2002.
- NAVA, Pedro. In: FERREZ, Gilberto. **O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez**, 1984.
- NETSABER BIOGRAFIAS, **Lasar Segal**. Disponível em: < http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_978.html > Acesso em: 08/12/2011.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Sonia Gomes. **História da arte no Brasil: textos de síntese**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PENNACCHI, Antonio Valério. **Pennacchi pintura mural**, São Paulo: Metalivros, 2002.
- PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **180 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- PEREIRA, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. **Concinnittas**, Rio de Janeiro: UERJ, ano 6, vol. 1, n. 8, p. 134.
- PINHEIRO, Gerson Pompeu (org.). **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: ENBA/UB, número VI, 1960.
- PROJETO PORTINARI. Disponível em: < http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/s_biogra.htm > acesso em: 02/06/2012.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. Prefácio: Roger Bastide. São Paulo, Alfa-Omega, 1976, 3. Ed, maio 2003, p. 285.
- READ, Herbert. **História da pintura moderna**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- READ, Herbert. **Escultura moderna - uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- READ, Herbert. **As origens da forma na arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- REGIMENTO INTERNO da Escola Nacional de Belas Artes de 1948.
- REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Brasília: Ministério da cultura, 1999, nº28.
- SÁ, Ivan Coelho de. Academias modelo vivo: terminologia e tipologia. In: **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**, volume I, 2009.

SÁ, Ivan Coelho de. **O Processo de “Desacademização” através dos Estudos de Modelo Vivo na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.** [19&20](#), Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ivan.htm>.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

SYPPER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

TERRA, Carlos G. (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes nº 16.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2003.

TERRA, Carlos G. (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes nº 18.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010.

TERRA, Carlos G. (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes nº 19.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2011.

TERRA (provedor). **Milenarismo.** Disponível em: <

<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/2003/02/22/002.htm>. > Acesso em: 15/07/20011.

TOLIPAN, Sérgio ET alii. **Sete ensaios sobre o modernismo.** Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983. 56 p., il.(caderno de textos 3).

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose,** antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

WIKIPEDIA. **Antonio Moreira César.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Moreira_C%C3%A9sar> acesso em: 02/06/2012.

WIKIPEDIA. **Museu D. João VI.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Dom_Jo%C3%A3o_VI> Acesso em: 02/06/2012.

WIKIPEDIA. **Cânone ou Cânon.** Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2none>> Acesso em: 24/05/2012.

WIKIPEDIA. **Augusto José Marques Júnior.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Marques_J%C3%BAnior> Acesso em: 14/05/2012.

Nota da introdução

¹ Parece inevitável chegar seja à condenação platônica da imagem, como mera aparência de uma essência que lhe escapa: ou à condenação moral e religiosa, para quem a aparência é a representação ilusória de um vazio verdadeiro. Os historiadores de arte sabem, no entanto, que existe uma ligação forte entre coisas que se assemelham. 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 as imagens. As palavras não conseguem apreendê-las: podem ser, no máximo, indicativas de intuições mudas. 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, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo, 2010, p. 268.

Notas do capítulo I

² N. A. - Cada técnica tradicional de gravura possui um material específico como matriz. Desta forma, além da madeira para xilogravura e do linóleo para a linoleogravura, na chapa de cobre será feita a gravura em metal (ou calcografia) e na pedra litográfica será realizada a litografia; já a tela de nylon, devidamente preparada, será a matriz da serigrafia. Nos dias atuais, os processos digitais permitem a criação e reprodução infinita de imagens, mas não há consenso a respeito de se considerar tal procedimento como um processo de gravura no sentido original do termo – trata-se da controversa “gravura digital”.

³ Riscar, gravar e sulcar a argila ou pedra dura, desenhando ou contornando formas ou relevos. Essas marcas datam desde as origens da humanidade e deixam transparecer a necessidade imperiosa do homem dominar a matéria. JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. **Técnicas da gravura artística**, p. 13.

⁴ Os egípcios, caldeus e assírios e todos os povos da antiguidade gravaram sobre a pedra aquilo que chamamos selos para servir de moldes a matérias mais moles como argila e cera. A escrita hieroglífica ou cuneiforme era gravada em finas placas de pedra, barro ou metal. Também os ourives na antiguidade se serviam de gravuras lineares incisas no metal como ornamento das suas peças, tal como os gregos e romanos o fizeram. A estampa só não foi possível pelo fato da não existência do papel. [...] A gravura sobre madeira ou xilogravura foi a mais antiga técnica que permitiu a multiplicação das suas provas. A impressão numa matriz, talhada em relevo, teve a sua primeira aplicação na estampagem de tecidos para estofos e outras decorações. Na Índia, Pérsia e China grandes tábuas eram talhadas em relevo para a estampagem de tecidos e, mais tarde, para imprimir gravuras e livros. JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Op. cit. p. 13.

⁵ O desenvolvimento da gravura está ligado ao aparecimento do papel na Europa. Conhecido há muito pelos chineses, o segredo do papel chega ao ocidente por um longo caminho. Em 751, na batalha de Atlah, os árabes capturaram os fabricantes de papel que são instalados em Samarkand, e, de lá, o papel chega à Europa pela rota das caravanas, penetrando primeiro na Espanha e depois na Itália, em meados do século XIV. Entretanto, será fabricado em quantidade significativa apenas ao final do século XV. A impressão em pergaminho não permitia bons resultados, sendo este substituído pelo uso do papel. A substituição da fibra de cânhamo pela de linho, para a fabricação de papel, permite um aumento da produção, um barateamento no custo e, conseqüentemente, o torna mais acessível aos artesãos. MARTINS FILHO, C. B. **Introdução ao conhecimento da gravura em metal**. Rio de Janeiro: PUC, 1981/2ª ED. 1982 c/MNBA, p. 12.

⁶ Um simples pedaço de tábua de superfície razoavelmente igualada – e já se tem a matriz virgem da gravura. O desenho, composto de linhas puras (caso das mais belas estampas européias antigas), de linhas cruzadas (talha cruzada), de áreas pontilhadas (crivo e de zonas compactas (chapados), às vezes em surpreendentes combinações e violentos contrastes, pode ser feito diretamente na prancha, pode ser transferido por decalque, ou ainda, como na gravura à maneira japonesa, consistir numa colagem, sobre

a matriz, do papel fino onde se riscou a imagem. É doce desenhar diretamente, a lápis, na madeira, tanto mais que a superfície é sempre convenientemente preparada, e às vezes mesmo pintada de branco. Com uma lâmina bem afiada escava-se em torno dos riscos e manchas, de modo a deixar o desenho em relevo. Como os talhos são de certa profundidade, não é preciso uma técnica muito especial de entalhamento. A tinta de natureza oleosa, para melhor fixação ao papel, é passada a tampão ou rolo. FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**, p. 37.

⁷ Os livros até a Idade Média eram peças únicas manuscritas e ilustradas com iluminuras; eventualmente eram copiados. A partir do início do século XV apareceram as primeiras tentativas do livro impresso, os incunábulos xilográficos: cada folha contava com uma ilustração impressa no alto da página e o texto caligrafado em baixo. É de 1430 o exemplar de “Exercitum Super Pater Noster” editado desta maneira. Pouco depois já se grava também o texto na mesma matriz de madeira utilizada para a ilustração, simplificando bastante o processo de edição do livro. Em 1450 já se tem conhecimento dos caracteres móveis para a composição do texto e aparecem os chamados incunábulos tipográficos, sem dúvida os precursores do livro impresso. Nas obras reservadas aos religiosos, o texto é denso e as ilustrações simples, enquanto que para os iletrados era utilizado um texto simples com imagens fortes e sugestivas. Esses incunábulos conheceram um grande número de edições, penetrando em várias camadas sociais. MARTINS FILHO, C. B. Op. cit., p. 12.

⁸ Vindas do oriente na rota das caravanas, as cartas para jogar encontram um largo mercado na Europa. Produzidas como iluminuras e posteriormente impressas com matriz de madeira, foram muito fabricadas desde o século XIV na França, Itália, Alemanha e Países Baixos. A princípio, os jogos de azar e as cartas foram condenados pelo clero por questões religiosas e morais. Entretanto, a popularidade foi de tal ordem que mais tarde a restrição existirá, mas com o objetivo de regulamentar a produção desses artigos, protegendo o mercado interno para os fabricantes locais, É o caso de Veneza, que em 1441 proíbe a importação de cartas e figuras gravadas. MARTINS FILHO, C. B. Op. cit., p. 12.

⁹ Longe ainda da descoberta da imprensa que data dos meados do século XV, a influência da estampagem em madeira fez a sua aparição no século XIV. Assim, a gravura aparece nos livros de caráter religiosos e nos próprios manuscritos, não só como ilustração, mas também nas grandes iniciais decorativas verifica-se na estampagem a marca deixada por objetos que friccionados sobre o pergaminho obrigava a tinta depositada sobre o relevo a aderir a este. JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Op. cit. p. 14.

¹⁰ Com o fim do século XV, a gravura em madeira vai ter uma grande importância nos países que a vieram nascer. A Alemanha, país de origem das mais antigas xilogravuras, encontrou nesta arte, o meio mais adequado às suas possibilidades na participação do movimento estético Renascentista. Assim existiram artistas gravadores que hoje são considerados os maiores, tais como: Schoengauer, Dürer, Hobein, Altdorfer e Lucas Cranach que tornaram a Alemanha como sendo o país mais importante, na arte da gravura, durante o Renascimento. É certamente esta tradição que virá mais tarde influenciar a gravura alemã nos fins do século XIX e princípios do século XX no movimento expressionista. JORGE Alice; GABRIEL, Maria. Op. cit. p. 16-17.

¹¹ É intuitivo que as artes de reprodução tenham começado com a gravura em relevo: a técnica quase que se pode dizer existia em estado natural no raso subsolo da mente primitiva. As sugestões estavam por toda parte, até mesmo nas pegadas e nas marcas dos dedos deixadas nos objetos, e a madeira, em toda parte trabalhada como material de construção e abrigos, móveis e instrumentos, parecia na sua docilidade oferecer-se, mostrando as fibras cortadas pelas plainas, pelos formões e pelas goivas nas oficinas de carpintaria. A colaboração do carpinteiro é mesmo um dado insuperável de sua história. A. M. Hind chegou de fato à conclusão dessa indissolubilidade, e, conseqüentemente, que na hierarquia dos artesãos ficava o xilógrafo em posição inferior a do ourives, junto ao qual tinha o burilista o direito de postar-se, sendo como resultado de constante anonimato é “muitas vezes impossível dizer se ele era ou não o próprio desenhista da imagem gravada”. A Hind parecia ser de modo geral provável que desde os primeiros tempos os trabalhadores de madeira (cujo nome alemão Formschneider é o mais antigo que se conhece) tivessem integrado uma classe distinta, em relação à dos desenhistas, e que estes, como mais tarde veio a acontecer, fossem antes de tudo pintores: “cortar teria sido sem dúvida sido um desdouro para o pintor, pois a carpintaria, ao contrário da ourivesaria, não fazia parte das artes liberais”. FERREIRA, Orlando da Costa. Op. cit., p. 36.

¹² **Século XVI** - É o século que assiste à consolidação da gravura em metal como forma de expressão em toda Europa. A xilogravura entra em declínio e a gravura em metal é intensamente utilizada dado que possibilita uma edição maior e melhor qualidade de traço. Dürer contribui, neste século, para uma mudança de qualidade na produção de gravuras realizando inclusive experiências com a técnica da água-forte. Nos Países Baixos, além da grande obra do holandês Lucas de Leyde, o atelier “Aos Quatro Ventos” aumenta a circulação da gravura na Europa assim como aprimora a execução de livros ilustrados a exemplo da oficina Plantiniana. A Renascença italiana conquista a França através da escola de Fontainebleau e, apesar da produção no campo da gravura nesse país não ser notável, o livro ilustrado chega à sua forma moderna com o trabalho de G. Tory. Na Itália, Marco Antonio Raimondi, com sua gravura de reprodução, documenta as grandes obras de pintores e desenhistas; por outro lado, Parmigianino desenvolve a técnica da água-forte de forma a permitir ao artista expressão livre e espontânea de seus movimentos. É a partir do trabalho de Raimondi que se tem definido o que se chamou “gravura de reprodução ou documentação”. Na gravura de reprodução, o artista-artesão grava e documenta imagens que não são de sua própria criação; enquanto a chamada “gravura original” é em si mesma uma forma de expressão do artista. Já no fim do século XVI encontramos a gravura de reprodução documentando o descobrimento do Novo Mundo; temos também as primeiras gravuras registrando estudos científicos de anatomia, botânica, zoologia, etc. MARTINS FILHO, C. B. Op. cit., p. 16.

¹³ 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 à maneira-negra”; e, abrangidas na segunda, a “gravura à água-forte” propriamente dita, a “gravura à água-tinta”, a “gravura á 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. Op. cit., p. 66.

¹⁴ **N. A.** – A época do surgimento da xilogravura de topo é um assunto controverso. Segundo Orlando da Costa Ferreira ela era praticada no século XVII, na Holanda, podendo ser mais antiga. Todavia Jean-Michel Palmier sugere que Dürer já praticava este tipo de xilogravura, conforme podemos ler a seguir: “A gravura em madeira é uma das formas mais antigas de gravura, uma vez que ela conhece seu verdadeiro surgimento no início do século XV. Tradicionalmente, ela consiste em dois procedimentos: a gravura “sobre madeira de topo” e a gravura “sobre madeira de fio”. No primeiro caso, a prancha é cortada perpendicularmente em relação às fibras, o que permite, na impressão, não aparecer nenhum traço de suas fibras. Disto resulta uma grande “finesse”, mas esta técnica exige uma matriz perfeita e um conhecimento exaustivo de todos os procedimentos da gravura. As gravuras de Dürer, em particular seus “Cavaleiros do Apocalipse”, são as ilustrações mais notáveis pela precisão e limpeza do traço. A gravura sobre madeira de fio se efetua sobre uma prancha simples de madeira com o desenho das fibras. Após ter desenhado com crayon, ou com pena ou com pincel o motivo sobre a placa, retiram-se as partes externas ao desenho em que somente ele é salvo (daí o nome gravura ‘em taille d’épargne’). O desenho em relevo é em seguida entintado e levado a uma prensa sobre uma folha de papel. Estas técnicas de

gravura em madeira, muitas vezes utilizadas na Idade Média foram incentivadas pelo desenvolvimento da imprensa.” “La gravure sur bois est l' une des formes les plus anciennes de gravure puisqu' elle connaît son véritable épanouissement au début du XVe siècle. Traditionnellement, elle consiste en deux procédés: la gravure “sur bois de bout” et la gravures “sur bois de fil”. Dans le premier cas, la planche est coupée perpendiculairement par rapport aux fibres, ce qui permet de n' avoir, à l' impression, aucune trace de ces fibres. Il en résulte une grande finesse, mais cette technique exige aussi une maîtrise parfaite et une connaissance exhaustive de tous lês procédés de la gravure. Les gravures de Dürer, em particulier ses *Cavaliers de l' Apocalypse*, em sont l' illustration la plus remarquable par la précision et La netteté du tracé. La gravure sus bois de fil s' effectue sur une simple planche de bois, avec le dessin des fibres. Après avoir dessiné au crayon, à la plume ou au pinceau le motif sur la planche, on enlève à la gouge ou au canif les parties extérieures au dessin que seul est “épargné” (d' ou le nom de *gravure em taille d' épargne*). Le dessin en relief est ensuite encre et appliqué par une presse sur une feuille de papier. Ces techniques de la gravure sur bois souvent utilisées au Moyen Age furent encouragées par le développement de l' imprimerie.” PALMIER, Jean-Michel – *L' Expressionnisme et les arts. 2- Peinture – Théâtre – Cinéma*. Paris: Payot, 1980. P.190.

¹⁵ Já e preciso, a esta altura, esclarecer a distinção que existe entre gravura em madeira de fio (também chamada madeira a veia ou madeira deitada) e gravura em madeira de topo (ou madeira de topo, ou madeira de pé): a primeira, e mais antiga, é trabalhada na superfície paralela às fibras das pranchas, que neste caso nada mais são senão pedaços recortados de uma tábua comum, obtida pela serragem longitudinal do tronco da árvore. Caracteriza-se em geral por grandes brancos e contrastes fortes e chapados, muito comuns às primeiras xilografias européias ou às gravuras populares do Nordeste brasileiro. A segunda é trabalhada na superfície perpendicular às fibras das pranchas, que são partes recortadas a discos obtidas pela serragem transversal do tronco da árvore. Numa a fibra está deitada e noutra a fibra está a pé, quando a matriz repousa na mesa de trabalho. No segundo método, quando o tronco não é capaz de produzir, pelo seu diâmetro, uma prancha do tamanho requerido, como acontece à caraca de cajazeiro dos nordestinos, costuma-se aparelhar muito cuidadosamente vários pequenos tacos e colá-los uns aos outros até produzirem área do tamanho desejado. Uma xilogravura “industrial” (de 70 X 95 mm), em que a madeira, dilatada pelo calor, deixou ver as linhas de junção dos tacos, pode ser vista num anúncio ilustrado que o Almanque Laemmert publicou em 1914 (p.1192). O mesmo aconteceu a uma das xilografuras da *História natural Popular dos Animaes*, impressa em 1865 no Imperial Instituto Artístico do Rio, cuja falha mostra, aliás, que as duas ilustrações vizinhas foram feitas num só bloco. FERREIRA, Orlando da Costa. Op. cit., p. 44.

¹⁶ Como quer que seja, foi o inglês Thomas Bewick (1753-1828) que começando a praticar a madeira de topo em 1785, tirou-a da primitiva obscuridade, senão do completo esquecimento, ou ainda melhor, de novo a inventou, pelo menos sendo “o primeiro a exercitá-la seriamente”, com ela marcando, segundo Hind, “uma completa mudança de rumo na história da xilogravura”, pois mesmo que se concorde em dizer que não foi um grande artista, ficou, em última análise, como “importante pioneiro das artes gráficas”. [...] A xilo “comercial” em breve começaria a sua veloz carreira na Inglaterra, veiculada pelos periódicos: em 1806 *The Times* inseriu uma gravura em madeira encomendada a Richad Austin, discípulo de Bewick e distinto puncionista (gravador de caracteres tipográficos), reproduzindo o esquife e o carro fúnebre de Lord Nelson. [...] Como infra-estrutura dessa atividade informativa visual, nasceram verdadeiras indústrias, a exemplo de uma que Twyman apresenta, autêntica usina mantida em Londres para a firma Ed. Badoureau, já na década de 1880, e que se ocupava em larga escala, como deixa ver numa ilustração publicitária, da manufatura de pranchas de buxo amalgadas ou aparafusadas, assim como de material e utensílios em geral para gravadores, sendo ainda fine-art ectrotypers. FERREIRA, Orlando da Costa. Op. cit., p. 52.

¹⁷ Entre as instituições criadas no Rio de Janeiro com a chegada da corte, três podem ser destacadas como núcleos potenciais de criação de imagens gravadas, a saber, a Imprensa Régia, o Arquivo Militar e o Colégio das Fábricas. O primeiro se faz notar, logo de início, como centro de produção de talho-doce e, eventualmente, xilogravura. O segundo notabilizar-se-ia, mais tarde, principalmente como ateliê litográfico, embora seja certo que começasse pela técnica do metal. Do Collegio das Fabricas, a princípio um núcleo de artesãos, cuidou o governo pela primeira vez em decreto de 23 de março de 1809, para prover-lhe oficialmente a subsistência e dar-lhe como sede a “casa do antigo Guindaste”, no Castelo. Era então dirigido por Sebastião Fábregas Surigué (criado do Paço, futuro editor de um

estimado almanaque) e integrado pela *Fabrica de Cartas de Jogar* e pela *Estamparia de Chitas*, dois focos, como logo se pode perceber, de criação de gravuras, posto que ambos os produtos dessas oficinas pudessem estar sendo estampados com matrizes importadas, de talho-doce ou de madeira. FERREIRA, Orlando da Costa. Op. cit., p. 138.

¹⁸ Um dos primeiros fatos importantes da história da gravura no Brasil consiste num anúncio publicado na *Gazeta de 31 de março de 1819* pelos editores dos *Annaes das Sciencias, das Artes e das letras*, a já citada revista portuguesa que vinha sendo publicada em Paris e de que era agente no Rio de Janeiro o livreiro e futuro impressor Manuel Joaquim da Silva porto. Diziam os editores que podiam receber encomendas para compra de livros, estampas, mapas, máquinas etc. e “igualmente se encarregam de dirigir a impressão de qualquer obra escrita em português, francês e inglês e de fazer abrir chapas de cobre, pedra, pau, ou de fazer litografar debuxos”. Esse anúncio ainda saiu, com alterações, no *Diário de 16 de junho de 1821*, e seu significado para a história dos começos das artes gráficas e da indústria editorial no Brasil não precisa ser salientado. FERREIRA, Orlando da Costa. Op. cit., p. 142.

¹⁹ N. A. - Sobre este momento de turbulência e discordâncias no mundo Ocidental, vividos a partir do fim do século XVIII e todo século XIX, que, no campo das artes, originou muito do que veio a ser o Modernismo do século XX, lemos em Gombrich o seguinte: *Em fins do século XVIII, esse terreno comum parecia estar cedendo aos poucos*. [refere-se à polêmica teórica existente entre os “idealistas” e os “naturalistas” que mesmo discordando se a arte deveria seguir o “belo ideal” do mundo clássico ou se inspirar apenas na natureza, concordavam “que o artista deve estudar a natureza e aprender a desenhar a partir do nu”, assim como “as obras da antiguidade clássica eram insuperáveis na sua beleza”] *Atingimos a época realmente moderna que dealbou quando a Revolução Francesa de 1789 pôs fim a tantos pressupostos tomados por verdadeiros durante séculos, ou até milênios. Assim como a Grande Revolução tem suas raízes na Era da Razão, também neste tempo se originaram as mudanças nas idéias do homem sobre arte. A primeira dessas mudanças refere-se à atitude do artista em relação ao que chama “estilo”. Há um personagem numa das comédias de Molière que fica profundamente atônito quando lhe dizem que fez prosa toda sua via sem o saber. Algo semelhante aconteceu com os artistas do século XVIII. Em épocas anteriores, o estilo do período era simplesmente o modo como se faziam as coisas; era praticado porque as pessoas achavam ser essa a melhor maneira de obter certos efeitos. Na Era da Razão, as pessoas começaram a ficar mais exigentes a respeito de estilo e estilos. Muitos arquitetos ainda estavam convencidos, como vimos, de que as regras estabelecidas nos livros de Palladio garantiam o modelo “certo” para construções elegantes. Mas, quando nos voltamos para os compêndios, no tocante a essas questões, é quase inevitável encontrarmos quem diga: “Mas por que há de ser rigorosamente o estilo de Palladio?” Foi isso que aconteceu na Inglaterra do século XVIII. Entre os “entendidos” mais requintados havia alguns que queriam ser diferentes dos outros. O mais característico destes cavalheiros ociosos que passavam o tempo pensando em estilos e regras de gosto foi o famoso Horace Walpole, filho do primeiro-ministro da Inglaterra. Walpole decidiu que era enfadonho ter sua residência de campo em Strawberry Hill construída como qualquer outro correto palacete palladiano. Tinha gosto pela originalidade e pelo romântico, e era notório por sua extravagância. Impelido por esse caráter, decidiu ter Strawberry Hill construído em estilo gótico, como um castelo do passado romântico. GOMBRICH, E. H. **A história da arte**, p. 376. Já Argan, na sua forma mais filosófica, mas sem discordar do historiador inglês, afirma: *A cesura na tradição se define com a cultura do iluminismo. A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. É claro que o sujeito tende a modificar a realidade objetiva, seja nas coisas concretas (especialmente a arquitetura, a decoração etc.), seja no mundo como passa a ter noção e consciência dela: o que era o valor a priori e absoluto da natureza, como criação ne varietur e modelo de toda invenção humana, é substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade. O fato de o móvel ideológico, que tantas vezes se transforma em explicitamente político, ocupar o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação, tanto na arte neoclássica como na romântica, mostra que ambas, apesar da aparente divergência, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento. A diferença consiste sobretudo no tipo de postura (predominantemente racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social.* ARGAN, G. C. **Arte moderna**, p. 12.*

²⁰ É difícil falar do Rococó sem, por um lado, assumir uma posição de condescendência nem, por outro, parecer levá-lo muito a sério, pois o Rococó não é um dos estilos de maior importância e aparece durante a primeira metade do século XVIII como uma manifestação fugidia nas artes decorativas.

Normalmente é identificado com as artes dos primeiros anos do reinado de Luís XV, que reduziu a uma escala mais íntima os exageros de Luís XIV, as formalidades de uma sociedade do fim do Barroco. Quer o Rococó derive ou não do Barroco, apresenta-se como uma reação contra a correnteza do Barroco da mesma forma que a pintura de Watteau é uma reação contra a pintura acadêmica de Lebrun. [...] A qualidade distintiva do Rococó é bom gosto, aquela faculdade indefinível mais muito responsiva à qual os franceses se referem como *je ne sais quoi*. O Rococó diminui a grandiosidade do Barroco precedente, mas sem vulgarizar os modos de uma nova sociedade classe média que dificilmente levaria a monarquia tão a sério quanto foi levada nos esplêndidos dias de Luís XIV. [...] Depois das pomposas aléias de Versalhes, vemos os calmos e poéticos panoramas que se abrem por detrás das alegres festinhas de Watteau, arrançados dentro da reduzida atividade do Rococó que obedece ao ritmo do minueto e que tem a fragilidade da porcelana. O Rococó, então, parece ser um anti-clímax. Diferentemente do Barroco, o Rococó não produziu muito no campo teórico uma vez que seus artistas por temperamento inclinavam-se para o não-acadêmico e o não-pedante: eles tinham um toque e não um sistema. Entretanto, o Rococó é um estilo legítimo e, mesmo, recorrente; apesar da sua superficialidade, é bastante importante porque é o último estilo coerente antes que o fim do século XVIII e o século XIX testemunhassem a perda de um estilo e a permanência de estilizações. Na verdade, a volta a um estilo ocorrida no fim do século XIX se deu, em parte, através dos métodos Neo-Rococó empregados pela Art-Nouveau. É por isto que precisamos tratar o Rococó como um estilo moderno. É uma linha divisória de águas possivelmente porque despontou com o Iluminismo, época em que a ciência começou a afetar profundamente a nossa visão do mundo. Sir Isaac Newton ainda era vivo quando floresceu o Rococó. SYPHER, Wylie, **Do Rococó ao Cubismo**, p. 21-22.

²¹ A Revolução Francesa deu um enorme impulso a esse interesse pela história e pela pintura de temas heróicos. [...] Havia na pintura histórica certa propensão romântica que se pode comparar à ressurreição gótica na arquitetura. Os revolucionários gostavam de se considerar gregos e romanos renascidos, e sua pintura, não menos que a arquitetura, refletia seu gosto pelo que era designado como grandeza romana. O principal artista desse estilo neoclássico foi o pintor Jacques Louis David (1748-1825), que foi o “artista oficial” do Governo Revolucionário e desenhou trajes e cenários para eventos de propaganda como o “Festival do Ser Supremo”, no qual Robespierre oficiava como sumo sacerdote automeado. Essas pessoas achavam estar vivendo tempos heróicos, e consideravam os acontecimentos de seus próprios dias tão dignos da atenção do pintor quanto os episódios da história grega e romana. GOMBRICH, E. H. Op. cit., p. 382. O ideal neoclássico não é imóvel. Certamente não se pode dizer, entre o final do século XVIII e o XIX, que a pintura de Goya seja neoclássica; mas sua violência anticlássica também nasce da ira de ver o ideal racional contrariado por uma sociedade retrógrada e carola, e como não pintar monstros se o sono da razão gera-os e com eles preenche o mundo? Com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico adquire um sentido ético-ideológico, identificando-se com a solução ideal do conflito entre liberdade e dever; e, colocando-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as tradições e as “escolas” nacionais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda Europa com o império napoleônico. ARGAN, G. C. Op. cit., p. 14.

²² O grande impulso viria através da França, que criara, em 1648, a Academia Real de pintura e Escultura, similar aos modelos italianos, porém, oficial. Em sua origem ela era um sindicato de artistas jovens que reivindicavam um mover acadêmico. Este seria criado pelo poder e teria, na França, conotações políticas. A Academia Real de Pintura e Escultura refletia o desejo de união que os artistas começavam a sentir com o intuito de defesa de seus interesses. Além disso, possibilitava a troca de idéias e o aperfeiçoamento técnico dos processos picturais e escultóricos, que se tornava cada vez mais necessário, e deveria iniciar-se com o desenho e o domínio da figura humana. O projeto pedagógico objetivava oferecer as condições para o aperfeiçoamento dos alunos e era em tudo semelhante ao desenvolvimento nas academias italianas. Com um currículo, que compreendia cursos de perspectiva, anatomia, modelo vivo, teoria da arte e geometria, enfatizava-se a necessidade do domínio da mão, não mais simplesmente pelo fazer prático, mas pelo desenvolvimento do conhecimento que não eliminava a exigência da técnica, mas, com ele um novo status era conferido ao artista, apagando aos poucos o antigo rótulo de artesão que lhe fora outorgado. LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos salões de arte da Europa ao Brasil**, p. 31-32 .

²³ O período que se estende aproximadamente entre a metade do século XVIII e a metade do século XIX é geralmente subdividido da seguinte maneira: 1) uma primeira fase pré-romântica, com a poética inglesa do sublime e do horror e com a paralela poética alemã do Sturm und Drang; 2) uma fase neoclássica, coincidindo grosso modo com a Revolução Francesa e o império napoleônico; 3) uma reação romântica,

coincidindo com a intolerância burguesa às obtusas restaurações monárquicas, com movimentos de independência nacional, com as primeiras reivindicações operárias entre 1820 e 1850, aproximadamente. Mas esta periodização não se sustenta por vários motivos: 1) já nos meados do século XVIII, o termo romântico é empregado como equivalente de pitoresco e referido à jardinagem, isto é, a uma arte que não imita nem representa, mas, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-a como ambiente de vida; 2) as poéticas do “sublime” e do Sturm und Drang, um pouco posteriores à poética do “pitoresco”, não se opõem, mas simplesmente refletem uma postura diferente do sujeito em relação à realidade: para o “pitoresco”, a natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício, que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos sociais; para o “sublime”, ela é um ambiente misterioso e hostil, que desenvolve na pessoa o sentido de sua solidão (mas também de sua individualidade) e da desesperada tragicidade do existir; 3) as poéticas do sublime que são definidas como proto-românticas, adotam como modelos as formas clássicas (caso de Blake e Fussili), e assim constituem um dos componentes fundamentais do Neoclassicismo; na medida, porém, em que a arte clássica é dada com arquétipo da arte, os artistas não a repetem academicamente, mas aspiram à sua perfeição com uma tensão nitidamente romântica. Pode-se, pois, afirmar que o neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica: aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte, e não somente implica um pensamento da arte, mas é um pensar por imagens não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos. ARGAN, G. C. Op. cit., p. 12.

²⁴ N. A. - Aos poucos estas novas tendências vão penetrando na arte realizada pela Academia, inclusive aqui no Brasil, de maneira que não se pode falar que o Neoclassicismo imperasse absoluto e “puro” durante todo século XIX dentro do ensino oficial de arte ou nos trabalhos que eram expostos nos salões oficiais. Havia, inclusive, a possibilidade dos diversos “tipos” para a realização de uma obra tanto nos projetos arquitetônicos, quanto no caso da escultura e pintura, adequando-os aos seus fins específicos. Sobre este ponto, afirma Sonia Gomes Pereira: *Assim a composição passava a ser entendida como escolha do artista entre várias soluções possíveis, tomadas dos modelos nobres da tradição européia, que constituíam uma verdadeira tipologia. Recorrer a essa tipologia não constituía desmérito, nem implicava plágio, como alguns críticos posteriores acreditaram; ao contrário, significava alinhar-se a uma tradição memorável, dando-lhe continuidade. O mesmo ocorria em relação à pintura e à escultura, em que tanto o aprendizado nos ateliês quanto os diversos concursos destacavam a importância de uma tradição de tipologias compositivas, que entrelaçam soluções formais com gêneros, temáticas e iconografias. Acreditamos que falte aos estudos atuais sobre as artes plásticas do século XIX maior compreensão do papel das tipologias. A literatura nesse campo ainda fica muito restrita à discussão de estilos, ignorando que na prática dos artistas da época, na maioria das vezes, as escolhas eram muito mais tipológicas do que estilísticas. Essa carência torna-se mais problemática no enfrentamento da produção do século XIX, quando verificamos que a expansão do sistema de ensino acadêmico ampliou a divulgação dessa tipologia, praticamente internacionalizando-a. Também na pintura e na escultura, esse saber era construído e transmitido na prática dos ateliês e, em geral, não foi codificado nem nos tratados teóricos nem nos escritos dos próprios artistas, como nos de Ingres.* PEREIRA, Sonia Gomes. **História, arte e estilo no século XIX**, p. 134.

²⁵ Tanto o Academismo convencional, mais ligado às tradições clássicas, quanto o Academismo que absorveu influxos românticos, realistas e impressionistas, numa visão geral, estão relacionados, pela maioria dos estudiosos, a uma arte estereotipada e artificial, tanto na França, de onde tudo isso foi importado, quanto no Brasil. Não obstante, tanto lá quanto aqui, esta arte acadêmica sobreviveu por tanto tempo porque estava perfeitamente sintonizada com um contexto histórico compatível: político, ideológico, econômico, social e cultural. Se as posições de vanguarda representavam, visionariamente, o devir, a arte acadêmica integrava-se à realidade conservadora e comodista do momento, intrinsecamente relacionada ao *modus vivendi* burguês. Os tão propalados convencionalismo e artificialidade teatral da arte acadêmica compatibilizavam-se não só com as suas próprias intenções retóricas, visíveis desde os Carracci, mas também com a maneira de ser da própria sociedade da época, muito solene, principalmente no Brasil onde os efeitos da Revolução Industrial eram ainda muito sensíveis. SÁ, Ivan Coelho. **O processo de “desacademização” através dos estudos de modelo vivo na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.** Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ivan.htm Acesso em: 09/01/2012.

²⁶ N. A. - Rembrandt é um artista que no Barroco utiliza a gravura em metal como um meio para expressar seu pensamento plástico, sua linguagem e suas idéias, fazendo desta técnica mais do que um meio para copiar a pintura e reproduzi-la em diversas cópias, como geralmente se fazia até então. Portanto, em suas mãos a gravura é uma forma independente de arte como o é a pintura e a escultura. Ao comentar uma gravura (água-forte) de Rembrandt intitulada **Cristo curando os enfermos**, Faiga Ostrower destaca-lhe muito objetivamente as grandes qualidades no uso do elemento visual luz, uma das características formais mais marcantes na obra deste grande pintor e gravurista: [...] *É extraordinário o fato de Rembrandt ter conseguido caracterizar, com alguns traços sumários (a gravura toda mede 30 por 40 centímetros), a individualidade de cada uma das pessoas da multidão. As atenções e o silêncio se voltam para o Cristo, para sua figura luminosa. Ele é todo luz, radiossidade. [...] Na gravura de Rembrandt, das áreas mais claras às mais escuras, em conjuntos grandes ou em detalhes mínimos, sempre encontramos o contraste apresentando valores claros e escuros. Iniciando-se na parte alta do lado esquerdo, com seqüências claras e contrastes menores (cinza-claro e branco), o movimento passa por todo o fundo do quadro, pelas várias figuras do povo que rodeia Cristo, os grupos, os intervalos, e vai crescendo na intensidade do contraste – isto é, na oposição formal dos componentes que se afastam entre si, os claros tornando-se cada vez mais claros, ao passo que os escuros se tornam mais pretos ainda – até culminar na figura de Cristo. Nele, os brancos mais alvos se conjugam aos pretos mais aveludados, ele próprio parecendo irradiar luminosidade. Sua figura é inscrita numa oval vertical, cuja claridade ressalta na grande extensão escura do fundo (composto novamente por seqüências de contrastes menores, cinza-escuro e preto). Seguimos assim através da graduação de intensidades, de contrastes menores para maiores, detendo-nos por mais tempo nos detalhes onde os contrastes se intensificam como, por exemplo, no portal da passagem e de certo modo também em cada uma das personagens, retornando sempre à figura dominante do Cristo.* OSTROWER, Fayga. **Universo da Arte**, p. 96, 223. Goya também é outro artista que utilizou a gravura como eficiente veículo de idéias, fantasias, denúncias e linguagem artística independente. Suas gravuras das séries Caprichos, Desastres da Guerra e Disparates estão entre as obras mais importantes e expressivas criadas entre os séculos XVIII e XIX. *Na primeira fase da obra de Goya, que culmina nas águas-fortes de Os Caprichos (1799), a razón invoca do inconsciente os monstros da superstição e da ignorância gerados pelo sono da razón. Goya não é um visionário como El Greco; ele descreve a imagerie do preconceito e do fanatismo com lucidez voltariana, mas sem a ironia superior do filósofo, antes com furioso sarcasmo. A estrutura do discurso figurativo permanece barroca, mas levada ao limite da dissolução. Goya não tem a ilusão de resgatar na arte o absurdo histórico e moral; ao ideal do belo teorizado por Mengs, contrapõe a realidade do feio. O êxtase de El Greco, perturbado, torna-se pesadelo, o cauchemar de que fala Baudelaire. O artista é testemunha do seu tempo, não é culpa sua se é uma testemunha de acusação. O expressionismo exacerbado que contrapõe primeiramente ao classicismo de Mengs, e a seguir ao de David, não é uma escolha livre, mas forçada e negativa. Para ser do seu tempo, o artista deve ser contra seu próprio tempo; por isso Goya, que numa Europa já totalmente neoclássica parece uma monstruosa exceção, é a verdadeira raiz do Romantismo histórico.* ARGAN, G. C. Op. cit., p. 40-41.

²⁷ N. A. - A presença da xilogravura japonesa teve um papel decisivo nas mudanças que a arte francesa do século XIX sofreu, através de seu modo diferente, mais plano, de representar o espaço e as figuras, onde as cores mais chapadas, uma marcada estilização linear e os vivazes detalhes decorativos chamaram a atenção daqueles artistas para uma forma inteiramente nova de representar o mundo: *Do Japão veio uma daquelas intervenções técnicas aparentemente triviais, mas decisivas, que alteram o curso da arte. Com a abertura do comércio com o Japão em meados do século XIX, objetos de arte e antigüidades nipônicas começaram a inundar o mercado europeu e, entre essas curiosidades, a xilogravura japonesa foi imediatamente apreciada por seus méritos artísticos. Muitos artistas franceses tornaram-se colecionadores entusiásticos das gravuras de Hokusai e Utamaro, e não tardou que a influência de tais mestres japoneses se tornasse evidente na obra de muitos impressionistas. Uma gravura japonesa aparece no fundo do retrato de Zola por Manet (1868); outra, no **Tio Tanguy** (1886-8), de Van Gogh, ainda outra no **Auto-retrato com uma orelha cortada** (1889), no Instituto Cortauld; a **Natureza-morta com uma gravura japonesa** (1889), de Gauguin, é outro exemplo. Mas isso constitui meramente prova da popularidade das gravuras; a sua influência é evidente nas mudanças que tiveram gradualmente lugar no estilo dos pintores franceses: o uso de arabescos lineares para fechar áreas planas de cor não modulada, o abandono da perspectiva tridimensional e uma concepção de pintura como heráldica, alegórica ou simbólica.* READ, Herbert. **História da pintura moderna**, p. 21-22.

²⁸ “Gauguin, extraordinário renovador da xilo, usou pranchas mal aplainadas, não lixadas, ou grosseiramente lixadas, para dar maior aspereza à superfície, e, na tiragem, calcava o papel com a

palma da mão, sobre as desigualdades da matriz”. FERREIRA apud BOTELHO. **Teatro da gravura no Brasil**, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, no prelo, p. 53.

²⁹ “Edvard Munch, em 1896, dedicou-se á gravura em madeira, e neste campo introduziu algumas inovações técnicas, sendo, por exemplo, o primeiro a fazer uso dos veios da madeira, permitindo assim que o material ajudasse a ditar a forma, Também desenvolveu um novo método para cortar os blocos. Influenciadas por Gauguin e pelas gravuras japonesas, estas gravuras em madeira atingiram uma firmeza de estilo jamais encontrada noutros aspectos da sua obra”. GROLIER apud BOTELHO, op. cit. p. 53.

³⁰ N. A. - Odilon Redon (1840 -1916) foi um artista que conviveu com os impressionistas, mas estava muito mais interessado no mundo interior do que na luminosidade exterior que aqueles buscavam. Sua obra, com isso, se volta para o fantástico, com referências à mitologia clássica, aos mistérios da natureza e aos devaneios líricos, tudo colorido delicadamente a pastel ou a óleo. Mas antes da descoberta da cor, Redon começou pelo negro do carvão passando depois a utilizar a litografia e a gravura em metal para expressar-se com estes tons sombrios – “as minhas sombras”. Várias destas gravuras foram editadas em álbuns.

³¹ **Honoré-Victorin Daumier** (Pintor francês), 1808 – 1879 - Pintor francês nascido em Marselha, considerado em seu tempo apenas um caricaturista político, com o tempo passou a ser visto como um dos mais importantes representantes da tendência realista que dominou a pintura francesa em meados do século XIX. Radicado com a família em Paris (1815), onde freqüentou a Academia de Belas-Artes e foi influenciado, principalmente de Rubens e Rembrandt, e dos tipos pitorescos das ruas de Paris. Embora tenha realizado muitas xilogravuras, seu principal meio de expressão foi a litografia, produzindo cerca de quatro mil peças, a maior parte delas de conteúdo satírico social e político. Suas ilustrações e charges começaram (1830) a aparecer em *La Caricature*, publicação de sátira política. Uma sátira a Luís Filipe lhe valeu seis meses de prisão (1832) e com a ascensão do regime autoritário de Napoleão III, sua carreira de chargista foi definitivamente interrompida e ele se retirou para Valmondois (1848), onde ficou até morrer, dedicando-se à pintura de cenas rústicas, explicitando costumes e conteúdo social. Fonte: http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_2215.html Acesso em: 22/07/2012.

³² **Félix Vallotton** nasceu em Lausanne, na Suíça em 28/12/1865, numa família de classe média alta. Aos dezessete anos foi para Paris onde estudou na Academia Julian. Começou sua carreira artística pintando retratos, fazendo-se conhecer mais tarde por cenas de interior (pintura de gênero). Foi por aqui que desenvolveu sua maneira própria de pintar, seu estilo característico: trabalhando com pequenas e precisas pinceladas, prestando atenção aos detalhes. Começou a se interessar pela gravura em metal em 1897, mas se apaixonou pela xilogravura e produziu um grande número de xilogravuras e ficando bastante famoso com elas. Também desenhou muitos pôsteres. Em 1897, ele se desvincilhou dos laços que havia mantido com a *Societé de Artistes Français* e entrou no *Salon des Indépendents*, onde foi inicialmente muito atacado pelos críticos mais conservadores. Juntou-se ao movimento dos Nabis e participou de suas exposições. Em 1900 ganhou a cidadania francesa. Expos freqüentemente na companhia de Bonnard, Vuillard e Rouseel. Morreu em Paris, em 19/12/1925. Fonte: <http://peregrinacultural.wordpress.com/2010/01/03/imagem-de-leitura-felix-vallotton/> Acesso em: 22/07/2012.

³³ N. A. - Apesar da citação seguinte se referir mais ao contexto da arte brasileira, das mudanças que nela foram gradualmente sendo introduzidas durante o século XIX por artistas como Rodolpho Amoedo, Almeida Junior, Pedro Weingärtner, Belmiro de Almeida e Henrique Bernadelli, parece-nos que seu teor também é plenamente aplicável à realidade européia daquela época no que se refere às mudanças na arte que se processavam no Velho Continente, pois também por lá os artistas insatisfeitos queriam mudanças em relação ao modelo de arte imposto pela Academia. Contudo, a diferença deles para com os nossos artistas é que não viviam num país que fora colônia e, portanto, possuíam um lastro cultural que lhes permitiu serem muito mais ousados em suas atitudes e experiências artísticas. *O desarme das poses e da gestualidade teatral codificadas pela academia, a celebração da vida e da variedade sociológica e verista dos tipos populares, o culto do anonimato da metrópole, do detalhe realista, mas também o fascínio pelo requinte egocêntrico ou pela apatia do dândi, pela sensualidade perversa ou intimista dos nus, a autorevelação lírica do mundo penumbroso do ateliê como metáfora do artista, como objeto de*

uma pintura “sem tema”, a busca de um naturalismo despojado e por vezes agressivamente cru dos modelados, o abandono de todo idealismo plástico e da grande retórica compositiva [grifo nosso], tais são alguns dos traços distintivos que começam a prevalecer nessa geração. MARQUES, Luiz apud COELHO DE SÁ, Ivan. **30 Mestres da pintura no Brasil**, p. 39,40. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ivan.htm> Acesso em : 05/12/2011.

³⁴ Nem a “fidelidade à natureza”, nem a “beleza ideal”, que eram temas gêmeos da arte européia, pareciam ter perturbado as mentes daqueles artífices [pertencentes às culturas “primitivas” não europeias], mas suas obras possuíam precisamente o que a arte européia parecia ter perdido nesta longa busca – expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear na técnica. GOMBRICH, E. H. Op. cit. p. 447.

³⁵ N. A. - Um exemplo desta insatisfação geral com a arte oficial de seu tempo é apontado por Argan ao tratar da decadência geral da arte produzida nas academias não só da França como as de outros países europeus, citando Klimt como um artista que percebeu esta decadência, mas ao invés de combatê-la preferiu vivenciá-la em sua arte: *Nos países da Europa central os artistas modernistas formaram grupos que assumiram o nome de Secessão, aludindo à separação radical da tradição acadêmica: em 1892 funda-se a Secessão de Munique, tendo à frente Franz Von Stuck; em 1893, a Secessão de Berlim, liberada por Max Liebermann; em 1897, a secessão de Viena, que publica a revista Ver Sacrum e tem como líder Gustav Klimt. Assim se determina, paralela à corrente francesa ligada ao Impressionismo, uma cultura figurativa centro-européia. G. Klimt (1862-1918) é um artista extremamente culto e sensível, refinado às raias da morbidez, mas também ligado a uma fórmula decorativa própria, cheia de implicações simbolistas. Dir-se-ia consciente da lenta e inelutável decadência da sociedade, sentindo-se seu melancólico cantor: a sociedade do velho império austro-húngaro, que agora conserva apenas a lembrança do antigo prestígio de instituição teocrática. Klimt sente profundamente o fascínio desse crepúsculo histórico; associa a idéia de arte e do belo à da decadência, da dissolução do todo, da precária sobrevivência da forma ao final do conteúdo. Seu pensamento se dirige à arte bizantina, esplêndida e exangue, na qual se reflete um processo histórico análogo: o declínio de um império teocrático, a sobrevivência estética para além da morte histórica.* ARGAN, G. C. Op. cit. p. 212, 213.

³⁶ Sob o termo genérico Modernismo resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. São comuns à tendência modernistas: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário, etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um estilo ou linguagem internacional ou européia; 5) o esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas correntes modernistas, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegóricos-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucedeu-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do Modernismo as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte. ARGAN, op. cit. p. 185.

³⁷ O que perturba e deixa perplexo o público em relação à arte expressionista talvez seja menos o fato de a natureza ser distorcida do que o resultado implicar um distanciamento da beleza. Que o caricaturista mostre a fealdade do homem é ponto pacífico; feitas as contas, é esse o objetivo do seu trabalho. Mas que homens que pretenderam ser artistas sérios esqueçam que, se tiverem de alterar a aparência das coisas, devem idealizá-las e não enfeia-las, foi algo profundamente doloroso. Entretanto, Munch poderia ter replicado que um grito de angústia nada tem de belo, e que seria falta de sinceridade olhar apenas o lado agradável da vida. Pois os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero. GOMBRICH, E. H. Op. cit. p.448-449.

³⁸ Mas os dois centros em torno dos quais gravita o movimento expressionista são “Die Brücke” (A Ponte), fundada em 1905 em Dresden, e “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul) de 1910, em Munique.

À primeira estão ligados os artistas Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Emil Nolde (1867-1956) e outros. A Ponte oferece-se como conjugação perfeita entre um nome e um programa, pois constitui a passagem para outra realidade, é o espaço a partir do qual se rompe com o antigo mundo para se erigir um novo. Segundo Schmidt-Rottluff, um dos objetivos do grupo é “atrair todos os fermentos revolucionários”. [...] O outro grupo, O cavaleiro Azul, tinha Wassily Kandinsky (1866-1944) como figura central, e a seu redor reuniam-se Franz Marc (1880-1916), Paul Klee (1879-1940), Alexey Von Jawlensky (1867-1941), August Macke (1887-1914) e Oskar Kokoschka (1886-1980). Contrariamente à explosão vitalista e aos impulsos dispersivos do outro grupo, eles vinculam-se a uma pura inspiração interior rumo à espiritualização pictórico-musical até atingir a abstração máxima, pelo repúdio da imagem real. DIAS, Maria H. Martins. **A estética expressionista**, p. 17-18.

³⁹ Os diversos autores que destacaram os aspectos puramente plásticos como marca da adequação de Visconti a tendências modernas ou revolucionárias, fatalmente menosprezaram pinturas anteriores, ou aquelas que, produzidas nas décadas de 1930 e 1940, retomam tons acobreados ou terrosos. Procuraram situar Visconti como um precursor da pintura moderna no Brasil, enfatizando a presença do impressionismo em sua produção. Porém, se podemos falar de impressionismo em Visconti, no início do século 20 ele vem mesclado ou intercalado a tendências diversas. A fase que com maior propriedade poderia ser chamada de impressionista se firma mais tarde, nas décadas de 1930 e 1940. CAVALCANTI, Ana. História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti. **Arte e Ensaio**, Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 1, dez. 2010, p. 98.

⁴⁰ Ato inaugural do movimento modernista, esta segunda individual da artista na cidade, aberta de 12 de dezembro de 1917 a 10 de janeiro de 1918, conseguiu mobilizar a intelectualidade da provinciana e acadêmica Paulicéia em torno de uma polêmica artística, de lembrança e resultados duradouros. Como se sabe, público e crítica se dividiram: de um lado, os cultores dos padrões tradicionais que encontraram um poderoso porta-voz em Monteiro Lobato, com seu artigo “A propósito da exposição Malfatti”; de outro, jovens intelectuais que procuravam decifrar o enigma do “novo”. Entre eles, Di Cavalcanti, Mario de Andrade e Oswald de Andrade, tempos depois unidos no movimento que eclode coletivamente na *Semana de Arte Moderna* de 1922. BATISTA, Maria Rossetti. **Anita Malfatti e seu tempo**. Catálogo, 1996.

⁴¹ Lasar Segall - (Artista plástico lituano, naturalizado brasileiro 21/7/ 1891, Vilna, Lituania – 2/8/57, São Paulo, SP). No ano de 1923, o pintor lituano Lasar Segall mudou-se para o Brasil. Já era um artista conhecido. Contudo, foi aqui que, segundo suas próprias palavras, sua arte conheceu o “milagre da luz e da cor”. De família judia, Lasar Segall desde cedo manifestou interesse pelo desenho. Iniciou seus estudos em 1905, quando entrou para a Academia de Desenho de Vilna, sua cidade natal. No ano seguinte, mudou-se para Berlim, passando a estudar na Academia Imperial de Berlim, durante cinco anos. Mudou-se, a seguir, para Dresden, estudando na Academia de Belas Artes. Em fins de 1912, Lasar Segall veio ao Brasil, encontrando-se com seus irmãos, que moravam aqui. Realizou suas primeiras exposições individuais em São Paulo e em Campinas, em 1913, mas regressou à Europa, casando-se, em 1918, com Margarete Quack. Fundou, com um grupo de artistas, o movimento “Secessão de Dresden”, em 1919, realizando, a seguir, diversas exposições na Europa. Segall mudou-se para o Brasil em 1923, dedicando-se, além da pintura, às artes decorativas. Criou a decoração do Baile Futurista, no Automóvel Clube de São Paulo, e os murais para o Pavilhão de Arte Moderna de Olívia Guedes Penteadó. Já separado de sua primeira esposa, casou-se em 1925 com Jenny Klabin, com quem teve os filhos Maurício e Oscar. Nessa época, passou a viver com a família em Paris, onde se dedicou também à escultura. Suas obras nessa fase remetem à atmosfera familiar e de intimidade. Em 1932, Segall retornou ao Brasil, instalando-se em São Paulo na casa projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik, seu cunhado. Essa casa abriga, atualmente, o Museu Lasar Segall. Sua produção na década de 1930 incluiu uma série de paisagens de Campos do Jordão e retratos da pintora Luci Citti Ferreira. Em 1938, Segall realizou os figurinos para o balé “Sonho de uma Noite de Verão”, encenado no Teatro Municipal de São Paulo. Uma retrospectiva de sua obra no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, foi realizada em 1943. Nesse mesmo ano, foi publicado um álbum com textos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima. Em 1951, Segall realizou uma exposição no Museu de Arte de São Paulo. Três anos depois, criou os figurinos e cenários do balé “O Mandarim Maravilhoso”. O Museu Nacional de Arte Moderna preparou um grande retrospectiva de sua obra em 1957, em Paris. Lasar Segall morreu nesse mesmo ano, de problemas cardíacos, em sua casa, aos 66 anos. Disponível em: < http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_978.html > Acesso em: 08/12/2011.

⁴²A *Semana de Arte Moderna* representou um marco simbólico do início do Modernismo no Brasil, embora eventos anteriores como a exposição de Anita Malfatti e de Lasar Segall, ambas em São Paulo, se incluam, pelas características das obras de seus autores, na linguagem moderna. Tendo sido organizada por um grupo de artistas e intelectuais, na maioria de São Paulo, durante o Centenário da Independência, a Semana propunha o total rompimento com as tradições culturais em vigor até então, especialmente com a Arte Acadêmica. Seus criadores defendiam um novo ponto de vista estético e buscavam uma cultura nacional que fosse independente, um modernismo brasileiro. Seus principais participantes foram: Heitor Villa-Lobos [Mário de Andrade](#), [Oswald de Andrade](#), [Victor Brecheret](#), [Anita Malfatti](#) e [Di Cavalcanti](#). A semana de 22 representou o primeiro esforço organizado para olhar o Brasil moderno. E, por isto, num certo sentido, também para construir o Brasil moderno. Daí o absurdo em pretender reduzi-la a um mimetismo das modas artísticas européias. Absurdo tão grande quanto supor que a industrialização do país resultou do simples desejo de imitar os países desenvolvidos. Ingênuo seria, por outro lado, imaginar que não estivesse vinculada, numa posição obviamente subalterna, aos modelos culturais dominantes. Frente a esses modelos, o Modernismo brasileiro, digo o verdadeiro e consciente, sempre obedeceu a uma dialética inevitável – a de lutar para compreender e assumir com intuito de emancipação. A conhecida teoria antropológica de Oswald de Andrade apenas faz essa exigência em um plano ironicamente visceral; todo dia devíamos comer o nosso bispo Sardinha cultural. BRITO, Ronaldo. *A Semana de 22*. In: *Sete ensaios sobre o modernismo*, p. 14.

⁴³ “Essa nova linguagem – acrescenta Segall – que já vinha fermentando em mim, iria eu encontrá-la no Expressionismo”. Não se tratava de uma paixão passageira de mocidade, de um capricho ocasional, senão do encontro definitivo de uma ‘forma de expressão’ adequada às necessidades profundas do artista. Por isso mesmo, Segall permaneceu, pelo resto da vida, fiel à escolha que fez na mocidade. BENTO apud BOTELHO, op. cit. p. 42.

⁴⁴ BOTELHO, Adir. Op. cit. p. 42.

⁴⁵ Goeldi já chegou ao Brasil, em 1919, com a cabeça feita pelo expressionismo europeu, diz Frederico de Moraes. “Goeldi teve uma forte influência do expressionismo e, embora retratasse os pescadores do Leblon, o Mangue, pássaros e flores brasileiras, sente-se que ele não conseguiu abandonar o mundo sombrio do movimento alemão e até seu traço parece incorporado à densidade do Norte Europeu.” Multiplicado em obra de referência, Goeldi, com sua formação européia de desenho, foi o maior fator de inclusão da gravura em nosso ideário artístico. BOTELHO, Adir. Op. cit. p.13.

⁴⁶ REIS JUNIOR apud BOTELHO. Op. cit., p. 16.

⁴⁷ Em um depoimento de 1970, Lívio Abramo, referindo-se aos anos tensos e difíceis – o início de sua carreira, das décadas de 1930 e 1940 – dizia: “Comecei muito impressionado com os problemas humanos e sociais.” Aquela época, outra não podia ser a maneira de expressão senão a impulsiva, a apaixonada, a maneira expressionista, que é própria dos tempos convulsionados, de posições radicais. “Depois abandonei essa maneira por uma outra, mais calma” – diz referindo-se à fase que se inicia com as ilustrações que fez para o livro *Pelo sertão*, de Afonso Arinos, em 1948 – na qual procurou “uma outra maneira de expressão, em que os problemas de ordem plástica e formal fossem resolvidos de um modo menos apaixonado e esteticamente válido.” MORAIS, Frederico. Lívio Abramo: poderosa força de convicção. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 maio 1977.

⁴⁸ DAHER apud BOTELHO. Op. cit. p. 40.

⁴⁹ LUZ D’HORTA. In: Marcello Grassmann – sombras e sortilégios, 2011, p. 74 (catálogo de exposição).

⁵⁰ BOTELHO, Adir. Op. cit. p. 42. P. 28

⁵¹ Em suma, quaisquer que tenham sido as motivações “exteriores” ou heterônimas – as ascendências nórdico-medievais, a oposição à burguesia nascente, a simpatia pelo artesanato por oposição à indústria, etc. - , o Expressionismo, esse apelo extremo ao subjetivismo, no que concerne às motivações “interiores” ou autônomas, no plano da linguagem, tendo em vista os conteúdos que pretendia comunicar, elevou o “feio” à dignidade de arte, visou a definição de uma linguagem em que formas e conteúdos se integrassem em imagens artisticamente expressivas para além da sua execução; assim,

traduziu a “*má*” execução, a deformação, num estilo particular e novo: os sinais disso são tão evidentes que o tornam reconhecível, independentemente da nacionalidade dos artistas, dos diversos períodos em que se manifesta e, mesmo, independentemente do fato de as imagens serem figurativas ou abstratas. FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**, p. 24.

⁵² LUZ, Angela Ancora da. Século XX. In: **História da arte no Brasil: textos de Síntese**, p.114.

⁵³ BOTELHO, Adir. Op. cit. p. 62.

⁵⁴ TAVORA APUD BOTELHO. Op. cit. p. 62.

⁵⁵ A indicação de Raimundo Cela para a regência do curso de especialização em Gravura de Talho-doce, Água-forte e Xilogravura, foi aprovado pela Congregação da Escola Nacional de Belas Artes em 13/11/1950. O programa de ensino elaborado por R. Cela permaneceu em vigor até a implantação, em 1970, do curso de graduação em gravura. Com a morte de R. Cela, Oswaldo Goeldi assumiu a direção do curso. Adir Botelho (assistente de R. Cela: 1953/54; de Goeldi: 1955/61), substituiu Goeldi em 1961. Ahmés de Paula Machado, neste mesmo ano deu início ao ensino de litografia. Marcos Varela e Kazuo Hia ingressaram no magistério de gravura e de litografia na EBA, respectivamente em 1980 e 1984. Em nenhum momento o ensino de gravura se restringiu apenas à gravação e impressão. A noção de gravura estava na inteligência criativa de artistas como Newton Cavalcanti, Esther Iracema Jofilly, Samico, Julio Vieira, Marília Rodrigues, Yara Tupinambá, Hugo Mund, Raquel Strosberg, Sergio Campos Mello, Adalice Araújo, Maria Tereza Vieira, Jesuíno Ribeiro, Leda Acquarone de Sá, Carlota Santos, Vilma mejias Cortez, Ivete Castro Rosa, Armino Marques, Suzana Roisman, Clérida Geada, Vicente Roberto Sgreccia, Inês de Sá, Marly Garcia da Silveira, Geraldo Assis, Antonio Dias, Olga Lebedeff, Isa Aderne, Lais Aderne, Jenny Raschle, Rubens Gerchman, Maria Augusta Rodrigues, Roberto Magalhães, Ana Maria Maiolino, Lucila Duprat, Albery, Astréa-El-Jaick, Celeida de Moraes Tostes, Lobianco, Lenita Magalhães, Chlau Deveza, Roberto Verchleisser, Mario Pagnuzzi, Isis Braga, Suzana Spach, Ruy Pereira, Otto de Souza Aguiar, Pietrina Checcacci, e de tantos outros que ali estudaram nas décadas de 1950 e 1960, e de tantos outros que vieram depois. BOTELHO, Adir. Op. cit. p. 21.

⁵⁶ A Aula Pública de Desenho e Figura, estabelecida por carta régia de 20 de novembro de 1800 foi a primeira ação oficial que se tem conhecimento para que se estabelecesse o ensino da arte no Brasil. Este, porém só teria início com a criação da Escola Real das Ciências Artes e Ofícios, por Decreto-Lei de D. João VI, em 12 de agosto de 1816. Com a chegada ao Brasil da Missão Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton, a convite de D. João VI, viabiliza-se o projeto do ensino artístico em nosso país. GUIMARÃES, Helenise Monteiro. O curso de História da Arte da Escola de Belas Artes/UFRJ: o desafio de um sonho conquistado. In: TERRA, Carlos (org.) **Arquivos da EBA**, nº 18, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010, p. 47.

⁵⁷ N. A. - Desde os tempos da Academia Imperial de Belas Artes existiam diferenças de pensamento entre seus membros a respeito do ensino acadêmico. Portanto, era antiga a polêmica entre os que queriam a Escola rigorosamente atrelada aos modelos mais tradicionais de ensino, aferrados à representação da figura humana e do seu entorno sem distorções ou deformações (não mais idealizadas como no puro Neoclassicismo, mas realistas ou no máximo com um cromatismo mais intenso, fruto da assimilação ponderada do Impressionismo), e aqueles que pediam maior liberdade para experimentação das novas propostas que desde o final do século XIX viam surgindo numa velocidade cada vez maior. No final da década de 50 do século passado, professores como Quirino Campofiorito, Abelardo Zaluar e Goeldi representavam esta ala mais progressista e colocavam na teoria e prática do seu ensino esta maneira nova de entender a arte e de ensiná-la. Mas esta polêmica acirrou-se com a direção de Lucio Costa vinte anos atrás, em 1930: *A polêmica gerada [entre os arquitetos que defendiam o Ecletismo e o Neocolonial contra os que pugnavam pelo modernismo na arquitetura e na arte] dava visibilidade às questões da arte moderna, pelo menos nos círculos culturais e artísticos. Meses depois, quando Lúcio Costa assume a direção da Escola Nacional de Belas Artes, suas posições já são bem mais claras. Na Escola Nacional de Belas Artes ele seria conhecido por suas idéias reformistas, que logo a seguir estariam explícitas na Casa Modernista que ele irá projetar junto com Warchavchic numa encosta da Rua Tonelero em Copacabana. Mas o evento que acompanharia Lúcio Costa ao longo de sua vida, que se tornaria a marca de seu compromisso com a modernidade, seria a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. O Salão de 31, ou Salão dos Tenentes ou ainda Salão Revolucionário, como ficaria conhecido, realizado na Escola de Belas Artes, torna-se palco para a apresentação de propostas que se inseriam na vertente*

modernista. Lúcio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, havia definido a organização da XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, que seria lembrada como Salão de 31, Salão Tenentista e Salão Revolucionário, sinalizando a tentativa de acordar a visão moderna numa repercussão nacional. [...] É importante salientar que ele não era a única voz que defendia a nossa modernidade. Apesar da importância da arquitetura para a construção de nossa identidade, outros artistas estavam também sintonizados com os mesmos desejos. Em 1922, Quirino Campofiorito que recebera o Prêmio de Viagem e fora para a Europa, declararia que seus envios – trabalhos realizados na Europa e enviados para a Escola, como exigência própria da premiação – eram rejeitados pela Congregação, pelo fato de não estarem dentro dos cânones da tradição. LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos salões de arte da Europa ao Brasil**, op. cit. p. 103-104.

⁵⁸ Para a História da Arte, R. Cela não se apresenta apenas como um artista de talento que soube assimilar, na gravura, os reflexos das transformações culturais ocorridas no início do século XX. Suas águas-fortes inserem-se na história da gravura brasileira e colocam seu autor entre os maiores cultores do gênero do país. Na água-forte *Jangadas para o mar*, o artista cria formas à imagem de sua terra e constrói uma das obras mais singulares da gravura brasileira. BOTELHO apud BOTELHO. Op. cit. p. 12.

⁵⁹ Para orientar este curso foi indicado pela Congregação da Escola, Raimundo Brandão Cela (Ceará, 1890/Rio de Janeiro, 1954), que fora aluno de Eliseu Visconti, de Batista da Costa e de Zeferino da Costa. Quanto à gravura, seu aprendizado dera-se em Paris com o gravador inglês Frank Brangwyn. Ao assumir a oficina de gravura da Belas Artes, Cela tinha um currículo enriquecido com a premiação de Viagem obtida com pintura em 1917, além de duas medalhas de ouro no Salão Nacional de Belas Artes, em 1947, relativas à pintura e à gravura. TÁVORA, Maria Luisa. Primórdios do ensino da gravura artística na Escola Nacional de Belas Artes: algumas considerações. In: ANAIS DO SEMINÁRIO DA EBA 180, 1996, Rio de Janeiro, p. 436.

⁶⁰ REIS JUNIOR, José Maria. Op. cit., p. 43.

⁶¹ Ainda muito jovem, Adir Botelho descobriu o prazer da representação gráfica vendo seu irmão mais velho desenhar. Cursava então o ginásio São Bento e durante a noite freqüentava as aulas de desenho no Liceu de artes e ofícios. Ingressou na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil em 1949, inicialmente no curso de pintura, ligando-se desde cedo à redação e diagramação de jornais e revistas. Trabalhou nos jornais *tribuna da imprensa*, *o Globo*, *Shopping News*, e no Instituto Nacional do livro. (retirado do texto de apresentação do calendário da UFRJ de 2007 – Mural da Terra)

⁶² O Carnaval se apresenta como um campo profissional a ser explorado, devido ao desgaste das fórmulas de suas apresentações e ornamentações, mas também por configurar um campo competitivo para o qual afluíram professores, alunos e artistas da ENBA. Ao se dispor a concorrer, o artista da ENBA imporia novas linguagens formais no contexto carnavalesco, por seus conhecimentos artísticos e técnicos. A dinâmica imposta pelas equipes de alunos traria uma efervescência criadora jamais vista, por sua força e abrangência e por ter sido um período único que jamais se repetiria. A atuação da Escola de Belas Artes no Carnaval não se restringiria apenas aos Barracões, tendo em vista que as Avenidas Presidente Vargas, Rio Branco, presidente Antonio Carlos e Praça Marechal Floriano foram outros espaços para decoração disputados nos Concursos de decorações e ornamentação de ruas, promovidos pela prefeitura do Rio de Janeiro. Por muitos anos se destacaria uma equipe chamada “A Trinca”, formada pelo professor Adir Botelho e seus alunos David Ribeiro e Fernando Santoro. Estes concursos se estendiam também aos Bailes em Clubes e outros recintos fechados, como o Baile do Municipal, onde as equipes do professor Manoel Francisco Ferreira e Licia Lacerda demonstrariam a excelência de sua formação. GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Escola de Belas Artes no carnaval carioca: uma relação secular e a revolução nas escolas de samba. In: TERRA, Carlos (org.) **Arquivos da EBA**, nº 16, Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2003, p. 79.

⁶³ N. A. - Do catálogo de sua exposição “Adir Botelho – Xilogravuras”, realizada em agosto de 1988 no Museu Nacional de Belas Artes, extraímos os dados biográficos a seguir: *Coordenador Geral do Departamento de Artes Bases da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor do Atelier de Gravura da EBA/UFRJ. Professor-assistente de Raimundo Cela, 1952 a 1954 e Oswaldo Goeldi, 1955 a 1961, na Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil. Expositor: V, VI, VII, VIII e IX Bienal de São Paulo; Salão Nacional de Arte Moderna, de 1954 a 1972 (Prêmios de*

*I*senção de Júri e Viagem ao País, em 1358 e 1959); *Salão de Arte Moderna, Paraná, 1962* (Prêmio de Melhor Gravador Nacional); *II Bienal Americana de Grabado, Chile, 1965*; *Brazilian Prints Show, Kaigado Galerie, Japão, 1966*; *Exposição Geral de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1966* (Grande Prêmio de Gravura); *Gravura Brasileira Contemporânea, Paraná, 1964*; *Exposição Latino-americana de Xilografia, Buenos Aires*; *Três Aspectos da Gravura Brasileira Contemporânea, Itinerante América do Sul e Central, 1968*; *Mostra de Mestres da Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1962*; *Gravadores Brasileiros, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1968*; *Galeria Seta, São Paulo*; *Gravura Brasileira Contemporânea, Exposição Itinerante, Europa, Ministério das Relações Exteriores*; *Arte Moderna no Salão Nacional, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1983*; *Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro*; *III Exposição Geral de Belas-Artes, Rio de Janeiro*; *Mostra de Professores da Escola de Belas-Artes, Museu D. João VI, Rio de Janeiro, 1985*; *Mostra de Gravuras, Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro, 1985*; *Acervo Gravura, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1985*; *Gravura Brasileira Contemporânea, Cenart, Rio de Janeiro, 1986*; *40 anos de Gravura em Madeira, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1985*; *Gravura no Brasil-Anos 60, Rio de Janeiro, 1986*; *Sala Especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1986*; *Trienal de Artes Gráficas, Berlim, 1987*; *Casa da Gravura-Fundação Cultural de Curitiba, Paraná, 1987*; *Katholische Akademie Hamburgo, Alemanha 1988*; *Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro 1988*. *Técnico de Artes Gráficas do Instituto Nacional do Livro, 1955 a 1958*. *Programador Visual do jornal O Globo, 1963 a 1966* .. *Realizador de decorações para espaços arquitetônicos de cidades (ruas, teatros, praças e avenidas)*. *Publicações: Gravadores Fluminenses, Secretaria do Estado de Educação e Cultura Rio de Janeiro*; *Gramática da Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, Celso Cunha*; *Grande Enciclopédia Larousse*; *Dicionário das Artes Plásticas, R. Pontual*; *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos, Ministério da Educação e Cultura*; *Quem é Quem nas Artes e nas Letras do Brasil, Ministério das Relações Exteriores*; *Dicionário Universal de Artistas Plásticos, J. Fekete*; *A Gravura-Brasileira Contemporânea, J. R. Teixeira Leite, O Expressionismo e a Arte Brasileira, Armindo Trevisan*.

⁶⁴ CASTRO, Silvio. Canudos e o Brasil cruel na gravura de Adir Botelho. In: BOTELHO, Adir. **Canudos xilogravuras**, p. 19.

Notas do capítulo II

⁶⁵ *Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha nasceu no dia 20 de janeiro de 1866, em Cantagalo (RJ). Passou sua infância na Bahia, onde foi criado por tias, pois era órfão. Após alguns anos, ingressou na Escola Militar, da qual foi expulso por suas idéias republicanas que o levaram a desacatar o Ministro de Guerra, em 1888. Contudo, com a proclamação da República, o autor voltou à Escola Superior de Guerra e formou-se em Engenharia Militar e Ciências Naturais. Porém, Euclides da Cunha começou a contestar as decisões republicanas e resolveu desligar-se totalmente da carreira militar. Em 1897, quando mudou-se do Rio para São Paulo, passou a fazer a cobertura da revolta de Canudos para o jornal O Estado de S. Paulo. A experiência como jornalista no nordeste resultou na obra mais conhecida do escritor: Os Sertões. Pertencente ao Pré-Modernismo, o clássico Os sertões de Euclides da Cunha tem como característica principal: o regionalismo. A realidade do Nordeste brasileiro é retratada com fidelidade na obra, a qual descreve as condições precárias de vida da região e os motivos pelos quais ocorreu o drama da Guerra de Canudos. O sucesso da obra foi tamanho que o autor foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1903. O livro Os sertões é consagrado como referência na literatura e na sociologia para o estudo do sertanejo. Em seu livro o autor retrata a terra nordestina, o homem sertanejo e a luta travada pelos nordestinos na Guerra de Canudos. Euclides da Cunha foi assassinado em 1909, devido a questões familiares.* Disponível em: < <http://www.brasilecola.com/literatura/euclides-cunha.htm> > Acesso em: 13/07/2011.

⁶⁶ CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

⁶⁷ Entrevista realizada em 2011.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ CUNHA, Euclides da, **Os Sertões**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.91.

⁷¹ Ibid., p. 91.

⁷² Ibid., p. 94.

⁷³

⁷⁴ Ibid., p. 103.

⁷⁵ Ibid., p. 105.

⁷⁶ *A sua religião é como ele – mestiça. Resumo de caracteres físicos e fisiológicos das raças de que surge, sumaria-lhes identicamente as qualidades morais. É um índice da vida de três povos. E as suas crenças singulares traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas.* Ibid., p. 108.

⁷⁷ Ibid., p. 108.

⁷⁸ Ibid., p. 108-109.

⁷⁹ Ibid., p. 114-115.

⁸⁰ Ibid., p. 122-123.

⁸¹ CUNHA, Euclides, op. cit., p. 128-129.

⁸² **Milenarismo: as características.** *Nesses movimentos encontram-se quase sempre as mesmas características que Normam Cohn identificou no seu clássico estudo sobre o milenarismo medieval, Na senda do milênio: a salvação é coletiva na medida em que será atingida por todos os seguidores do profeta; é terrena porque será realizada neste mundo e não no outro; é iminente, súbita e breve, como também será total a transformação que ocorrerá, criando-se um novo estado de coisas o mais próximo possível da perfeição e, finalmente, será miraculosa por que contará com a ajuda de agentes sobrenaturais. Na busca da realização dessa utopia teológica, separam-se do resto da sociedade, hostilizam seus vizinhos, desafiam as autoridades, tratam de tornar-se completamente auto-suficientes e armam-se para proteger a si e aos seus devido ao crescente mal-estar que seu comportamento provoca. O Estado, seja qual for sua forma ou ideologia, aproxima-se deles para contemporizar. São enviados intermediários, por vezes padres ou pastores, para tentar articular sua dissolução pacífica. Fracassada a operação, o Estado torna-se impaciente. Teme os efeitos sediciosos da heresia, receia que outros setores subalternos ou marginais possam ser contagiados pela insubmissão dos fanáticos. Perde a paciência e os massacra. As explicações sociológicas: Chama a atenção o fato de que as tentativas das ciências sociais explicarem os surtos milenaristas-messiânicos somente por matrizes psicossociológicas baseadas no racionalismo ocidental serem largamente insatisfatórias. Os que estudaram os muckers, por exemplo, especialmente os de inclinação marxista como Janaína Amado, indicam que a rebeldia e até seu revolucionarismo deveram-se às modificações estruturais, econômicas e sociais, porque passavam as colônias alemãs depois do término da Guerra do Paraguai, quando transitaram de uma comunidade igualitária para outra assentada na diferenciação de classes. Os muckers, quase todos pobretões, insurgiram-se contra a crescente marginalização que passaram a sentir, refugiando-se na prosa apocalíptica da profetisa Jacobina Maurer, barbarizando as redondezas da comarca. Já Euclides da Cunha, em Os Sertões, de 1903, explicou o milenarismo conselheirista como resultado da brutalidade climática nordestina, da miscigenação racial e do isolamento do sertanejo. Em páginas memoráveis, procurou demonstrar como a terra encrespada, a violência do sol, a dura luta pela sobrevivência e a intensa mestiçagem somaram-se para deformar a mente do tabaréu, tornando-o vítima da superstição, do misticismo, do fanatismo.* Disponível em: <
<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/2003/02/22/002.htm>
 Acesso em: 15/07/2011.

⁸³ *Canudos-de-pito* que eram utilizados para fazer cachimbos de barro - CUNHA, Euclides, op. cit. p. 136.

⁸⁴ Ibid. p. 136.

⁸⁵ N. A. - Trata-se de um morro daquela região que devia este nome a uma planta abundante no local, chamada justamente de “favela”. Parte dos soldados que participaram da Guerra de Canudos ao serem alojados, ao fim do conflito, pelo governo republicano no morro da Providência, no Rio de Janeiro, tendo que se contentar em morar em barracos, deram o nome daquela planta ao seu novo local de moradia, tornando-o a primeira *favela* da cidade carioca.

⁸⁶ Ibid., p. 136.

⁸⁷ Ibid. p. 142.

⁸⁸ Ibid., p.136.

⁸⁹ Ibid., p. 137.

⁹⁰ Ibid., p. 140.

⁹¹ Ibid. p. 142

⁹² Ibid. p. 148

⁹³ Ibid. p. 149.

⁹⁴ Ibid. p. 149 -151.

⁹⁵ Ibid. p. 151

⁹⁶ Ibid. p. 151-152.

⁹⁷ N. A. - Sobre esta questão do sincretismo religioso do povo brasileiro, que é capaz de fundir os elementos mais díspares das diversas religiões, Gilberto Velho, na obra **Projeto e metamorfose – antropologia das sociedades complexas**, p. 24, afirma que: *Assim, o código e os discursos associados à crença em espíritos e à possessão apresentam não apenas uma significativa amplitude sociológica, mas uma considerável profundidade histórica. Sem dúvida, são as duas faces do mesmo fenômeno. Estar vivo é ser capaz de relacionar-se com os espíritos, seja de antepassados ou de entidades diversas. Essa seria uma das características mais gerais do que poderíamos chamar de cultura na sua acepção mais ampla na sociedade brasileira.* VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**, antropologia das sociedades complexas, 2003, p. 24.

⁹⁸ CUNHA, Euclides da, **Os Sertões**. p. 152.

⁹⁹ No contexto à repressão ao arraial de Canudos, a chamada [Campanha de Canudos](#), após o fracasso de duas incursões militares, o baiano [Manuel Vitorino](#), vice-presidente da república em exercício, nomeou o sanguinário coronel [Moreira César](#) para comandar uma terceira expedição militar. A primeira fora comandada pelo tenente [Manuel da Silva Pires Ferreira \(1859 - 1925\)](#), tendo sido batida em [Uauá](#) (novembro de [1896](#)), e a segunda pelo Major-fiscal [Febrônio de Brito \(1850 - ?\)](#), batida, por sua vez, em [Tabuleirinho](#) (janeiro de [1897](#)). Moreira César partiu do Rio de Janeiro para a Bahia em [3 de fevereiro](#) de 1897, aportando em [Salvador](#) a [6](#) do mesmo mês. No dia seguinte partiu para [Queimadas](#), onde chegou no dia 8 pela manhã, por trem expresso. Temendo que os sertanejos abandonassem o arraial, intensificou os preparativos para a partida da tropa em direção a [Monte Santo](#). O seu efetivo era composto por mil e trezentos homens, seis canhões [Krupp](#), cinco médicos, dois engenheiros militares, ambulâncias e um comboio cargueiro com munições de guerra e de boca. Antes de acampar em Monte Santo, onde estabeleceu a segunda base de operações, [Moreira César](#) sofreu uma crise epiléptica, que se repetiria, com mais brandura, na Fazenda Lajinha, entre Monte Santo e [Vila do Cumbe](#) (atual [Euclides da Cunha](#)). Em Cumbe mandou prender o vigário local, padre [Vicente Sabino dos Santos](#), sob a acusação de partidário de Conselheiro. O religioso foi solto posteriormente, por interferência do [Estado-maior](#). Próximo ao arraial de Canudos a expedição foi atacada por piquetes de homens de Conselheiro, sem que porém tenha havido enfrentamento. No dia 2 de março a coluna militar avançou sobre o Rancho do Vigário, a dezenove quilômetros de Canudos. Moreira César pretendia aproximar-se do arraial, permanecer um dia nas vizinhanças das margens do [rio Vaza-Barris](#), bombardear a povoação e em seguida conquistá-la com a sua [infantaria](#). Na manhã do dia 3 Moreira César mudou subitamente de idéia, optando pelo ataque imediato. O arraial foi duramente castigado pelas peças de artilharia. O assalto final teve início após o meio-dia. Os defensores de Canudos defenderam-se a tiros a partir das igrejas velha e nova. Nos primeiros momentos as forças do exército conseguiram invadir o arraial e conquistar algumas casas. Foram, contudo, obrigadas a recuar, devido à pouca munição. Após cerca de cinco horas de combate, Moreira César foi ferido no ventre, quando se preparava para ir à frente de batalha incentivar a tropa. Atendido pelos médicos, estes constataram tratar-se de ferimento mortal. O comando foi transferido ao coronel [Pedro Tamarindo](#). Após mais de sete horas de combate encarniçado, o coronel Tamarindo decidiu recuar. Moreira César faleceu doze horas após haver sido atingido, na madrugada de [4 de março](#) de 1897, protestando que Canudos fosse uma vez mais atacado. Em reunião de oficiais, às 23 horas da noite anterior, fora decidida a retirada, dado o grande número de feridos. Moreira César mandou constar em ata que, se saísse vivo da guerra, pediria a exoneração do exército. A retirada constituiu-se uma das situações mais críticas em que o exército brasileiro esteve envolvido, uma vez que, batido, foi obrigado a percorrer os cerca de duzentos quilômetros que separam Canudos de Queimadas, primeira base de operações da tropa. O ataque mal sucedido ordenado por Moreira Cesar é atribuído à seus constantes ataques de epilepsia. Estudos foram documentados por Elza Márcia Targas Yacubian como um dos casos em que a epilepsia mudou o rumo da história. Fonte: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Moreira_C%C3%A9sar Acesso em: 18/03/2012. >

- ¹⁰⁰ Ibid. p. 213.
¹⁰¹ Ibid, p 224.
¹⁰² Ibid. p. 234.
¹⁰³ Ibid. p. 233 -234.
¹⁰⁴ Ibid. p. 235.
¹⁰⁵ Ibid. p.235-236.
¹⁰⁶ Ibid. p. 237.
¹⁰⁷ Ibid. p. 237.
¹⁰⁸ Ibid. p. 237-238.
¹⁰⁹ Ibid. 239.
¹¹⁰ Ibid. p. 240.
¹¹¹ Ibid. p. 242.
¹¹² Ibid. p. 242.
¹¹³ Ibid. p. 242-243.
¹¹⁴ Ibid. p. 243.
¹¹⁵ Ibid. p. 244.
¹¹⁶ Ibid. p. 245.
¹¹⁷ Ibid. p. 245.
¹¹⁸ Ibid. p. 246.
¹¹⁹ Ibid. p. 247.
¹²⁰ Ibid. p. 248.
¹²¹ Ibid. p. 249.
¹²² Ibid. p. 249.
¹²³ Ibid. p. 249.
¹²⁴ Ibid. p. 249-250.
¹²⁵ Ibid. p.250.
¹²⁶ Ibid. p.250.
¹²⁷ Ibid. p.253.
¹²⁸ Ibid. p.251.
¹²⁹ Ibid. p. 252.

¹³⁰ *Ao passo que as caatingas são um aliado incorruptível do sertanejo em revolta. Entram também de certo modo na luta. Armam-se para o combate; agridem. Trançam-se, impenetráveis, ante o forasteiro, mas abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu. E o jagunço faz-se guerrilheiro-tugue, intangível... As caatingas não o escondem apenas, amparam-no.* CUNHA, Euclides da, **Os Sertões**, op. cit. p. 176.

¹³¹ Ibid. p. 152.

¹³² *O novo insucesso das armas legais [contra Canudos], imprevisto para toda a gente, coincidia com uma fase crítica da nossa história. A pique ainda das lastimáveis conseqüências de sanguinolenta guerra civil, que rematara ininterrupta série de sedições e revoltas, emergentes desde os primeiros dias do novo regime, a sociedade brasileira, em 1897, tinha alto grau de receptividade para a intrusão de todos os elementos revolucionários e dispersivos. [...] O governo civil, iniciado em 1894, não tivera a base essencial de uma opinião pública organizada. Encontrara o país dividido em vitoriosos e vencidos. E quedara na impotência de corrigir uma situação que, não sendo francamente revolucionária e não sendo também normal, repelia por igual os recursos extremos da força e o influxo sereno das leis. Estava defronte de uma sociedade que progredindo em saltos, da máxima frouxidão ao rigorismo máximo, das conspirações incessantes aos estados de sítio repetidos, parecia espelhar incisivo contraste entre sua organização intelectual imperfeita e a organização política incompreendida.* CUNHA, Euclides. Op. cit. p. 211.

¹³³ VELHO, Gilberto, op. cit., p. 64.

¹³⁴ *O marechal Carlos Machado Bittencourt, principal árbitro da situação, desenvolveu, então, atividade notável. Vinha de molde para todas as dificuldades do momento. Era um homem frio, eivado de um ceticismo tranqüilo e inofensivo. Na sua simplicidade perfeitamente plebéia se amorteciam todas as expansões generosas. Militar ás direitas, seria capaz – e demonstrou-o mais tarde ultimando tragicamente a vida – de se abalançar aos maiores riscos. Mas friamente, equilibradamente,*

encarrilhado nas linhas inextensíveis do dever. Não era um bravo e não era um pusilânime. Ninguém podia compreendê-lo arrebatado num lance de heroísmo. Ninguém podia imaginá-lo subtraindo-se tortuosamente a uma conjuntura perigosa. Sem ser uma organização militar completa e inteiriça, afeiçoara-se todavia ao automatismo típico dessas máquinas de músculos e nervos feitas para agirem mecanicamente à pressão inflexível das leis. [...] A República fora-lhe acidente inesperado no fim da vida. Não a amou nunca. Sabem-no quantos com ele lidaram. Foi-lhe sempre novidade irritante, não porque mudasse os destinos de um povo senão porque alterava umas tantas ordenanças e uns tantos decretos, e umas tantas fórmulas, velhos preceitos que sabia de cor e salteado. [...] Era realmente o homem feito para aquela emergência. O governo não depararia quem melhor lhe transmitisse a ação, intacta, rompendo retilineamente no tumulto da crise. [...] O marechal Bittencourt fez, pelo menos, isto: transmudou um conflito enorme em campanha regular. A que até então se fizera traduzira-se num prodigalizar inútil de bravura, mas o heroísmo e abnegação mais rara não a impulsionariam. Cristalizara num assédio platônico e dúbio, recortado de fuzilarias inúteis, em que se jogava nobremente e estupidamente a vida. E este prolongar-se-ia, indeterminado, até que o arraial sinistro absorvesse, um a um, os que o acometiam. Em tal caso a simples substituição dos que ali tombavam – oito a dez por dia – por outros, tornava-se um círculo vicioso cruelíssimo. Além disto, numerosos assaltantes eram um agravante. Circulariam todo o povoado, trancar-lhe-iam todas as saídas, mas teriam, passados poucos dias, latentes em roda, as linhas de outro cerco intangível e formidável – o deserto recrestado, das caatingas, pondo-os nas aberturas crescentes e inelutáveis da forme. Previu-o o marechal Bittencourt. CUNHA, Euclides da. Op. cit. p. 355-356-358.

¹³⁵ Ibid. p. 391.

¹³⁶ *O general Artur Oscar, que se obstinara a permanecer ali iludido, a princípio, pela miragem de um comboio, justificava-se, agora, pela impossibilidade absoluta de se mover. Estadeou então a sua única qualidade militar frisante: a tendência a enraizar-se nas posições conquistadas. Este atributo contrasta com qualidades pessoais opostas. Irrequieto e ruidosamente franco; encarando a profissão das armas por seu lado cavalheiresco e tumultuoso; quase fanfarrão, embora valente, no relatar as façanhas de pascar; incomparável, no idear surpreendedores recontros; encontrando sempre nas conjunturas mais críticas uma frase explosiva, que as sublinha com traço vigoroso de jovialidade heróica, num calão pinturesco e incisivo e vibrante; patenteando sempre, insofridas, todas as impaciências e todos os arrojos de um temperamento nervoso e forte; - aquele general, numa campanha, no meio de cultura por excelência de tão notáveis requisitos, se transmuda, e, com espanto dos que o conhecem, só tem uma tática – a da imobilidade. [...] Tinha um plano único – ir a Canudos. Tudo mais era secundário. Levando seis mil baionetas à margem do Vaza-Barris, ganharia a partida, de qualquer modo, desse por onde desse. Não recuaria. Alterou um verbo na frase clássica do romano, e seguiu. Chegou; viu; e ficou. CUNHA, Euclides da. Op. cit. p.313.*

¹³⁷ Ibid. p. 280.

¹³⁸ Ibid. p. 280.

¹³⁹ Ibid. p. 280-281.

¹⁴⁰ Ibid. p. 315.

¹⁴¹ Ibid. p. 333.

¹⁴² Ibid. p. 348.

¹⁴³ Ibid. p. 348-349.

¹⁴⁴ Ibid. p. 351.

¹⁴⁵ Ibid. p. 387-388.

¹⁴⁶ Ibid. p. 400.

¹⁴⁷ Ibid. p. 403.

¹⁴⁸ Ibid. p. 430 – 431.

¹⁴⁹ Ibid. p. 409.

¹⁵⁰ Ibid. p. 409-410.

¹⁵¹ Ibid. p. 412-413.

¹⁵² Ibid. p. 425.

¹⁵³ Ibid. p. 426.

¹⁵⁴ Ibid. p. 426.

¹⁵⁵ Ibid. p. 426.

¹⁵⁶ Ibid. p. 427.

¹⁵⁷ Ibid. p. 427.

¹⁵⁸ Ibid. p. 429.

¹⁵⁹ Ibid. p. 429-430.

¹⁶⁰ Ibid. p. 433.

¹⁶¹ Ibid. p. 433.

¹⁶² Ibid. p. 434.

¹⁶³ LUZ, Angela Ancora da. In: BOTELHO, Adir. **Canudos xilogravuras**.

Notas do Capítulo III

¹⁶⁴ LUZ, Angela Ancora da. In: BOTELHO, Adir. **Canudos xilogravuras**, p. 7.

¹⁶⁵ *O belo está na natureza e se encontra na realidade sob as formas as mais diversas. A imaginação na arte consiste em encontrar a mais completa expressão de uma coisa.* OSTROWER, 1983 apud COUBERT. **Universos da arte**, p. 325.

¹⁶⁶ *Na intenção de fixar momentos fugidios, momentos “impressionistas”, momentos instáveis, através da observação e transcrição exata dos efeitos de cor que o fenômeno natural produz de cada vez, sem generalizar e, por outro, sem introduzir maiores ênfases emocionais – numa atitude inteiramente objetiva – nesse enfoque estilístico se revela o Naturalismo.* OSTROWER, Fayga. Op. cit., p. 313-314.

¹⁶⁷ N. A. - As formas egípcias, relacionadas ao culto da vida após a morte, permaneceram praticamente inalteradas por mais de 4.000 anos, sempre repetindo os mesmos cânones na representação da figura humana, em especial na representação dos principais personagens de sua hierarquia político-religiosa, seja na estatuária, seja na pintura, seja na arquitetura.

¹⁶⁸ N. A. - A arte grega, principalmente no seu período clássico, durante o século V a.C., é também uma arte de estilo idealista, só que enquanto a arte egípcia era voltada para a idéia da morte - ou da continuação da vida após a morte -, a praticada na Grécia era direcionada para a vida aqui e agora, onde a beleza corporal dos deuses do panteão olímpico é representada segundo proporções humanas ideais. Cada exemplo da escultura e arquitetura gregas clássicas, assim como de sua cerâmica, segue cânones específicos de construção que as mantêm num contexto de total harmonia, não havendo tensões ou ênfases em sua expressão que quebrem a impressão que passam de equilíbrio e perenidade.

¹⁶⁹ N. A. - Este idealismo foi reencontrado no Renascimento, cujos artistas, redescobrimo os cânones clássicos, os aplicaram na representação do seu próprio mundo, atingindo mais uma vez esta mesma sensação de se estar vivendo num mundo ideal, equilibrado e totalmente harmonioso, seja qual for a situação representada. Piero de la Francesca, Leonardo da Vinci, Rafael, Ticiano e outros grandes nomes do Renascimento são exemplos desta forma idealista de ver e representar a vida e o mundo.

¹⁷⁰ N. A. - Tais transformações ocorreram após a expansão da cultura grega por Alexandre, o Grande, em todo Mediterrâneo, Egito e Império Persa na Ásia (atingindo até parte da Índia). Esta expansão trouxe à cultura grega o contato com outras culturas, religiões e formas de ver o mundo, o que, fatalmente, teve influência sobre o mundo clássico, modificando-o. O surgimento de Roma como grande potência e sua cada vez maior influência sobre as cidades-estados gregas até a sua anexação total, também trouxe contribuições para esta mudança na arte clássica, já que a arte romana é em muitos aspectos naturalista e, também expressionista, embora o ideal clássico, devido ao íntimo contato com a Grécia, igualmente tenha influenciado fortemente o mundo romano com passar do tempo.

¹⁷¹ DENVIR, Bernard. **O Fovismo e O Expressionismo**, 1977, p. 3.

¹⁷² N. A. – Segundo De Fusco estas linhas são seis: a Linha da Expressão, a Linha da Formatividade, a Linha do Onírico, a Linha da Arte Social, a Linha da Arte Útil e a Linha da Redução.

¹⁷³ DE FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**, 1983, p. 10

¹⁷⁴ DIAS, Maria H. Martins. **A estética expressionista**, 1999, p. 9- 10.

¹⁷⁵ DE FUSCO. Op. cit. p. 13

¹⁷⁶ CARDINAL, Roger. **O expressionismo**, 1988, p. 19.

¹⁷⁷ OSTROWER, Fayga. Op. cit.

¹⁷⁸ ELGER, Dietmar. *Expresionismo*, 1998, p. 8.

¹⁷⁹ DIAS, Maria H. Martins. Op. cit. p. 18-19.

¹⁸⁰ Ibid., p.19.

¹⁸¹ Ibid., p.19.

¹⁸² CARDINAL, Roger. Op. cit., p. 90

¹⁸³ N. A. - **A Ponte** foi composta pelos artistas: Ernest Ludwig Kirchner (1880- 1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Erich Heckel (1883-1970), Emil Nolde(1867-1956) e outros; ao grupo **Cavaleiro Azul** estavam ligados Wassily Kandinsky (1866-1944), Franz Marc (1880-1916), Paul Klee (1879-1940), Alexey Von Jawlensky (1867-1941), August Macke (1887-1914) e Oscar Kokoschka (1886-1980), segundo DIAS, Maria H. Martins. Op. cit. p. 17-18.

¹⁸⁴ N. A. – Neste sentido, o tipo bem marcado desta “mãe” de aparência autoritária remete-nos duplamente à máscara africana, primeiro por seu estilo obviamente inspirado naquelas máscaras e, segundo, por criar com esta forte estilização uma espécie de imagem quase sacralizada da figura materna, como de um ancestral totemizado, o que nos leva as palavras de Lody: *O aparecimento de elementos biotipológicos do africano está bem evidenciado nas máscaras em madeira e metal e na estatuária em madeira, argila, marfim e metais, como exemplo o bronze, demonstrando a preocupação de registro do homem, e sua fixação juntamente com os animais totemizados, ou outras presenças do plano mitológico, compondo estas produções.* [grifos nossos]. LODY, Raul. **Coleção arte Africana**, MNBA, 1983, p. 18

¹⁸⁵ N. A. - Sobre a utilização da arte africana como fonte de inspiração ou para comparações, adverte o estudioso desta arte, Raul Lody: *O valor da arte africana está nela mesma, no que ela é para seus significados, independente de buscas, justificativas, análises estéticas, tentativas de classificações temáticas, períodos históricos, ou de qualquer outra abordagem que tente situá-la nos planos do primitivo, do exótico, em visões de fora do mundo africano fatalmente comparacionistas, estabelecendo parâmetros com manifestações da arte européia ou mesma americana. A maioria da produção da arte africana busca uma correspondência e necessária semelhança com seus motivos tradicionais, onde o traço, o signo, o vestígio dos modelos deificados quase sempre denotam processos artesanais.* LODY, Raul, op. cit., p. 18. Por outro lado, Gombrich explica de que forma a arte africana entrou na vida de artistas europeus a partir do fim do século XIX: *Tais objetos podiam ser adquiridos em lojas de antiguidades por pouco dinheiro e, assim, algumas máscaras vindas da África substituíram as reproduções do “Apolo de Belvedere” que tinham adornado os estúdios dos artistas acadêmicos. É fácil ver, ao olharmos para uma das obras-primas da escultura africana, por que tal imagem atraiu tão fortemente uma geração que procurava saída do impasse da arte ocidental. Nem a “fidelidade à natureza”, nem a “beleza ideal”, que eram os temas gêmeos da arte européia, pareciam ter perturbado as mentes daqueles artífices, mas suas obras possuíam precisamente o que a arte européia parecia ter perdido nesta longa busca – expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear e técnica. Sabemos hoje que as tradições da arte tribal são mais complexas e menos “primitivas” do que seus descobridores acreditavam: vimos, inclusive, que a imitação da natureza não estava excluída, em absoluto, de suas finalidades. Mas o estilo daqueles objetos rituais podia servir ainda de foco comum para a busca de expressividade, estrutura e simplicidade que os novos movimentos tinham herdado das experiências dos três rebeldes solitários: Van Gogh, Cézanne e Gauguin.* GOMBRICH, E. H. **A história da arte**, p. 446-447.

¹⁸⁶ N. A. - A escultura de Rodin é a que permanece mais próxima da forma tradicional, respeitando as proporções naturais, porém carregando sua figuração de dramaticidade através da ênfase numa gestualidade contorcida e numa modelagem muito marcada da musculatura; o “Beijo” de Brancusi busca

o afastamento total do naturalismo e do idealismo na criação da forma humana, recuando no tempo em direção a uma solução de grande síntese e arcaísmo; a face feminina modelada por Picasso também denota esta presença do arcaísmo através do exagero nos volumes, na simplificação da linha e no acabamento propositalmente rústico; Matisse dá a sua figura serpenteante a característica ondulante de uma linha, completamente distante das formas harmônicas clássicas, ainda que a pose da figura seja tradicional; Modigliani, coerente com sua obra pictórica, aplica à sua cabeça esculpida em pedra uma estilização de inspiração africana, alcançando um efeito de grande elegância formal; a figura feminina de Arp ganha distorções que, apesar de totalmente contrárias à anatomia humana, acentuam-lhe a feminilidade pela ênfase dada às linhas e volumes curvos; Archipenko obtém um resultado muito dinâmico no relacionamento dos volumes, colocando sua escultura na fronteira entre figuração e abstração; a “Mãe com filho ao colo” de Moore faz referência ao mundo antigo, seus mitos, à ligação homem-natureza, ao numinoso; em Barlach a figura do homem torna-se um personagem dinâmico, agressivo, instintivo e anguloso, partindo para uma luta de vida e morte; Giacometti, artista inicialmente ligado ao Surrealismo, busca marcar a oposição entre verticalidade e horizontalidade, também inspirada em exemplos da arte arcaica européia, alongando a forma humana de maneira dramaticamente exagerada, enfatizando com isso o individualismo do homem; Zadkine extrai da pedra grosseiramente talhada uma referência à suavidade da música, encontrando na síntese formal que une o músico a seu instrumento a grande força visual da obra; Epstein, finalmente, cria um verdadeiro híbrido entre o homem e a máquina, pronto para perfurar rochas e demolir mundos, impressão que nasce da maneira incisiva com que modelou tal criatura massiva, símbolo de uma era de progresso a qualquer custo.

¹⁸⁷ N. A. - As afirmações deste autor, ainda que também não esgotem a questão das origens, incluindo aí o que se pode colocar como arte expressionista, certamente ajudarão a esclarecer a questão: *O Ecletismo é uma postura na arte que permite uma escolha livre e uma combinação de estilos diversos do próprio; o Exotismo implica que estes estilos são emprestados de uma cultura diversa da própria. Cumpre que a distinção não seja forçada, já que, quando um artista empresta de uma fonte primitiva de sua própria civilização (grega antiga, românica, etrusca na arte européia), estes períodos são em geral remotos o suficiente para parecerem exóticos, e o mesmo artista (Picasso, por exemplo) não faz nenhuma distinção entre fontes primitivas e exóticas. Há talvez uma distinção ética entre os dois procedimentos – emprestar de uma fonte remota não parece ter a mesma implicação de plágio que emprestar de uma fonte contemporânea. Se o estilo emprestado é minuciosamente assimilado, sua fonte tem pouco significado estético. Os cem anos que se passaram testemunharam a introdução de ao menos sete estilos exóticos no círculo central da arte moderna. Podem ser relacionados como se segue: 1. Arte do Extremo oriente. 2. Arte tribal africana. 3. Arte primitiva (arte folclórica, arte infantil, arte ingênua). 4. Arte pré-histórica (especialmente entalhes neolíticos). 5. Arte pré-colombiana da América. 6. Arte grega antiga e etrusca. 7. Arte cristã antiga (especialmente românica).* READ, Herbert. **Escultura moderna**, p. 37-38.

¹⁸⁸ CARDINAL, Roger. Op. cit., p. 109.

¹⁸⁹ DIAS, Maria H. Martins. Op. cit. p. 39-40.

¹⁹⁰ CARDINAL, Roger. Op. cit., 109-110.

¹⁹¹ DIAS, Maria H. Martins. Op. cit. p. 40.

¹⁹² DE FUSCO. Op. cit., p. 31.

¹⁹³ N. A. - Entrevista realizada por questionário em 2011

¹⁹⁴ Ibid

¹⁹⁵ LUZ, Angela Ancora da. In: BOTELHO, Adir. Op. cit., p. 10-12.

¹⁹⁶ *A forma na arte é a aparência dada a um artefato pela intenção e pela ação humana. [...] A forma é dada também aos objetos naturais, seja pelo processo de crescimento, ou pela cristalização ou por quaisquer outras modificações físicas, havendo toda uma ciência da forma na natureza a que chamamos*

morfologia, segundo a palavra grega para forma. Mas não há uma ciência específica da forma nos artefatos humanos, embora estes tenham leis ou hábitos de perfeição característicos. READ, Herbert. *As origens da forma na arte*, 1967, p. 69.

¹⁹⁷ N. A. - E isto inclui qualquer forma de arte visual realizada em qualquer mídia, inclusive as eletrônicas, que fundamentalmente se apóiam em relações formais.

¹⁹⁸ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, 2001, p. 23.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 25-26.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

²⁰¹ DE FUSCO. *Op. cit.*, 87.

²⁰² *Ibid.*, p. 87.

²⁰³ *Ibid.*, p. 87.

²⁰⁴ MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*, 2002, p. 8.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁷ N. A. – Por este motivo não as comentaremos como fizemos às xilogravuras expressionistas alemães ao falarmos do Expressionismo. Mesmo correndo o risco de aparentar não estarmos trabalhando segundo um método muito definido, parece-nos que será mais produtivo apontarmos estes aspectos formalistas diretamente nas xilogravuras de Adir Botelho, quando as abordarmos detalhadamente no Capítulo IV, do que discutirmos este ponto em obras de pintura e escultura que, no que pese seu forte aspecto formalista, nos distanciariam do nosso foco temático. Enfim, a função destas imagens neste texto é apenas a de reforçar visualmente o que foi dito sobre o Formalismo, em especial para ilustrar o que De Fusco indica como “Linha da Formatividade”.

²⁰⁸ Resposta dada por Adir Botelho em questionário de nossa autoria para este trabalho.

²⁰⁹ Gilberto Velho, **Projeto e metamorfose** – Antropologia das sociedades complexas, p. 64.

²¹⁰ VELHO apud FROTA. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**, Aeroplano, 2005, p. 16.

²¹¹ *Orígenes Lessa, partindo da observação de que a temática dos romances populares é muito variada, assinala que essa temática é riquíssima; contudo, para classificá-la registra uma série de temas permanentes e outros que considera tipos que, em geral, passam, não se reproduzindo os folhetos. No segundo caso, situa os seguintes temas: o desafio, real ou imaginário; histórias tradicionais; cangaço; Antônio Silvino, Lampião, Maria Bonita; seca e retirantes; vaqueiros e vaquejadas; mística; histórias bíblicas; profecias; milagres; festas religiosas; beatas e santos do sertão; Padre Cícero; sobrenatural; o diabo; romances de amor, de aventuras, trágicos; no segundo caso, incluem-se casos de época; crimes, desastres, acontecimentos policiais, revoluções; campanhas eleitorais; fatos políticos; luta ideológica (guerra da Coréia, Hitler, etc.); miséria do povo; eleições; Getúlio e sua morte; crítica de costumes; sátira política e social (crises, preços, falta de luz, etc.).* BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**, Fundação José Augusto, 1977, p.VIII.

²¹² FROTA, Lélia Coelho. *Op. cit.*, p. 17-18.

²¹³ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁴ PRICE apud FROTA. *Op. cit.*, p. 23-24.

²¹⁵ Resposta dada por Adir Botelho em questionário de nossa autoria para este trabalho.

²¹⁶ BOTELHO, Adir. **O teatro da gravura no Brasil**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ (no prelo), p. 78.

²¹⁷ FROTA, Lélia Coelho. Op cit., p. 25.

²¹⁸ N. A. – Eis este percurso: *Um monólito de atemporalidade e anonimato foi depositado sobre a produção popular, como bem observaram Peter Burke e Carlo Guinzburg (1980), ao analisarem a repressão da cultura popular na Idade Moderna (1500-1800). Ambos reclamam a retirada dos repertórios populares da a-historicidade e do anonimato. No Brasil, desde os séculos XVII e XVIII, quando barroco e rococó eram as linguagens do mundo ocidental, encontramos esse trânsito. Aparecem aí as raras primeiras manifestações da mão indígena, da mão afro, da mão dos portugueses pertencentes a camadas populares. Na arquitetura paulista da capela de Nossa Senhora da Conceição, em Voturuna, e na de Santo Antonio, no município de São Roque, há uma feição popular na talha dos altares. A seu respeito, comenta Lucio Costa (1941), ao enfatizar nelas “as relações plásticas novas e imprevistas, cheias de espontaneidade e espírito de invenção”, que podem ser consideradas “legítimas recriações, juntamente com os esplêndidos e originalíssimos tocheiros antropomorfos que lhes pertencem, e com a banca de comunhão de São Miguel, como das mais antigas e autênticas expressões de arte brasileira (...)”. São do século XVII, por exemplo, tábuas votivas pintadas com feição popular, mas com prototípia européia, com o milagre descrito em dois planos: o celestial e o terrestre. Aí podemos ver a aparição raríssima na pintura desse século de escravos com seus prenomes, porque enfermos, de trabalhadores do eito vítimas de acidentes, de salvamento de perigos na mata ou no mar. Por outro lado, pintura absolutamente erudita, no quadro da grande arte coletiva dos templos católicos, feita por indivíduo da elite, como a de Manuel da Costa Ataíde, povoa o forro da igreja de São Francisco de Assis em Ouro preto, MG, com uma Virgem mulata, anjos, arcanjos e doutores da igreja igualmente mestiços, verdadeiros retratos dos seus contemporâneos. No tabuado do teto de uma das salas principais da casa em Tiradentes de um intelectual como o Padre Toledo, que participou da Inconfidência mineira, está pintado, com fatura popular, possivelmente de mulato ou negro forro, um idílio entre dois pastores: ele, negro e ela, branca. Já, certamente, um reflexo iluminista das idéias libertárias de igualdade/liberdade e também documento revelador da convivência próxima entre diferentes segmentos étnicos e econômicos na complexa sociedade do Setecentos mineiro. A mão afro faz-se sentir no mobiliário de modelo europeu D. João V, como o de uma cadeira de canto do século XVIII, procedente de Pernambuco e esculpida em jacarandá. Na face de trás há um inusitado felino, e na face central, na aba, um mascarão de feição afro. A vôo de pássaro, podemos passar pelo século XIX, citando o pintor popular paulista Miguel Dutra, bem como o erudito e também paulista José Ferraz de Almeida Júnior, que cria um antecedente da maior qualidade ao retratar o caipira em cenas de trabalho e lazer, com realismo que nada tem de pitoresco e que possui uma verdade de desenho e de cor que faz do artista um próximo dos seus modelos, sem qualquer estranhamento. Também no XIX [existem] variadíssimos repertórios em que a circularidade entre o popular e o culto constitui precedente do afloramento da sua consciência nos diferentes contextos sociais brasileiros (FROTA, Lélia Coelho. Op cit., p. 25).* Como se vê, os precedentes são bastante antigos e nascem do contato entre as raças formadoras do povo brasileiro, cada uma das quais contribuindo com sua própria cultura para formar a cultura nacional. Aliás, exemplos não faltam de documentos artísticos feitos pelos europeus que por aqui estiveram desde a época da colonização (os “pintores viajantes”), anotando em desenhos, gravuras e pinturas aspectos da vida e da cultura indígena e dos negros escravos, além dos costumes sociais da época, atestando o quanto eram interessantes aos olhos europeus as tradições destes povos “primitivos” em nossa terra tropical. Mas após o século XIX quando os Românticos se interessaram pelas coisas da nossa terra e foram feitos os primeiros estudos a respeito da formação racial e cultural do Brasil, realizados por Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, será o Modernismo, no século XX, responsável pela grande descoberta das artes populares, tanto por parte de artistas quanto de intelectuais como Mario de Andrade. Surgem no campo literário os primeiros trabalhos sobre folclore e é criada a Comissão Nacional de Folclore no Instituto Brasileiro de

Educação, Ciência e Cultura (IBECC), transformado em Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, sob a responsabilidade do Ministério da Educação e Cultura. Atualmente esta campanha, após se chamar Instituto Nacional do Folclore (1980), se denomina Instituto Nacional do Folclore e Cultura Popular e está a cargo do Iphan.

²¹⁹ Ibid., p. 28-29.

²²⁰ N. A. – Como é do conhecimento geral, no contato de Picasso com a arte africana pode ser vista uma das origens do Cubismo, que depois se espalhou por toda a Europa, influenciando futuristas, expressionistas entre outras escolas e artistas.

²²¹ N. A. – Vejam-se os pintores “orientalistas” do século XIX que buscavam no exotismo oriental um novo assunto para seus trabalhos. No entanto, para estes artistas tais motivações se relacionavam muito mais às questões temáticas do que às formais, que seguiram atreladas a linguagem clássica que vinha sendo desenvolvida desde o Renascimento, com algumas modificações, especialmente com a introdução de cores mais intensas e pinceladas mais soltas, no caso de um artista como Delacroix.

²²² Ibid., p. 29-30.

²²³ PENNACCHI, Antonio Valério. **Pennacchi pintura mural**, 2002, p.7.

²²⁴ [...] *Na parte de trás, os nomes de todos os escolhidos que fariam com ele a viagem ao céu. Arthur recupera a memória das mínimas coisas, pessoas, lugares (devidamente consignados na sua escritura/"bordadura") que a vida lhe ofereceu. Faz a incorporação total de tudo. Incorporação: ação que incorpora, veste, usa o mundo dado, os afetos todos. Em 1982 participou, no MAM/RJ, da coletiva À margem da vida, com curadoria de Frederico de Moraes. Em 1995 seu trabalho participou da Bienal de Veneza: barcos, veleiros, objetos representativos da navegação, velas bordadas. Centrada também na idéia de viagem e de passagem, navegação, está a sua Nave, leito revestido de tecidos bordados, transparentes. Em 1996 teve a sua biografia escrita pela jornalista Luciana Hidalgo: Arthur Bispo do Rosário, o Senhor do Labirinto (Rocco, 1996). Uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes do Rio, O Navegante, foi aberta em sua homenagem na mesma data. Em 2002 suas obras integraram a exposição Body and Soul, no Guggenheim Museum, Nova York. FROTA, Lélia Coelho. Op cit., p. 80-81.*

²²⁵ *Os futuros surrealistas, incluindo Breton, Eluard, Aragon, Robert Desnos, René Crevel, e Max Ernest, já estavam explorando as possibilidades do automatismo e dos sonhos, mas o período [1922 a 1924] foi marcado pelo uso de hipnotismo e drogas. Num artigo intitulado "Entrée des Médiuns", em 1922, Breton descreve a excitação que eles sentiram quando descobriram que, durante um transe hipnótico, alguns deles, especialmente Desnos, podiam produzir surpreendentes monólogos, escritos ou falados, repletos de imagens vívidas de que seriam incapazes, afirmou ele, num estado consciente. Mas uma série de incidentes perturbadores, como a tentativa de suicídio em massa de todo um grupo deles durante um transe hipnótico, levou ao abandono desses experimentos e, no Manifesto surrealista, Breton evita qualquer discussão de auxiliares "mecânicos", como drogas ou o hipnotismo, enfatizando o surrealismo como atividade natural, não induzida. STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**, 1991, p. 90.*

²²⁶ FROTA, Lélia Coelho, Op. Cit., p. 31.

²²⁷ N. A. - Sobre Vitalino e a coletividade de ceramistas que se criou ao seu redor, continuando o seu trabalho e o seu estilo, outro estudioso da Cultura Popular, Renato Almeida, aponta que: *A morte de Vitalino nos colocou de novo diante do problema da autoria em folclore, porque em torno dele se faz um movimento de admiração muito justo, mas que deve convergir não para um só artista e sim para a arte do povo. Vitalino tem sido louvado menos em seus valores essenciais do que nos episódios, apresentado como um criador, quando o artista folclórico é sempre um portador, um continuador. O seu engenho e sua habilidade eram notáveis, não o contesto, mas muitos outros oleiros e artistas folclóricos de grande valor existem por todo Brasil, porém não conseguiram quem lhes realçasse as obras. [...] A grandeza de Vitalino não está no que fez, mas o que fez é admirável porque representa a mentalidade da sua gente, espontaneamente traduzida, dentro do sentimento e das condições de vida do seu meio. As rendas do Ceará, as cerâmicas do vale do Paraíba, dos Carajás, de Tracunhaem ou Caruaru, como todas as artes*

folclóricas, são expressões coletivas. De quando em vez aparecem artistas com maior força inventiva, mais larga fantasia ou habilidade técnica mais perfeita, como o caso de Vitalino, mas nada disso modifica o estilo costumeiro, que absorve o artista popular e lhe dá grandeza. ALMEIDA, Renato. **Vivência e projeção do folclore**, 1971, p. 158-159. Consideramos essas reflexões como muito pertinentes por caracterizarem com objetividade a arte popular, incluindo aquela vista sob a etiqueta de artesanato, como produto não de um só indivíduo, mas de toda uma coletividade que desenvolve um estilo pertencente a todos os que nele trabalham. Mesmo quando um destes artistas se destaca da coletividade por “maior força inventiva, mais larga fantasia ou habilidade técnica mais perfeita”, toda a sua inovação logo é copiada e passa ao repertório da coletividade de maneira espontânea. Portanto, diferentemente do trabalho do artista da norma culta, que se quer totalmente individualizado em sua originalidade, o artista popular encontra a sua força e originalidade no conjunto da coletividade de artesãos em que está inserido. Neste contexto os conceitos de arte e de artesanato se tornam indiferenciados.

²²⁸ Ibid., p. 31.

²²⁹ *No Brasil, há uma vasta série de artefatos que são confeccionados e absorvidos por um mesmo segmento da população regional ou vicinal. Todos ali detêm um conhecimento compartilhado do seu significado. Estão neste caso os ex-votos ou “milagres” do sertão nordestino, modelados secularmente em barro ou esculpidos em madeira, expressão de fé pela graça recebida de um santo católico. Faz-se a promessa, o voto. Atendido o pedido, cumpre-se a obrigação de dar testemunho do milagre, o ex-voto, que pode assumir infinitas modalidades. Em geral é no quadro da romaria que o pagador de promessa cumpre seu voto. Citamos São Francisco das Chagas de Canindé (CE), Juazeiro do Norte (CE), Bom Jesus da Lapa (BA), Círio de Nazaré (PA), Bom Jesus de Matosinhos (MG), Aparecida do Norte (SP) como alguns dos grandes centros de romaria no Brasil em que essa prática ocorre. Neles se verifica a ação institucional da Igreja católica como organizadora das cerimônias formais que tradicionalmente constituem parte essencial desses ritos (missas, novenas, confissões, comunhões). Ao lado delas, porém, há os modos de representação próprios do povo comum, que geralmente assumem a forma de comunicação direta com o santo padroeiro, sem a intermediação do sacerdote.* FROTA, Lélia Coelho. Op cit., p. 180.

²³⁰ Resposta dada por Adir Botelho em questionário de nossa autoria para este trabalho.

²³¹ FROTA, Lélia Coelho. Op cit., p.32-33.

²³² LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é o imaginário**, 1996, p. 7-8.

²³³ BATISTA, Sebastião Nunes. Op. cit., (índice).

²³⁴ Ibid., p. 153.

²³⁵ LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. Op. cit., p. 35.

²³⁶ Um primo nosso, Raimundo, nascido no Ceará, chamou a dois de seus filhos de *Jack Jackson* e *Jackson Humbert*, inspirado em filmes de *faroste* nos quais ele mesmo atuara quando jovem numa produção local.

²³⁷ LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. Op. cit., p. 59-60.

Notas do Capítulo IV

²³⁸ N. A. – Como informamos no primeiro capítulo, logo após os seus dois anos de aprendizado de gravura com Raimundo Cela, Adir substituiu-o interinamente quando aquele adoeceu em 1953, continuando nesta posição depois do falecimento do mestre (1954) até 1955, quando Goeldi assumiu o cargo. Como ocorrera antes, Adir também se torna, além de discípulo, assistente deste novo professor.

²³⁹ N. A. – O Liceu significou para Adir uma aproximação inicial com o desenho e com a ENBA, para a qual ele ainda não se sentia pronto para ingressar mesmo como “aluno livre”, o que era permitido naquela

ocasião. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro é criado pela Sociedade Propagadora das Belas Artes em 1856, por iniciativa do arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831 - 1911), com o objetivo de difundir o ensino das belas-artes aplicadas aos ofícios e indústrias, que ele julga primordial para o desenvolvimento de uma sociedade industrial. Tal concepção encontra apoio em John Ruskin (1819 - 1900) e William Morris (1834 - 1896), líderes do [Arts and Crafts](#), que defendem a íntima articulação entre indústria e criação artística. A filosofia norteadora do Liceu está amparada na idéia de que a arte é uma via fundamental para o aprimoramento das cidades. Os edifícios - desde os monumentais e os governamentais até os pequenos estabelecimentos comerciais e residências - devem ser construídos de acordo com padrões estéticos e artísticos. O Liceu - escola noturna, gratuita e filantrópica - é mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, fundada em 1856, no Rio de Janeiro, que tem como finalidade garantir a educação fundamental e o ensino profissionalizante para a população operária, num contexto de ampla campanha de educação de adultos, no qual Bethencourt da Silva é figura de destaque. Segundo a ata oficial de criação da Sociedade, o Liceu é destinado aos homens livres nacionais e estrangeiros, visando à formação de trabalhadores para a construção civil e de operários em geral, e deve ainda editar uma revista, organizar uma biblioteca e realizar sessões públicas, com exposições de trabalhos dos alunos. Arquiteto de obras públicas, além de professor, escritor e jornalista, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, aluno de Grandjean de Montigny (1776 - 1850) na [Academia Imperial de Belas Artes - Aiba](#), é responsável por várias obras na cidade do Rio de Janeiro, entre as quais os pórticos da Santa Casa de Misericórdia e do cemitério São João Batista; o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e o antigo edifício da Bolsa de Comércio, na rua Primeiro de Março (hoje sede do Centro Cultural do Banco do Brasil - CCBB). Catedrático de [desenho](#) na Escola Central, depois Politécnica, ele institui o desenho como a espinha dorsal do ensino do Liceu de Artes e Ofícios. Aos cursos de desenho de figuras e de ornatos, somam-se os de arquitetura naval, português, aritmética, álgebra, geometria, francês, inglês, música, geografia, estatuária e escultura. Completam a grade curricular aulas de caligrafia, história das artes e ofícios, estética, mecânica aplicada, física, química mineral e orgânica. O corpo docente, inicialmente de 28 professores, não recebe remuneração e é composto de pessoas importantes da época e beneméritos que contribuem para a manutenção do ensino. As fontes registram 279.130 alunos matriculados entre 1858 e 1954. As atividades do Liceu são inauguradas em salas cedidas no Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento da antiga Sé, em 9 de janeiro de 1858. Em fins desse ano a Irmandade requisita o espaço, e as aulas passam à antiga Igreja São Joaquim (de 1859 a 1877). Os cursos desenvolvem-se regularmente entre 1860 e 1863, quando as atividades são interrompidas e retomadas em fins de 1865, por escassez de recursos. Além de auxílios públicos, o Liceu conta com doações de beneméritos, em forma de dinheiro, obras de artes, livros, materiais e maquinário. Em 1878 a escola é transferida para o edifício onde funcionava até então a Secretaria do império, na rua da Guarda Velha (depois avenida 13 de Maio). A insuficiência de recursos retarda a abertura de oficinas, o que só acontece em 1889. As mulheres, por sua vez, têm acesso aos cursos do Liceu em 11 de outubro de 1881. No ano seguinte, é inaugurado o curso comercial, que funciona gratuitamente até 1958, o único curso regular na área até a criação da Academia de Comércio do Rio de Janeiro, em 1902. Passam pelo Liceu de Artes e Ofícios alunos como [Rodolfo Amoedo \(1857 - 1941\)](#), [Eliseu Visconti \(1866 - 1944\)](#), Adalberto Matos, e professores como Francisco Antonio Néri (s.d. - 1866), [Victor Meirelles \(1832 - 1903\)](#), [José Maria de Medeiros \(1849 - 1925\)](#), [Oscar Pereira da Silva \(1867 - 1939\)](#) e [Carlos Oswald \(1882 - 1971\)](#) - este responsável pelo ateliê de [gravura](#) a partir de 1914 - entre muitos outros. Além das aulas regulares, o Liceu realiza várias exposições com trabalhos de alunos. A primeira delas é aberta ao público em 18 de março de 1882, com a presença do imperador [dom Pedro II \(1825 - 1891\)](#), que não apenas comparece às diversas solenidades do Liceu como condecora parte dos professores. A Exposição de Belas Artes no Liceu é a maior exposição realizada fora da Aiba. Entre os expositores estão Victor Meirelles, [Angelo Agostini \(1843 - 1910\)](#), [Belmiro de Almeida \(1858 - 1935\)](#), [Decio Villares \(1851 - 1931\)](#), José Maria Medeiros e [Georg Grimm \(1846 - 1887\)](#). O Liceu realiza, em 1916, o 1º Salão dos Humoristas. Em 1919, Carlos Oswald promove a primeira exposição com seus alunos, que é também a primeira mostra de [gravura em metal](#) no Rio de Janeiro. Com a morte do fundador, em 1911, assume o Liceu o doutor Bethencourt Filho, até 1928, ano de seu falecimento. Nessa gestão são criadas as oficinas gráficas, de douração, encadernação e o ateliê de [água-forte](#). Funcionam, a partir de então, oficinas de gravura, [cerâmica](#) e xilogravura (os ateliês do Liceu de Artes e Ofícios criam diversos trabalhos para os Palácios do Catete e do Iamaraty). Progressivamente, a escola incorpora novos terrenos por meio de doações e passa a ocupar área de cinco mil metros na avenida Central (hoje Rio Branco), em quadrilátero formado pela avenida e pelas ruas Santo Antonio, 13 de Maio e Barão de São Gonçalo. A ala do edifício na avenida Rio Branco, 174, é inaugurada em 1916. O Liceu de Artes e Ofícios continua em funcionamento hoje na rua Frederico Silva, 86, praça Onze. No mesmo local, é criada a Faculdade Bethencourt da Silva - Fabes, com os cursos de

licenciatura em técnicas de comércio e serviços, em 1981, também mantida pela Sociedade Propagadora de Belas Artes. (Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=5368> Acesso em: 22/10/2011)

²⁴⁰ N. A. – Esta divisão entre “acadêmicos” e “modernos” era bem forte dentro da ENBA. Isso fica muito claro numa entrevista impressa num jornal da época, cuja cópia nos foi gentilmente fornecida pela museóloga Sandra Sautter, responsável pela organização e conservação dos acervos documentais e artísticos do casal Quirino e Hilda Campofiorito em Niterói. Trata-se do jornal O Homem Livre, sobre o qual não encontramos maiores informações (mas desconfiamos de que era um órgão do diretório acadêmico da época, cujo diretor era o próprio entrevistado, Sady Casemiro dos Santos, que veio a se tornar professor da Escola e, segundo Adir Botelho, apesar de seu discurso “renovador”, alinhava-se entre os partidários da “direita”). Eis um resumo da entrevista: *Já há alguns meses os estudantes da Escola Nacional de Belas Artes iniciaram um movimento visando a completa reforma das bases do ensino artístico oficial a fim de que ele cumpra efetivamente sua missão, de acordo com as possibilidades didáticas e estéticas oferecidas pela nossa época. Essa campanha se ampliou, apaixonando os alunos da Escola e ressoando no ambiente artístico e intelectual do Rio. É com simpatia que o público vê esse esforço vivo da juventude para conseguir uma reestruturação do atual ensino da ENBA [...] Sady Casemiro dos Santos, [...] numa rápida entrevista nos explicou o ponto de vista dos que propugnam por uma completa reforma da ENBA.*

- POR QUE ESTÁ EM CRISE A ENBA?

1) – Para nós, o objetivo do ensino artístico, a razão de existência de uma Escola de Belas Artes, é oferecer campo propício ao desenvolvimento desse tipo humano psicologicamente característico que Spranger denomina “homoe stheticus” – o indivíduo munido de uma plasticidade orgânica diferenciada por u’a maior capacidade receptiva que se denomina de sensibilidade... tentando situar cientificamente o ARTISTA. Assim, para que uma Escola de Belas Artes chegue ao objetivo a que se propõe atingir, terá evidentemente que contar:

a) com as condições materiais específicas;

b) com uma estrutura didática para personalidades artísticas, estudada psico-bio-sociologicamente;

c) Com um corpo de professores capaz de orientar os educandos no sentido do maior aproveitamento dos meios materiais, desenvolvendo seus interesses, alargando o caminho para as realizações individuais.

Sabemos que a existência dessas atividades num meio está condicionada a fatores sociológicos: culturais e econômicos.

2) Isto posto, perguntemos antes de mais nada: existe no Brasil ambiente para o problema do ensino das artes plásticas? As atuais condições econômicas do Brasil não só permitem que esse problema seja tratado (a nação destina numerário para este fim), mas, até o exigem, tornando-o imprescindível no nosso meio. E é exatamente a maneira deficiente com que se está cuidando do nosso ensino artístico... e é exatamente por causa do desequilíbrio existente entre ele e os problemas culturais de nossa época, que os alunos da ENBA, pelo seu órgão de classe, o Diretório Acadêmico, deram início a atual campanha (que conta já com o apoio de um número considerável de intelectuais), de crítica aos processos de ensino presentemente utilizados. É nesse “desequilíbrio” que tem raízes a nossa campanha.

- ESTÁ A ENBA CUMPRINDO A FINALIDADE A QUE SE DESTINA UMA ESCOLA DE ARTE, ISTO É, ESTÁ DESENVOLVENDO AS VOCAÇÕES ARTÍSTICAS DE ACORDO COM AS POSSIBILIDADES DO MEIO CULTURAL?

Bastaria que se considerasse o fato de que as turmas matriculadas anualmente, no 1º ano, vão gradativamente abandonando a Escola no decorrer dos seus cursos, a ponto de se tornarem quase inexistentes no final dos mesmos, para que se chegasse à conclusão da sua ineficácia, do não preenchimento das suas finalidades. E nós que diariamente lidamos com seus problemas, sabemos que a razão desse acontecimento é estar o nosso ensino inteiramente fora de sua época... Culturalmente a Escola é retrógrada, negando todas as idéias novas no campo das artes plásticas... A conservação de preconceitos já passados são os fins a que se limitam as suas atividades. As condições materiais, as instalações – “ateliers” e salas de aula são uma tortura para os órgãos visuais dos alunos. As atividades didáticas: um atentado contra a pedagogia moderna e um crime contra a natureza do artista. São essas, de maneira geral as razões da crise atual da ENBA.

A entrevista segue adiante no mesmo tom denunciatório, mas nos limitaremos, para não nos tornarmos enfadonhos, a reproduzir desta entrevista apenas mais dois curtos trechos. No primeiro vêm listadas três propostas para mudança no ensino da ENBA que teriam sido feitas pela direção de Lucio Costa em 1931 e não colocadas oficialmente em prática. O segundo trecho apresenta os “princípios” pelos quais lutava o Diretório Acadêmico nesta ocasião, visando modernizar o ensino da Escola:

TENTATIVA DE REFORMA DE LUCIO COSTA EM 1931.

Nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Lucio Costa não pode renovar o ensino da mesma devido a resistências “acadêmicas” encontradas, pedindo, após alguns meses, sua demissão. Do plano do grande arquiteto constavam:

- 1- Criação de ateliers livres, externos ou não, de pintura, escultura e gravura, podendo os alunos optar por um método de ensino de acordo com os mestres que escolhessem. Os exames seriam em todos os casos, válidos para o diploma.*
- 2- Renovação dos programas e das cadeiras de acordo com as necessidades da época e da vida prática.*
- 3- Maior liberdade no ensino e mais respeito à personalidade do aluno.*

Agora, os “princípios”:

CONSTITUEM problemas morais do Diretório Acadêmico os seguintes princípios, pelos quais passaremos a objetivar os nossos interesses e pautar as nossas atividades:

- 1- Um regime didático que tome em conta o estudante de arte como uma personalidade em formação, considerando, em particular, os seus característicos de “Homo-estéticos”;*
- 2- Um currículo que seja coerente com esse regime, ministrando verdadeiros conhecimentos técnicos e, com perfeita correlação de matérias, abrindo caminho para a realização estética;*
- 3- Orientação do ensino baseado no interesse individual, com liberdade de criação e de pesquisa;*
- 4- Clima de incentivo moral e material, com prêmios regulares, bolsas de estudos e “Prêmio de Viagem”, concedidos dentro de normas justas e democráticas;*
- 5- Instalações condignas e material didático adequado;*
- 6- Respeito aos direitos estudantis em geral e universitários em particular;*

Luta por tudo que constitua meios ou represente possibilidades à realização dessas reivindicações, oferecendo franca ofensiva ao que delas, porventura, nos venha afastar de algum modo. SADY CASEMIRO DOS SANTOS – presidente do D. A.

²⁴¹ N. A. – Campofiorito teve uma atuação muito forte dentro da ENBA na busca desta renovação em sua maneira de ensino e de seus propósitos. Em sua disciplina, Arte Decorativa, se propunha a preparar seus alunos para enfrentarem o mercado de trabalho da época, ensinando-os a projetarem suas idéias criativas de acordo com as especificidades das diversas técnicas artísticas então disponíveis (além das tradicionais pintura, gravura e escultura, incluía a cerâmica, o vitral, o mosaico, a tecelagem, não mais vistas como “artes menores”), buscando que estivessem preparados para atenderem a toda demanda moderna, inclusive a da indústria. Com este pensamento alinhava-se, por exemplo, com a proposta de ensino da Bauhaus. Outro professor desta época, também empossado há pouco tempo, e que igualmente tinha propósitos bastante renovadores era Abelardo Zaluar. Ambos foram destituídos de seus cargos pelo Regime Militar devido às intrigas internas ocasionadas por suas posições em prol da modernização da ENBA. *Quirino Campofiorito (Belém PA 1902 - Niterói RJ 1993). Pintor, desenhista, gravador, crítico e historiador da arte, ilustrador, caricaturista, professor. Em 1917, no Rio de Janeiro, trabalha como ilustrador nas revistas Tico-Tico e Revista Infantil, e como caricaturista nos periódicos A Maçã, O Malho, D. Quixote e A Máscara. Inicia um curso de pintura na Escola Nacional de Belas Artes - Enba, em 1920, e tem como professores Modesto Brocos, Baptista da Costa, Augusto Bracet e Rodolfo Chambelland. Recebe o prêmio viagem ao exterior em 1929, vai para Paris e lá permanece até 1932, estudando no Ateliê de Pongheon da Académie Julien e na Académie de la Grande Chaumière. Entre 1932 e 1934, reside em Roma e frequenta o curso de pintura da Scuola di Belle Arti di Roma [Escola de Belas Artes de Roma] e o curso de desenho do Círculo Artístico e da Academia Inglesa de Roma. Retorna ao Brasil em 1935, vai morar no Rio de Janeiro, onde publica e dirige, entre outros, o mensário Belas Artes, primeiro jornal brasileiro a tratar exclusivamente de arte, fechado em 1940 por pressão do Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP. Após um curto tempo no Rio, passa a viver no interior do Estado de São Paulo, período em que organiza e dirige a Escola de Belas Artes de Araraquara, na qual leciona pintura até 1937. Volta para o Rio de Janeiro em 1938, dá aulas de desenho e artes decorativas até 1949 na Enba. Torna-se vice-diretor da Enba e, em 1950, é efetivado na cátedra de artes decorativas. Em 1940, integra a comissão organizadora da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes - SNBA, no Rio de Janeiro. Também participa do Núcleo Bernardelli, e é eleito seu presidente em 1942. Visando à reforma do regulamento dessa instituição, em 1957, viaja pela Europa em missão cultural da Universidade do Brasil para observar os programas de ensino de artes decorativas, e aproveita a ocasião para estudar a técnica de mosaico em Ravena, Itália. Entre 1961 e 1963, integra a Comissão Nacional de Belas Artes. Ganha o título de professor emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, em 1981. É autor, entre outros, do livro História da Pintura Brasileira no Século XIX, lançado pelas Edições Pinakothek em 1983, e com ele recebe o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. **Comentário Crítico** - As obras iniciais de Quirino Campofiorito revelam preocupação com questões sociais, como o cotidiano dos trabalhadores. Também pinta cenas urbanas, figuras e naturezas-mortas, que se destacam pelas composições despojadas e líricas. Durante a década de 1940, integra o Núcleo Bernardelli, apresentando obras figurativas que, em alguns casos, revelam afinidades com a pintura metafísica de Giorgio de Chirico (1888-1978). Como nota o historiador da arte Tadeu Chiarelli, sua produção, como a de outros artistas ligados ao Núcleo Bernardelli, pode ser compreendida dentro dos propósitos do retorno à ordem. No tríptico Café (1940), pode ser percebida a afinidade com a pintura do Renascimento Italiano, com obras de Mario Sironi (1885-1961) e ainda com Candido Portinari. Paralelamente à sua carreira artística, Quirino Campofiorito tem relevante atuação como historiador da arte e publica, em 1983, o livro História da Pintura Brasileira no Século XIX. Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3083&cd_idioma=28555 > Acesso em: 04/12/2011.*

²⁴² N. A. - Infelizmente não conseguimos encontrar uma biografia do professor Waldomiro Gonçalves Christino. Segundo Adir, seus ensinamentos foram importantes dentro de um setor que sempre lhe interessou muito, que é o gráfico, relativo à produção de livros e jornais, em especial à diagramação de textos, capas e ilustrações. Encontramos, todavia, o texto de uma palestra proferida por ele em 1960, impressa na série **Arquivos da ENBA**, do qual reproduzimos a seguinte passagem que tem relação com estes aspectos gráficos do interesse de Adir: “**A arte do livro** – 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, 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 os indiferentes, mormente se considerarmos a época em que vivemos, tão agitada de idéias e novidades, onde, para determos alguém em alguma coisa é preciso que essa coisa apresente atrativos tais que anulem o nervosismo natural que leva ao abandono em procura de outra novidade. Uma página mal composta desencoraja a leitura. Tanto os indiferentes como as pessoas de bom gosto estético, que estão acostumadas com o belo, não se detém numa leitura se esta não lhe diz de perto o assunto, e, se a procuram, é para largá-la incontinentemente. Todavia, são justamente esses leitores que se deveriam conquistar. 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 despidas de atrativos, pois, é justamente do 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 idéia e da Expressão, conclui-se que toda essa teoria está intimamente ligada aos ensinamentos da Arte da Publicidade e do Livro, razão pela qual, disciplinamos através de pranchas didáticas, como algumas que ilustram esta palestra, onde se estabelecem normas e regras especiais sobre o assunto e se encontram elementos que dão ensejo ao professor para discorrer sobre Artes Gráficas, Encadernação, possibilidades de Impressão e tudo mais que condiga com a matéria em apreço. (CRISTINO, Waldomiro Gonçalves. Que é a arte da publicidade e do livro? *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, RJ, ENBA/UB, 1960, nº VI, p. 139-140). Não há como não associarmos tal discurso com toda a obra de Adir, principalmente com a produção impecável de livros como **Canudos xilogravuras** e **Canudos: Agonia e morte de Antonio Conselheiro** (além de outros a serem lançados, dos quais já vimos as “bonecas”) inteiramente projetados e diagramados por este artista multifacetado. Nota-se perfeitamente que seu domínio sobre as *Artes Gráficas* advém, em grande parte, de tais ensinamentos, assim como sua inclinação ao método claro e ao formalismo na criação de suas xilogravuras, que se por um lado são expressionistas (por inclinação pessoal e influencia de Goeldi), por outro demonstram, como vimos apontando desde o capítulo I, seu forte formalismo. Esta é mais uma prova da importância do ensino da ENBA na obra de Adir Botelho.

²⁴³ N. A. – De acordo com que nos informou o professor Adir, as disciplinas do Curso de Pintura e seus professores da sua época de aluno foram os seguintes: **Georgina de Albuquerque** (“e auxiliares”) – Desenho Figurativo; **Carlos Del Negro** – Desenho Figurativo (era dono da outra cadeira, mas não foi professor de Adir); **Onofre Penteado** – Desenho Figurativo; **Gerson Pompeu Pinheiro** – Perspectiva e Sombras; **Frões da Fonseca** – Anatomia; **Marques Júnior** – Modelo Vivo; **Lucas Mayhofer** – Arquitetura Analítica; **Celita Vaccani** – Modelagem; **Zaco Paraná** – Plástica; **Roberto Muniz Gregory** – Geometria Descritiva; **Flexa Ribeiro** – História da Arte; **Augusto Bracet** – Pintura; **Henrique Cavalleiro** – Pintura (não foi professor de Adir, mas é muito respeitado por este). Sobre este tema, agradecemos a colega mestranda Marcele Linhares Viana que 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 a ENBA no período que enfocamos neste trabalho, a década de 50, e corroboram as afirmações do professor Adir 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* [grifos nossos]. A maioria destas disciplinas foi lembrada pelo professor Adir 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 da de Pintura, todas as que envolveram o desenho.

²⁴⁴ *GEORGINA DE ALBUQUERQUE (Taubaté, SP, 1885 – Rio de Janeiro, RJ, 1962)* ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1904. Segue em 1906 para Paris, em companhia do seu marido o pintor Lucílio de Albuquerque, que obtivera o Prêmio de Viagem deste ano na Escola. Na capital francesa, Georgina alcança o quarto lugar no concurso para ingresso na *École Nationale des Beaux Arts*, freqüentando simultaneamente as aulas livres da Academia Julien. Sua estada em Paris não pode representar igual produtividade à de Lucílio, pois eram irremovíveis os encargos domésticos com os filhos nascidos. O tempo que restava permitiu-lhe realizar telas que vieram alcançar grande sucesso quando mostradas na primeira exposição do casal de artistas, tão logo retornou ao Rio. De Georgina foram exibidas vinte e seis telas, na exposição realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em 1911, além de estudos, desenhos e aquarelas, num total de sessenta e oito peças. Figuras e paisagens já faziam prova de sua marcada personalidade, que não deixaria de sempre mais se afirmar na intensa atividade que desenvolveu até seus derradeiros anos de vida. Já se definia a pintora impressionista, toda voltada para o espetáculo do ar livre. As figuras vestidas e os retratos, sempre ao ar livre, registram a riqueza de sua paleta, que chega ao modelado do volume sem tonalizações apagadas, precisamente com as gamas iluminadas e exaltadas pelo acervo das complementares, em que amarelos e violetas, azuis e alaranjados, verdes e vermelhos promovem o espetáculo irrisante, a instabilidade da luz envolvente, o objetivo essencial da pintura impressionista. Até mesmo as cenas posadas no interior são caprichosamente coloridas por efeitos de raios solares, como o exemplo de *Vaso de Cristal*. Em *Dia de Sol*, uma jovem afasta a tênue cortina na varanda ensolarada, proporcionando um admirável espetáculo de luminosidade magistralmente pintado, numa soberba delicadeza de tons claros. Com a tela *Festa de Natal*, de grande dimensão, interior de iluminação noturna e muitas figuras, a pintora obteve a grande medalha de prata no Salão Nacional. Por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, o Governo encomendou quadros alusivos ao acontecimento de 1822, e a Georgina coube desenvolver composição intitulada *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência*, expressivo quadro hoje no Museu Histórico Nacional. A partir de 1930, sua visão começa a se modificar e conseqüentemente surgem novos cuidados em sua técnica. Seu colorido vai se desfazendo das soluções límpidas, das fragrantas transparências luminosas, para se tornar mais sóbria sua paleta. Suas tintas se fazem mais opacas: uma visão mais correlacionada de certa forma com o pós-impressionismo. Em seu ateliê de Niterói manteve sempre o ensino da pintura, e na residência em Laranjeiras iniciou os primeiros cursos infantis além de ter organizado, logo após a morte do marido, o Museu Lucílio de Albuquerque, cujo acervo foi adquirido pelo governo do antigo Estado da Guanabara, figurando atualmente em museus do Estado do Rio de Janeiro. Em 1939, Georgina assume a cadeira de desenho da Escola Nacional de Belas Artes, que fora ocupada por Lucílio, vindo a exercer o cargo de diretora desta instituição entre os anos 1952 e 1954. CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**, vol. 5, p. 33,34.

²⁴⁵ Encontramos as seguintes informações sobre o professor Carlos Del Negro: Catedrático de Desenho Artístico – 2ª cadeira – Nascimento: 10-12-1901; Docente-livre de Desenho Artístico – 2ª cadeira – 9-7-1948; Concurso para catedrático de Desenho artístico – 1ª cadeira 4-11-1949; Posse: 7-3-1950. **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**, RJ, ENBA/UB, 1960, nº VI.

²⁴⁶ *Tendo exercido por longo tempo a cátedra de pintura da Escola Nacional de Belas Artes (a partir de 1926), AUGUSTO BRACET (Rio, 1881 – idem, 1960) formou muitos alunos e teve sua obra em destaque embora não seja numerosa. Preferência por composições com nus femininos e sobre temas marcadamente literários. Tem no M.N.B.A. o nu Lindóia e Direito de Asilo e no Museu Histórico Primeiros Sons do Hino da Independência, de grandes dimensões.* (CAMPOFIORITO, Quirino. Op. cit. p. 72)

²⁴⁷ O **Museu Dom João VI** é um museu de arte e história do Brasil, vinculado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Está localizado na Ilha do Fundão, no Rio. O Museu Dom João VI, apesar de fundado em 1979, tem uma história que remonta aos primeiros anos do século XIX, quando

Dom João VI chegou ao Brasil acompanhado da sua corte. Alguns anos depois o rei criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que originou a Academia Imperial de Belas Artes. A Academia, com o passar dos anos, acumulou um significativo acervo de arte em pinturas e esculturas, muitas delas constituindo o núcleo de peças formador do museu atual. Na República a Academia passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes, transferindo-se para uma sede nova, onde hoje funciona o Museu Nacional de Belas Artes. Com a criação deste Museu em 1937, o grande acervo reunido até ali pela Academia Imperial e pela Escola Nacional foi entregue aos cuidados do novo museu, que começou a funcionar no mesmo prédio. Ao mesmo tempo em que as aulas da Escola continuavam a acontecer no quarto andar no edifício, sua gerência passava contudo para a Universidade do Rio de Janeiro. Nas décadas seguintes alguns cursos foram sendo progressivamente transferidos para outros locais, e em 1975 a Escola Nacional abandonou definitivamente o prédio histórico e instalou-se em um edifício próprio na Ilha do Fundão, um projeto moderno de Jorge Moreira, e ali permanece funcionando até a atualidade. Em 1979 o conjunto de obras de arte que a Escola ainda mantinha em seu poder foi organizado sob o nome de Museu Dom João VI. Entre 1994 a 1998 foi desenvolvido um projeto sob amparo do CNPq para sistematização de todo o acervo e criação de um inventário unificado, e a partir de 2005 um outro projeto, de revitalização do Museu, patrocinado pela Petrobrás, possibilitou a ampliação do Banco de Dados Informatizados e a sua inserção no site do Museu; a publicação de um novo catálogo impresso; a higienização de todo o acervo e a reestruturação da Reserva Técnica. **O acervo** - Na mudança de sede em 1975 a Escola trouxe consigo um expressivo acervo de obras de arte, em sua maioria de caráter didático, mas com muitas outras produzidas por alunos nas aulas ou como envios dos bolsistas que estudavam na Europa, e um grupo de peças criadas pelos professores, seja como demonstração aos alunos, seja como peças de prova para admissão a alguma cátedra. Este conjunto de peças é importante pois ilustra todo o processo de ensino acadêmico no Brasil ao longo de mais de cem anos da história das artes no Brasil, e é em especial significativo quando lembramos que a Academia foi por um bom tempo a única instituição superior de ensino artístico no Brasil, e em sua longa e frutífera trajetória foi uma influência decisiva para o desenvolvimento de todas as artes brasileiras, posição que só começou a perder com o surgimento de outros estabelecimentos de ensino superior de arte pelo país a partir das primeiras décadas do século XX. O Museu possui ainda uma rica biblioteca com obras raras, um arquivo documental que registra toda a história administrativa da instituição, com livros de matrícula, atas e correspondência. O acervo museológico se divide principalmente em dois setores: **Acervo Didático** - Formado pelas peças usadas em sala de aula como exemplo para os alunos, muitas delas de caráter científico, como desenhos de anatomia, modelos tridimensionais de partes do corpo e de elementos arquitetônicos, fotografias de modelos vivos e outros objetos didáticos. Neste grupo se encontram também muitas cópias de obras clássicas em gravura e desenho, e reproduções em gesso no caso de esculturas. Outro grupo nesta seção é formado pelas peças de prova, apresentadas pelos alunos para aprovação para níveis superiores, ou para os concursos dos salões, ou como testemunho do progresso dos bolsistas que se aperfeiçoavam em academias européias. Também os professores apresentavam obras quando pleiteavam alguma cátedra. Paralelamente, documentos visuais de expedições científicas - especialmente do século XIX - também foram deixados para o acervo. Dos itens desta seção podemos destacar as peças de prova de João Zeferino da Costa e Pedro Américo, respectivamente *Moisés recebendo as tábuas da lei* e *Sócrates afastando Alcebiades do vício*, e *Tarquínio e Lucrecia* de Victor Meirelles, remetido da Europa enquanto bolsista. Outras muito interessantes são as gravuras com estudos de olhos e mãos de Eugène Bourgeois, e uma cópia do *Laocoonte* de Alexis François Girard. **Coleção Jeronymo Ferreira das Neves** - Esta coleção foi doada à Escola Nacional em 1947, e tem um perfil eclético, sendo o resultado do coleccionismo privado de Jeronymo Ferreira das Neves. É composta de pinturas, esculturas, gravuras, tecidos, móveis, imaginária, porcelanas, prataria, numismática e livros raros, em sua maioria de origem européia. Dentre este grupo heterogêneo há peças preciosas, como um tríptico representando São Paulo, Santo Estêvão e São Bartolomeu do século XVI, uma *Madonna com o Menino e São João Batista*, em cerâmica esmaltada e policroma do atelier de Luca della Robbia, e uma pintura flamenga da *Deposição da cruz* atribuída a Quentin Metsys. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Dom_Jo%C3%A3o_VI >. Acesso em: 04/12/2011.

²⁴⁸ *Um cânone ou cânnon normalmente se caracteriza como um conjunto de regras (ou, frequentemente, como um conjunto de modelos) sobre um determinado assunto, em geral ligado ao mundo das artes e da arquitetura.[1] A canonização é a sistematização deste conjunto de modelos. O termo deriva da palavra grega kanon, que designa uma vara utilizada como instrumento de medida. A materialização do cânone, no campo das artes, pode se dar em produtos diversos, mas são comuns na história os tratados canônicos, contendo em geral desenhos com modelos estruturais a serem seguidos na tarefa compositiva, segundo uma determinada visão da arte. O homem vitruviano de Leonardo da Vinci, por exemplo, pode*

ser considerado um cânone das proporções clássicas do ser humano. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2none> > Acesso em: 24/05/2012.

²⁴⁹ Henrique Campos Cavalleiro (Rio de Janeiro RJ 1892 - Idem 1975). Pintor, desenhista, caricaturista, ilustrador e professor. Começa estudando desenho e, cedo, faz ilustrações para a revista *O Malho*. A partir de 1910, na [Escola Nacional de Belas Artes \(Enba\)](#), é aluno de [Zeferino da Costa \(1840-1915\)](#) e [Eliseu Visconti \(1866-1944\)](#), que posteriormente se torna seu sogro. Ganha o prêmio de viagem ao exterior em 1918, ano em que matricula-se na [Académie Julian](#), em Paris. Fica na escola apenas seis meses, montando em seguida seu próprio ateliê, onde trabalha até o final de sua estada. Em 1923 e 1924, expõe na Société Nationale des Beaux-Arts [Sociedade Nacional de Belas Artes] e no Salon des Artistes Français [Salão dos Artistas Franceses]. Volta em 1925 e faz uma individual no Rio de Janeiro e outra em São Paulo. Sua atividade de ilustrador e caricaturista continua e ele colabora com os periódicos *Fon-Fon*, *A Manhã*, *O Teatro*, *O Jornal*, *Ilustração Brasileira* e *O Cruzeiro*. Em 1930, retorna a Paris para estudar artes decorativas. A partir de 1938, ocupa interinamente a cadeira de arte decorativa na Enba e, mais tarde, torna-se professor de pintura por concurso. Participa da 1ª [Bienal de São Paulo](#), em 1951, e, no ano seguinte, da mostra Um século de Pintura Brasileira, no [Museu Nacional de Belas Artes \(MNBA\)](#), Rio de Janeiro. Em 1965, recebe o título de professor emérito da Enba. Abre uma retrospectiva no MNBA em 1975, pouco antes de sua morte. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2039&cd_item=1&cd_idioma=28555 > Acesso em: 16/12/2011.

²⁵⁰ **Augusto José Marques Júnior** ([Rio de Janeiro, 1887](#) — Rio de Janeiro, [1960](#)) foi um [pintor](#), [desenhista](#) e [professor brasileiro](#). **Vida e obra:** Ingressou na [Escola Nacional de Belas Artes](#) em [1905](#), onde foi orientado por [Daniel Bérard](#), [Zeferino da Costa](#), [Eliseu Visconti](#) e [Batista da Costa](#). Em [1917](#), conquistou o Prêmio de Viagem à [Europa](#), em concurso que disputou com seu contemporâneo [Henrique Cavalleiro](#). Viajou para a [França](#), se estabelecendo em [Paris](#), cidade onde permaneceu até [1922](#) e onde frequentou a *Académie de la Grande Chaumière*. Quase ao fim de sua estadia na [Europa](#), o ateliê particular que mantinha incendiou-se e boa parte de sua produção se perdeu; ainda assim, de volta ao Brasil, conseguiu reunir trabalhos suficientes para expor com sucesso no [Rio de Janeiro](#) e em [São Paulo](#). Logo depois de sua volta, foi nomeado docente livre da [Escola Nacional de Belas Artes](#), e mais tarde regeu interinamente as cadeiras de [Desenho artístico](#), entre [1934](#) e [1937](#), e [Pintura](#), de [1938](#) a [1949](#). Exerceu ainda o cargo de professor contratado de Desenho de [croquis](#) e professor catedrático de [Desenho de modelo vivo](#), aposentando-se em [1957](#). Foi vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes, presidiu a Sociedade Brasileira de Belas Artes e foi membro do Serviço do [Patrimônio Histórico e Artístico Nacional](#). Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Marques_J%C3%BAnior > Acesso em: 14/05/2012.

²⁵¹ N. A. - Ao olharmos desenhos como estes, somos impactados pela segura representação volumétrica das formas conseguida através de um apurado uso do claro-escuro, onde a captação da incidência da luz sobre o modelo cria sombras próprias e projetadas, dando-nos a nítida visão dos delicados relevos e curvas femininos e da forte musculatura masculina. Por outro lado, os contornos são nitidamente marcados, delimitando e ressaltando as formas humanas desenhadas dentro da correta proporção entre as partes de acordo com os cânones clássicos estipulados desde os gregos e seguidos a risca nas Academias, desde que redescobertos pelos artistas do Renascimento. Contudo, nestes trabalhos já não se vê a idealização como aquela dos tempos do neoclassicismo. Aqui homem e mulher são enxergados objetivamente como seres corpóreos, concretos, num espaço físico real e não como um tipo ideal de beleza ou personificados segundo algum personagem da mitologia clássica. Este é o olhar do artista acadêmico do século XX, herdeiro das modificações que vinham ocorrendo gradualmente no ensino das artes na Academia desde o século XIX. É uma visão quase científica, porém tocada pela poesia plástica do desenho e do sensível uso do material, neste caso o carvão e o crayon. Tais materiais também terão um significado importante na obra de Adir Botelho, assim como o domínio total da representação da figura humana segundo as qualidades que apontamos acima. É dentro deste contexto que se compreende a importância para a Academia do ensino do desenho da figura humana, pois ao aprender a ver e a representar com correção o modelo que tinha diante dos olhos, como fizeram Quirino Campofiorito e Marques Júnior nestes exemplos, o aluno estaria se capacitando a desenhar com desenvoltura tudo o mais

que visse ou imaginasse. Enfim, estaria na verdade adquirindo um meio, uma base, para se libertar das dificuldades e inibições e criar livremente. Quanto ao significado da palavra “academia” em relação a estes exercícios de desenho do modelo vivo, segue a seguinte definição: *Assim, segundo nossa opinião, o termo academia, nesse sentido designaria: desenho, pintura ou escultura realizado como exigência em disciplinas ou em provas de concursos, representando o corpo humano, masculino ou feminino, em geral inteiro, completamente nu ou sumariamente vestido, a partir de um modelo vivo, estátua ou moldagem de gesso, ou ainda desenhos e estampas reproduzindo obras clássicas, sempre com a intenção primordial de estudar ou demonstrar conhecimento de formas anatômicas por meio de torções, atitudes gestuais, bem como escorços e proporções, na grande maioria das vezes de modo autônomo, isto é, sem a finalidade de integrar uma composição. As academias sempre reproduzem uma única figura e, na grande maioria dos casos, sobretudo quando se trata de academias do natural, os modelos apresentam-se de pé ou sentados, de frente, de perfil ou de costas, às vezes “forçando” torções com o pescoço, o tronco, os braços e as pernas, ou seja, executando os chamados tours de force. Exemplos em outras posições, deitados ou agachados são menos comuns. As academias de modelo vivo convencionais são facilmente identificadas porque estão ambientadas no espaço de um ateliê e os modelos usam um instrumental característico: bastões, almofadas e cubos para sentar ou apoiar, suportes em forma de cunha para os pés e cordames para a sustentação dos braços. As academias masculinas identificavam-se mais com os ideais clássicos e, conseqüentemente, com o Academismo convencional, ao passo que as femininas tornaram-se mais comuns com a assimilação de influências românticas, realistas e impressionistas.* SÁ, Ivan Coelho de. *Academias modelo vivo: terminologia e tipologia.* In: **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**, volume I, 2009, p.91,93.

²⁵² N. A. - A característica mais importante do croqui é a de ser um estudo rápido com o qual o artista delinea uma idéia ou figura que tem diante dos olhos. Nos exemplos destacados, vemos croquis de modelos femininos e masculinos cujas formas são captadas em poucas linhas de contorno e algumas sombras hachuradas. No caso das figuras realizadas por Del Negro percebemos, principalmente, a intenção de captar a graciosidade do movimento feminino em poucos traços de contorno e quase nenhuma indicação de volume. Já os desenhos de Campofiorito aparentam uma maior solidez, seja pelo estudo mais aprofundado dos volumes, seja pela linha de contorno bem marcada, o que indica, inclusive, uma pesquisa estilística mais intensa quanto ao traço. De qualquer forma. Estes croquis apresentam as características apontadas na fala do personagem “Branco” criado por Adir Botelho: *No início o croqui é absoluto, ele determina o procedimento. (Pausa) – O desenho permite questionar, rever, selecionar, é a manifestação da personalidade do artista; ele é indispensável para a crítica da arte.* (BOTELHO, Adir. **O teatro da gravura no Brasil.** RJ: EBA/UFRJ, no prelo). Conforme este pensamento, o croqui funciona como um ágil instrumento de pesquisa que ajuda o artista a encontrar a melhor forma para expressar-se através da linha ou da mancha, provocando com isso uma “manifestação de sua personalidade” numa obra cheia de vitalidade ainda que inacabada. Aliás, muitas vezes um croqui é mais expressivo do que a obra concluída, justamente por ser espontâneo, sem a marca de um excessivo racionalismo e acabamento. Espontaneidade, portanto, é a palavra chave no que diz respeito ao croqui. Aqui também vale que ressaltemos o uso de materiais diferentes na execução destes exemplos de croqui: carvão, sanguínea e nanquim. Os procedimentos e efeitos dos dois primeiros materiais são próximos, exceto pelo tom vermelho vivo da sanguínea. O carvão permite uma sutileza maior no efeito de “esfumato” dos contornos e das sombras, enquanto a sanguínea, ainda que permita também tal efeito, está mais próxima da linearidade do desenho a grafite. Os dois podem ser trabalhados em conjunto, propiciando ótimos resultados. No caso do exercício a nanquim, por se tratar de uma tinta, entramos aqui, um pouco, no campo do pictórico, mesmo que o tratamento dado por Campofiorito neste caso seja mais próximo da linha do que da mancha. Este material, o nanquim, tem uma importância muito grande na obra gráfica de Adir Botelho, pois é com ele que suas gravuras foram inicialmente esboçadas sobre as pranchas de madeira antes do trabalho de gravação, muitas vezes com claras intenções pictóricas. Voltaremos a este importante assunto quando analisarmos os aspectos pictóricos de suas gravuras.

²⁵³ N. A. - Como nos exercícios gráficos de Modelo Vivo, estas pinturas seguem o padrão acadêmico vigente na ENBA na primeira metade do século passado, ou seja, respeito pelas proporções corretas da figura humana, desenho nítido, embora sem marcação de uma linha explícita de contorno, articulação dos volumes de acordo com uma apreensão exata do efeito de luz e sombra naturais, predominância da cor dentro de um contexto igualmente naturalista. Também não foi buscada uma idealização das figuras do modelo, havendo, sim, um interesse pela objetividade concreta na observação tanto dos corpos masculinos quanto femininos. Nas poses sentadas observamos mais movimento na disposição dos membros dos modelos e na sua relação com o entorno. Por outro lado, encontramos uma fatura mais rica, com uma pincelada mais vibrante na pintura Georgina de Albuquerque, Quirino Campofiorito e especialmente na de Henrique Cavalleiro, obra esta bastante ousada em sua diluição dos contornos e introdução de uma atmosfera vaporosa e impressionista. Já as obras de Quirino Campofiorito são as que exploram mais a fundo os contrastes entre grandes áreas de cor pura aplicada aos objetos e ao fundo, no âmbito das complementares, mas sem exageros, não saindo ainda de todo da contenção que era comum à cor na Academia. Através destes exemplos, fica em evidência a forte disciplina a que era submetido o aluno para conseguir alcançar este tipo de resultado. O exercício constante do desenho, o apuro do olhar sobre as formas e o contato freqüente com os materiais e instrumentos da pintura com certeza deixavam uma marca profunda na formação dos alunos que se dispusessem a se submeter a tal disciplina – como foi o caso de Adir Botelho, aluno de Bracet (fig. 337 e 338) no Curso de Pintura. Aliás, diga-se de passagem, podemos perceber, por estas duas pinturas do mestre, de onde vem, em parte, o gosto por uma articulação forte das formas na obra xilográfica do discípulo.

²⁵⁴ N. A. - As características acadêmicas mais contidas expostas da maioria das pinturas anteriores são, em grande parte, substituídas nestas três obras por uma linguagem francamente mais moderna. Em **Maternidade** vemos Georgina de Albuquerque dar um tratamento impressionista a um tema de doce sentimentalismo, um idílio entre mãe e filha abrigadas do sol de verão sobe as sombras frescas das árvores de um quintal suburbano. As cores ganham grande intensidade e calor, com contrastes vibrantes entre as diversas áreas da pintura. As sombras são coloridas e vibram através da fatura realizada em pinceladas soltas e vivazes. Contudo a composição é firme e equilibrada, concentrando a nossa atenção na troca de afeto entre as duas belas personagens. A mesma luz tropical pode ser vista na obra **Jardim Botânico**, pintada por Henrique Cavalleiro, na qual a fatura pictórica se solta mais pronunciadamente em pinceladas gestuais que transformam as copas das árvores, as sombras, as nuvens e a montanha ao fundo num mundo de manchas coloridas. Embora o artista não atinja os contrastes violentos da pintura *fauve*, produz uma obra com um toque bastante pessoal, mas que se mantém, todavia, na esfera da tradição quanto à construção espacial em volumes que se distribuem numa ordenação lógica, onde a perspectiva aérea é também preservada. Igualmente trabalhada em contrastes fortes entre sombra e forte luminosidade solar, a pintura **Pescadores** é a mais dinâmica das três obras deste conjunto, pois adiciona a um forte colorido e fatura agitada um tema igualmente pregnante: a faina pesada dos homens do mar com suas redes, cestas, peixes e barcos a beira de uma praia ensolarada. Outro ponto a ser destacado nesta pintura é o contorno aplicado às figuras com uma linha preta e irregular, contribuindo para o aspecto agitado da cena e acrescentando um dado gráfico a uma pintura onde a mancha tem grande peso visual. Portanto, podemos constatar por estas obras das décadas de 30 e 40, realizadas por dois professores que ainda estavam em plena atividade na década de 50, que o sopro das idéias modernas já varria os corredores da ENBA, embora encontrando ferrenha resistência entre os seus membros mais conservadores. Em nossa opinião, tanto o rigor do desenho acadêmico quanto estas discretas inovações mais soltas e coloridas tiveram aceitação por parte de Adir Botelho, que a partir da mescla destas duas influências (e outras mais) pavimentou seu próprio caminho enquanto artista multifacetado, em especial no âmbito da linguagem com que mais se identifica - a da xilogravura. Desta maneira, tanto a mancha pictórica quanto a segurança da linha firme e ordenadora estarão sempre presentes e em equilíbrio na sua obra.

²⁵⁵ *Se por um lado sua formação acadêmica justificava sua opção em aplicar, no ateliê da ENBA, uma metodologia de ensino baseada na cópia de modelos e estampas estrangeiras, por outro, em suas gravuras tomara a liberdade em relação a esta herança, produzindo estampas voltadas para uma*

temática regional/nordestina. A busca de certos aspectos da vida nacional como motivação para seus trabalhos (pescadores, jangadas, bumba-meu-boi) explica-se mais por uma retomada de raízes pessoais e uma expressão de vivências. Não se pode falar, no seu caso, de um engajamento a um projeto modernista no qual a temática nacionalista imprimisse uma autonomia à obra, servindo à elaboração de uma visualidade brasileira. Preso ainda ao sentido da representação, Raimundo Cela alargou o repertório temático, mantendo-se no entanto arredio às especulações plásticas que tomavam vulto no pós-guerra. TÁVORA, Maria Luisa. Primórdios do ensino da gravura artística na Escola Nacional de Belas Artes: algumas considerações. In: ANAIS DO SEMINÁRIO DA EBA 180, 1996, Rio de Janeiro, p.436.

²⁵⁶ BOTELHO, Adir. Op. cit., p. 12.

²⁵⁷ BOTELHO, Adir. Raimundo Cela: Pioneiro da gravura no Brasil. In: **Raimundo Cela (1890-1954)**, Pinakothek, 2004, p. 64.

²⁵⁸ BOTELHO, Adir. **Teatro da Gravura no Brasil** (no prelo), p. 50.

²⁵⁹ AS GLÓRIAS DE PLACA (...) *Queria era falar de uma placa, tão linda e tão diferente. A tal placa, a minha placa, na sua modéstia lembrará enquanto estiver de pé a parede que a sustenta uma destas glórias que não passam, a glória que “eleva, honra e consola” de que falava Machado, a glória de um homem pobre e solitário, morto faz vinte e dois anos, e cujo nome não se conhece ainda no Brasil tanto quanto seria merecido: ‘Oswaldo Goeldi, o pai da gravura brasileira’, o mestre hoje incontestado de todos artistas patrióticos que se dedicam à xilogravura. Por iniciativa de Alcídio Mafra de Souza, atual diretor do Museu Nacional de Belas Artes, foi posta em certo Salão do Museu, esta placa singela: “Nesta sala, como na obra dos discípulos que criou, a presença de Oswaldo Goeldi será para sempre lembrada. Homenagem do Museu Nacional e Belas Artes”. Não precisou de adjetivos, nem outras retumbâncias do estilo. Simplesmente um nome, a evocação de uma presença, é só o que basta para consagrar a memória no presente e no futuro, (...) Esse lembrete aos moços, representado pela placa, fica em muito bom lugar, em excelente lugar. Afinal ali Goeldi ensinou, passou adiante o que era possível em técnica e experiência, já que o gênio não se passa em aulas. Ali, de certo modo, é a casa dele.* QUEIROZ apud BOTELHO. Op. cit., p. 21.

²⁶⁰ *O corte dele, nervoso, percuciente, abre no branco e negro, a confissão de um indivíduo característico, filho bem de germânico. Sonhos fortes em que o realismo anda rastreado os transbordamentos duma sensualidade exacerbada. Indivíduos estranhos, a vida viva dos pescadores brasileiros, a fatalidade dos urubus. É uma procissão de visões fortes, impressionantes mesmo.* ANDRADE apud BOTELHO. Op. cit., p. 13.

²⁶¹ REIS JÚNIOR, J. M. Goeldi, 1966, p. 8.

²⁶² *Paralelamente à atividade de Goeldi foi aberta pelo Diretório Acadêmico da Escola “uma saleta” onde Darel Valença (Palmares, PE, 1924) ensinou litografia a outros artistas, de 1955 a 1957, na qualidade de professor não vinculado à ENBA. Lembra Darel: “Era professor livre e fazia questão de sê-lo... Queria mostrar que a lito era uma forma de expressão de arte e não um mero processo de reprodução. Embora eu não fosse formado pela Belas Artes, todos me aceitavam, mesmo os professores acadêmicos”.* TÁVORA, Maria Luisa. Op. cit., p. 439.

²⁶³ N. A. – Quando Raimundo Cela iniciou seu trabalho como professor da ENBA teve apenas Adir Botelho como aluno durante o primeiro ano de atividades do atelier “que ficava no fim de um corredor escondido no andar térreo, coberto pela poeira branca da limpeza das peças de gesso e freqüentado por ratazanas que tinham que ser espantadas por passadas firmes e ressoantes”. Para atrair mais colegas para a gravura, Adir começou a espalhar cartazes propagandísticos do atelier de gravura, o que não foi de todo aceito pelo diretor da época, professor Gerson Pompeu Pinheiro, que lhe pediu para que não colocasse tais cartazes em determinados pontos da Escola. Com jeito e diplomacia, Adir continuou fazendo sua propaganda e, com isso, trazendo vários alunos para o atelier. Já na época de Goeldi, com o atelier funcionando onde hoje é a sala da Direção do Museu nacional de Belas Artes, a Gravura já era bastante freqüentada e começava a se destacar entre as disciplinas ensinadas pela Escola, pois vários dos seus alunos, alguns deles “ouvintes”, começaram a ganhar prêmios importantes nos salões da época, incluindo o próprio Adir.

²⁶⁴ BOTELHO, Adir. Op. cit., p. 3.

²⁶⁵ *Alfred Kubin (1877-1969) tinha as características ideais para influenciar uma personalidade como Goeldi. Fazia uma obra mórbida e fantástica de tom macabro (...) Era homem da solidão e – como Goeldi – da noite da alma.* COUTINHO apud BOTELHO, op. cit. p. 6.

²⁶⁶ LUZ, Angela Ancora da. **A modificação da impressão ótica do mundo na obra gráfica de Goeldi e Adir Botelho**, monografia, p. 2.

²⁶⁷ COUTINHO apud BOTELHO. Op. cit., p. 13

²⁶⁸ Ibid., p. 4.

²⁶⁹ LUZ, Angela Ancora da. **A modificação da impressão ótica do mundo na obra gráfica de Goeldi e Adir Botelho**, monografia, p. 2.

²⁷⁰ REIS JÚNIOR, J. M. op. cit., p. 19.

²⁷¹ Ibid., p. 18.

²⁷² BOTELHO, Adir. Op. cit., p. 18.

²⁷³ Ibid. p. 16.

²⁷⁴ REIS JÚNIOR apud BOTELHO, op. cit., p. 16.

²⁷⁵ N. A. – A introdução da cor numa imagem criada pelo processo da gravura (xilografura, litografia, serigrafia ou gravura em metal), feita da maneira mais tradicional, exige que para cada cor se utilize uma matriz específica. Portanto, quanto mais cores, maior é o número de matrizes e maior o trabalho despendido para se imprimir a imagem gravada. Ao suprimir este procedimento e realizar a fusão parcial das cores utilizando a própria mão, Goeldi introduziu um efeito mais pictórico do que gráfico em suas gravuras.

²⁷⁶ *EXPOSIÇÃO DE GRAVURA – Os amantes da boa gravura podem encontrar uma ótima oportunidade de ver trabalhos de muito interesse, na Exposição do Atelier de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, franqueada ao público do salão do D. A., com entrada pela Rua Araújo Porto Alegre, 80. O ensino no Atelier está a cargo do professor Adir Botelho, que substitui a Oswaldo Goeldi, e soube conservar o espírito criativo e o senso de responsabilidade artística com que o saudoso Mestre animou a atividade de seus discípulos. Dentre os expositores encontram-se alguns que realmente já se fazem independentes do Atelier, mas sentem-se satisfeitos de participar do grupo de atuais alunos. Roberto Magalhães, Jesuino Ribeiro, e as irmãs Aderne (Isa e Lais), têm seus nomes já em importantes exposições coletivas, e no Salão Nacional de Arte Moderna a crítica os vem destacando entre os nossos jovens e mais capazes desenhistas e gravadores. Roberto Magalhães que se iniciou na xilogravura há dois anos no Atelier dirigido por Adir Botelho, tem sido expositor também no Estrangeiro [sic]. Foi expositor da última Bienal de São Paulo, teve convite especial para a coletiva do Desenho Brasileiro anualmente promovida pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e presentemente está com gravuras na Exposição remetida para Tóquio. Dentre os expositores que também muitos se destacam na mostra em apreço são Mario Pagnuzzi, Sonia Necessian, Cecília Coelho, Monica Medina Ferreira, Luis Antonio Pires, e Soni Iomzhinski, todos com xilogravura; e Luís Paulo Maia e Moema Soares da Rocha, com “água-forte”. Um pintor já consagrado pela crítica, Carboggini Quaglia, que depois de sua volta da Europa (Prêmio de Viagem) exibiu excelentes litografias fez uma temporada no “Atelier” da ENBA para treino da técnica de “água-forte” e apresenta duas composições nesta técnica. [...] Feito este rápido registro, passamos a transcrever o prefácio de autoria do crítico José Roberto Teixeira Leite, Diretor do M.N.B.A., para a Exposição do Atelier de Gravura da ENBA – “De há muito venho acompanhando as atividades do Atelier de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, onde pontificou a figura excedível [sic] de Goeldi, e que hoje é orientado por Adir Botelho, à base 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 citar nomes aqui, mas sim constatar a quantidade de 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 este 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.” CAMPOFIORITO, Quirino. Exposição de Gravura. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1964.

²⁷⁷ Entrevista por questionário com Adir Botelho em 2011.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ “Participei do Salão, creio que em 55, 56, com gravura em madeira e não parei mais e todas as vezes, e sempre, nunca mais expus em pintura, em nenhuma mostra, por menor que fosse, nem do Rio, nem de fora. Sempre fiz questão de participar de todo e qualquer evento, sempre e tão somente, com gravura em madeira. Coisa que faço até hoje...” BOTELHO, Adir. **Gravura no Brasil anos 60**. RJ: Espaço Cultural Sérgio Porto. Catálogo da exposição ocorrida nos anos 80. Em entrevista oral (2011), o professor Adir nos confessou que se arrepende por não ter mais os trabalhos que produziu quando era aluno na ENBA, afirmando ainda que por este motivo sempre insistiu muito com seus alunos para que guardassem seus exercícios de aula para, no futuro, terem-nos como um documento de sua evolução ou, ao menos, “terem algo interessante para mostrarem aos netos”. Quanto a esta obra, **Calvário**, Adir teve que fazer uma segunda versão, baseada em fotos da primeira, pois a original foi “severamente atacada por cupins”, este grande inimigo da preservação da arte nos trópicos.

²⁸⁰ **Salão Preto e Branco - Histórico** - "O Salão Preto e Branco significa nossa luta pela sobrevivência. No tocante a seus resultados, precisamos acreditar em alguma coisa, ainda que seja no absurdo. A vitória é essencial para a classe. Temos a maior bienal do mundo, o maior estádio do mundo. A realidade, como ninguém diz, é esta, e apenas esta: temos a maior miséria do mundo. Como pode ser grande um povo cujos artistas não têm sequer material para trabalhar?". Com este depoimento dado ao *Correio da Manhã*, em 16 de maio de 1954, o pintor [Iberê Camargo \(1914 - 1994\)](#) define o espírito que comandou a organização do Salão Preto e Branco, inaugurado no edifício do [Ministério da Educação e Cultura](#), na cidade do Rio de Janeiro, no dia anterior. O nome da mostra deve-se ao fato de terem sido apresentadas obras exclusivamente em preto e branco, como forma de protesto contra a má qualidade das tintas nacionais - comprovada, por meio de testes, pela Comissão Nacional de Belas-Artes, presidida por Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898 - 1969) e integrada por Iberê Camargo, [Santa Rosa \(1909 - 1956\)](#), [Oswaldo Goeldi \(1895 - 1961\)](#), entre outros - e pelo alto preço das tintas importadas. Embora batizado de forma específica, em virtude da "greve das cores", o Salão Preto e Branco corresponde na realidade à 3ª edição do [Salão Nacional de Arte Moderna - SNAM](#), instituído em 1951 após uma divisão no [Salão Nacional de Belas Artes - SNBA](#), que passa a contar com uma mostra específica para a [arte moderna](#). Diante das altas taxas para importação de materiais estrangeiros e da baixa oferta de produtos nacionais similares, o 3º Salão Nacional de Arte Moderna decide expor obras "em luto simbólico", nos termos de [Rossini Perez \(1932\)](#), funcionando como um marco na luta dos artistas brasileiros pelo acesso a materiais artísticos de qualidade. O anúncio da exposição se faz por meio de um manifesto com 600 assinaturas de artistas de todo o país, endereçado ao ministro da Educação, e datado de abril de 1954. Diz o texto: "Nós, artistas plásticos abaixo assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte Moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em preto e branco. Essa atitude será um veemente protesto contra a determinação do governo de manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e de escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional". O Salão Preto e Branco abriga várias tendências da [arte contemporânea](#) nacional, além de distintas modalidades de expressão artística. A arquitetura está representada por Alcides da Rocha Miranda (1909 - 2001) e Flávio Leo Azeredo da Silveira. A escultura se faz presente através de [Sérgio de Camargo \(1930 - 1990\)](#), [José Pedrosa \(1915 - 2002\)](#), [Margaret Spence \(1914\)](#), [Sonia Ebling \(1928\)](#) e outros. No [desenho](#) e nas artes gráficas, obras de [Zaluar \(1924 - 1987\)](#), [Aldemir Martins \(1922 - 2006\)](#), [Piza \(1928\)](#), [Cândido Portinari \(1903 - 1962\)](#), [Carlos Scliar \(1920 - 2001\)](#), [Darel \(1924\)](#), Lucia de Alencastro, [Poty \(1924 - 1998\)](#), [Renina Katz \(1926\)](#) entre outros. Pinturas de [Bonadei \(1906 - 1974\)](#), [Aluísio Carvão \(1920 - 2001\)](#), [Antonio Bandeira \(1922 - 1967\)](#), [Décio Vieira \(1922 - 1988\)](#), [Djanira \(1914 - 1979\)](#), Iberê Camargo, [Francisco Rebolo \(1902 - 1980\)](#), [Maria Leontina \(1917 - 1984\)](#), Noêmia Guerra (1920), [Quirino Campofiorito \(1902 - 1993\)](#), [Vittorio Gobbis \(1894 - 1968\)](#) e de muitos outros completam a

mostra. O júri - formado por [Geza Heller \(1902 - 1992\)](#), [Milton Dacosta \(1915 - 1988\)](#) e Djanira - concede os prêmios de viagem ao exterior a Francisco Rebolo e a [Sansão Castello Branco \(1920 - 1956\)](#), respectivamente nas áreas de pintura e artes decorativas. Os prêmios de viagem ao país cabem ao pintor Aldo Bonadei e ao escultor José Pedrosa. Os historiadores da arte brasileira indicam que o Salão Preto e Branco marca um ponto de inflexão na história do Salão Nacional de Arte Moderna. E isso não apenas pelo fato de a exposição funcionar como um canal de mobilização dos artistas, mas também porque ela representa uma rara oportunidade de dar a conhecer o amplo leque de tendências, estilos e pesquisas experimentados pelos artistas nacionais no período. Se os anos 1950 sinalizam uma inclinação crescente das artes plásticas brasileiras em direção à [abstração](#), em função de um contato cada vez mais estreito com as vanguardas internacionais - por exemplo, as exposições e conferências de artistas estrangeiros, como as de Alexander Calder (1898 - 1976) no [Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ](#), 1948, e no [Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp](#), 1949; a mostra Do Figurativismo ao Abstracionismo, [Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP](#), 1949; as [Bienais Internacionais de São Paulo](#) -, a produção nacional abre-se em múltiplas direções, da [figuração](#) à abstração, da arte social à [conceitual](#), da arte naïf à abstração lírica. Assim, no Salão convivem, lado a lado, a *Forma Abstrata*, 1954, de Sérgio Camargo, e o *Grupo*, 1954, de José Pedrosa; o *Estudo para Pintura*, 1954, de Décio Vieira, e o *Retrato*, 1954, de Djanira; a *Composição*, 1953, de Bonadei, e *Guindaste*, 1954, cena de trabalho projetada por [Sigaud \(1899 - 1979\)](#). O Salão Preto e Branco tem ampla repercussão na mídia e recebe apoio de diferentes órgãos. A revista *Forma*, por exemplo, lança seu primeiro número com a capa em preto-e-branco, em solidariedade ao evento. O *Programa Clube da Crítica*, da Rádio Difusão do Ministério da Educação, suspende a sua célebre cortina musical no dia da inauguração da mostra. Além da grande visibilidade, o sucesso do Salão pode ser atestado pela expressiva quantidade de obras apresentadas (323 contra 203 do ano anterior) e pela vitória parcial dos artistas diante da revisão da portaria governamental. Em junho, um pouco antes do término da mostra, o Ministério da Fazenda altera o regulamento para a importação de material de arte, que passa a ser considerada "importação necessária, mas não prioritária". Mesmo assim os artistas levam adiante a crítica à especulação e à instabilidade do preço das tintas, e organizam, em 1955, o Salão Miniatura. A cargo de artistas atuantes no Rio de Janeiro - Iberê Camargo, [Zélia Salgado \(1909\)](#), [Vera Mindlin \(1920 - 1985\)](#) -, este segundo Salão tem alcance mais restrito, embora receba também boa acolhida do público e da crítica. Atualizado em 23/10/2006. (Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3837> Acesso em: 29/12/2011)

²⁸¹ N. A. - Esta notícia foi impressa no jornal "Última Hora" de 1954 (não identificamos o dia e o mês), do qual o professor Adir nos cedeu uma fotocópia comentando com ironia a frase que lá aparece entre parênteses. Curiosamente, ao pesquisarmos desenhos no acervo do Museu D. João VI para ilustrarmos este trabalho, encontramos nas costas de um desenho de Helios Seelinger montado numa placa de Eucatex pintada de verde, a mesma primeira página deste jornal ostentando a foto desta tela intitulada **Calvário**.

²⁸² HERKENHOFF, Paulo. In: BOTELHO, Adir. **Canudos: Agonia e morte de Antonio Conselheiro**, 2006, p. 27.

²⁸³ *Candido Portinari nasce no dia 30 de dezembro de 1903, numa fazenda de café, em Brodósqui, no interior do Estado de São Paulo. Filho de imigrantes italianos, de origem humilde, recebe apenas a instrução primária e desde criança manifesta sua vocação artística. Aos quinze anos de idade vai para o Rio de Janeiro, em busca de um aprendizado mais sistemático em pintura, matriculando-se na Escola Nacional de Belas-Artes. Em 1928 conquista o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, da Exposição Geral de Belas-Artes, de tradição acadêmica. Parte em 1929 para Paris, onde permanece até 1930. Longe de sua pátria, saudosos de sua gente, decide ao voltar ao Brasil, no início de 1931, retratar em suas telas o povo brasileiro, superando aos poucos sua formação acadêmica e fundindo à ciência antiga da pintura, uma personalidade moderna e experimentalista. Em 1935 obtém a segunda Menção Honrosa na exposição internacional do Instituto Carnegie de Pittsburgh, Estados Unidos, com a tela *Café*, que retrata uma cena de colheita típica de sua região de origem. Aos poucos, sua inclinação muralista revela-se com vigor nos painéis executados para o Monumento Rodoviário, na Via Presidente Dutra, em 1936, e nos afrescos do recém construído edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, realizados entre 1936 e 1944. Estes trabalhos, como conjunto e como concepção artística, representam um marco na evolução da arte de Portinari, afirmando a opção pela temática social, que será o fio condutor de toda a sua obra a partir de então. Companheiro de poetas, escritores, jornalistas,*

diplomatas, Portinari participa de uma notável mudança na atitude estética e na cultura do país. No final da década de trinta consolida-se a projeção de Portinari nos Estados Unidos. Em 1939 executa três grandes painéis para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York e o Museu de Arte Moderna de Nova York adquire sua tela *Morro*. Em 1940, participa de uma mostra de arte latino-americana no Riverside Museum de Nova York e expõe individualmente no Instituto de Artes de Detroit e no Museu de Arte Moderna de Nova York, com grande sucesso de crítica, venda e público. Em dezembro deste ano a Universidade de Chicago publica o primeiro livro sobre o pintor: *Portinari, His Life and Art* com introdução de Rockwell Kent e inúmeras reproduções de suas obras. Em 1941 executa quatro grandes murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, com temas referentes à história latino-americana. De volta ao Brasil, realiza em 1943, oito painéis conhecidos como *Série Bíblica*, fortemente influenciado pela visão picassiana de *'Guernica'* e sob o impacto da Segunda Guerra Mundial. Em 1944, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, inicia as obras de decoração do conjunto arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte, Minas Gerais, destacando-se na Igreja de São Francisco de Assis, o mural *São Francisco (do altar)* e a *Via Sacra*, além dos diversos painéis de azulejo. A escalada do nazi-fascismo e os horrores da guerra reforçam o caráter social e trágico de sua obra, levando-o à produção das séries *Retirantes* (1944) e *Meninos de Brodósqui* (1946), assim como à militância política, filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro, sendo candidato a deputado em 1945, e a senador em 1947. Em 1946, Portinari volta a Paris para realizar, na Galeria Charpentier, a primeira exposição em solo europeu. Foi grande a repercussão, tendo sido agraciado, pelo governo francês, com a *Legião de Honra*. Em 1947 expõe no *Salão Peuser*, de Buenos Aires e nos salões da Comissão Nacional de Belas Artes, de Montevideú, recebendo grandes homenagens por parte de artistas, intelectuais e autoridades dos dois países. O final da década de quarenta assinala na obra do artista, o início da exploração dos temas históricos através da afirmação do muralismo. Em 1948, Portinari se auto-exila no Uruguai, por motivos políticos, onde pinta o painel *A Primeira Missa no Brasil*, encomendado pelo Banco Boavista do Rio de Janeiro. Em 1949 executa o grande painel *Tiradentes*, narrando episódios do julgamento e execução do herói brasileiro, que lutou contra o domínio colonial português. Por este trabalho, Portinari recebeu, em 1950, a *Medalha de Ouro* concedida pelo júri do Prêmio Internacional da Paz, reunido em Varsóvia. Em 1952, atendendo à encomenda do Banco da Bahia, realiza outro painel com temática histórica: *A Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia*, e inicia os estudos para os painéis *Guerra e Paz*, oferecidos pelo governo brasileiro à nova sede da Organização das Nações Unidas. Concluídos em 1956, os painéis, medindo cerca de 14 x 10m cada 'os maiores pintados por Portinari' encontram-se no hall de entrada dos delegados do edifício-sede da ONU, em Nova York. Em 1954, Portinari realiza, para o Banco Português do Brasil, o painel *Descobrimento do Brasil*. Neste mesmo ano, tem os primeiros sintomas de intoxicação das tintas, que lhe será fatal. Em 1955 recebe a *Medalha de Ouro*, concedida pelo International Fine Arts Council de Nova York, como o melhor pintor do ano. Em 1956 faz os desenhos da *Série D*. *Quixote* e viaja para Israel, a convite do governo daquele país, expondo em vários museus e executando desenhos inspirados no contato com o recém-criado estado israelense e expostos posteriormente em Bolonha, Lima, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Neste mesmo ano recebe o Prêmio Guggenheim do Brasil e, em 1957, a *Menção Honrosa* no Concurso Internacional de Aquarelas do Hallmark Art Award, de Nova York. No final da década de 50 Portinari realiza diversas exposições internacionais, expondo em Paris e Munique em 1957. é o único artista brasileiro a participar da exposição '50 Anos de Arte Moderna', no Palais des Beaux Arts, em Bruxelas, em 1958, e expõe como convidado de honra, em sala especial, na 'I Bienal de Artes Plásticas' da Cidade do México. Em 1959 expõe na Galeria Wildenstein de Nova York e em 1960 organiza importante exposição na Tchecoslováquia. Em 1961 o pintor tem diversas recaídas da doença que o atacara em 1954 - a intoxicação pelas tintas -, entretanto, lança-se ao trabalho para preparar uma grande exposição, com cerca de 200 obras, a convite da Prefeitura de Milão. Candido Portinari falece no dia 6 de fevereiro de 1962, vítima de intoxicação pelas tintas que utilizava. Disponível em: http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/s_biogra.htm Acesso em: 30/05/2012.

²⁸⁴ N. A. - O Mural da Terra é um projeto idealizado como uma espécie de panorama monumental do folclore brasileiro. Mas também é a retomada da pintura por Adir Botelho depois de anos seguidos quase que exclusivamente dedicados à xilogravura em preto e branco. E esta retomada veio em grande estilo, explodindo em cores e criatividade como se a vontade de pintar tivesse sido represada e, no momento certo, liberta num enorme impulso de expressão e prazer criativo em cores e formas exuberantes. Nela funde-se toda a experiência do autor nos mais diversos campos de sua atuação, sendo uma obra de plena maturidade, por isso mesmo densamente carregada de significância. No seu calendário de 2007, a UFRJ homenageou o professor Adir, publicando todas as imagens do projeto com comentários, incluindo um do Gabinete do Reitor.

²⁸⁵ Entrevista por questionário com Adir Botelho em 2011.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ N. A. – O professor Adir nos informou durante sua exposição **Adir Botelho – Xilogravuras** (Centro Cultural Correios – 17/05 a 24/06 de 2012) que, na verdade, introduziu as cores vermelho e azul na gravura **Rua Itapiru no Catumbi**, assim como em outras gravuras deste período. Todavia, o fazia de uma maneira extremamente sutil, apenas “aquecendo” e “esfriando” algumas áreas da imagem de maneira quase imperceptível (que o amarelecimento do papel tornou ainda mais imperceptível). O procedimento utilizado para conseguir este efeito sutil, no entanto, era tão trabalhoso, segundo ele afirmou, que era necessário um dispêndio de tempo muito grande para tirar cada cópia. Este foi o motivo, então, por ter, deste momento em diante, se concentrado em só fazer xilogravuras em preto e branco. Esta preocupação com a sutileza da cor, assim como com os tratamentos gráficos alcançados pela sobreposição de duas matrizes entre outros meios técnicos, demonstram o quanto Adir buscou levar a pintura, sua primeira formação, para dentro da xilogravura, o que ocasionou um forte diferencial plástico nos seus resultados xilográficos.

²⁸⁸ N. A. – Esta é uma interpretação nossa. Mas o que deve ficar bem claro é a forte afeição que Adir Botelho demonstra pelo bairro do Catumbi toda vez que fala sobre aquele local no qual nasceu, cresceu e trabalhou grande parte de sua vida. Por este motivo, ele é capaz de rememorar detalhes curiosos e vivenciados, por exemplo, na Rua Itapiru ou em outras mais do bairro que aparecem tanto na gravura de 1959 como nas outras realizadas na década de 80, pertencentes à série Catumbi.

²⁸⁹ N. A. – Esta expressão de fortes sentimentos interiores, apaixonados, não deixa de ser algo muito natural para uma pessoa que, na ocasião estava com 27 anos de idade, portanto em plena juventude. Por outro lado, sendo a arte em qualquer uma das suas formas, indiscutivelmente, um dos veículos mais adequados para se expressar sentimentos, o que dizer da xilogravura nas mãos de um jovem artista com tendência expressionista? É sob tais condições que as paixões humanas quando expressas por um artista de grande talento, como Adir, podem se tornar grandes obras de arte.

²⁹⁰ N. A. – Contudo, este tipo de figura tão “ecclética” no trabalho de Adir Botelho só veremos retomado e plenamente desenvolvido somente através do desenho a bico-de-pena. Entre os livros que o professor Adir está preparando atualmente existe um inteiramente voltado para seus desenhos feitos nesta técnica, todos eles inspirados em frases retiradas das várias obras de Guimarães Rosa. O título desta obra a ser lançada é: **Adir Botelho: estudos a bico de pena e carvão sobre a obra de Guimarães Rosa**.

²⁹¹ N. A. – Adir estudou no São Bento, colégio pertencente ao Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro. Lá vivenciou a rígida disciplina de ensino empregada por esta instituição sob rigorosa orientação católica. Este fato não pode ser ignorado quando se busca entender as escolhas temáticas de Adir, de uma maneira ou outra envolvidas com questões relacionadas ao transcendental, ao místico, ao religioso. É o que vemos acontecer nas histórias de Canudos, Pedra Bonita e Caldeirão.

²⁹² N. A. - O professor Adir Botelho, para simplificar, refere-se as suas figuras ou as de outros artistas como “bonecos” ou “bonequinhos”.

²⁹³ N. A. - O professor Adir nos falou de sua “grande felicidade” toda vez que conseguia um resultado positivo nestas suas experiências, que eram sempre fruto de um trabalho intenso e fisicamente cansativo, no qual tirava um número muito grande de provas de estado até chegar ao objetivo almejado, cujo resultado nunca estava definido de antemão. Isto demonstra o quanto, mesmo lançando mão de um forte

racionalismo na construção do seu trabalho, jamais abandonou a sua intuição criadora e sua inclinação à emotividade expressionista, deixando espaço para que a gravura “conversasse” com ele na medida em que fosse nascendo na superfície da madeira e sobre as folhas de papel em que as provas iam sendo impressas sempre à mão.

²⁹⁴ N. A. Adir nos afirmou que, desde suas primeiras xilogravuras, sempre preferiu fazer com tinta nanquim o lançamento de suas composições sobre as pranchas de peroba ou canela, que por serem muito grandes assemelhavam-se a painéis para pintura. Esta preferência por este tipo de tinta se devia a sua fluidez e por não formar camadas como o guache, por exemplo, forma. Tal procedimento advém claramente do seu aprendizado inicial como pintor e da sua independência quanto aos métodos utilizados na criação de suas gravuras. O seu apego a esta maneira de dar início às suas gravuras era tão grande que ele não fazia qualquer esboço inicial a lápis sobre um caderno de desenho, como Goeldi fazia, preferindo lançar-se sempre com seus pincéis e tinta nanquim na prancha de madeira, mesmo que tivesse que se deslocar carregando o peso de suas enormes pranchas para captar *in situ* alguma cena ou paisagem, como aconteceu no caso das gravuras da série Catumbi. Com isso, segundo ele, ficaria preservada a emoção do gesto inicial, coisa que se perderia ao ser feito o transporte do desenho do papel para a madeira, mesmo porque, segundo o professor cada meio utilizado tem suas próprias características e imposições particulares, com o que concordamos inteiramente.

²⁹⁵ N. A. - O pincel tinha, segundo nos informou o professor Adir, uma importância muito grande no lançamento inicial das suas figuras sobre as pranchas. Como a maioria dos pintores, ele também preferia os pincéis gastos aos novos, principalmente aqueles que já estivessem com as cerdas gastas em linha diagonal, de maneira que lhe ficava muito mais fácil trabalhar os meios-tons na superfície da madeira, através do uso da “tinta-seca”, procedimento também conhecido como “esfregaço”, onde o pincel com pouco tinta é esfregado criando texturas irregulares e muito expressivas. Por este motivo ele também preferia trabalhar com madeiras não totalmente lixadas, apenas passadas pela máquina do “desengrosso”, que deixava suas pranchas ásperas e prontas para o lançamento do desenho a pincel, como se fosse a superfície de uma tela de linho com sua trama e urdidura bastante evidenciadas. Depois, durante a gravação, o corte produzido pelas goivas e instrumentos estriados buscava respeitar tais procedimentos pictóricos utilizados no lançamento inicial do desenho.

²⁹⁶ LUZ, Angela Ancora da. In: BOTELHO, Adir. **Canudos xilogravuras**, 2002, p. 10.

²⁹⁷ N. A. - Publicado no catálogo da exposição Adir Botelho- Xilogravuras (17 de maio a 24 de junho de 2012) com a seguinte indicação: Memória sobre pedra Bonita ou Reino Encantado na Comarca de Villa Bella/ Província de Pernambuco, por Antonio Attico de Souza Leite. In: *Revista do Instituto Archeologico e Geographico de Pernambuco*. Tomo XI – Recife, 1904).

²⁹⁸ NAVA, Pedro. In: FERREZ, Gilberto. **O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez**, 1984. (Encontra-se em CD com imagens que nos foi cedido para esta pesquisa).

²⁹⁹ N. A. – Na verdade esta gravura não está incluída na série Catumbi, pertencendo às “avulsas”. Contudo, dada a sua forte relação com aquele bairro, já que representa o interior do atelier que o professor Adir tinha naquele local, de onde, “através da janela, descortinava toda a paisagem”, achamos que seria conveniente colocá-la com as outras desta série.

³⁰⁰ N. A. - Texto escrito pelo próprio Adir Botelho para apresentar a gravura Catumbi: um bairro do Rio Antigo (1983). Encontra-se em CD que nos foi cedido para esta pesquisa, com imagens de suas gravuras de épocas diferentes.

³⁰¹ N. A. – É necessário que se tenha em mente que apesar de tomar todas as liberdades criativas na hora de interpretar os fatos históricos, Adir Botelho, antes de começar a trabalhar sobre eles em suas xilogravuras, se preocupa muito em fazer um levantamento documental a respeito ou em buscar, seja na literatura técnica, seja na prosa literária, textos que lhe propiciem informações seguras sobre os fatos. Estes textos lhe servirão não só como inspiração como também de apoio, uma certeza, para responder aos interessados se tais fatos bizarros realmente ocorreram ou se são todos frutos de sua imaginação artística. Foi assim para **Canudos**, para o **Caldeirão** e **Pedra Bonita**. Sobre esta última série testemunhamos a confirmação disto quando, durante a exposição **Adir Botelho – Xilogravuras**, um visitante se aproximou e indagou a ele, com certa insistência e apreensão, se realmente aqueles fatos haviam acontecido. O

professor Adir não só confirmou como indicou uma grande reprodução fotográfica de uma litografia do século XIX, colocada no início da sua série de xilogravuras, na qual se via a imagem do local do ocorrido com suas duas pedras estranhamente simétricas e logo abaixo o texto que falava a respeito. Diante do prosseguimento da dúvida do visitante, o professor afirmou enfaticamente: “leia o texto, veja a indicação dos seus autores, vá na fonte indicada da imagem que os funcionários lhe colocarão nas mãos esta litografia e o livro de onde foi citado este texto”. Da mesma maneira, com relação às próprias xilogravuras, muitas vezes chamou a atenção de outros visitantes para os textos “muito bons” que as acompanhavam, explicando serem trechos de autores por ele pesquisados e que dão suporte documental ao seu trabalho artístico (inclusive à série **Catumbi** que não trata de um fato ocorrido, mas sim de paisagens de um bairro antigo do Rio de Janeiro). Isso evidencia que, além de se expressar livremente como artista, Adir sempre teve, e continua tendo, uma evidente preocupação didática enquanto professor. Desta forma, podemos constatar que o professor e o artista sempre foram indissolúvelmente unidos na pessoa de Adir Botelho.

³⁰² Publicado no catálogo da exposição Adir Botelho- Xilogravuras (17 de maio a 24 de junho de 2012) com a seguinte indicação: FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 203, 204. (citação gravada no CD referido acima)

³⁰³ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. Prefácio: Roger Bastide. São Paulo, Alfa-Omega, 1976, 3. Ed, maio 2003, p. 285. (citação gravada no CD referido acima)

³⁰⁴ LUZ, Angela Ancora da. In: Canudos, xilogravuras, 2002, p. 14.

³⁰⁵ Ibid., p. 15.

³⁰⁶ DIAS, Maria H. Martins. **A estética expressionista**, 1999, p. 23.

³⁰⁷ CUNHA, Euclides da. **Os sertões**, p. 128, 129.

³⁰⁸ *Otto Dix (1891- 1969), em 1924, dedicou força e expressão visceral à sua arte com um ciclo de cinquenta águas-fortes intitulado Der Krieg, descrito por G. Hamilton, como “talvez a mais poderosa e desagradável manifestação antibelicista da arte moderna”. Dix tinha assistido aos horrores das destruições, ao espetáculo angustiante das trincheiras, aos choques furiosos, às carnes dilaceradas pelas bombas (...) A análise do horror tornava-se, assim, um modo de circunstanciar o ódio contra a guerra. As guerras e suas tristes conseqüências teimam em acontecer. “A simples existência e presença da arte no contexto social realiza-lhe a função social, que consiste precisamente em impedir a generalização de um comportamento mecanicista e alienante”. A arte anseia a vida e dá à visão trágica da humanidade o sentido e a beleza que ela pode significar.* BOTELHO, Adir. **Canudos xilogravuras**, 2002, p. 40.

³⁰⁹ CUNHA, Euclides. Op. cit., p. 277.

³¹⁰ DIAS, Maria Helena. **A estética expressionista**, p. 28.

³¹¹ N. A. - Sobre esta “tinta-sangue” que escorre em toda a gravura, Adir nos explicou que gotejava o nanquim sobre a prancha a uma distância de um metro e depois inclinava-a para que escorresse até o ponto que considerava como adequado. Para que o nanquim fluísse facilmente, acrescentava-lhe um pouco de água, o que evitava que a madeira absorvesse muito rapidamente a tinta.

³¹² BOTELHO, Adir. Op. cit., p. 43.

³¹³ N. A. - Há nesta afirmação uma aparente contradição com outra, citada em nota acima, em que Adir afirma que só desenhava diretamente na prancha de madeira com nanquim, não fazendo estudos preparatórios a lápis sobre papel para suas gravuras. Acreditamos que seja mesmo este o caso, o nanquim predominava como forma predileta de lançar suas figuras sobre as tábuas de canela ou peroba; todavia, como artista metódico que sempre foi, Adir certamente fazia estudos iniciais a lápis para aqueles trabalhos que pediam uma maior elaboração, traduzindo-os depois para a linguagem gráfico-pictórica que lhe era usual sem, com isso, perder nada de sua espontaneidade. O desenho, ele já o afirmou diversas vezes, em qualquer técnica, sempre lhe foi fundamental.

³¹⁴ Ibid., p. 45.

³¹⁵ Ibid., p. 45.

³¹⁶ LUZ, Angela Ancora da. **Em forma de cruz (texto inédito?)**

³¹⁷ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**, 2001, p. 26.

³¹⁸ Ibid. p. 23.

³¹⁹ PAREYSON, Luigi. Op.cit. p. 62.

³²⁰ MONTANER, Josep Maria. **As formas dos século XX**, 2002, p. 8.

³²¹ BOTELHO, Adir. **Canudos xilogravuras**, p. 43.

³²² BOTELHO, Adir. Op. cit., p. 41.

³²³ CABO, Sheila. Memória e Salvação: Canudos revisitado. In: Op. cit., p. 28-29.

³²⁴ N. A. – Todavia, enquanto Adir gravava em madeiras nobres e bastante duras, sempre utilizando os dois lados da prancha, como canela e peroba do campo, os xilogravadores de cordel utilizam a madeira que encontram em sua região ou aquela de origens diversas que lhes caía às mãos. Sobre este interessante ponto, afirma Ferreira: *Mas para gravura à veia [de fio] servem todas as madeiras, mesmo a compensada, que sofre até estilhaçamentos e dilacerações, como que para exprimir a violência da era que o mundo atravessa. Quanto ao xilógrafo nordestino, acontece quase exatamente o que observou M. Cavalcanti Proença: “A madeira varia tanto quanto a ferramenta: tábuas de caixão de vinho ou de querosene, pinho-de-riga, dos de antigamente, pinho-do-paraná, dos de hoje, às vezes o cedro e outras madeiras aleatórias”. Mas, acrescentou Proença, “o material que, em verdade, se poderia chamar ortodoxo é a casca de cajá”. Não tinha muita razão entretanto quanto à última afirmativa, uma vez que só em condições especiais pode o córtex do cajazeiro fornecer blocos que pelo tamanho e resistência se possam prestar à gravação e à tiragem de xilogravuras. Embora os testemunhos deixem quase sempre pensar o contrário. Sebastião Nunes Batista, filho de um editor de folhetos da Paraíba, depõe que quando menino chamava de “ clichê de cajá” às matrizes de madeira usadas pela oficina do pai até 1932. Mas informa que também se usava miolo de imburana-de-espinho, o pequiá, e o cedro, embora reafirmando, aliás sem muita razão, que “nenhuma quanto a casca do cajazeiro se presta tão bem para o entalhe e impressão de xilogravuras”. Como instrumento cita “um canivete, ou estilete feito de armação de guarda-chuva”, uma vez que, de fato, as varetas de guardas-chuvas, que tem o feitio de meia cana, dão, quando convenientemente aparadas, uma espécie de goiva. Entretanto, pode-se apurar, consultando a coleção de pranchas nordestinas do Museu de Arte da Universidade do Ceará, que a madeira usada na grande maioria dos casos é a imburana-de-espinho, e as ferramentas universalmente indicadas são a ponta de canivete e o prego. Há numerosas pranchas de córtice de cajazeiro, chamado “caraça” de cajazeiro, as quais, para ficarem tipo-altura [apropriadas para a impressão de suas imagens gravadas dentro de textos impressos tipograficamente] são fixadas em base, geralmente de pinho. E, exatamente como se faz com o buxo novo, há vários casos de caraca de cajazeiro de dois ou mais segmentos aparelhados, reunidos sobre a base e fixados por baixo por meio de pregos.* FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**, 1994, p. 39-40.

³²⁵ *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. [...] O exemplo seria dado. Era a convicção geral. Dizia-o a despreocupação e todo arrebatamento feliz de uma população inteira; e a alegria ruidosa e vibrante dos oficiais e das praças; e toda aquela festa – ali – na véspera dos combates, a dois passos do sertão referido de emboscadas...* CUNHA, Euclides. **Os Sertões**, p.189.

³²⁶ [...] *Pensar arte afro-brasileira exige, portanto, uma abertura às complexidades inerentes, desde a modernidade, ao campo da arte e às relações sociais envolvendo a problemática afro-descendente no*

país. Como ponto de partida, pode-se tomar arte afro-brasileira como propôs Maria Helena Leuba Salum: “Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil”. Assim, é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afro-brasilidade: de obras de arte à cultura material e imaterial. Nesse sentido, a expressão arte afro-brasileira indica não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afro-descendentes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas esteticamente e artisticamente. CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**, 2007, p. 10-11.

³²⁷ Ibid., p. 79.

³²⁸ HERKENHOFF, Paulo. In: BOTELHO, Adir. *Agonia e morte de Antonio Conselheiro*, 2006, p. 25.

³²⁹ Ibid., p. 28.

³³⁰ BOTELHO, Adir. *Op. cit.*, p. 42-45.