

## 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 matriz<sup>2</sup> 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 antiqüíssimos 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 caçavam<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup>. 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 oriental<sup>5</sup>. 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 artista<sup>6</sup>.



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

Fig. 5 Felicidade, Fatura 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 textos<sup>7</sup>. Imagens populares de santos em calendários e as misteriosas imagens das cartas de adivinhação, conhecidas como *tarots*<sup>8</sup>, 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 xilogravuras<sup>9</sup>.

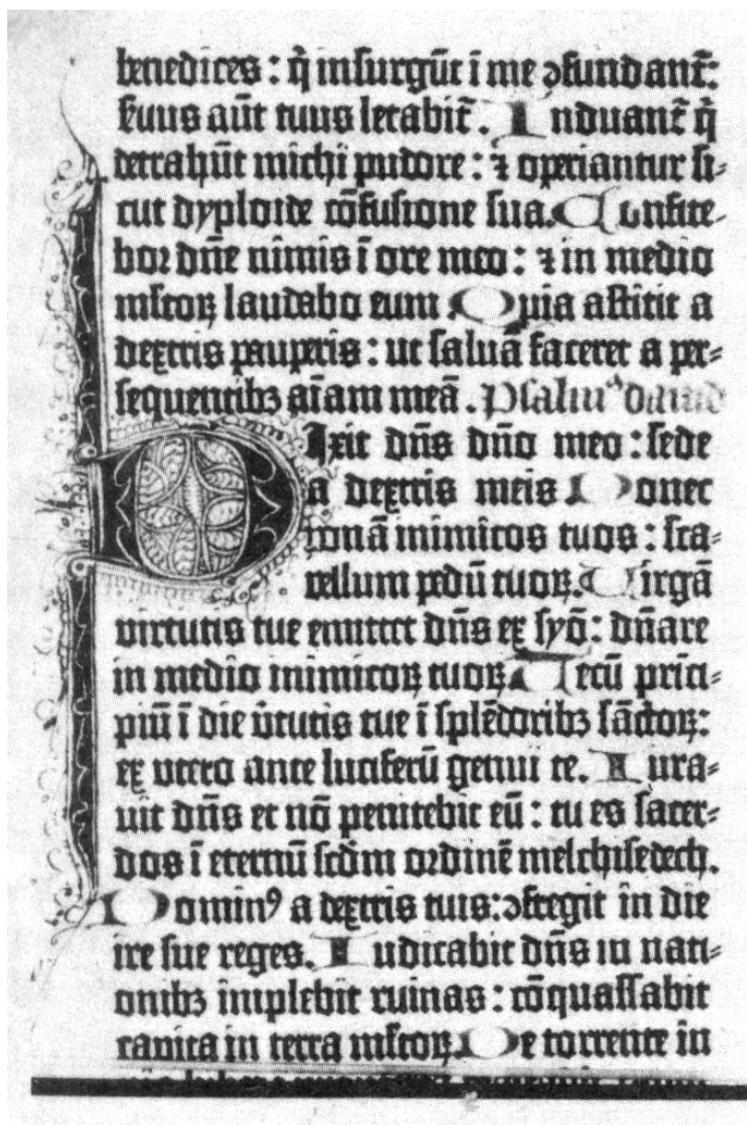


Fig. 7 Página de uma Bíblia, xilogravura, séc. XV. Fonte: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística, 1986.



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”<sup>10</sup>. 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*<sup>11</sup>. 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 colônias<sup>12</sup>. 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-negra<sup>13</sup>.

#### 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 topo<sup>14</sup>, técnica que permite ao gravador alcançar grande riqueza tonal e a criação de detalhes mais definidos, concorrendo com a gravura em metal<sup>15</sup>. 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 editorial<sup>16</sup>. 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 Ofícios<sup>17</sup>, a gravura passa a ser bastante utilizada, especialmente a xilogravura, mesmo de fio, em anúncios nos jornais e na ilustração dos almanaques<sup>18</sup>. 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)

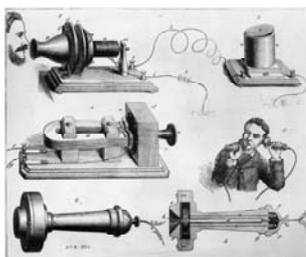


Fig. 19 **Tecelagem inglesa**, xilogravura de topo, séc. XIX. Fonte: <http://blogs.forumpcs.com.br/biropo/2006/09/26/analytical-engine-v-o-tear-de-jacquard/> Acesso em 23, maio, 2011.

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.

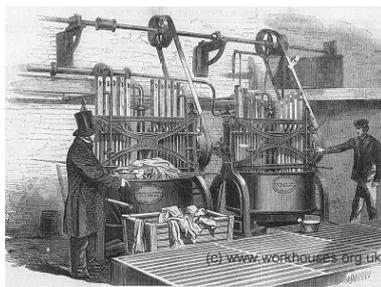


Fig. 21 **Fire engine**, xilogravura de topo, The Illustrated London News, séc. XIX. Fonte: <http://www.victorianlondon.org/professions/firemen.htm> Acesso em: 11 jan. 2012.

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.

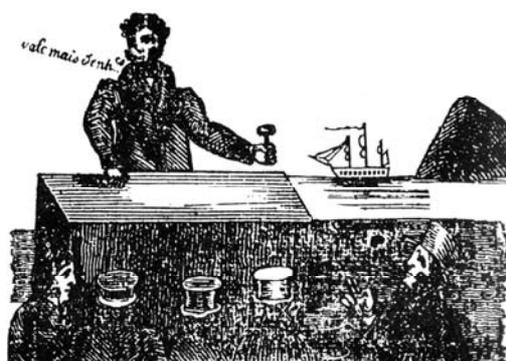


Fig. 29 **Leiloeiro**, xilogravura, anúncio de o Jornal, 1831. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.



### ELEGIA

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.

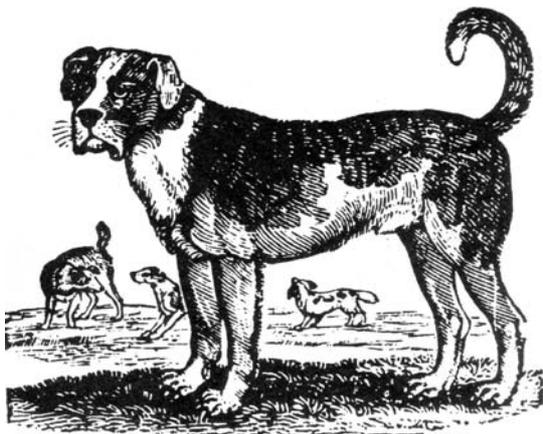


Fig. 33 **Historia natural dos animais**, xilogravura de topo, 1837, *Oficina do Jornal do Comércio*. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.



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

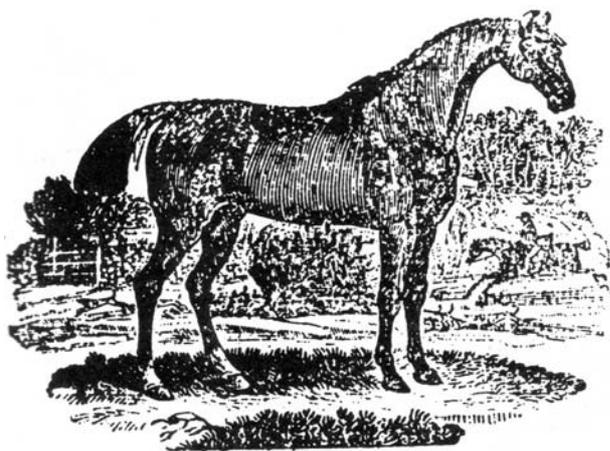


Fig. 35 **Historia natural dos animais**, xilogravura de topo, 1837, *Oficina do Jornal do Comércio*. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.



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

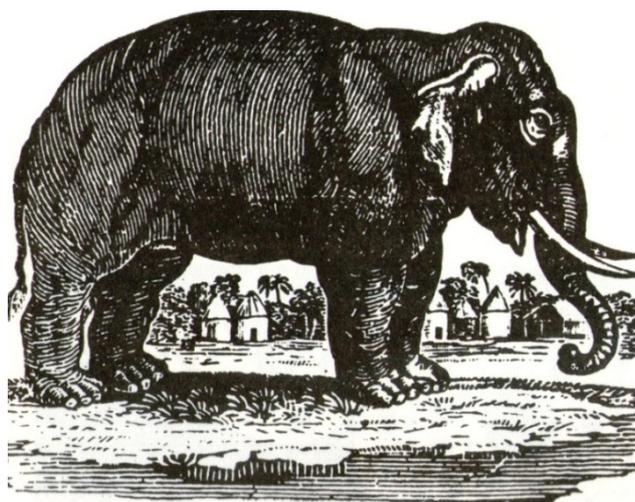


Fig. 37 **Elefante**, xilogravura de topo, anúncio de espetáculo no *Jornal*, 1837. Fonte: FERREIRA, O. Costa. Imagem e letra, 1994.

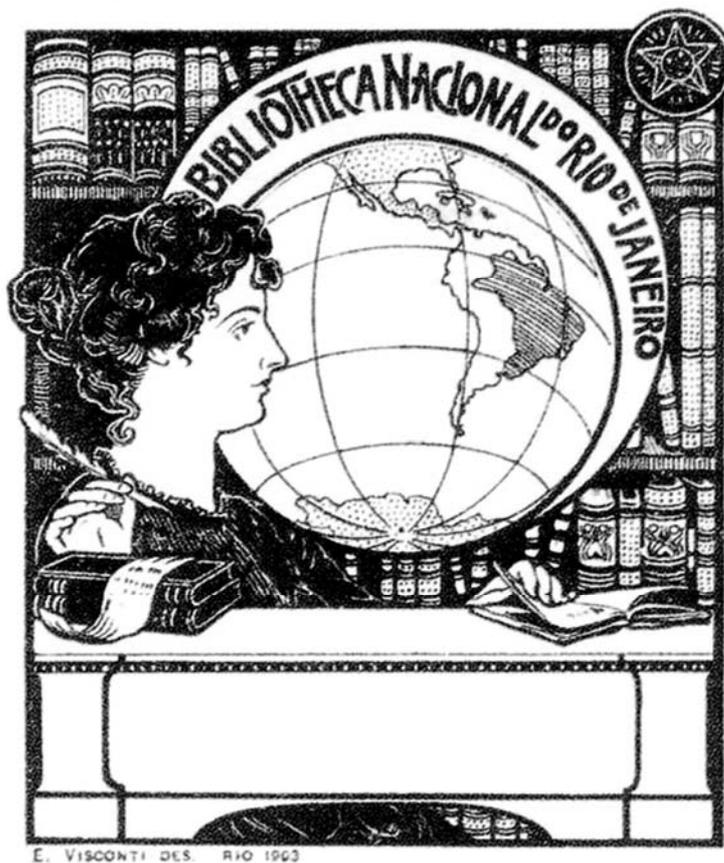


Fig. 38 VISCONTI, Eliseu. **Biblioteca Nacional**, Ex-libris, xilogravura e topo, 1903. Fonte: <http://gilsoncamargo.com.br/blog/?m200709> Acesso em 23 maio2011.

## 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 cultural<sup>19</sup>. No contexto das artes, passa-se do Barroco ao Rococó, que nascido na França se espalha por toda Europa, chegando também ao Brasil<sup>20</sup>. 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 Francesa<sup>21</sup>. Mas não tarda muito e este novo classicismo, também incentivado pelas descobertas arqueológicas feitas neste período em Herculano e Pompéia, e ensinado na Academia Francesa<sup>22</sup>, contraria artistas que não querem mais ficar atrelados aos cânones tradicionais – os românticos. Portanto, durante todo o século XIX, Neoclassicismo e Romantismo<sup>23</sup>, 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 correntes<sup>24</sup> que lentamente vão sendo assimiladas pelo ensino acadêmico tornando-se “academizadas”<sup>25</sup>.

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 Goya<sup>26</sup>, 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 Ásia<sup>27</sup>, 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 parisiense<sup>28</sup> 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 humana<sup>29</sup>. 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 Redon<sup>30</sup>. Estes e outros artistas, como Daumier na litografia<sup>31</sup> e Vallotton<sup>32</sup> 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.

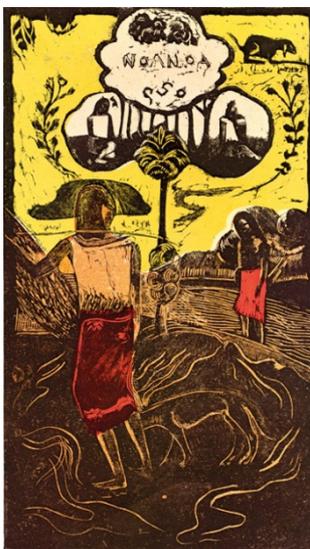


Fig. 40 GAUGUIN, **Noa Noa**, xilogravura colorida, 35,5 X 20,5 cm, 1985. Fonte: [http://www.nga.gov/education/classroom/self\\_portrait\\_s/act\\_gauguin\\_words.shtm](http://www.nga.gov/education/classroom/self_portrait_s/act_gauguin_words.shtm) Acesso em: 11 jan. 2012.



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.

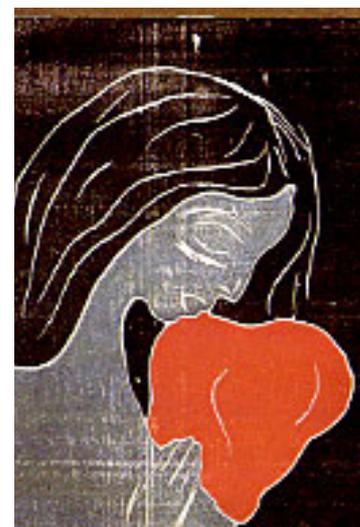
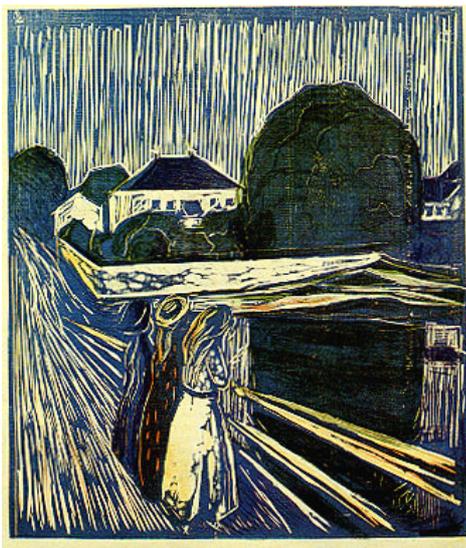
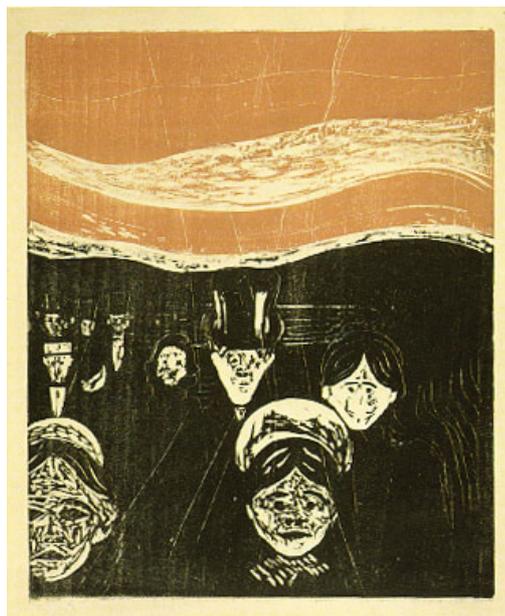


Fig. 43 MUNCH. **O beijo**, xilogravura colorida, 59 X 45,7 cm, 1897-8. Fonte: [http://abruna21.blogspot.com/2010\\_03\\_01\\_archive.html](http://abruna21.blogspot.com/2010_03_01_archive.html) Acesso em:02/03/2012.

Fig. 44 MUNCH. **Ansiedade**, Xilogravura colorida, 46,5 x 37,5 cm, 1896. Fonte: [http://abruna21.blogspot.com/2010\\_03\\_01\\_archive.html](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](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](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](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.

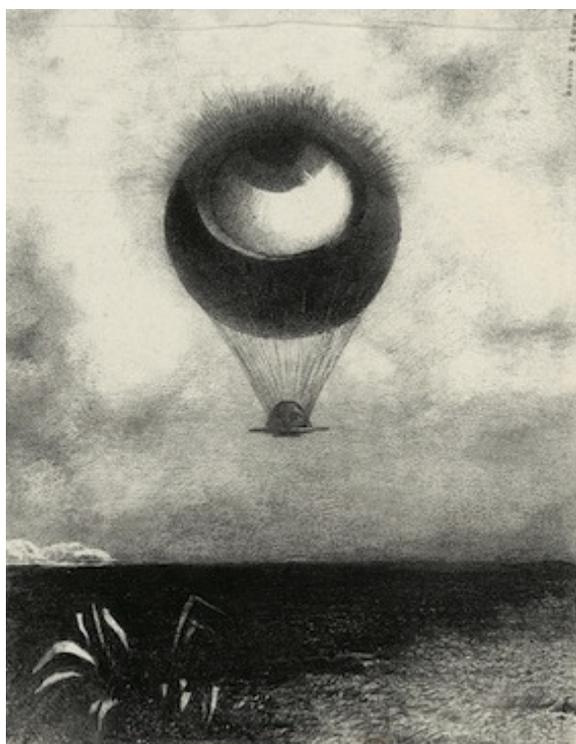


Fig. 51 REDON. **O olho como um balão bizarro...**, litografia, 26,2 X 19,8, séc. XIX. Fonte: Os Impressionistas, Redon, 1973.



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

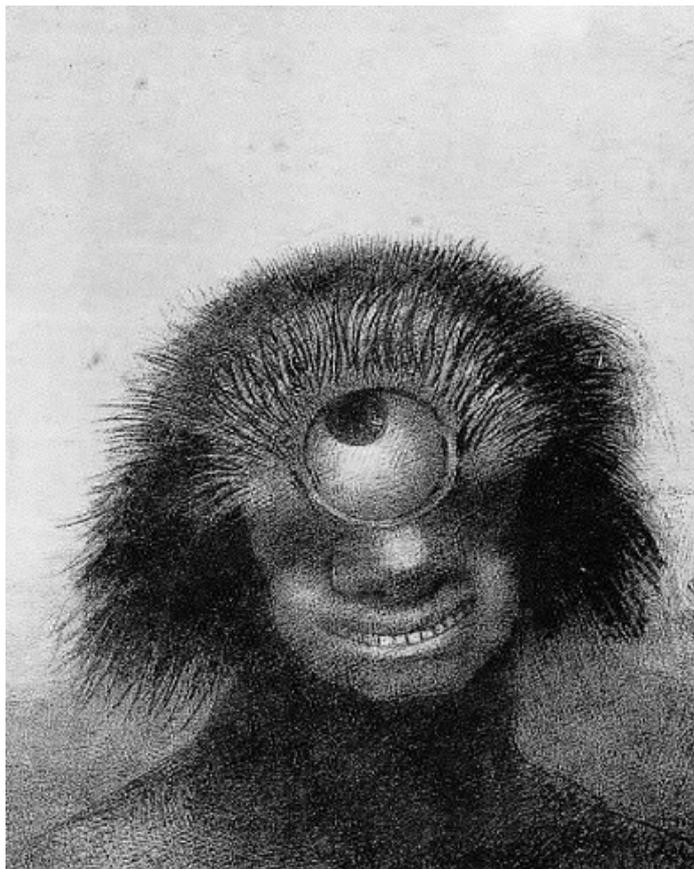


Fig. 53 REDON. O **ciclope**, litografia, 21,3 X 20 cm, séc. XIX. Fonte: Os Impressionistas, 1973.

## 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 tempos<sup>33</sup>. 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 Europa<sup>34</sup>, 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 oficiais<sup>35</sup> - é chegado o momento da arte de vanguarda<sup>36</sup>.

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 conservadora<sup>37</sup>. 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 curta<sup>38</sup>, 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](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](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 Visconti<sup>39</sup>, 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 Mafalti<sup>40</sup> 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 lituano<sup>41</sup>, 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 22<sup>42</sup>, 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 ambiente<sup>43</sup>. 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*<sup>44</sup>.



Tercera 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](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](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 Goeldi<sup>45</sup> 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 visões<sup>46</sup>.

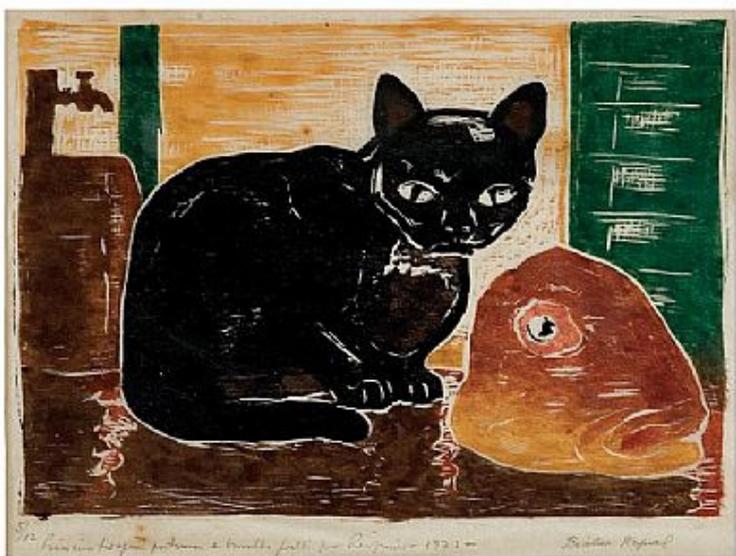


Fig. 73 GOELDI, Oswaldo. **Natureza morta**, xilogravura colorida, 1956. Fonte – Reis Júnior, J. M. Goeldi, 1966.

Fig. 74 GOELDI, Oswaldo. **Chuva**, xilogravura colorida, 1957. Fonte: [http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras\\_interior&opcao=F&IDItem=232](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.

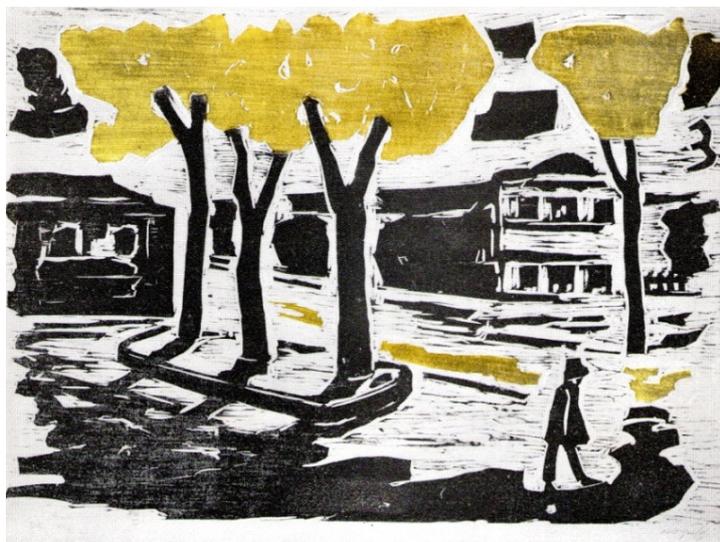


Fig. 77 GOELDI, Oswaldo. **Sol**, xilogravura, 1955. Fonte: REIS JUNIOR, J. M. Goeldi, 1966.

Além de Segall e Goeldi, Lívio Abramo<sup>47</sup> 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 Espanha<sup>48</sup>.



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](http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/livio_itapicirica_p.php) Acesso em: 08/01/2012.

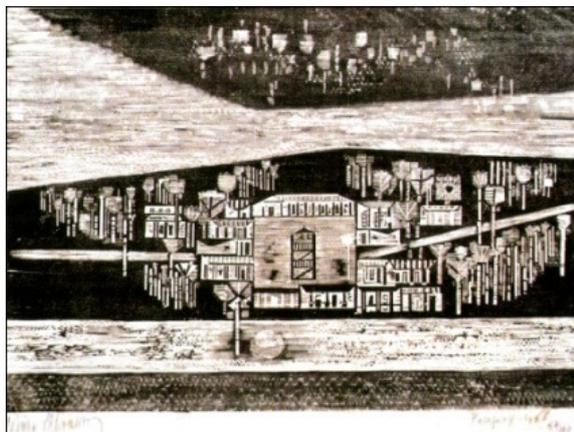


Fig. 81 ABRAMO, Lívio. **Paisagem**, xilografia, 28 X 40 cm, 1966. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 328.

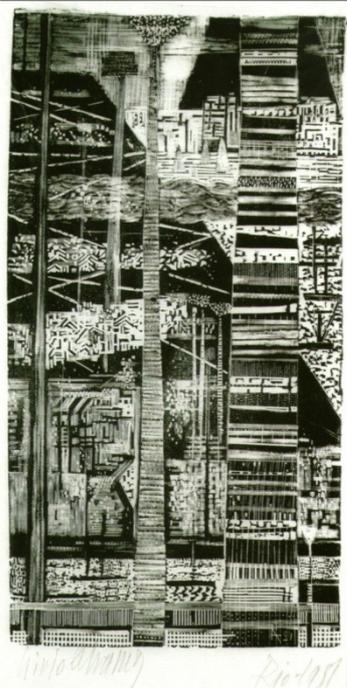


Fig. 82 ABRAMO, Lívio. **Cidade**, xilografia, 25 X 13 cm, 1951. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 326.

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 arte<sup>49</sup>.



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*<sup>50</sup>.

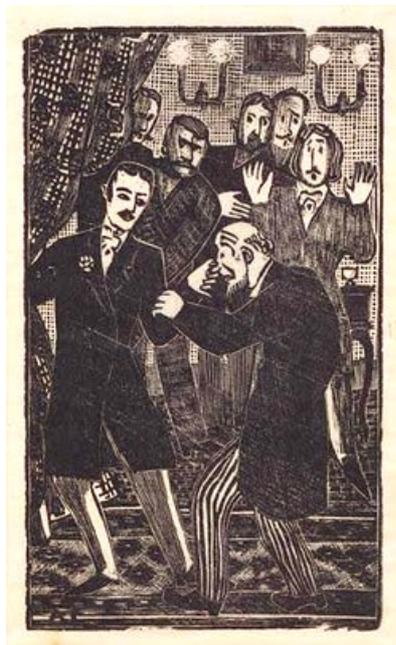


Fig. 89 LESKOSCHEK, Axl.  
Ilustr. p/Dostoiveski, xilogravura,  
s.d. Fonte:  
<http://leiovejoescuto.blogspot.com/2011/10/xilogravura-de-axl-leskoschek.html> Acesso em:  
18/02/2012.

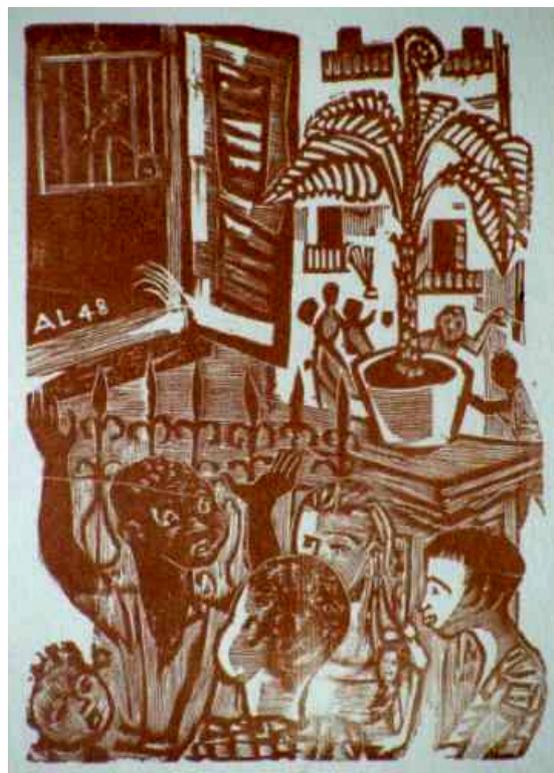


Fig. 90 LESKOSCHEK, Axl.  
Ilustr. p/Odisseus, xilogravura,  
1946. Fonte:  
<http://todaoferta.uol.com.br/comprar/axl-leskoschek-20-xilogravura-assinoriginais-odysseus-LKLBEF10NN#rml> Acesso em:  
18/02/2012.



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](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 internacional<sup>51</sup>.

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 cidade<sup>52</sup>.

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 cotidiana<sup>53</sup>.

“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 individual<sup>54</sup>”.



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

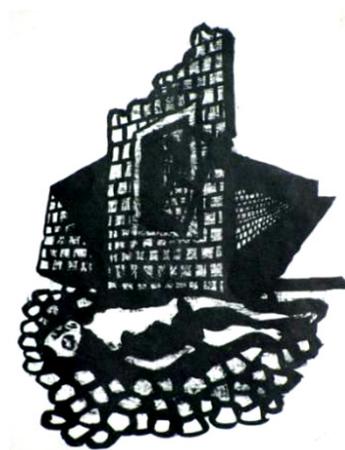


Fig. 94 SCLiar, Carlos. **Abandono**, xilografia, déc. 40. Fonte: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-215896926-carlos-scliar-linoleo-gravura-quadros-arte-moderna-brasil- JM> Acesso em: 09/01/2012.



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.

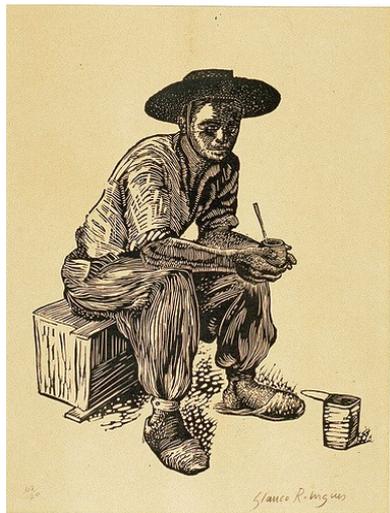


Fig. 96 GLAUCO, Rodrigues. **Gaúcho**, linoleogravura, s.d. Fonte: <http://dasmalazartes.blogspot.com/2011/08/corpo-e-imagem-do-brasil-obra-grafica.html> Acesso em 09/01/2012.

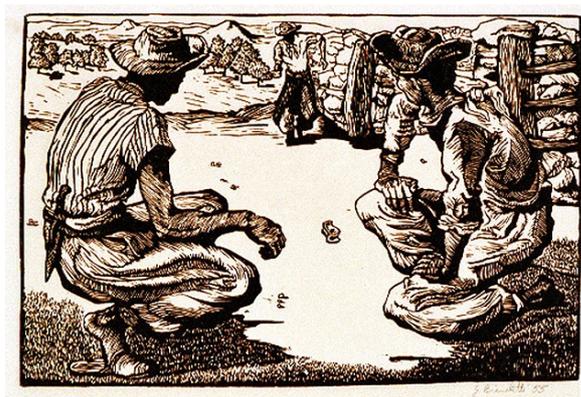


Fig. 97 BIANCHETTI, Glênio. **Jogo do osso**, linoleogravura, 20,2 X 30,1 cm, 1955. Fonte: <http://blogillustratus.blogspot.com/2010/03/glenio-bianchetti.html> Acesso em 09/01/2012.

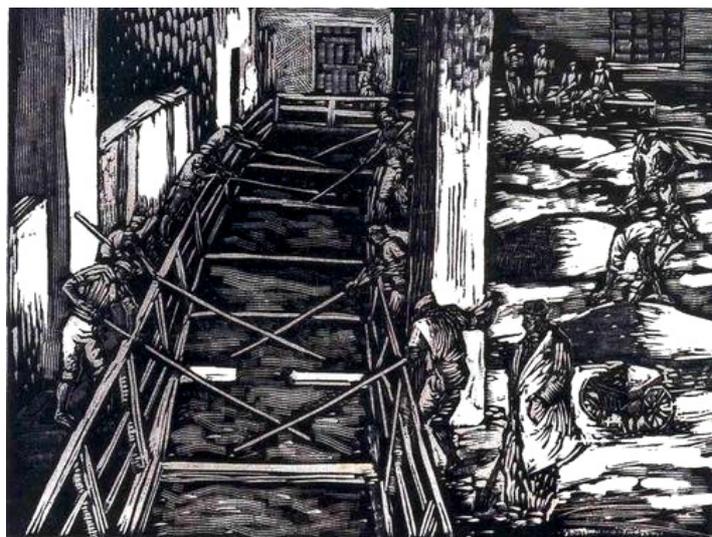


Fig. 98 GONÇALVES, Danúbio. **Salga**, xilogravura, 1953. Fonte: [http://mirandart.blog.uol.com.br/arch2004-09-12\\_2004-09-18.html](http://mirandart.blog.uol.com.br/arch2004-09-12_2004-09-18.html) Acesso em 09/01/2012. Acesso em: 09/01/2012.



Fig. 99 RODRIGUES, Glauc. **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-glauc-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)

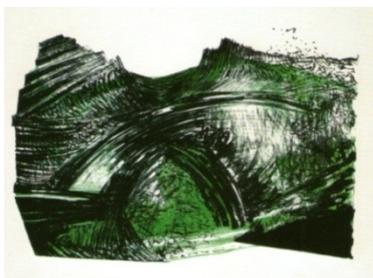


Fig. 100 BONOMI, Maria. **As recorrências...**, litografia colorida, 75 X 98 cm, 1972. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 429.



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

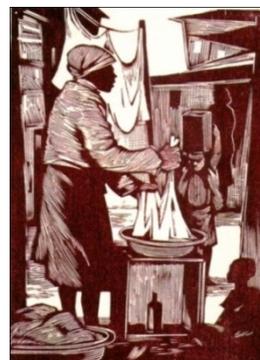


Fig. 102 DAREL Valença. **Ciclista**, litografia, 56 X 44 cm, 1957. Fonte: Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 350.



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

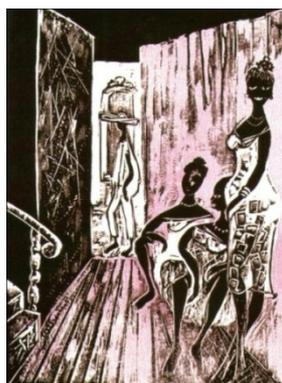


Fig. 104 HANSEN BAHIA, **Raparigas**, xilogravura colorida, 22 X 16 cm. Fonte - Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 342.

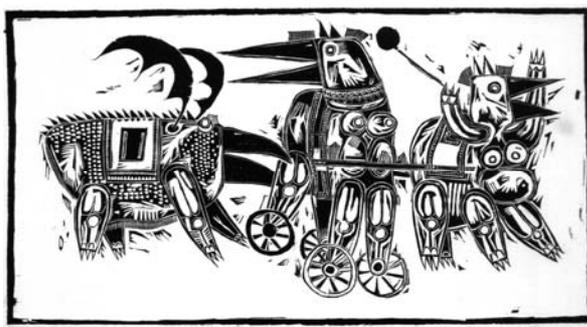
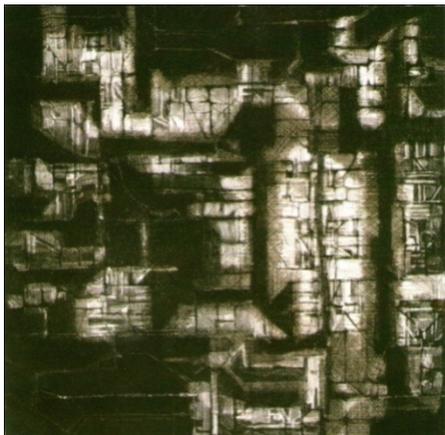


Fig. 105 PEREZ, Rossini. **Favela**, gravura em metal, 39,5 X 40 cm, 1958. Fonte - Catálogo Soraia Cals, 2002, il. 352.

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](http://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](http://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.

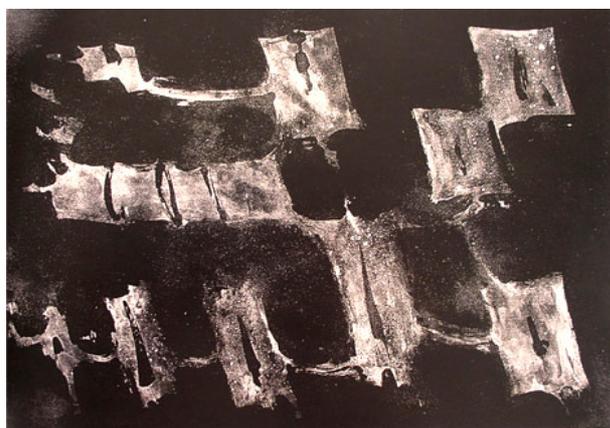


Fig. 113 LETICIA, Anna. **Tatus**, grav. em metal, 1961. Fonte : <http://www.opapeldaarte.com.br/historia-da-gravura-no-brasil/> Acesso em: 09/01/2012.



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 Artes<sup>55</sup>, importante instituição de ensino brasileira<sup>56</sup> 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 modernista<sup>57</sup>. Seu primeiro professor de gravura de talho-doce, água-forte e xilografia, Raimundo Cela<sup>58</sup>, era também pintor formado pela Escola, ganhador do Prêmio de Viagem e um excelente gravador<sup>59</sup>. 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 grupos<sup>60</sup>.

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 livros<sup>61</sup>. Além disso, com a firma chamada **Trinca**, tendo como sócios dois de seus ex-alunos, David Ribeiro e Fernando Santoro<sup>62</sup>, 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 conhecido<sup>63</sup>.

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 injustiçados<sup>64</sup>.

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.

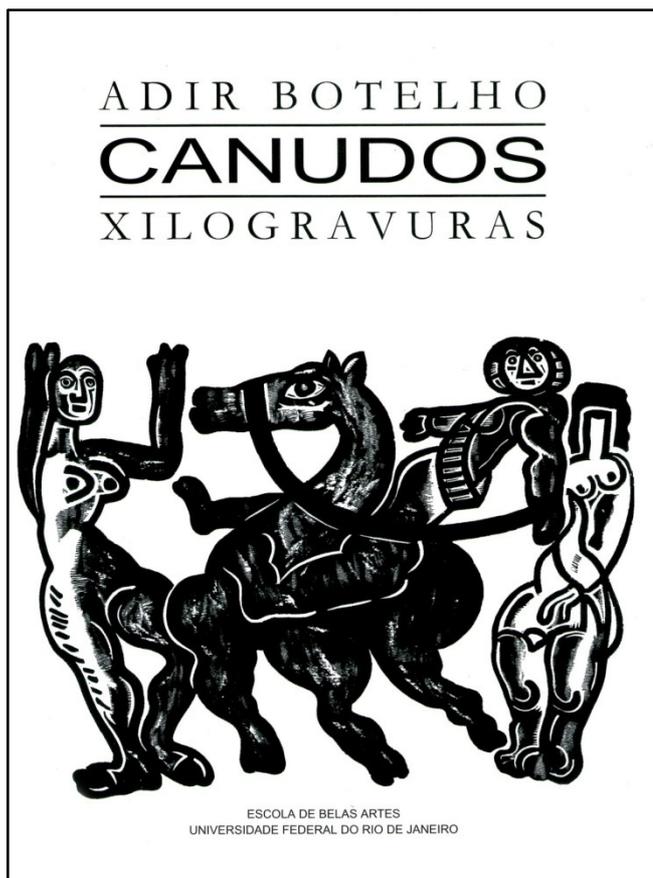


Fig.120 Capa do livro **Canudos**, de autoria de Adir Botelho e editado em 2002 pela UFRJ/EBA.