

## **A IMPORTÂNCIA DO DESENHO NAS OBRAS DE OSWALDO GOELDI, ADIR BOTELHO E QUIRINO CAMPOFIORITO**

**Ricardo A. B. Pereira**

É um lugar-comum afirmar que o desenho – o saber desenhar -, é fundamental para o pintor, gravador, escultor e todos os demais artistas visuais que tem que lidar diariamente com a criação de imagens. Lugar-comum ou não, tal assertiva sempre me pareceu bastante lógica e, por isso mesmo, reconhecida e reafirmada desde o Renascimento pelas primeiras academias artísticas e por suas herdeiras<sup>1</sup>. O desenho, não se pode duvidar, funciona como primeira ferramenta plástica para dar forma a um pensamento plástico; ele delinea a idéia, fornece-lhe um corpo que nos permite visualizá-la claramente sobre a folha do papel. É por este motivo que o desenho é indispensável em qualquer tipo de projeto gráfico, seja ele arquitetônico, de *design* de objetos, de decoração de interiores, etc. Mas é no campo da arte que o desenho assume uma importância realmente especial e vital, pois, além de possibilitar ao artista dar forma aos seus pensamentos, ele já carrega em si uma forte carga de significados de acordo com a inflexão que a mão do desenhista dá às linhas que cria.<sup>2</sup>

Tendo em mente estas colocações introdutórias farei adiante breves análises de algumas obras de três reconhecidos artistas brasileiros ligados especialmente às artes gráficas e à Escola de Belas Artes, tendo nela exercido a docência e lhe deixando uma marca indelével como mestres e artistas: Oswaldo Goeldi, Adir Botelho e Quirino Campofiorito. Estas análises, necessariamente curtas devido ao espaço disponível que tenho para desenvolvê-las, têm como intenção principal expor como o desenho, na prática, torna-se fundamental para a expressão da criatividade destes mestres e, além disso, já nasce pleno de uma emoção particular e caracterizadora das linguagens plásticas de seus autores.

### **Oswaldo Goeldi (1895 – 1961)**

Tendo nascido no Brasil e vivido parte da infância em Belém do Pará, Goeldi mudou-se para a Suíça aos seis anos de idade. Lá, depois de estudos iniciais na Escola Politécnica, já com 20 anos, e após o fim da Iª Guerra e da morte do pai, resolveu se dedicar ao desenho seguindo uma “determinação imposta por uma ‘grande vontade interior’”<sup>3</sup>. Logo percebeu, após duas tentativas frustradas de aprendizado com professores de arte<sup>4</sup>, que sua carreira seria solitária e prosseguiu sozinho “destemidamente, à procura do seu meio de expressão”<sup>5</sup>. Por esta ocasião, em 1917, participa de sua primeira exposição numa galeria de Berna, na qual trava

conhecimento com o artista expressionista Alfred Kubin (1877-1959) que lhe seria uma referência muito importante na construção da carreira<sup>6</sup>. É neste ponto, quando a personalidade artística de Goeldi estava se iniciando, que a influência de um artista como Kubin teve um peso decisivo na obra daquele que seria um dos mais importantes xilogravadores do modernismo brasileiro. Goeldi percebeu claras afinidades entre seus primeiros traços hesitantes e o traço nervoso do artista austríaco, que também era ilustrador e autor de um importante romance<sup>7</sup> em que o expressionismo se fundia a um simbolismo de fundo surrealista.

Desta forma, bem antes de vir a aprender a técnica da xilogravura com Ricardo Bampi ao retornar ao Brasil<sup>8</sup>, Goeldi liberou sua imaginação através do desenho com o crayon ou a bico-de-pena, técnica que cultivou durante toda vida tanto como estudo preparatório para a gravura quanto como forma independente de expressão. Poderemos perceber a força deste desenho nos exemplos seguintes pinçados de momentos diferentes da sua bem sucedida (e sofrida) carreira:



Fig. 1 Oswaldo Goeldi [**Casa no lago**], crayon, 15,5 X 10,3 cm, circa 1910.

**Casa no Lago**<sup>9</sup> (fig.1) é um desenho da juventude de Goeldi que já trás características de seu temperamento que serão plenamente desenvolvidas na sua fase madura, seja como desenhista ou como xilogravador. Nesta obra ele já demonstra interesse por desenhar casas antigas e com ar misterioso, que se tornariam uma das marcas mais conhecidas de seu repertório xilográfico. Neste exemplar, o crayon é utilizado para criar uma atmosfera densa e escura ao redor da casa, cujas paredes brancas e contornos esmaecidos produzem uma impressão de desmaterialização da sua forma em meio à neblina. Como em suas futuras gravuras, as janelas são olhos que nos fitam tais quais poços escuros, aqui podendo o lago que reflete a casa ser visto como uma representação inconsciente do mundo subjetivo que todos nós trazemos enclausurado. Portanto, Goeldi já em seus primeiros desenhos atinge uma profunda dimensão psicológica ao encarar a realidade através de uma visão muito mais introspectiva do que interessada na superfície concreta dos objetos.

Fig. 2 Oswaldo Goeldi [**Casario III**], tinta verde a bico-de-pena, 16 X 11,5 cm, circa 1916.

Já no desenho **Casario III** (fig. 2), o artista enfoca a casa de um ângulo superior e flagra veloz revoada de pássaros ou morcegos saindo de uma grande janela. Estes seres alados aparentam ser feitos da mesma sombra negra que existe no interior da janela, como se esta enviasse emissários noturnos para assombrar o dia dos humanos. Quanto à técnica, Goeldi utiliza o bico-de-pena imprimindo muita agilidade a seu traço para representar com manchas hachuradas o célere vôo destas indefinidas criaturas.



Como o desenho anterior, este também chama a atenção pelo aspecto psicológico alcançado pelo tipo de traço nervoso empregado por Goeldi que mais sugere do que explicita, deixando ao observador a possibilidade de interpretar o que está vendo.



Fig. 3 Oswaldo Goeldi. [**Garça**], nanquim s/papel, 1930.

Em **Garça** (fig. 3), desenho realizado no Brasil, Goeldi lança mão de linha veloz e sintética para descrever rapidamente o perfil de uma ave muito comum por aqui, cercanda-a de uma mata exuberante que nos faz pensar em suas possíveis lembranças da primeira infância passada junto aos igarapés amazonenses. Toda a expressividade do desenho emerge deste traço vivo, muito rápido, que não se detém em detalhes, mas consegue comunicar com muita objetividade aquilo que o artista tinha diante dos

olhos, apontando seu interesse pela natureza tropical brasileira, várias vezes retratada em outros desenhos e em algumas de suas gravuras como as que fez para **Cobra Norato** de Raul Bopp.<sup>10</sup>

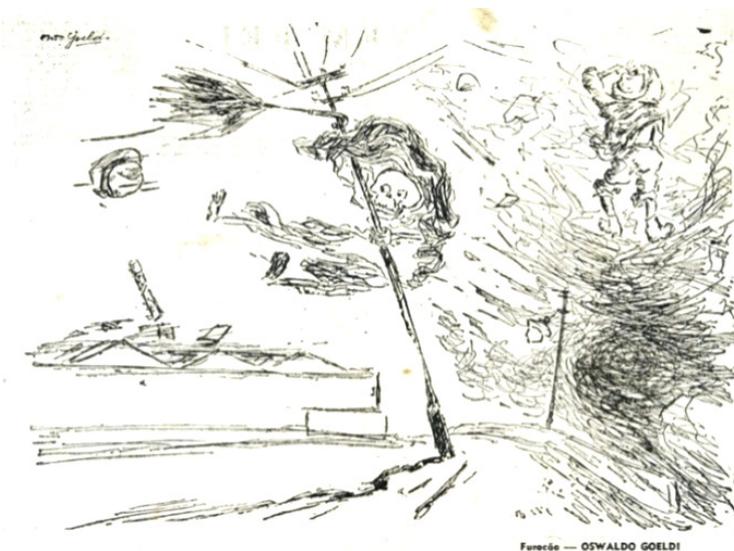


Fig. 4 Oswaldo Goeldi. [**Furacão**], nanquim s/papel, 16,5 X 23 cm, 1947.

A morte vista com um olhar galhofeiro é o que Goeldi nos apresenta neste bem-humorado desenho a nanquim. Nele a linha mais uma vez torna-se movimento para representar a realidade transfigurada pela fantasia expressionista do artista que, num rompante de surrealismo, parece nos dizer que a vida é mesmo como “um sopro” (como

tantas vezes afirmou Oscar Niemeyer), neste caso um verdadeiro **Furacão** (fig. 4). Este jeito de encarar a morte de frente através de sua arte, sem meias-palavras e com ironia, foi uma constante na obra de Goeldi, a ponto de originar toda uma série de desenhos sobre este tema.<sup>11</sup>



Fig. 5 Oswaldo Goeldi. [**Rito do amor profundo**], nanquim s/papel, 9 X 23,5 cm, 1947.

Aqui Goeldi demonstra como lhe era possível, através de um traço fluído e dinâmico, captar sinteticamente as diversas situações que encontrava em suas andanças pela cidade, transformando em pura poesia gráfica as cenas suburbanas

mais comuns. **Rito do amor profundo** (fig. 5), inspirado em conto de Cecília Meireles<sup>12</sup> é, na verdade, um panorama da vida no antigo subúrbio carioca em que praticamente tudo aquilo que o caracterizava está aí exposto: o trem que liga os bairros, o casario mediano, os antigos postes de ferro da iluminação pública, tranqüilos transeuntes, o céu de verão com nuvens enormes e revoltas no qual uma pipa empinada por uma criança – reduzida a um mínimo signo gráfico -, acrescenta uma nota de alegria ao ar um tanto melancólico que se desprende da cena. Trata-se de um registro definitivo de uma parte da história do Rio antigo, tremendamente belo em sua simplicidade gráfica, que o olhar e a mão de um mestre sensível à dinâmica da vida como Goeldi conseguiu guardar para o deleite de nosso olhar, hoje tão saturado de imagens supérfluas e insignificantes.

Para finalizar estes breves comentários sobre o desenho de Goeldi trarei uma única xilogravura, escolhida entre muitas outras de sua fase inicial como gravador por deixar explícito o peso que o desenho sempre teve em sua obra gráfica:

Fig. 6 Oswaldo Goeldi. **[Favela]**, xilogravura, 12,5 X 12,3 cm, circa 1925.

Tendo aprendido em 1924 os rudimentos da técnica xilográfica com Ricardo Bampi, Goeldi, desde as primeiras experiências neste campo, adapta seu desenho expressionista à linguagem gráfica e disciplinante da gravura. Em **Favela** (fig. 6), de 1925, vemos sua linha tornar-se



luminosa, ou seja, negativa, contra o fundo negro da matriz de madeira, recriando todo o contexto local em seus pequenos detalhes, sempre de maneira sintetizada e direta, mas transfigurando-o poeticamente. Nada falta nesta representação do cotidiano no morro, onde a perspectiva bastante marcada de um alto muro à esquerda da composição direciona o olhar para o sol poente que projeta seus derradeiros raios, recortando em silhuetas o morro, as casas, as palmeiras, os postes de luz e, sobretudo os personagens humanos com destaque para a lavadeira e sua típica lata

d'água na cabeça. Com isso, vemos o quanto o desenho de Goeldi, agora gravado na prancha de madeira, lhe é extremamente útil na realização de sua obra, permitindo-lhe fixar mais do que aquilo que via, ou seja, fixar o próprio sentimento que o espetáculo mundano lhe despertava, fosse aonde fosse, durante seu contínuo caminhar pela vida.

### **Adir Botelho (1932)**

Embora tenha sido aluno e assistente de Goeldi e com ele tenha aprendido muito tanto no campo da gravura quanto no aspecto da docência, Adir Botelho tem uma trajetória bastante distinta do seu mestre de xilogravura. Formando-se inicialmente pintor pela ENBA, ainda dentro da rigidez do ensino acadêmico (embora em vias de modificação), levou para sua obra gráfica o completo domínio do desenho em seu sentido mais clássico, ou seja, adquirido através de contínuos exercícios a carvão diante do modelo vivo. Contudo, seu interesse pela Arte Moderna e seu forte contato com a xilogravura expressionista de Goeldi (depois de ter sido aluno de Raimundo Cella [1890-1954] também na ENBA, com quem aprendeu gravura em metal) fez com que sua obra tomasse um rumo muito pessoal, de caráter moderno e expressionista.

Esta associação em Adir entre o desenho acadêmico-narrativo<sup>13</sup> com uma grande liberdade imaginativa, de inspiração expressionista, gerou uma maneira muito peculiar de contar graficamente histórias, principalmente relativas à Cultura Popular Brasileira. **Canudos**, sua monumental série de 120 xilogravuras é sua obra mais conhecida, tendo sido publicada em livro (2002) pela EBA/UFRJ e integralmente exposta na Caixa Cultural entre 17 de setembro e 11 de novembro de 2012. Já a obra **Canudos: agonia e morte de Antonio Conselheiro**, também publicada pela EBA/UFRJ (2006) e exposta no mesmo evento citado, apresenta 22 trabalhos a carvão que exemplificam com clareza o quanto o desenho para Adir, assim como foi para Goeldi, tem lugar preponderante na construção de sua poética gráfica.

Desta forma, comentaremos 4 dos 22 desenhos deste conjunto que conta livremente a trajetória de Antonio Conselheiro, o “Profeta do Sertão”, centro de todas as polêmicas que, em fins do século XIX, no sertão brasileiro, originaram a sangrenta Guerra de Canudos entre o exército da República e os sertanejos fanatizados. Além destes exemplos a carvão, comentaremos uma xilogravura da série **Canudos** que serve para mostrar a grande importância do desenho na realização desta impactante série de gravuras.



Fig. 7 Adir Botelho. **Espírito da terra**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, 2000.

Início pelo primeiro desenho da série, **Espírito da Terra** (fig. 7), no qual fica patente o domínio da técnica do carvão adquirida por Adir Botelho através dos inúmeros exercícios realizados nas cadeiras de desenho da ENBA e, logicamente, no transcorrer de toda uma vida de trabalho constante com este meio expressivo<sup>14</sup>. Em sua narrativa solene vemos três personagens principais mergulhados na penumbra da morte: dois “jagunços” e uma “beata” que nos saúda com um braço levantado. Eles apresentam-se como que transformados em espectrais ícones populares, rígidos, simplificados em seus traços, hieráticos. Emolduram-nos pequenas criaturas e símbolos do misticismo ingênuo desta gente, como se fossem outros fantasmas do mesmo sonho, iluminados por luz clara e sobrenatural. Deitado aos seus pés um indistinto personagem, inscrito numa espécie de ataúde transparente, emite uma luz sutil e irreal.

As gradações tonais que nas antigas academias<sup>15</sup> de modelo vivo, realizadas na ENBA, modelavam as formas humanas desenhadas a carvão, reaparecem neste trabalho não para reproduzir formas “reais” do mundo “concreto” ou uma idealização clássica, mas sim, ao contrário, para criar um mundo totalmente subjetivo, sobrenatural e simbólico. É o melhor momento da técnica do desenho acadêmico utilizado numa linguagem inteiramente diferente, pessoal e repleta de ênfases expressionistas, inspirada numa arte de inequívoco acento popular.

Isto deixa muito evidente a opção de Adir Botelho pela total liberdade criativa, indo buscar inspiração nas nossas raízes culturais para recriar um terrível drama que abalou toda a nação sem, contudo, abandonar o que de mais importante aprendeu com seus mestres, a utilização do desenho como linguagem fundamental da expressão humana, e tendo sempre em mente a busca de três objetivos muito caros àqueles antigos professores: “perfeição, harmonia e equilíbrio”<sup>16</sup>.

O grande interesse despertado pela obra **Os cavalos se espantam** (fig. 8) está no intenso movimento que vivifica as figuras dos cavalos, que as torna expressivas em seu nervosismo intenso e agitado.



Fig. 8 Adir Botelho. **Os cavalos se espantam**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, 2001.

O tom geral do desenho “Os cavalos se espantam”, acentua a movimentação selvagem, o vigor e a exasperação dos animais. A luz que aparece e desaparece revelando coisas e a gradação entre os pontos extremos de branco e preto, contribuem para dar forma definitiva à obra. A própria linha traçada a carvão torna-se nervosa, quebra-se, entra no ritmo e prossegue na massa de luz e sombra dos corpos dos cavalos.<sup>17</sup>

Pela obra e pelo comentário emitido por Adir percebe-se sua preocupação em nos propiciar este forte sentimento de ação apaixonada e de terror exacerbado. Estamos, portanto, muito distantes dos antigos modelos vivos da ENBA, mesmo porque o que ali se buscava não era uma expressão de sentimentos violentos, mas sim a correta apreensão da forma em poses geralmente estáticas e relaxadas.



Fig. 9 Adir Botelho. **Combate**, desenho a carvão, 50 X 70 cm, 2001.

Isto acontece porque Adir dá total vazão a sua verve expressionista, afastando-se da contenção de sentimentos dramáticos que se percebe na obra de seus mestres.

Por outro lado, o equilíbrio composicional, mesmo em meio a mais feérica agitação, permanece intacto, além do completo domínio da técnica do desenho a carvão, nos revelando que sob toda esta agitação subjetiva existe uma poderosa base feita de sólido conhecimento capaz de sustentar a força destes arroubos expressivos.

Da mesma maneira chamamos a atenção para **Combate** (fig. 9), que demonstra como o profundo conhecimento das formas humanas permite a Adir estilizá-las ao nível do extremo grotesco<sup>18</sup> sem perder o contato com os severos cânones aprendidos na Academia. Os esqueletos que se enfrentam cheios de ódio, armados com paus, exibem atitudes heróicas e uma perfeita coerência entre suas partes constituintes. Somos capazes, se para tal tivermos conhecimento, de nomear seus ossos. Contudo, não é necessário muito esforço para vermos quão naturais e verossímeis são seus movimentos e gestos. Naturalmente que tal capacidade de estilização e domínio da forma nasceu do estudo aprofundado da anatomia humana, disciplina importantíssima ensinada na ENBA dos anos 50 e que foi integralmente aproveitada por este seu aplicado aluno, que fez dela um instrumento que capacita sua criativa imaginação a plasmar em pura expressão toda a gama de sentimentos vistos nestes dinâmicos desenhos.

[...] A movimentação dos homens, o tropear dos cavalos têm muita importância, pois “Combate” é uma história de ação carregada de **intenção plástica e vibração gestual. Tudo é simples**, tudo está desenhado numa atmosfera de conflito [grifos nossos].<sup>19</sup>

Fig. 10 Adir Botelho. **A multidão aclamava-o**, desenho a carvão, 70 X 50 cm, 2001.

As comportas do universo onírico se romperam, desaguando esta procissão de criaturas horripilantes em **A multidão aclamava-o** (fig. 10). Trazem como símbolo máximo de sua fé, carregado tal qual um estandarte dependurado entre dois mastros, o próprio Antonio Conselheiro. Seu corpo de crucificado balançando no vazio nos atrai e, ao mesmo tempo, nos causa repulsa por sua



deplorável condição cadavérica. Seu séquito é formado por uma mixórdia terrível, onde toda a fauna que se possa imaginar foi cruzada para gerar seres absurdos, descendentes diretos dos monstros criados por Bosch, mas aqui remodelados pelo traço particular de um expressionista nascido no século XX. Suas atitudes são de aclamação fanática, de amor incondicional por seu líder, fazendo com que por ele caminhem contra tudo e contra todos até chegarem à própria destruição num Apocalipse de fogo que os queimará completamente junto com sua Canudos.

Contudo, mesmo em meio a esta cena de profundo barbarismo e exacerbação de sentimentos desequilibrados, a organização composicional é extremamente equilibrada, nos possibilitando afirmar que em momento algum a vontade de expressar o que foi aquele mundo estranho de Canudos sobrepujou o controle intelectual do artista sobre seus meios técnicos, dotando-o da capacidade de criar tal cena espantosa de maneira verossímil e, paradoxalmente, equilibrada. Podemos, inclusive, perceber elegância no movimento pendular do adorado profeta sacrificado à fé do seu povo, que segue ostentando-o como seu maior símbolo. Enfim, este é um bom exemplo da capacidade que tem a arte de Adir Botelho de exibir, por um lado, a face apavorante do mundo primordial que todos trazemos escondido em nosso interior e, por outro, uma limpeza formal absoluta, baseada no pleno domínio técnico e na necessária sensibilidade para encontrar o sutil ponto de equilíbrio entre o racional e o irracional.

Há, no desenho “A multidão aclamava-o”, linhas que se confundem no desvario e na indecifrável multidão que aclama o Conselheiro. Não é só o conceito de espiritualidade que é importante, **mas a plasticidade e a vibração.**<sup>20</sup> [grifo nosso]



Fig. 11 Adir Botelho.  
**Machado**, xilogravura,  
37 X 50 cm, 1985.

Os absurdos de crueldade e barbarismo ocorridos durante a Guerra de Canudos estão bem simbolizados na xilogravura **Machado** (fig. 11), em que vemos um personagem de olhar distraído a cortar seu oponente ao meio como se isto fosse o fato mais corriqueiro. Contudo, todo este

aspecto estranho e chocante gravado em uma matriz de madeira só tem tal força expressiva por estar apoiado no intenso poder de um desenho realizado com traços muito gestualizados que por si só são carregados de energia emotiva. Nesta obra, Adir faz questão de evidenciar todo o lançamento da composição a nanquim, respeitada meticulosamente durante o procedimento de gravar cada linha desenhada, com isso preservando e, ao mesmo tempo, aumentando a intensidade da carga expressiva da cena. É como se quisesse definitivamente marcar o quanto o desenho é imprescindível em seu trabalho, a ponto de confundir o expectador menos avisado que pode pensar, enganado pela agilidade do traço, estar diante de um desenho a bico-de-pena e não de uma gravura laboriosamente gravada sobre duríssima prancha de canela.

### **Quirino Campofiorito (1902-1993)**

Conhecido como pintor, professor da ENBA, historiador e crítico de arte, Quirino Campofiorito, segundo Paulo Herkenhorff, também produziu uma obra que “atravessa o século XX como um processo permanente de fidelidade às artes gráficas”<sup>21</sup>. Comentando este tema, o próprio artista disse: “Fui pintor diferente dos meus colegas porque muito voltado para as artes gráficas. Desde menino, quando cheguei ao Rio, vivia enfiado em redação de jornais infantis”<sup>22</sup>.

Este interesse precoce por ilustração de jornais e pelo desenho em geral levou Quirino a se matricular, em 1920, na Escola Nacional de Belas Artes, onde tomou contato com o academicismo lá predominante, o qual foi por ele plenamente absorvido, mas não como modelo rígido a ser seguido à risca e sim como ferramenta de trabalho capaz de lhe propiciar uma base sólida para as suas experiências pessoais através de caminhos modernistas seja na pintura, seja nas suas atividades gráficas. Tanto que durante toda sua vida em contato com a ENBA sempre esteve à frente dos movimentos no sentido de modernizá-la, principalmente quando se tornou professor efetivo da cátedra de Arte Decorativa. São exemplos claros desta sua busca por modernização do ensino da arte na Academia a sua liderança do grupo de artistas criadores da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes<sup>23</sup>, a sua participação em vários destes salões, inclusive como membro do júri, sua presidência do Núcleo Bernardelli<sup>24</sup>, o programa que conduziu como professor na Cátedra de Arte Decorativa<sup>25</sup> e o próprio exemplo dado por sua arte em que, a partir do repertório técnico acadêmico apreendido, desenvolve experimentações de teor cubista, expressionista e surrealista, além de manter sempre vivos os seus vínculos com a ilustração e a caricatura.

Nesta sua busca constante por atualização em sua própria arte e no ensino da ENBA, Quirino teve sempre no desenho um grande aliado. Nos exemplos seguintes comentaremos esta sua forte ligação com o desenho tanto em sua fase de estudos acadêmicos quanto na sua obra de teor mais modernista, inclusive dentro do campo gráfico que muito o atraía.

Em **Nu feminino sentado** (fig. 12), feito durante o concurso para o magistério, Quirino Campofiorito demonstra todo seu talento e domínio da linguagem acadêmica ao desenhar a carvão as formas plenas e vivas desta modelo.

Centralizada na composição, a jovem, cujas curvas foram tão harmoniosamente definidas, recebe iluminação intensa pelo lado direito, dando oportunidade ao artista de modelá-la de maneira segura e detalhada, dotando-a de palpável tridimensionalidade. Com isso, devido a um olhar apurado e pleno domínio do tratamento esfumado das sombras, cuida com esmero de todos os elementos da composição, desde o pano que serve como fundo, mostrando-lhe as dobras leves, passando pelo tecido de tonalidade mais escura que cobre o banco sobre o qual a



Fig. 12 Quirino Campofiorito. **Nu feminino sentado** (academia), carvão, crayon s. papel, 99,5 X 68,5 cm - 1948, - conc. magistério. Acervo MDJVI.

jovem senta-se, até sua pele morena que dota de delicada maciez. Mas o auge do trabalho se encontra no desenho da cabeça, onde Quirino capta com verdade, destreza e sensibilidade o tipo e a expressão facial da modelo, não se esquecendo de apontar, com capricho, o gracioso cacho de cabelo que lhe cai sobre a testa.

Desta maneira, este professor de fundamental relevância para ENBA, deixa claro que sua inclinação para o novo era baseada em sólido conhecimento e muita disciplina, a partir dos quais pode desenvolver plenamente seus trabalhos de caráter mais modernista.



Fig. 13 Quirino Campofiorito. **Nu masculino de frente e estudo de face**, nanquim s. papel, 65,6 X 38,4 cm, 1932. Acervo MDJVI.



Fig. 14 Quirino Campofiorito. **Nus femininos (academias)**, crayon e sanguínea, 66,3 X 49,5 cm, 1932. Acervo MDJVI.

O desenho **Nu masculino de frente e estudo de face** (fig. 13), realizado durante a estadia de Quirino em Roma, tem um caráter diferente do desenho da modelo comentado acima. Aqui não existe preocupação com o detalhe e sim com a apreensão rápida da forma em massas compactas de sombra através de um hachurado forte feito a nanquim. Há também a utilização de uma linha de contorno bastante marcada. Percebe-se, inclusive, como o modelado foi tratado em massas e planos muito definidos, praticamente geometrizados, especialmente no estudo da face. Isto indica uma clara pesquisa de linguagem, com certa influência cubista, ou seja, a busca de uma solução mais sintonizada com os inúmeros avanços modernistas que o desenho e a pintura já haviam alcançado àquela altura (década de 30), com os quais o artista certamente tomou contato em sua estadia européia durante o Prêmio de Viagem conquistado na ENBA.

Como no estudo do nu masculino, os **Nus femininos** (fig. 14) também realizados em Roma, na mesma época, possuem soltura de traço e busca de síntese na solução do claro-escuro. Quirino capta toda a amplitude das formas das modelos, estudando-as em vários ângulos e, ao mesmo tempo, montando uma composição dinâmica com estas poses. Com o uso da sanguínea o artista esfuma o traço, criando

sombras mais densas, muito delineadas geometricamente na figura da esquerda e mais escuras na figura central, propiciando-lhe maior densidade corporal do que às outras duas modelos.

Já **A rapariga de pedra e Metamorfose** (fig. 15 e 16) nos mostram a importante faceta da obra de Quirino mencionada no início desta seção: a de ilustrador de textos literários. Nestes dois exemplos, a linguagem do desenho a nanquim resume em linhas ágeis e contrastes fortes de preto e branco o enredo da história. No primeiro caso, utilizando uma sólida composição que lembra um “T” invertido, o artista consegue criar um clima de fantasia em que se vê um homem de terno preto contemplando intensamente uma diáfana figura feminina que flutua languidamente, apoiada na copa de uma árvore, sobre águas e pedras. Pequenos detalhes aqui e ali, poéticos e ingênuos, reforçam a aparência onírica da cena, além de associá-la às forças da natureza. Na imagem seguinte o clima é outro, de reminiscências, representado pela mulher comum que de uma janela observa atenta o casario de um morro do Rio Antigo (que pode ser o de Sta. Tereza). No quintal abaixo e no resto da cena que se espalha em ascensão até atingir uma elevada palmeira à esquerda da composição, vários elementos e personagens, que hoje subsistem aqui e ali dentro da periferia da cidade, dão o tom saudosista que o título do desenho evoca.

O trabalho como ilustrador, portanto, exercia uma grande atração para Quirino que deixou isto muito claro em depoimentos e nos inúmeros trabalhos que fez para as várias publicações em que trabalhou como **O Polichinelo** (1919), **Revista Infantil** e o **Tico-Tico** (1919), **O Malho** ((1918), **O Diabo** (1922), **Nilópolis** (1922), **A Maçã**, **A Máscara**, **Reação**, **O Foot-Ball**, **O Social**, **Frou-Frou**, **D. Quixote** (1927), **Ars**, **Beira-Mar** (1941) etc.<sup>26</sup> Sobre esta atividade afirmou o seguinte:



Fig. 15 Quirino Campofiorito. Ilustração para o conto **A rapariga de pedra**, de João de Falco, 1944.

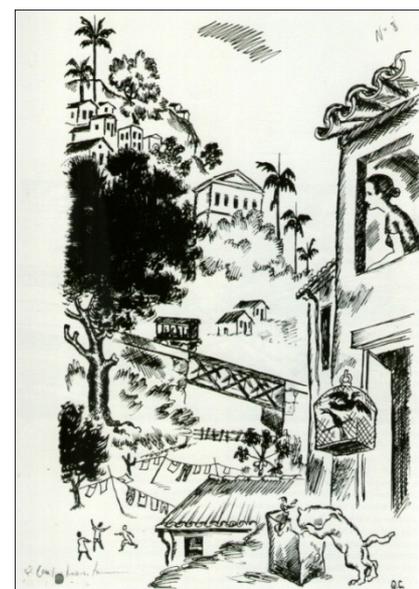


Fig. 16 Quirino Campofiorito. **Metamorfose**. Ilustração para o livro **Traços a carvão** (reminiscências) de Luis Gurgel do Amaral, 1938.

Eu sempre quis ganhar meu dinheiro com ilustrações e até publicidade, mas sempre busquei manter espaço para o pintor.<sup>27</sup>

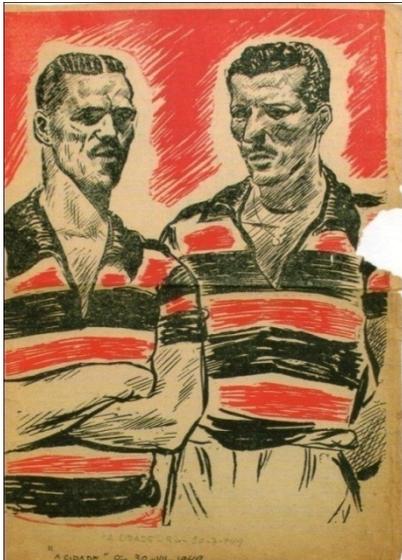


Fig. 17 Quirino Campofiorito. **Jogadores de Futebol**, Bico de pena e aquarela sobre papel, 1946.

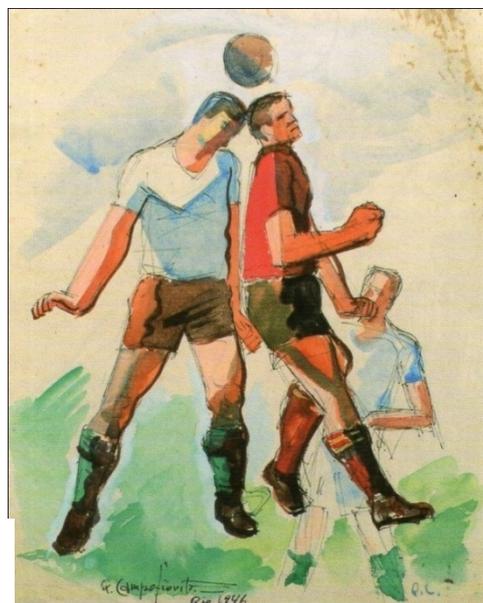


Fig. 18 Quirino Campofiorito. **Jogadores de Futebol**, aquarela sobre papel, 1946.

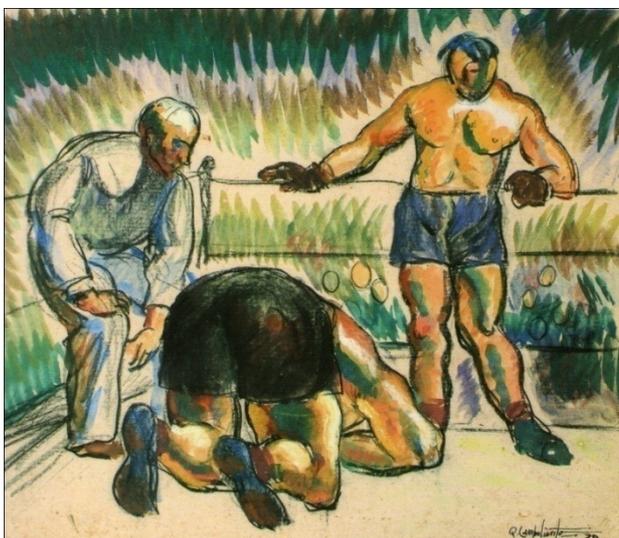


Fig. 19 Quirino Campofiorito. **Luta de boxe**, crayon e aquarela sobre papel, 1946.

**Jogadores de futebol e Luta de boxe** (fig. 17, 18 e 19) são ilustrações de um contexto bem diferente do anterior, que visam trabalhar com a atualidade da notícia esportiva (bem antes que a fotografia tomasse completamente este espaço). O desenho de contornos incisivos, rápido, hachurado e realçado com vermelho vivo nos apresenta dois craques do *foot-ball* da época (fig. 17), tão heróis quanto os de hoje e com um glamour provavelmente maior. Já a dinâmica ágil das pinceladas coloridas da aquarela e um desenho marcadamente sintético traduzem eficientemente toda a vibração e intensidade de uma partida sob o forte calor dos trópicos brasileiros, não deixando nada a desejar em relação às atuais imagens televisivas em termos de captação de uma emocionante disputa pela bola (fig. 18).

Enquanto isso, ouvindo a contagem aberta pelo juiz, o eventual vencedor aguarda, apoiado nas cordas do ringue, que seu gigantesco oponente se levante para continuar o combate (fig. 19). Intensas pinceladas hachuradas vibram eletricamente ao redor dos três personagens envolvidos na disputa, em que cores quentes e frias contrastam-se fortemente acentuando a dramaticidade do evento cheio de suspense. Trata-se, portanto, do desenho ágil de Quirino sendo capaz, como nas cenas futebolísticas, de captar a essência do esporte que, no caso do boxe, ele nos



Fig. 20 Quirino Campofiorito.  
**Casas de Anticoli-Corrado**,  
nanquim e esgrafito sobre papel,  
1932.



Fig. 21 Quirino Campofiorito **O Páreo**, xilogravura, 1931.

apresenta em toda sua brutalidade e emoção, mostrando-se como testemunha incontestável do drama esportivo.

A linguagem do desenho torna-se fundamental no contexto da gravura, e o nanquim esgrafitado que se vê em **Casas de Anticoli-Corrado** (fig. 20) não deixa dúvidas quanto a isto. É um completo estudo preparatório para a execução de uma gravura, repleto de ritmos gráficos, no qual sombras são amenizadas pela raspagem do nanquim sobre o papel, criando hachurados negativos expressivos e vibrantes como o fariam uma goiva ou um buril. Cada parte do conjunto de formas do casario pobre representado no desenho encontra correspondência em seu oposto, deixando aberto um caminho calçado que nos leva a um muro ao fundo que esconde o prosseguimento da via, tudo solucionado graficamente.

O esporte é de novo o tema abordado em **O Páreo** (fig. 21), contudo aqui Quirino aproveita as características típicas da xilogravura para nos apresentar mais do que a dinâmica veloz do remo. Seu interesse maior fixa-se no estudo do atleta que move o remo - sua dignidade, sua força plasmada num braço extremamente musculoso, de bíceps virtualmente talhados na madeira -, seguindo sua marcha aquática, desportista totalmente concentrado no que está fazendo. A desmaterialização dos outros remadores ao fundo, o efeito da iluminação que cai chapada sobre as águas, tudo representado por um variado repertório de efeitos gráficos, demonstram o absoluto domínio de Quirino sobre a linguagem do desenho e da gravura.

As caricaturas das artistas **Expositoras do Salão de 1927** (fig. 22) nos mostram que o interesse de Quirino Campofiorito por esta forma de arte humorada e crítica era forte e foi bem realizado. Cada uma das artistas tem suas expressões fisionômicas captadas com precisão e síntese, nos dando um retrato psicológico destas mulheres de idades diferentes em traços econômicos e hilários. Sobre as caricaturas de Quirino, diz Herkenhoff:



Fig. 22 Quirino Campofiorito. Expositoras do Salão de 1927 (caricaturas).

Quirino Campofiorito dedicou-se permanentemente às charges do ambiente das artes plásticas, como uma autocrítica do sistema cultural. O humor revelava-se, desconcertante, em certos procedimentos burocratizados das instituições acadêmicas. Sobretudo, Campofiorito dedicou-se à tradição de usar a caricatura para abordar as obras mais controvertidas ou inovadoras dos salões oficiais, como Angelo Agostini já praticara no século XIX. Seu humor delicado, distorcendo os quadros ou reinventando os títulos, criava um riso das formas. Ressaltou o dogmatismo de alguns acadêmicos e derrotou a perplexidade frente aos novos saltos da arte brasileira da década de 1920 [...] <sup>28</sup>

Mas apesar ser apaixonado pela caricatura – “Eu apanhava caricaturas de Klixto na cesta-de-lixo de O Malho”<sup>29</sup> -, Quirino preocupava-se em não se afastar da pintura: “Eu tinha pavor de me comprometer com a obrigação de fazer uma charge política a cada 24 horas. Preferi ficar um pouco como amador na imprensa”.<sup>30</sup>



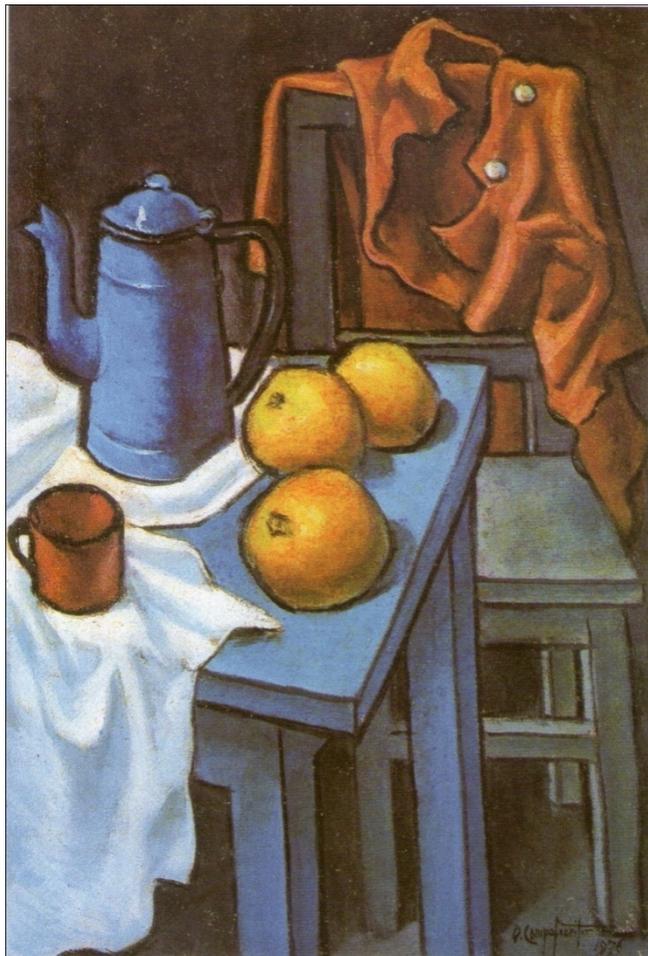
Fig. 23 Quirino Campofiorito. **Família de pescador**, monotipia, 1938.

Nesta monotipia de 1938, **Família de pescador** (fig. 23), o artista realiza um trabalho na fronteira entre o gráfico e o pictórico, em que o drama da miséria de grande parte da população brasileira daquela época – tema caro àquele momento da Arte Moderna, - é exposto com forte cromatismo, contornos vigorosos e manchas gestuais. A monotipia, técnica que fica entre a gravura e a pintura, mereceu atenção especial de Quirino:

Gosto muito da tinta impressa porque há um caráter gráfico que me atrai. É essa matéria particular, que cada técnica tem, a lito, a xilo ou o metal. Se eu pudesse, faria minhas ilustrações em monotipias e não em aquarelas, por causa dessa marca. Na monotipia a tinta é esmagada, e é aí que ganha a sua espessura.<sup>31</sup>

Fig. 24 Quirino Campofiorito. **A camisa vermelha**, óleo sobre tela, 1976.

“A arte tem que ter sua inspiração na vida”<sup>32</sup>. Apesar de esta frase ter sido tirada de um contexto em que Quirino se referia à política, não há como não ver na obra **A camisa vermelha** (fig. 24), uma ligação crucial com a vida - uma vida simples, feita de objetos simples do cotidiano utilizados de maneira despojada como elementos para composições vibrantes e sólidas como esta. Também é responsável por esta sensação de objetiva simplicidade a maneira como o desenho foi utilizado contornando em preto cada objeto da composição,



evidenciando o gosto do artista por soluções gráficas em cores fortes que, nesta obra, utiliza contrastes complementares e denso modelado para intensificar ainda mais o impacto visual.

## Conclusão

Acredito que estes comentários rápidos sobre as obras de Goeldi, Adir Botelho e Quirino Campofiorito tenham servido para evidenciar o quanto o desenho é realmente fundamental na obra destes artistas, assim como é imprescindível na obra de tantos outros mais: pintores, gravadores, escultores, *designers* e todo e qualquer artista que trabalhe com a imagem. O desenho é, literalmente, o esqueleto de toda forma, mesmo quando está escamoteado sobre camadas de manchas coloridas. Sem ele uma imagem, incluindo as abstratas, tem pouco ou nenhuma sustentação. É por isso que o aprendizado do desenho continua e continuará sendo sempre totalmente necessário no contexto do ensino das Artes Plásticas, particularmente no da Escola de Belas Artes da UFRJ em que nunca deixou de ser cultivado.

## Bibliografia

BOTELHO, Adir. **Canudos: Agonia e morte de Antonio Conselheiro**/desenhos a carvão. Rio de Janeiro: UFRJ, escola de Belas Artes, 2006, p 73.

HERKENHOFF, Paulo. **Quirino Campofiorito: uma paixão gráfica**. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012.

JUNIOR, J. M. dos Reis. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.7.

PEREIRA, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. **CONCINNITAS**, UERJ, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p.131, jul. 2005.

PEREIRA, Sonia Gomes. A Academia como espaço de formação. In: **Artes visuais no Brasil**: registro de um ciclo de palestras/Ferreira Gullar...[et al]; Silvia Barbosa Guimarães Borges (org.). Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012, p.98.

PEREIRA, Ricardo A. B. **Canudos – Tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho**. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2012, anexo A. p. 3.

SÁ, Ivan Coelho de. Academias modelo vivo: terminologia e tipologia. In: **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**, volume I, 2009, p.91,93.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Kubin](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Kubin) Acesso em: 06/02/2012.

## Fontes das imagens

Fig. 1 a 6 -

[http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras\\_interior&opcao=G&IDItem=552](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=G&IDItem=552)

Fig. 7, 8, 9 e 10 – Acervo do Professor Adir Botelho.

Fig. 11 – Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Fig. 12, 13 e 14 – Acervo do Museu D. João VI - EBA/UFRJ.

Fig. 15 a 24 - HERKENHOFF, Paulo. **Quirino Campofiorito: uma paixão gráfica**. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012.

## Notas

---

<sup>1</sup>Uma das noções fundadoras da tradição clássica é a prioridade do desenho. Daí decorre a formulação da doutrina acadêmica em torno da importância do desenho na constituição da obra de arte, motivando

---

na sua prioridade na formação do artista. Mas é preciso destacar que o desenho é tomado aqui não apenas como técnica, mas, sobretudo, como projeto inicial da obra. Mantinha-se intacto, portanto, o conceito, originado na Antiguidade e retomado no Renascimento, de que as artes visuais eram precedidas por uma idéia e era exatamente esse a priori mental que justificava a reivindicação de reclassificá-las como liberais, e não mais como mecânicas, como se fazia até então. PEREIRA, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. **CONCINNITAS**, UERJ, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p.131, jul. 2005.

<sup>2</sup> N. A. O desenho baseia-se na linha e esta, conforme seja realizada pelo artista – fina ou grossa, reta ou curva, inteira ou partida, escura ou clara, suave ou pesada, negra ou colorida, etc. -, já é em si capaz de transportar emoção, definir ritmos, tencionar espaços, desenvolver dinâmicas de movimento, enfim expressar o pensamento criativo daquele que a traçou.

<sup>3</sup> JUNIOR, J. M. dos Reis. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.7.

<sup>4</sup> *Em Genebra, ingressou na École des Arts et Meétiers, mas só 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 intrigados com a incapacidade do aluno de reproduzir os modelos que lhe submetiam, e com a diferença entre os desenhos executados no atelier e os que Oswaldo lhes mostrara. Comunicaram-lhe esta perplexidade. Goeldi compreendeu que não tinham condições para orientar seu temperamento criador, e abandonou-os.* Ibidem, p. 8.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>6</sup> *O mérito desta exposição, que passou por assim dizer despercebida da crítica e do público, foi ter dado a Goeldi oportunidade de travar conhecimento com a obra de Alfred Kubin, obra romântica, fantástica, concebida dentro do expressionismo, linguagem artística peculiar ao gênio germânico. Ao estudar a obra do mestre na Galeria Wyss, Oswaldo teve uma revelação animadora: descobriu entre seus canhestros desenhos e o do mestre, analogias temáticas, coincidências técnicas devidas, naturalmente, às afinidades temperamentais decorrentes de afinidades raciais existentes entre ambos, as quais aproximavam suas maneiras de sentir e de expressar-se. Porque Goeldi, pela ascendência paterna, é de origem germânica. E não herdou somente as propriedades físicas da raça, herdou também as suas virtudes espirituais – seus arroubos sentimentais e seu realismo cruel, seu frio naturalismo e seu ardente misticismo, de cujo conflito permanente e dramático resulta uma expressão artística exaltada e visionária. Qualidades embrionárias nos desenhos expostos em Berna, qualidades que os anos vividos na Suíça iriam aprimorar, criando atmosfera espiritual super-realista, que ambientará sua obra.* Ibidem, p. 10.

<sup>7</sup> **Alfred Leopold Isidor Kubin** ([Litoměřice](#), [Boêmia](#) , [10 de abril](#) de [1877](#) – [Zwickledt](#), [Wernstein am Inn](#), [20 de agosto](#) de [1959](#)) foi um [ilustrador expressionista austríaco](#) e [escritor](#) ocasional. É considerado um importante representante do [Expressionismo](#) e do [Simbolismo](#).

## **Biografia**

Kubin nasceu em [Litoměřice](#), [Boêmia](#), que então era parte do [Império austro-húngaro](#). De [1892](#) até [1896](#) estudou [fotógrafo de paisagem](#) com Alois Beer, ainda que aprendeu pouco <sup>[1]</sup>. Em 1896, ele tentou o suicídio no túmulo de sua mãe. Um curto período no exército austríaco terminou com um colapso nervoso. <sup>[1]</sup>

Entre [1898](#) e [1901](#), Kubin estudou na escola de arte [Schmitt Reutte](#) e na [Academia de Munique](#).

Em 1902 começou a colaborar com a revista satírica [Simplicissimus](#). Esse mesmo ano expõe em [Berlim](#) e publica a sua primeira recopilação de desenhos no ano seguinte. Produziu um pequeno número de pinturas ao [óleo](#) entre 1902 e 1910. Começaram a predominar na sua produção outras técnicas, o desenho com caneta a [tinta chinesa](#) tornou-se o meio favorito, também realizou [aquarelas](#), e [litografias](#). Viajava, sobretudo a Paris, e travou uma grande amizade com [Franz Kafka](#).

Em 1911 participou junto aos seus amigos [Paul Klee](#) e [Franz Marc](#) na exposição de [Der Blaue Reiter](#).

---

No [Expressionismo](#) destacou-se pelas suas fantasias obscuras, espectrais e simbólicas (normalmente relacionadas por séries temáticas). Encontraram-se influências, especialmente nas suas obras iniciais, de artistas como [Francisco de Goya](#), [James Ensor](#) e [Max Klinger](#). Como [Oskar Kokoschka](#) e [Albert Paris Gütersloh](#), Kubin compartilhou o talento para as [artes plásticas](#) com o literário. Ilustrou obras de [Edgar Allan Poe](#), [E.T.A. Hoffmann](#), [Fiódor Dostoiévski](#), entre outros. É também autor de numerosos livros, o mais conhecido de eles é o seu [romance](#) *Die Andere Seite (O outro lado)* (1909), uma [distopia](#) apocalíptica de atmosfera claustrofóbica e absurda, com reminiscências dos últimos escritos de Kafka. Este romance é considerado como uma das obras-primas da [literatura fantástica](#) em língua alemã; assim o qualificaram reputados autores, como [Hermann Hesse](#) que a situa a meio caminho entre [Meyrink](#), Poe e Kafka.

De 1906 até a sua morte, levou uma vida retirada num castelo do século XII em [Zwickledt](#).<sup>[2]</sup> Kubin foi premiado com o prêmio do Grande Estado Austríaco em 1951, e com a condecoração Austríaca das Ciências e das Artes em 1957. Em 1938, após o [Anschluss](#) da Áustria, a [Alemanha nazista](#) declarou a sua obra "[arte degenerada](#)",<sup>[3]</sup> mas ele conseguiu continuar a trabalhar durante [Segunda Guerra Mundial](#).

Kubin foi uma influência determinante num dos cineastas mais inovadores e representativos do expressionismo: [Murnau](#) sentia fascinação pela obra de Kubin e em especial pelo seu uso irreal da luz. A magia de muitas das suas gravuras e desenhos está de fato na iluminação procedente de fontes de luz impossíveis e ilógicas. Numa cena do Fausto de Murnau é copiada literalmente uma das ilustrações do romance de Kubin "O outro lado": a casa da mãe de Margarita estranhamente iluminada pela noite. Algo similar ocorre numa cena da rua em [Nosferatu](#), também cópia de outra ilustração do mesmo livro.

Pela sua capacidade onírica, Kubin foi considerado também de grande influência nos pintores [surrealistas](#), entre outros em [Salvador Dalí](#). Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Kubin](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Kubin) Acesso em: 06/02/2012.

<sup>8</sup> *Por volta de 1924, estava morando em Niterói, na praia da Boa-Viagem, o artista Ricardo Bampi, brasileiro, da cidade de Amparo, no Estado de São Paulo, mas que vivera e se educara na Alemanha, de onde regressara depois da guerra de 1914. Segundo Quirino Silva, Bampi era um escultor completo, que até fundia suas próprias peças; segundo Goeldi, era mais um artista dedicado à cerâmica. Ambos, porém, são acordes em que era um artista culto e para o qual as artes gráficas não possuíam segredos.* JUNIOR, J. M. dos Reis. Op. cit. p. 18.

<sup>9</sup> N. A. Os títulos de algumas das obras de Goeldi reproduzidas no texto foram atribuídos pelo Centro Virtual de Documentação e referência Oswaldo Goeldi: [http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras\\_interior&opcao=G&IDItem=552](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=G&IDItem=552)

<sup>10</sup> N. A. As imagens destas gravuras podem ser vistas em: [http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=biografia\\_interior&pagina=0&iditem=3&opcao=L](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=biografia_interior&pagina=0&iditem=3&opcao=L)

<sup>11</sup> N. A. Imagens de gravuras sobre o tema da morte (Série A Morte) podem ser vistas em: [http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras\\_interior&opcao=T&IDItem=208](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=T&IDItem=208)

<sup>12</sup> N. A. A imagem da página impressa do jornal *A Manhã* com o conto de Cecília Meireles e a ilustração de Goeldi pode ser vista em: [http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras\\_interior&opcao=D&IDItem=888](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=D&IDItem=888)

<sup>13</sup> N. A. Tendo sido aluno da ENBA, Adir herdou do ensino acadêmico daquela escola um forte gosto pela narrativa através da arte, mesmo que no seu caso seja uma narrativa não linear e de cunho expressionista. Por este motivo, suas gravuras e desenhos sempre têm como base temática algum fato histórico ou assunto folclórico ligado a Cultura Brasileira, sendo a série **Canudos** um claro exemplo disso. Sonia Gomes Pereira, comentando as características do desenho acadêmico, afirma o seguinte sobre este aspecto da narrativa: *Outro aspecto muito importante a ser levado em consideração na análise do universo acadêmico é o longo compromisso da arte ocidental com a narração. Como já é bastante conhecida, a teoria para as artes visuais muito se apoiou no pensamento ligado à poesia – na teoria conhecida como ut pictura poesis (na pintura como na poesia) - , assim como nas regras da Retórica que, desde a*

---

*Antiguidade, prescreviam o decoro – quer dizer, a adequação da forma á finalidade do discurso. O Renascimento italiano reforçou a finalidade narrativa das artes visuais, como é colocado por Alberti em sua famosa afirmação de que “o objetivo da pintura é contar história”.* PEREIRA, Sonia Gomes. A Academia como espaço de formação. In: **Artes visuais no Brasil:** registro de um ciclo de palestras/Ferreira Gullar...[et al]; Silvia Barbosa Guimarães Borges (org.). Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012, p.98.

<sup>14</sup> N. A. Durante o meu mestrado entrevistei o professor Adir Botelho através de um questionário. A pergunta de número 6 trata justamente do desenho a carvão: *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 as tonalidades do 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 modificadas 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 e completá-lo. Uma das funções do carvão é permitir criar a cada momento as situações para as quais se inclina a vontade do artista.* PEREIRA, Ricardo A. B. **Canudos – Tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho.** Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2012, anexo A. p. 3.

<sup>15</sup> *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.

<sup>16</sup> *O que distingue a técnica do carvão da maioria dos outros meios de expressão plástica é o alto grau de renúncia, sua extrema simplicidade, e um impulso criativo irresistível. A linguagem transmitida pelo carvão é completa; as forças que movem pontos, linhas e manchas anseiam por perfeição, harmonia e equilíbrio. Enquanto se desenha, transforma-se o pensamento, revela-se o alcance das faculdades intelectuais do homem e de sua capacidade de criar. Em outras palavras, o interesse humano pela linguagem do carvão é tão pertinente á natureza humana quanto qualquer outro interesse, seja em que domínio for.* BOTELHO, Adir. **Canudos: Agonia e morte de Antonio Conselheiro/desenhos a carvão.** Rio de Janeiro: UFRJ, escola de Belas Artes, 2006, p 73.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 94.

---

<sup>18</sup> O termo, derivado do italiano *grottesco* (de *grotta*, "gruta" ou "cova"), surge na história da arte aplicado a um estilo ornamental inspirado em decorações murais da Roma antiga, descobertas em ruínas escavadas no [Renascimento](#). Tais monumentos soterrados, conhecidos como *grottes* (por exemplo, a *Domus Aurea de Nero*, descoberta em torno de 1500), fornecem sugestões para ornamentos - pintados, desenhados ou esculpidos - baseados em combinações de linhas entrelaçadas com flores, frutos e outras formas, como figuras extravagantes, máscaras e animais fora do comum. O ornamento grotesco, de modo geral, se caracteriza pela criação de universos fantásticos - repletos de seres humanos e não-humanos, fundidos e deformados -, pelo apelo à fantasia e ao mundo dos sonhos e pela fabricação de outras formas de realidade. Um dos primeiros exemplos do ornamento grotesco é o friso da *Anunciação*, 1486, de Carlo Crivelli (ca. 1430 - ca.1495), que se destaca pela deformação de elementos naturais e pela combinação original de volumes e cores. Nos grotescos de Luca Signorelli (ca.1450 - 1523) para a Catedral de Orvieto, pintados entre 1499 e 1504, emaranhados de objetos e criaturas estranhas constituem o fundo no qual se destacam cinco medalhões representando cenas da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265 - 1321). Entre os mais célebres e influentes ornamentos grotescos encontram-se aqueles realizados por Rafael (1483 - 1520) para o forro e pilares das *loggie* papais, compostos de arabescos e linhas onduladas verticais, com animais e espécies vegetais entrelaçados (ca.1515). Iniciado em solo italiano no século XVI, o grotesco se difunde por toda a Europa, a partir de então. O trajeto da noção de grotesco no tempo retira dela o sentido técnico específico de um tipo de decoração romana tardia (e de um estilo renascentista nela inspirado), transformando-a freqüentemente em adjetivo, para designar o que é bizarro, fantástico, extravagante e caprichoso. Dessa maneira o *Dicionário da Academia Francesa* (1694) normatiza o vocábulo, que passa à linguagem crítica em acepção ampliada, muitas vezes associado também ao ridículo, ao absurdo e ao antinatural. Os motivos dos *grotteschi* são retomadas por Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778) e Robert Adam (1728 - 1792) no bojo do [neoclassicismo](#) e passam a constituir traços eventuais das artes decorativas em geral, embora despidos das fantasiosas combinações dos grotescos da Renascença. O movimento neoclássico, ao rejeitar a linha curva e retorcida dos estilos anteriores ([barroco](#) e [rococó](#)), descarta de modo geral o grotesco, considerado excessivo e despropositado. Valorizado pelos românticos (para os quais a arte deve representar tanto o belo como o feio e o deformado), o grotesco se transforma, posteriormente, em categoria estética e literária para fazer referência a um tipo de descrição ou de tratamento deformador da realidade, que pode ter como finalidade provocar o riso e/ou obter uma intencionalidade satírica de caráter moral ou político. Acompanhar o itinerário dessa noção no tempo e no espaço obriga a consideração de diferentes artistas, escolas e movimentos. Entre os flamengos, Pieter Brueghel, o Velho (ca.1525 - 1569), lança mão do recurso do grotesco em obras ilustrativas de provérbios (*Parábola dos Cegos*, 1568). Elementos grotescos também povoam as "paisagens infernais", de Pieter Brueghel, o Moço (1564 - 1638), por exemplo, *Inferno com Virgílio e Dante*, 1594. Mas entre eles é Hieronymus Bosch (ca.1450 - 1516) que se destaca pela composição de obras não convencionais, em que se mesclam elementos fantasiosos, criaturas meio-humanas e meio-animais, demônios e seres deformados, imersos em ambientes paisagísticos e arquitetônicos fantásticos (*O Jardim das Delícias* e *A Tentação de Sto. Antão*, ambas sem datação precisa). Dos alemães, podem ser citadas obras de Matthias Grünewald (ca.1480 - 1528), em especial a *Crucificação* do altar da Abadia Antonita em Isenheim, Alsácia, finalizado em 1515, que dá destaque ao corpo deformado e marcado de Cristo, e as de Albrecht Dürer (1471 - 1528), por exemplo, a série de gravuras que compõem o *Apocalipse*, 1498. Na Inglaterra, as expressões do [neogótico](#), com suas inclinações para os efeitos insólitos e surpreendentes, assim como a produção de Heinrich Füssli (1747 - 1825), cuja obra aspira a um sublime que tende ao fantástico e ao horrendo (*O Pesadelo*, 1781), podem ser mencionadas como possibilidades de uso do grotesco. Em solo espanhol, Francisco de Goya (1746 - 1828) é responsável por ampla produção em que os elementos grotescos se sucedem, seja em telas como *Visão Fantástica*,

---

1820/1821, seja nas séries de gravuras *Caprichos*, 1799, e *Desastres de Guerra*, 1810/1814. O universo monstruoso do belga James Ensor (1860 - 1949), com suas máscaras, esqueletos e anjos decaídos - aproxima-se dos de Bosch e Brueghel pelo recurso ao grotesco. Os espaços tenebrosos, a temática da morte e as construções macabras ligam o nome do austríaco Alfred Kubin (1877 - 1959) à tradição do grotesco. Da mesma forma, a pintura de Edvard Munch (1863 - 1944) e o [expressionismo](#) de Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938) aparecem como atualizações do grotesco, em obras que reeditam, e radicalizam, os ensinamentos românticos, por meio da deformação das figuras e imagens (*O Grito*, 1893, de Munch, e *Marcella*, 1910, de Kirchner). As vanguardas das primeiras décadas do século XX - sobretudo o [surrealismo](#) e o [dadaísmo](#) - se valem do grotesco em suas representações do fantástico, da dor e da loucura, bem como no tratamento dado ao sexo, ao erotismo e ao corpo. Tomando o grotesco em sua acepção mais ampla, é possível pensar que o recurso à deformação de figuras humanas, com sentido dramático, pode ser encontrado na arte brasileira desde as obras do [Aleijadinho \(1730 - 1814\)](#). A produção de [Alvim Correa \(1876 - 1910\)](#) deve ser mencionada no que diz respeito à composição de ambiências grotescas; sua série *A Guerra dos Mundos*, 1903, com paisagens devastadas, seres estranhos - meio máquinas, meio animais - e formas humanas enlaçadas por animais, é exemplar do ponto de vista da criação de paisagens insólitas e fantásticas, com tom trágico. (Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=4981](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4981)> Acesso em: 16/12/2011)

<sup>19</sup> BOTELHO, Adir. Op. cit., p. 92

<sup>20</sup> Ibidem, p. 82

<sup>21</sup> HERKENHOFF, Paulo. **Quirino Campofiorito: uma paixão gráfica**. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012, p. 17.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>23</sup> Ibidem, cronologia de Quirino Campofiorito.

<sup>24</sup> Ibidem, cronologia de Quirino Campofiorito.

<sup>25</sup> N. A. Nos arquivos da ENBA de 1958, no texto de seu discurso para as palestras intituladas "O QUE É, PORQUE E COMO", organizadas pelo Diretor da época, Gerson Pompeu Pinheiro, em que os professores falam de suas disciplinas ao corpo discente, somos informados que o professor Zaluar mantém o **desenho de observação** a partir de modelos (mas não mais os clássicos modelos de gesso e sim peças torneadas de madeira, utensílios caseiros, sólidos geométricos, recantos da sala de aula, elementos vegetais, paisagem ao ar livre etc.), contudo introduz no ensino da ENBA o **desenho de interpretação** e o **desenho de criação**. Já o professor Campofiorito, baseado no ensino da Bauhaus, busca dar ao aluno a capacidade de criar para as diversas demandas da sociedade moderna, inclusive as da indústria, além de ensiná-lo a adequar seus projetos às diversas técnicas criativas – Cerâmica, Mosaico, Tecelagem, Cenografia, Artes Gráficas, Estamparia etc. (antes consideradas pela tradição como "artes menores").

<sup>26</sup> HERKENHOFF, Paulo. Op. cit., p. 30.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>28</sup> Ibidem, p.50.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>32</sup> Ibidem, P. 56.